

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC-SP

Carla Moreira de Paula Prada

**Mulheres e *funk*: valores, crenças e *ethos***

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

São Paulo – SP

2020

Carla Moreira de Paula Prada

**Mulheres e *funk*: valores, crenças e *ethos***

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 Professor Doutor Luiz Antonio Ferreira.

**São Paulo – SP  
2020**

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_

e-mail: \_\_\_\_\_

Carla Moreira de Paula Prada

**Mulheres e *funk*: valores, crenças e *ethos***

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 Professor Doutor Luiz Antonio Ferreira.

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira – PUC-SP

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Dieli Vesaro Palma – PUC-SP

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Elizabeth Rizzi Lyra – Governo do Estado de São Paulo

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Processo: 88887.185326/2018-00

## DEDICATÓRIA

A Deus, pela força e infinita bondade.

À Vicência Moreira da Silva de Paula, minha mãe,  
que sempre me inspirou a realizar os meus sonhos.

Ao Carlos Roberto Pereira de Paula, meu pai, por  
acreditar em mim e me incentivar a dar esse passo.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Joaquin Jesus Prada, meu esposo, que secou minhas lágrimas e me apoiou quando eu pensei que não conseguiria mais.

À Renata Moreira de Paula, minha irmã, pelo apoio, pela motivação, por acreditar em mim e por ser a principal fonte de inspiração para a realização desse trabalho, pois foi ela quem me inseriu na “massa funkeira”.

À Beatriz Ribeiro, minha prima, pela revisão e pelo auxílio no desenvolvimento desse trabalho.

À gestão da escola EMEF Engenheiro José Amadei, pelo apoio e pela compreensão de sempre.

À Bárbara Novais, grande amiga, por me estender a mão, caminhar comigo e pelas horas dispensadas para leitura e correções.

À Luisiana Ferreira Moura, pelo caminhar juntas nesse processo, pela amizade valiosa que levarei para vida. Com certeza, todas as suas considerações foram fundamentais para o meu desenvolvimento.

Ao Leonardo Tavares, por ter me ajudado no desenvolvimento da escrita e por me mostrar o significado de parceria.

Ao Marcelo Moreira, que no começo desse processo me ajudou a produzir meu projeto de pesquisa.

À Profa. Dra. Dieli Vesaro Palma, pelo aceite em compor a minha banca e, principalmente, por todos os ensinamentos, pelas maravilhosas manhãs em que falávamos de Língua Portuguesa de forma muito leve e inspiradora, pelo auxílio no desenvolvimento do projeto e por me dizer que eu era capaz. Você é um exemplo para mim. Obrigada.

À Profa. Dra. Elizabeth Rizzi Lyra, pelo aceite em compor a minha banca, pelas valiosas considerações, pela delicadeza em pontuá-las e por me inspirar com a sua tese.

Ao Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira, por aceitar me orientar, por acreditar nesta pesquisa, por ter feito as perguntas cruciais que permitiram não somente o desenvolvimento do trabalho, mas também me fizeram mudar a forma de ver o mundo.

PRADA, Carla Moreira de Paula. Mulheres e *funk*: valores, crenças e *ethos*. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

## RESUMO

Esta pesquisa está situada na área de Língua Portuguesa, linha de pesquisa Texto e Discurso nas Modalidades Oral e Escrita e tematiza a construção da imagem da mulher no gênero musical *funk* brasileiro composto e cantado por mulheres, bem como a potência retórica do *funk* que ecoa da sua construção social. Assim, a partir da retórica do dissenso, que designa uma polarização de ideias, amparamo-nos, sobretudo, em conceitos retóricos advindos de Aristóteles (2004; 2011; 2017), Meyer (2007), Amossy (2016) e Ferreira (2017), para analisar as letras das canções *Dako é bom* de MC Tati Quebra-barraco (2004) e *100% feminista*, de MC Carol e Karol Conká (2014), visando a investigar quais recursos retóricos são utilizados na constituição do *ethos* do orador nessas produções. O problema consiste, portanto, em interrogar como é constituído o *ethos* em letras de *funk* compostas por mulheres, num espaço antes dominado por oradores masculinos. Nessa direção, nosso objetivo geral é refletir sobre o poder da palavra no gênero musical *funk* e o seu desenvolvimento como cultura de massa, para ampliar o conhecimento sobre o *ethos* que emerge de composições femininas na contemporaneidade. Como objetivos específicos, definimos: I) Verificar como ocorre, retoricamente, a construção do *ethos* feminino no *funk*; II) Apurar se há uma transformação do *ethos* feminino ao longo dessas produções; III) Identificar as marcas retórico-argumentativas para a construção do *ethos* feminino; IV) Verificar o poder discursivo do *funk* como veículo de manifestação cultural. Ademais, ressaltamos a função hermenêutica do sistema retórico para captarmos os aspectos relativos à construção do *ethos* feminino e estabelecer também uma análise retórica comparativa das letras das canções para abordar a transformação do *ethos* feminino ao longo do tempo. Além disso, discutimos o lugar de fala e, com esse fim, fundamentamo-nos em Ribeiro (2016) para demonstrar o papel social da mulher *funkeira*. Concluímos que o discurso do gênero musical *funk* contempla as características do discurso instituinte e reflete o anseio das mulheres por uma mudança social. Assim, conclui-se que o *ethos* feminino sofre uma transformação nos processos discursivos, e as mulheres passam a construí-lo de maneira independente.

**Palavras-chave:** retórica; *ethos* feminino; *funk*; discurso instituinte; lugar de fala.

## ABSTRACT

This research is inserted in the Portuguese language area, research field text and speech, in the oral and written modalities and has as main theme the built of the woman's ethos in the Brazilian funk, established in its own speech, as well as the discursive power that the rhythm funk incorporates from its social construction. Based on the dissent rhetoric, which designates a polarization of ideas, we mainly based ourselves in rhetorical concepts from Aristotle. (2004; 2011;2017), Meyer (2007), Amossy (2016), Ferreira (2017) and others to analyse the lyrics from the songs *Dako é bom* (2004), by MC Tati Quebra-Barraco and *100% feminista* (2014) by MC Carol feat. Karol Comká, in order to, this way, investigate which rhetorical resources are used in the ethos' built of the orator in these productions. The problem, therefore, is to question how the ethos is built inside funk lyrics composed by women in a space previously dominated by male speakers. In this direction, our general objective is to reflect on the power of the word in the funk music genre and its development as a mass culture, to broaden the knowledge about the ethos that emerges from contemporary female compositions. As specific objectives, we define: I) Verify how the construction of the female ethos in funk occurs rhetorically; II) Find out if there is a transformation of the female ethos throughout these productions; III) identify the rhetorical-argumentative marks for the construction of the feminine ethos; IV) Verify the discursive power of funk as a mean of cultural manifestation. In addition, we highlight throughout the analyses the use of the rhetorical system as a hermeneutic role to grasp the aspects related to the built of the feminine ethos. We also established a rhetorical comparative analysis of those lyrics to highlight the transformation of the feminine ethos over the years. Besides that, we discussed the speaking place; to do so, we based ourselves in Ribeiro's theory (2016), to be able to demonstrate the role of the funk woman. We arrived to the conclusion that the funk contemplates the characteristics of the constituent discourse. Furthermore, the feminine ethos undergoes a transformation in the discursive process and women start to build their ethos in an independent way, yearning for social changes.

**Key-words:** rhetoric; women; funk; constituent discourse; place of speech.

## SUMÁRIO

|                                                                                         |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| LISTA DE TABELAS .....                                                                  | 13        |
| LISTA DE FIGURAS .....                                                                  | 164       |
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....                                                            | 15        |
| <b>1 FUNK: RETÓRICA DA DEMONIZAÇÃO E DA REDENÇÃO .....</b>                              | <b>22</b> |
| <b>1.2 A década de 90 .....</b>                                                         | <b>23</b> |
| 1.2.1. <i>Funk</i> catártico .....                                                      | 29        |
| 1.2.3. Instauração do campo de batalha discursivo .....                                 | 34        |
| <b>1.3 Anos 2000 .....</b>                                                              | <b>37</b> |
| 1.4 Contemporaneidade .....                                                             | 47        |
| 1.4.1A retórica dos competentes .....                                                   | 53        |
| 1.4.2 Movimento musical <i>funk</i> : o grito dos invisíveis .....                      | 55        |
| <b>2 LUGAR DE FALA: QUEM É ESSA MULHER DO FUNK? .....</b>                               | <b>60</b> |
| 2.1. <i>Funk</i> e mulher: uma construção patética .....                                | 60        |
| 2.2. De mulher para mulher .....                                                        | 65        |
| 2.3. A formação do discurso instituinte .....                                           | 69        |
| 2.4. Lugar de fala .....                                                                | 72        |
| <b>3 REPRESENTATIVIDADE E LUGAR DE FALA: A CONSTITUIÇÃO E A ANÁLISE DO CORPUS .....</b> | <b>82</b> |
| <b>3.1 MC Tati quebra-barraco .....</b>                                                 | <b>83</b> |
| 3.1.1 Dako é bom .....                                                                  | 84        |
| <b>3.2 MC Carol .....</b>                                                               | <b>85</b> |
| 3.2.1 100% feminista .....                                                              | 87        |
| <b>3.3 Aspectos comuns .....</b>                                                        | <b>88</b> |
| <b>3.4. Inserção na retórica .....</b>                                                  | <b>88</b> |
| <b>3.5. Metodologia de análise .....</b>                                                | <b>89</b> |
| <b>3.6 Análise retórica da letra de canção “Dako é bom (2004)” .....</b>                | <b>90</b> |
| 3.6.1 Contexto retórico .....                                                           | 91        |
| 3.6.2 Sistema retórico .....                                                            | 93        |
| 3.6.2.1 <i>Inventio</i> .....                                                           | 94        |
| 3.6.2.2 Lugares retóricos .....                                                         | 94        |
| 3.6.2.3 Provas .....                                                                    | 95        |
| 3.6.2.4 <i>Logos</i> .....                                                              | 96        |
| 3.6.2.5 <i>Ethos</i> .....                                                              | 96        |
| 3.6.2.6 <i>Pathos</i> .....                                                             | 97        |
| 3.6.3 Raciocínios .....                                                                 | 98        |
| 3.6.3.1 <i>Dispositio</i> .....                                                         | 99        |
| 3.6.3.2 Exórdio .....                                                                   | 99        |

|                                                                                |            |
|--------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.6.3.3 Narração.....                                                          | 100        |
| 3.6.3.4 Confirmação.....                                                       | 100        |
| 3.6.3.5 Peroração.....                                                         | 100        |
| 3.6.4 <i>Elocutio</i> .....                                                    | 101        |
| 3.6.5 <i>Actio</i> .....                                                       | 102        |
| 3.6.5.1 <i>Quínésica</i> e <i>proxêmica</i> .....                              | 103        |
| 3.6.6 Construção do <i>ethos</i> .....                                         | 105        |
| 3.6.7 Voz .....                                                                | 105        |
| <b>3.7 Análise retórica da letra de canção “100% feminista” (2014)</b> .....   | <b>106</b> |
| 3.7.1 Contexto retórico .....                                                  | 108        |
| 3.7.2 O sistema retórico .....                                                 | 111        |
| 3.7.2.1 A <i>inventio</i> .....                                                | 111        |
| 3.7.2.2 Lugares Retóricos .....                                                | 112        |
| 3.7.2.3 Provas .....                                                           | 115        |
| 3.7.2.4 <i>Logos</i> .....                                                     | 115        |
| 3.7.3 Raciocínios.....                                                         | 116        |
| 3.7.3.1 <i>Ethos</i> .....                                                     | 117        |
| 3.7.3.2 <i>Pathos</i> .....                                                    | 119        |
| 3.7.4 <i>Dispositio</i> .....                                                  | 121        |
| 3.7.4.1 Exórdio .....                                                          | 121        |
| 3.7.4.2 Narração.....                                                          | 122        |
| 3.7.4.3 Confirmação .....                                                      | 122        |
| 3.7.4.4 Peroração.....                                                         | 123        |
| 3.7.5 <i>Elocutio</i> .....                                                    | 124        |
| 3.7.6 <i>Actio</i> .....                                                       | 125        |
| 3.7.6.1 Construção do <i>ethos</i> .....                                       | 126        |
| 3.7.6.2 <i>Quínésica</i> e <i>proxêmica</i> .....                              | 126        |
| 3.7.7 Voz .....                                                                | 127        |
| 3.7.8 Efeitos passionais .....                                                 | 128        |
| <b>3.8 Análise retórica comparativa: a transformação do <i>ethos</i></b> ..... | <b>129</b> |
| 3.8.1 Contexto Retórico .....                                                  | 131        |
| 3.8.1.1 <i>Inventio</i> .....                                                  | 132        |
| 3.8.1.2 <i>Dispositio</i> .....                                                | 134        |
| 3.8.1.3 <i>Elocutio</i> .....                                                  | 135        |
| 3.8.1.4 <i>Actio</i> .....                                                     | 136        |
| 3.8.1.5 Ponderações dos resultados das análises.....                           | 138        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                              | <b>142</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                                       | <b>146</b> |

## LISTA DE TABELAS

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| Tabela 1: Análise comparativa do contexto retórico..... | 131 |
| Tabela 2: Análise comparativa da inventio.....          | 132 |
| Tabela 3: Análise comparativa da dispositio.....        | 134 |
| Tabela 4: Análise comparativa da elocutio.....          | 135 |
| Tabela 5: Análise comparativa da actio .....            | 136 |

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1: A trajetória da paixão .....                             | 64  |
| Figura 2: Trajetória de transformação da construção do ethos ..... | 138 |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A música sempre foi uma forma particular de unir os homens. Uma característica fundamental nesse processo interativo reside na funcionalidade que, em cada época e sociedade, assume contornos diferenciados. Na Antiguidade, tinha função de desenvolvimento ético do jovem e sua inserção na sociedade. Na Idade Média, era vinculada a um caráter sagrado e de doutrinação e propagação da fé cristã. No Renascimento, apresentava uma função emotiva. No Pós-Renascimento, manteve a função emotiva acrescida a função escrita, aliada à poesia. Na atualidade, continua como instrumento efetivo do desenvolvimento humano, pois auxilia o indivíduo a compreender o mundo, em razão de contribuir para a construção de um contexto histórico (LYRA, 2018). Dessa forma, a música passa a desempenhar o papel de constituição de novas identidades e mobilizar o imaginário social com mais evidência.

A função da música como instrumento de desenvolvimento fica ainda mais evidente no Brasil atual porque a Literatura perdeu espaço para os discursos que utilizam a oralidade, a imagem e outras semioses. Essa perda de espaço ocorreu em virtude do baixo índice de letramento enfrentado nos últimos anos. Dessa forma, a Literatura deixa de exercer a função de constituir identidades e mobilizar o imaginário da sociedade, que passa a ser desempenhada pela música. (COSTA, 2001). Nesse sentido, compreendemos a sua importância sob três aspectos: no auxílio do desenvolvimento humano, na constituição de um contexto histórico e na construção de novas identidades.

No Brasil, há uma variedade de gêneros musicais e cada um apresenta características oriundas de seus grupos: a música caipira e sertaneja, por exemplo, tem como mote questões relacionadas ao campo; o forró e o xaxado, oriundos do nordeste, abordam, entre outros temas, a seca no sertão etc. Cada um desses gêneros musicais é responsável por construir identidades diferentes e compor o contexto histórico a partir de sua realidade, auxiliando o desenvolvimento humano.

Tal como os exemplos citados, consideramos o *funk* como um gênero musical capaz de exercer, do mesmo modo, as funções elencadas. Por conta disso e também por considerarmos a sua singularidade, motivamo-nos à presente pesquisa, cujas inquietações podem ser resumidas da seguinte maneira:

Em um primeiro momento, por compreendê-lo como uma manifestação da cultura popular, conforme postula Yúdice (2013), buscamos entender de que modo esse gênero musical se constrói retoricamente para se manter na intersecção de classes sociais. Entretanto, não consideramos o *funk* apenas como um gênero musical, mas, de modo mais amplo, como um movimento musical, tal qual afirma Amorim (2009:20):

O *funk* é um movimento musical que integra música, coreografia, modo de se vestir e de se posicionar socialmente, por isso ele é tratado, neste estudo, como um movimento musical/social (...). Seus adeptos procuram construir uma identidade própria para o movimento que o distinga de outras ramificações da música negra norte-americana, como o rap e o hip-hop.

Nesse sentido, considerá-lo sob essa perspectiva mais ampla abrange as questões sociais em que ele se insere. Não se trata somente de um gênero musical com o qual o público se identifica, mas de um movimento que integra fatores que definem os seus participantes. Assim, ele é composto por um gênero musical (*funk*), pelos MCs (Mestre de Cerimônia, os vocalistas), por dançarinas/os, pelos adeptos e pelos os críticos do movimento (LOPES, 2010). Considerando esses aspectos, para compreendermos a já mencionada construção retórica, analisaremos os discursos proferidos por seus agentes em documentários produzidos em cada época analisada: *Funk Rio* (1994); *Febre do funk* (2000); *Tá tudo dominado* (2001); *Sou feia, mas tô na moda* (2004); *Funk Carioca: das comunidades para o mundo* (2017); *Funk de mina* (2019).

Além disso, a percepção do *funk* como um instrumento de construção de novas identidades levou-nos a questionar como a imagem da mulher é construída nesses discursos, pois, como é amplamente reconhecido, eles carregam fortes marcas de machismo e violência. Nesse sentido, pretendemos compreender como as composições femininas constituem o seu *ethos*. Conforme Lyra (2018:13, grifos nossos) “a música produzida em uma determinada época e em um determinado **contexto histórico**, pode refletir não só a reprodução das paixões em voga, mas também concepções do **discurso dominante vigente**”. Por isso, objetivamos verificar se os discursos femininos reproduzem ou não o discurso dominante vigente.

Por fim, intentamos desvendar, a partir da análise retórica, se a construção discursiva feminina sofreu alterações ao longo do tempo, visto que, desde o surgimento do movimento *funk*, na década de 70, até os dias atuais, a sociedade

passou por transformações no que tange às questões de igualdade de gênero. Como houve um crescimento contemporâneo nas discussões sociais sobre o papel da mulher, pretendemos descobrir se essas discussões alcançaram os discursos das *funkeiras* e, automaticamente, alcançaram as classes populares.

Segundo Yúdice (2013), na década de 70, o gênero deu seus primeiros passos na cidade do Rio de Janeiro com a organização dos bailes *funks*. Provenientes das favelas, os *funkeiros* inspiraram-se em ritmos importados dos Estados Unidos, como o *soul* e o *black*, oriundos do povo negro americano. Esses bailes eram festas organizadas por empreendedores que priorizavam a potência das caixas de som e um lugar amplo o suficiente para comportar a quantidade de jovens que os frequentavam, majoritariamente pessoas negras e pobres habitantes das comunidades da cidade do Rio de Janeiro.

Nessa época – e até os anos 80, o *funk* era produzido e divulgado pelos próprios DJs, já que ainda não existiam os MCs. Eles eram responsáveis pelas músicas, criações de novos *beats*<sup>1</sup>, produzidos a partir de músicas americanas, e também pela animação do público. Somente na década de 90, o movimento passou a ser composto por pessoas com outras funções. Além dos DJs e dos adeptos, os MCs se inseriram e inovaram com composições de letras em português, relatando a realidade da favela. Tornaram-se, assim, os principais agentes na construção de uma nova identidade proveniente do *funk*. Com essa sofisticação nas letras e nas funções, o *funk* se instalou discursivamente na sociedade, isto é, com as composições de letras de canções que revelam as impressões dessas pessoas (LOPES, 2010).

Hoje o *funk* está presente em diferentes espaços, migrando das comunidades às festas elitizadas em toda parte do Brasil e do mundo (ibid.). Desde sua origem, ele contava com pouca participação feminina e atualmente, ainda de acordo Lopes (2010), as mulheres conquistaram seu espaço e são representantes nacionais e internacionais do gênero musical. Ademais, encontraram nele uma forma de manifestar seus ideais, que variam entre sexualidade, feminismo e liberdade feminina (AMORIM, 2009).

---

<sup>1</sup> **Beat** é o ritmo cadenciado, a batida usada nas batalhas dos rappers. Serve de fundo musical para a composição que os rappers fazem para falar de suas ideias. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/beat/>, Acesso em: 14/10/2019

Entendemos que a música, independentemente do ritmo que a ela se associa, possui forte influência na sociedade, adquirindo uma função de transformação social (LYRA, 2018). Tringali (2014) acrescenta que o texto musical é como um discurso que visa a persuadir, convencendo, agradando e, sobretudo, comovendo seu auditório. Assim, é de suma importância compreender como os discursos do gênero musical em questão se construíram socialmente, como se dá sua relação com a mulher e como elas constroem a sua própria imagem a partir dele, já que, para muitos, o gênero é utilizado para compor discursos com conotações pornográficas que a objetificam.

Para nos auxiliar, utilizaremos a Retórica como metodologia de análise já que:

ela nos dá um método para ajuizar que opinião é mais valiosa, virtuosa e útil. Num mundo onde é frequente constataremos a polarização de pontos de vista, em que múltiplas teses abundam, e onde a circulação de ideias é tão intensa que nos pode deixar aturdidos, é imprescindível aprender Retórica. Perante o desacordo, a discórdia e a falta de consenso, ela nos oferece uma possibilidade de analisar a melhor escolha (MATEUS, 2018: 27).

Nesse sentido, apresentamos as construções discursivas divididas entre os discursos jornalísticos das décadas de 90, anos 2000 e contemporaneidade, e as falas dos adeptos, especialmente MCs e DJs. Nosso intuito é apresentar como os discursos de mídia e dos *funkeiros* se contrapõem com base na modalidade argumentativa polêmica postulada por Amossy (2017).

Compreendemos que as construções discursivas estão entremeadas com a Retórica, como uma disciplina que assume sua função hermenêutica, e cabe ao “intérprete entender como o orador mostra a realidade sob determinado ângulo, como se vale de recursos persuasivos, como constrói os argumentos, como celebra o casamento de seus interesses com os do auditório” (FERREIRA, 2010: 51). Assim, no âmbito dessa disciplina, “o orador (compositor, cantor), concebe (cria) sua música, com a finalidade de direcionar o auditório a acreditar em uma tese. A música provoca o *pathos*, impulsiona desejos e impele a satisfação das vontades.” (LYRA, 2018: 47).

Desse modo, entendemos que o *funk* apresenta potência discursiva, por se tratar de uma manifestação cultural da contemporaneidade e pela forma como se construiu socialmente. Ao evidenciarmos as mulheres como propagadoras do gênero, atribuímos a elas o primeiro questionamento que norteia esta pesquisa: **Como as mulheres construíram a sua imagem nas composições de *funk*?**

Nessa perspectiva, traçamos os objetivos gerais do presente trabalho:

- Refletir sobre o poder da palavra no gênero musical *funk* e o seu desenvolvimento como cultura de massa;
- Ampliar conhecimento sobre o *ethos* feminino no *funk* da contemporaneidade.

Partindo dessa premissa, chegamos, então, à segunda indagação: **Ao longo dos anos, houve uma transformação na construção dessa imagem feminina?**

Em busca de repostas, traçamos os seguintes objetivos específicos:

- Verificar como ocorre retoricamente a construção do *ethos* feminino no *funk*;
- Analisar se ocorre, no plano retórico, uma transformação do *ethos* feminino ao longo das produções de *funk*;
- Identificar as marcas retórico-argumentativas para a construção do *ethos* feminino;
- Verificar o poder discursivo do *funk* como veículo de manifestação cultural.

Para isso, com relação aos estudos do gênero *funk*, baseamo-nos em Yúdice (2013), que desenvolveu um percurso histórico e sociológico do gênero; em Lopes (2010), pesquisadora que produziu uma tese sobre o *funk* com ênfase na *performance* e na identidade; em Amorim (2009), pesquisadora que produziu uma tese sobre o discurso da mulher no *funk* brasileiro de cunho erótico. Também trabalhamos com documentários para coletarmos as falas dos próprios *funkeiros* sem a articulação da mídia para compreendermos melhor o universo do *funk* em seus diferentes momentos<sup>2</sup>:

- *Funk* Rio (1994);
- Febre do *funk* (2000);
- Tá tudo dominado (2001);
- Sou feia, mas tô na moda (2004);
- *Funk* Carioca: das comunidades para o mundo (2017);
- *Funk* de mina (2019).

---

<sup>2</sup> Para vê-los é preciso baixar um aplicativo de leitor de *QR CODE* no *smartphone*. A cada citação indicada neste trabalho será possível acessar os *links* dos vídeos, por meio dessa tecnologia.

Visando a alcançar os objetivos apresentados, optamos pela realização de uma pesquisa qualitativa com procedimento metodológico teórico-analítico. Para tanto, foram escolhidas duas letras de canção compostas e cantadas por mulheres, a saber, “Dako é bom” (Mc Tati Quebra-barraco, 2004) e “100% feminista” (Mc Carol e Karol Conká, 2014). Essas canções trazem a construção e marcas de transformação do *ethos* feminino.

Para entender como as compositoras construíram sua própria imagem e quais as marcas retórico-argumentativas compõem os discursos, realizamos estudos bibliográficos e audiovisuais que abordavam os temas sobre o *funk* na sociedade, lugar de fala, conceitos de hegemonia e do sistema retórico. Posteriormente, empreendemos uma análise comparativa entre as duas letras de canção para evidenciar a transformação do *ethos* feminino. Cabe ressaltar que, ao longo de todos os capítulos, abordamos questões técnicas da retórica a fim de comprovar como o movimento *funk* e as mulheres se constituem socialmente e discursivamente. Nesse sentido, a pesquisa contribui tanto para os estudos de Língua Portuguesa, pois partimos de análises discursivas, como para os estudos de Sociologia, pois buscamos compreender como os discursos auxiliam na construção social de seus participantes. Diante disso, nossa pesquisa apresenta a seguinte organização de capítulos, seguidos das considerações finais, referências e anexos.

O primeiro capítulo se ocupa em apresentar discursos da mídia e dos *funkeiros*, com objetivo de evidenciar a polarização de ideias que permeiam a construção da identidade do gênero *funk*. Essa polarização concretiza-se em três momentos históricos: a década de 90, os anos 2000 e a contemporaneidade. Para refletir sobre o cenário, conjugamos tal discussão à Retórica do Dissenso, de Amossy (2016), a fim de confirmarmos a construção de uma retórica que transita entre a redenção e a demonização.

O segundo capítulo aborda as questões direcionadas às mulheres. Estabelecemos uma relação patética do gênero musical *funk* com as mulheres a partir dos conceitos de Figueiredo (2018), que nos apresenta a trajetória do *pathos*. Além disso, apresentamos o papel social da mulher do *funk*, a partir dos conceitos de lugar de fala, prescritos por Ribeiro (2016) atrelados à construção do *ethos* (MEYER, 2007). Também nos preocupamos com as características assumidas no

discurso que se corporifica como instituinte e associamos ao discurso contra-hegemônico pautado por Moraes (2010).

O terceiro capítulo indica a constituição do *corpus*, no qual inserimos as questões de representatividade, construção de identidade e lugar de fala, como justificativa para nossa pesquisa. Também nos ocupamos de apresentar a metodologia do percurso de análise escolhido para responder às questões elencadas. Por fim, optamos por tratar dos aspectos teóricos e de análise do *corpus* ao mesmo tempo, pois entendemos que, assim, o processo de leitura retórica fica mais nítido em relação à captação dos elementos e estratégias argumentativas utilizados pelo orador.

## 1 *FUNK*: RETÓRICA DA DEMONIZAÇÃO E DA REDENÇÃO

“O *funk* brasileiro ocupa o mesmo espaço físico do samba mais tradicional, mas ele questiona a fantasia do acesso ao espaço social. Seus adeptos constituem um novo setor cultural – a novidade cultural – que não se identifica com os sambistas mais antigos, embora eles também sejam uma garotada favelada, suburbana, classe média marginal. Esses jovens desafiam a propriedade das classes médias “não marginais” do espaço da cidade, alegando que este lhes pertence. Por meio das novas músicas não tradicionais como o *funk* e o rap, eles procuram estabelecer novas formas de identidade. A música é sobre a desarticulação da identidade nacional e a afirmação da cidadania local.” (YÚDICE, 2013:181).

### 1.1 A identidade do movimento musical *funk*

A epígrafe sugere três aspectos para uma análise retórica da constituição da identidade do movimento musical *funk* brasileiro. O primeiro é o espaço físico ocupado por ele em concorrência com o samba. O segundo tem a ver com a sua origem e os seus precursores. O terceiro concerne às novas formas de identidade reveladas a partir da constituição de um novo gênero musical. A partir desses três elementos, é possível compreender os conflitos discursivos que o *funk* enfrenta para se instalar e se manter na sociedade.

Conforme postula Ciampa (1987), a identidade é como uma metamorfose resultante da intersecção entre a história do objeto e seu contexto histórico e social. Nesse sentido, entendemos que o *funk*, enquanto movimento musical composto por DJs, *funkeiros*, coreografias, vestimentas e seu adeptos, constitui uma identidade que se modifica conforme seu contexto histórico e social.

Em retórica, essa identidade relaciona-se à constituição do *ethos*. De acordo com Meyer (2007), o *ethos* não se limita estritamente à imagem que o orador constrói de si no interior do discurso, mas assume uma dimensão, um domínio, um nível e uma estrutura. Diante de tal perspectiva, entendemos que, antes de um orador assumir o gênero musical *funk* como veículo para proferir seu discurso, o próprio gênero apresenta uma identidade construída pelas mídias e seus adeptos, propagada na sociedade. Nesse sentido, a identidade construída sobre o movimento *funk* coaduna-se com o *ethos* do *funkeiro*, pois ambos estão inseridos em um campo maior, reconhecido como “movimento musical *funk*” (Amorim, 2009). Assim,

partiremos de acontecimentos político-sociais coletados em discursos jornalísticos da década de 90, marco da demonização do *funk*, para verificarmos como eles contribuíram para a construção da identidade do movimento.

## 1.2 A década de 90

Os arrastões, marco da demonização do *funk*, foram retratados pelo *Jornal do Brasil* de 19 de Outubro de 1992, da seguinte maneira:

Ontem, a Zona Sul do Rio tornou-se um campo de batalha, com arrastões de gangues de adolescentes das favelas dos subúrbios da Baixada Fluminense, armados com pedaços de pau. A Polícia Militar, com 110 guardas armados com revólveres, metralhadoras e rifles, teve dificuldade de combater a violência dos vários grupos envolvidos no ataque [...] O ataque começou por volta do meio-dia, na Praia do Arpoador, onde muitas linhas de ônibus da periferia têm ponto final. Quando as gangues começaram a agir, eles formavam arrastões, se espalhando por Copacabana, Ipanema e Leblon. Os moradores furiosos exigiam a pena de morte e a atuação das patrulhas militares. (JORNAL DO BRASIL, 1992, apud YÚDICE, 2013:14)

Nesse primeiro momento, o fato retratado pelo jornal não enfatizou a palavra *funkeiro* ou *funk* como agentes dos arrastões. No entanto, mais adiante, lemos o seguinte:

Não demorou muito e os infratores foram identificados como sendo os *funkeiros* ou os jovens de favelas das zonas Norte e Oeste do Rio que, nos fins de semana, frequentam as danceterias que tocam música *funk*. (...) Em todo caso, os *funkeiros* parecem ter sido permanentemente estigmatizados pela mídia e pela histeria da classe média da Zona Sul do Rio. (JORNAL DO BRASIL, 1992, apud. YÚDICE, 2013: 188)

O que os jornais da época e a classe média não relataram é que esse tipo de manifestação de gangues e as brigas eram comuns e/ou recorrentes nos bailes *funk*. Entretanto, as manifestações só passaram a ser conhecidas e ganharam visibilidade quando os *funkeiros* decidiram tomar o espaço territorial da classe média para praticarem as brigas de galera ou corredores, assim nomeados por eles. Para Yúdice (2013: 192):

O espaço não é só demarcado geograficamente; mais importante do que isso, ele é socialmente demarcado no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras. As praias e o lazer que elas representam são considerados o patrimônio das classes médias e dos turistas da Zona Sul. Os jovens das

favelas não possuem patrimônio, com exceção daquele que eles tomaram para si, como foi evidenciado pelo arrastão, que veio a ser uma luta pelo espaço.

Portanto, quando o espaço territorial delimitado para as classes médias foi ocupado pelos *funkeiros*, houve uma “explosão social”<sup>3</sup>, tendo em vista a maneira violenta como ocorreu. Contudo, o grande alvoroço deu-se devido à demarcação do espaço territorial; a violência dos bailes de corredores foi um adendo para a repercussão completamente negativa sobre as classes subalternas<sup>4</sup>, logo associadas ao movimento musical *funk* (YÚDICE, 2013).

No documentário “Rio 1994”, Goldenberg (1994) apresentou as imagens registradas no momento dos arrastões na Praia de Copacabana, no estado do Rio de Janeiro. Percebemos uma multidão de jovens negros, alguns brigando entre si e outros correndo para fugir do caos em que estavam imersos. A outra parte das pessoas de classe média, que estava na praia para lazer e turismo, desesperada, presenciava o seu território ser ocupado por uma multidão de pessoas negras faveladas e violentas.

Alguns *funkeiros* envolvidos no dia do arrastão foram entrevistados por mídias de menor circulação. Afirmaram que houve uma briga e que alguns se aproveitaram disso para furtar, enquanto a maioria corria para fugir da briga de gangues, situação que, para os frequentadores, era comum presenciar. Bebeto, 20 anos, integrante ativo das galeras do baile *funk*, em entrevista ao documentário de Goldenberg (1994), contou:



Esse negócio que dizem que todo *funkeiro* faz arrastão, posso até concordar numa parte, mas não são todos que fazem. Quem tem poder quer ficar com o mundo todinho pra eles, se eles pudessem matar todo mundo que é pobre seria uma alegria pra eles, mas não mandam matar porque eles precisam de empregados. (29:04-30:00)<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Termo utilizado pelo presidente do Brasil Itamar Franco (29 de dezembro de 1992 – 1 de janeiro de 1995).

<sup>4</sup> Para Simionatto (2009:42), com base no pensamento gramsciano, a definição do termo classe subalterna “é mais do que descrever as condições de vida de grupos e camadas de classe em situações de exploração ou destituídos dos meios suficientes para uma vida digna. [...] Trata-se de recuperar os processos de dominação presentes na sociedade, desvendando as operações político-culturais da hegemonia que escondem, suprimem, cancelam ou marginalizam a história dos subalternos”.

<sup>5</sup> Para vê-los é preciso baixar um aplicativo de leitor de *QR CODE* no *smartphone*. A cada citação indicada neste trabalho será possível acessar os *links* dos vídeos, por meio dessa tecnologia, na referência consta a minutagem da coleta das falas.

Nem todos os *funkeiros* eram favoráveis às brigas de gangues, porém entendiam que esse tipo de manifestação fazia parte dos bailes que frequentavam, como explica Alex, no mesmo documentário:



Uns desabafam brigando, outros dançando, todo mundo tem seu modo de desabafar a violência, mas hoje a juventude vibra a violência (24:13-24:25) (...) a fome é um fator também principal que ajuda a violência de hoje em dia, muita gente revoltada, vai pro baile revoltado, não tenho nada dentro de casa, não tenho nada a perder e vai fazer besteira na rua. (25:20-25:35)

Para o entrevistado, a desigualdade social é um fator relevante para a violência, pois entende que a revolta é gerada pela falta de oportunidade, de alimentação e acaba refletida nos bailes. Em conformidade com esse tipo de manifestação, Beбето acrescenta: “Quem vai pra baile *funk*, tem que ir preparado, sabe que isso (violência e tiro) sai mesmo, seja de lá ou de cá, ele tem que ir ciente que isso pode acontecer com ele” (25:10 – 25:20).

Patrícia, outra entrevistada, também reconhece a manifestação de violência dos bailes e igualmente associa essa postura à falta de oportunidade e às desigualdades sociais:



Então, quer dizer, a pessoa não tem um trabalho, não tem nada, aí vai pro baile aquele som alto, aí já se solta, vai gerando mais violência. Na nossa sociedade ninguém quer escutar ninguém, já vai batendo, já vai prendendo os pobres tudo. A gente mesmo, não vai pra arrumar briga, vai pra zoar, mas quem tá no meio, morre. (25:33-26:00)

Nas falas citadas, extraímos um elemento comum, além das desigualdades sociais, como justificativa para violência: a função catártica do *funk*<sup>6</sup>. “É no baile, a partir do pancadão, do batidão, que as pessoas se soltam”, ou seja, as emoções incitadas pelo gênero musical encorajam alguns a brigar e outros a dançar. Em outras palavras, incita paixões humanas (ARISTÓTELES, 2011), como a raiva, o prazer, a alegria etc., que colaboram para a instauração da polêmica como modalidade argumentativa (AMOSSY, 2017). O jornal noticia o caos: uma multidão indomável dos subúrbios domina um território de maneira abrupta, e pessoas da classe média exigem pena de morte e uma postura do governo. Em contrapartida, a comunidade *funkeira* relata o mesmo fato como algo corriqueiro, pois é a realidade vivida aos finais de semana nos bailes que frequenta.

<sup>6</sup> Abordada com maior profundidade na seção seguinte.

Devido à grande repercussão dos acontecimentos violentos envolvendo o gênero musical e as comunidades, jornais da época pressionavam as autoridades a tomarem uma postura, pois os negros favelados estavam invadindo as praias da Zona Sul. Goldenberg (1994) mostrou uma entrevista do governador, dizendo que retiraria toda a frota de ônibus que liga a Zona Norte à Zona Sul do Rio de Janeiro, o que significava limitar o acesso das periferias aos espaços de lazer da classe média. Assim, o cenário para a instalação e manutenção do gênero musical *funk* foi de enorme conflito, (raças, classes e de interesses político-sociais). Os *funkeiros* passaram a ser ainda mais discriminados depois do alarde em Copacabana, conforme se verifica no relato de Paulo, 20 anos, office-boy e *funkeiro*: (GOLDENBERG, 1994)



Se a gente chegar de cabelo enrolado pra arrumar trabalho, eles não aceitam porque sabem que a gente é *funkeiro*, aí acham que a gente é ladrão, vagabundo, coisa que não tem nada a ver. Se você chegar e falar que gosta de *funk*. Eles falam: deixa disso, para com isso, *funk* é coisa pra bandido (34:02- 34:19) (...) Eu sou um cara negro, a gente vai pra praia da Zona Sul, o pessoal acha que a gente é ladrão, porque é preto, é *funkeiro*, a gente vai roubar eles, coisa que não tem nada a ver. Uma discriminação com a gente (...). Hoje a gente vê um playboy na rua, dá vontade de quebrar na porrada mesmo, o cara vira pra você e fica fazendo comentário, neguinho de favela, otário, babaca. (28:17-28:35)

A fala do jovem retrata que, devido à preferência por um gênero musical, as pessoas, automaticamente, passaram a ser discriminadas. Além de sua raça, também carregava o estigma de ser *funkeiro*, e esse fato atribui valores construídos a partir da identidade de um movimento musical. Portanto, por mais que as questões de raça e classe social sejam incontestáveis para o preconceito, a forma como a identidade do *funk* foi construída pelo discurso jornalístico da época, também atribui a Paulo um *ethos* de *funkeiro*, o que para a sociedade da época, era entendido como “ladrão e vagabundo”. Dessa forma, concluímos que a construção midiática acerca do movimento *funk* contribui para a estigmatização do *ethos* do *funkeiro* e a demonização do movimento a partir dos arrastões.

Após esse acontecimento, os jornais passaram a utilizar a palavra “*funk*” como uma forma de inserção de problemas. De acordo com os estudos de Lopes (2009), foram constatadas seis manchetes com a palavra *funk* ou *funkeiro* relacionada a problemas sociais, consideravelmente, graves, o que contribuiu ainda mais para a demonização do movimento *funk*:

- Firma acusada de furtar energia e fazer exorcismo em baile **funk** (*O Dia*, 20/08/1993)
- **Funkeiros** apedrejam ônibus e ferem 3 (*O Globo*, 10/08/1993)
- **Funk** Carioca: de James Brown ao Comando Vermelho! (*O Dia*, 23/04/1994)
- **Funkeiros** tentam estupro (*O Dia*, 26/08/1994)
- Juiz manda apurar apologia ao tráfico nos bailes **funk** (*O Globo*, 13/06/1995)
- Febre **Funk** já matou 80 (*O Dia*, 12/09/1996)<sup>7</sup>

As manchetes coletadas demonstram que, após o relato jornalístico sobre os arrastões, muitas foram as notícias divulgadas relacionando o *funk* à violência e considerando esta última como a precursora do movimento. Em suma, as seis manchetes consolidaram a identidade do movimento e o *ethos* do *funkeiro* de forma negativa:

- A primeira manchete apresenta o baile *funk* como algo que necessita ser exorcizado. Nesse sentido, é nítida a demonização estabelecida pelos discursos jornalísticos a respeito do *funk*, visto que a palavra “exorcizado” significa “utilizar o exorcismo para retirar, afastar, expulsar os demônios ou maus espíritos que se apossaram do corpo de alguém<sup>8</sup>”.
- A segunda evidencia a construção do *ethos* do *funkeiro*, tido como como vândalo que apedreja o ônibus e fere pessoas, ecoando, portanto, um *ethos* violento.
- A terceira relaciona o *funk* ao Comando Vermelho, facção criminosa dos morros do Rio de Janeiro responsável pelo narcotráfico. Para isso, o jornalista faz uma alusão à origem do *funk* citando James Brown e menciona o fato de ele ter se tornado uma facção criminosa.
- A quarta evidencia a construção do *ethos* do *funkeiro* como estupro, resultando também em um *ethos* violento que abala os valores morais e éticos da sociedade
- Na quinta, o movimento *funk* aparece associado ao narcotráfico. A manchete enfatiza o baile *funk* como um ambiente que faz apologia ao uso de drogas

<sup>7</sup> Cf. LOPES, 2009, p. 39 (grifos nossos).

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/exorcizado/>. Acesso em: 09/06/2019

- Na sexta, o movimento *funk* está associado a mortes. O jornalista utiliza a palavra “febre *funk*” metaforicamente para explicitar que muitas pessoas aderiram ao movimento de forma apaixonada e desordenada<sup>9</sup>. Porém, o sentido denotativo da palavra é negativo, pois significa “a elevação da temperatura corporal, sob influência de uma causa mórbida”<sup>10</sup>, ou seja, apesar de o discurso demonstrar reconhecimento a respeito da quantidade de adeptos, em seguida insere uma informação negativa, “mata 80”, explicitando que a aderência ao movimento ocasionou 80 mortes. Dessa forma, corrobora a formação da identidade violenta do movimento musical *funk*.

A questão não é indagar sobre a veracidade das reportagens, mas compreender as construções discursivas a respeito de um movimento, pois as infrações foram cometidas por sujeitos, e não pelo *funk* em si. Por isso, compreendemos que esse tipo de construção discursiva utilizada pelas mídias da época contribuiu para a demonização de um movimento musical e também para a construção do *ethos* das pessoas que fazem parte dele. Nesse sentido, compreendemos que as manchetes citadas são construções discursivas buscando deslegitimar o outro e assumindo uma retórica da polarização, conforme afirma Amossy (2017:57):

[...] a retórica da polarização consiste em estabelecer campos inimigos e é, portanto, um fenômeno social, e não uma divisão abstrata em teses antagônicas e inconciliáveis. Trata-se de aderir um grupo constitutivo de uma identidade ou de apresentar coisas de modo a que aqueles que se sentem, de início, solidários a um dado grupo mobilizem-se favor da tese que o reforça (AMOSSY, 2017:57).

Nesse contexto, o movimento *funk* se instaura na sociedade por meio de conflitos discursivos ancorados na modalidade polêmica para a construção de sua identidade, consolidada como violenta e participante de facções criminosas. Isso atribuiu ao *ethos* do *funkeiro* as mesmas características. Todavia, como se trata de uma polarização que estabelece campos inimigos, os *funkeiros* compõem o outro campo, que vislumbra no *funk* uma fonte de prazer, alegria e entretenimento. Assim, inserida nesse campo, a identidade do movimento é construída distintamente.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/febre/>. Acesso em: 08/08/2019

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/febre/>. Acesso em: 08/08/2019

Na década de 90, a principal função do movimento *funk* nas comunidades era o entretenimento e a diversão (YÚDICE, 2013). O gênero musical incitava em seu auditório o *pathos*, isto é, as paixões humanas. Nesse sentido, entendemos a função catártica do *funk* como elemento de redenção no sentido estrito da palavra “ação ou efeito de redimir; ato de se redimir; salvação” <sup>11</sup>, ou seja, os *funkeiros* encontram na catarse a salvação para o movimento musical *funk*, pois é através do gênero musical que se movimentam multidões para a desarticulação de uma identidade nacional e a construção de uma nova identidade.

### 1.2.1. Funk catártico

Para compreendermos como se deu a função catártica do movimento *funk*, partiremos de duas interpretações relacionadas às funções exercidas pela catarse (DUARTE, 2019). A primeira função instituída, postulada por Aristóteles (2004), entende a catarse como a incitação das paixões humanas. A segunda função, de acordo com Gramsci (1982 apud DUARTE, 2019) e Lukács (2012 apud DUARTE, 2019) é como uma transformação intelectual, emocional, educacional, política e ética, que altera a visão de mundo do indivíduo e suas relações com a sua própria vida e com a sociedade.

As concepções aristotélicas a respeito da catarse foram desenvolvidas em sua obra *Poética* (2004: 43):

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando, e que, despertando em piedade e o temor, tem por resultado a catarse das emoções.

Nessa passagem, é evidente a relação da catarse com os aspectos emotivos e com a arte. Dentre as diversas manifestações artísticas existentes, Aristóteles apud Santoro (2012) considera a música e a poesia ações belas e nobres, que tem a potência de melhor educar os indivíduos e passar os valores de humanos livres.

Nesse sentido, limitamo-nos aos conceitos que o filósofo desenvolve a respeito da música como manifestação artística. Para ele, a música pode ser

---

<sup>11</sup>Disponível em: <https://www.dicio.com.br/redencao/>. Acesso em: 11/10/2019

dividida em dois aspectos, catártico e didático. A função catártica é associada às festas e a rituais religiosos, purificadores ou purgadores:

Pois a disposição está unida a algumas almas de modo intenso, embora ela subsista em todas, diferindo-se pela menor e pela maior intensidade e tendo como exemplos a piedade, o medo e o entusiasmo; pois alguns que são possuídos por essas perturbações, vemo-los **por causa dos cantos sagrados, no momento em que se prestam aos cantos suas almas são lançadas em delírio**, apresentando-se como os que se encontram sob tratamento e purgação; isto mesmo então é forçoso que sofram tanto os piedosos quanto os medrosos e os que em geral são sensíveis, **e os outros na medida em que o mesmo se lança sobre cada um deles; e a todos ocorre uma purgação e sentem alívio junto com prazer**. (ARISTÓTELES apud SANTORO, 2012: 82, grifo nosso)

Os estudos sobre catarse em Aristóteles foram pouco aprofundados; o que se pode afirmar é a relação emotiva e de transformação das emoções humanas (SANTORO, 2012). Com relação à música didática, o filósofo também a nomeia de ética, pois a entende como parte do processo formativo do ser humano. Nesse sentido, ele exalta a função do poeta no auxílio de tal formação:

O ofício do poeta não é descrever coisa acontecida ou ocorrência de fatos. Mas isso quando acontece, é segundo as leis da verossimilhança e da necessidade. [...] A diferença entre historiador e poeta é a de que o primeiro descreve fatos acontecidos e o segundo, fatos que podem acontecer. Por isso que a poesia é mais elevada e filosófica que a história; a poesia tende mais a representar o universal; a história, o particular. A ideia de universal é ter um indivíduo de determinada natureza, em correspondência às leis da verossimilhança e da necessidade. (ARISTÓTELES, apud SANTORO, 2012:81)

Portanto, para Aristóteles, a função do poeta é mais elevada que a função da história, pois entende que os poetas presumem o que pode acontecer. Nessa lógica, ao relacionarmos a música (ritmo) com a construção discursiva (poesia) do gênero musical *funk*, atribuímos, segundo Duarte (2019), um potencial transformador de visão de mundo, resultando em uma função catártica. Para este autor, a catarse, quando bem desenvolvida, é a revolução social, como um processo no qual os indivíduos, coletivamente organizados, mudam a si mesmos na luta pela transformação da sociedade (DUARTE, 2019).

É possível perceber que, mesmo em campos distintos do conhecimento, a catarse é entendida como elemento transformador da alma humana, o que, para a Retórica, pode ser compreendido como a incitação das paixões. Nesse sentido,

Duarte (2019) postula que a catarse surge na vida e transforma-se em efeito das obras de arte. Compreende-se então que, quando desenvolvida no campo das artes, ela exerce uma potência transformadora no indivíduo, pois incita suas paixões e o eleva para sua outra função, entendida como um processo de transformação social em direção a uma nova forma ético-política, vinculada à transformação revolucionária da sociedade (DUARTE, 2019).

O *funk*, desde seu surgimento, moveu multidões a partir da catarse, pois, na década de 90, a sua principal função enquanto movimento musical era a de incitar ao prazer, o que posteriormente se transformou em discursos que falavam sobre a realidade da comunidade. Por isso é importante ressaltar que a catarse como “a vivência da realidade própria da vida humana, cuja comparação com a realidade cotidiana **no efeito da obra** produz uma purificação das paixões que se transforma em ética no ‘depois’ da obra” (LUKÁCS, 1965 apud DUARTE, 2019:10, grifo nosso).

Nesse sentido, o gênero musical *funk*, enquanto obra que causa um efeito e produz uma purificação transformada em ética, corresponde ao que postula Aristóteles (2004): à medida que a canção toca a alma humana, lança-se sobre ela uma sensação de alívio e prazer, o que movimenta os indivíduos a transformação. Dessa forma, o *funk* se consolida nas duas funções catárticas elencadas, a de incitar as paixões humanas e a de transformar o indivíduo para uma possível mobilização social.

Para compreender como se corporifica a função catártica do *funk*, trataremos brevemente do seu surgimento e como os efeitos catárticos se corporificam nos relatos dos *funkeiros*.

### 1.2.2. Corporificação catártica

De acordo com Yúdice (2013), o movimento musical *funk* começou na década de 70, especificamente na Zona Sul do Rio de Janeiro. Inspirados nas músicas americanas, os Djs Big Boy e Ademir Lemos deram preferências para artistas como James Brown e Wilson Picket, representantes da famosa música *Soul*, que evidenciava a cultura negra. Os *bailés da pesada*, assim como eram chamadas as festas que tocavam *funk*, lotavam o Canecão, uma das casas de shows mais famosas do Rio de Janeiro. Cerca de cinco mil jovens frequentavam o local aos domingos.

Quando a casa de show voltou sua atenção para a MPB, *Os bailes da pesada* foram transferidos para a Zona Norte do Rio de Janeiro, onde a maioria dos interessados no gênero musical residia. Empreendedores da época fechavam espaços e investiam em recursos sonoros, chegando a empilhar 100 amplificadores. Além disso, mudaram de nome e começaram a ser chamados de *Soul Grand Prix* porque evidenciavam os ritmos americanos da cultura negra. Nessa nova configuração, passaram a receber cerca de 10.000 jovens. Em 1975, iniciou-se uma nova fase na cultura *funk* do Rio de Janeiro, que a mídia nomeou de Rio Negro (YÚDICE, 2013).

Conforme se verifica no documentário de Goldenberg (1994), o entrevistado Alex, de 24 anos, amante do *funk* desde criança e integrante da equipe de som que organizava os bailes, relatou o surgimento do gênero musical nas comunidades: “A gente aperfeiçoa a cultura, não é porque somos *funkeiros* que vamos negar nossa cultura nacional, o samba” (3:20-4:04). A fala do jovem revela que, independentemente das influências norte americanas, o *funk* passou a ser um gênero nacional aperfeiçoado.

Ainda de acordo com Yúdice (2013), o interesse dos *funkeiros* sempre foi a delimitação de seu espaço (no sentido territorial da palavra) e a construção de seus próprios meios de prazer. Goldenberg (1994) apresenta isso a partir dos discursos dos *funkeiros*, conforme explicita Alex:



Esse tipo de música que toca é uma coisa que quando tá no momento parece que é um espírito que entra dentro da gente e renova a gente a cada dia, é isso que é o *funk*. O *funk* é como se fosse o ar que a gente respira” (15:08 – 15:31)

Com isso, percebemos que o *funk*, enquanto gênero musical, inicialmente, não é um veículo político em busca de uma transformação social. Pelo contrário, é um gênero a serviço do prazer e da distração possíveis pela movimentação do *pathos* do auditório. Tal afirmação é corroborada por Paulo, 20 anos, outro entrevistado cuja fonte de inspiração é o *funk* (GOLDENBERG, 1994):



A nossa distração é o *funk*, é que nem os playboys, uns gostam de curtir um rock, outros um cinema. A gente gosta de curtir baile *funk*, a nossa distração, a nossa alegria todinha, a gente sai no final de semana, fica a semana todinha esperando, a nossa alegria todinha é o baile *funk* (4:44 – 5:07) [...] Aquela coisa que bate por dentro da gente, aquele ar grande, abre mais o coração da gente, é uma alegria forte. Ainda mais quando são aqueles pancadão. Parece que a gente tá assim em outro lugar em outro mundo (18:46-19:00)

Além de mostrar o *funk* como inspiração e fonte de prazer, Paulo também posiciona o gênero musical como um entretenimento, quando compara a ida ao baile *funk* com a ida ao cinema. Ao mesmo tempo, o entrevistado apresenta as diferenças de classe quando diz que “os *playboys*” (a classe média), prioritariamente brancos, vão ao cinema e gostam de *rock*; os negros da favela vão ao baile *funk*. Portanto, notamos o gênero *funk* e o baile *funk* como fonte de inspiração e objetivo de vida.

Outra entrevistada, Tânia, empregada doméstica, acrescenta: “Eu, Tânia, não consigo viver mais sem baile *funk*” (5:42 – 5:50). Em consonância com os entrevistados citados, Paulo e Alex, Tânia também vislumbra no baile *funk* o local de entretenimento, como algo que traz sentido a sua vida.

A relação emotiva instaurada na fala dos *funkeiros* corporifica o efeito catártico que o gênero musical apresenta. Por exemplo, quando os *funkeiros* relacionam suas emoções com o *funk*, a partir das expressões “o ar que respira”, “um espírito que entra dentro da gente”, “alegria todinha é o *funk*”, “não consigo mais viver sem o baile *funk*”, demonstra-se a relação emotiva do indivíduo com a arte, o que atribui ao movimento musical a catarse como elemento de redenção, função instaurada por Aristóteles. Já a outra função da catarse defendida por Duarte (2019) como um processo político, ético e transformador das relações entre a subjetividade individual e objetividade sociocultural, efetiva-se a partir do momento em que o movimento musical *funk* fomenta na sociedade novas formas de identidade. (YÚDICE, 2013).

Nesse sentido, o *funk* catártico entendido como forma de revolução social (DUARTE, 2019) opõe-se aos discursos de mídia da década de 90 que o estigmatizavam de forma depreciativa e subversiva. Dessa forma, instaura-se o campo de batalha discursivo ancorado na polêmica como modalidade argumentativa, como explica Amossy (2017:49):

[...] atividade que consiste em trazer argumentos em favor de sua tese e contra a tese adversa que constrói a fala polêmica [...] que visa desde logo a uma dupla estratégia: demonstração da tese e refutação-desqualificação de uma tese adversa. (2017:49)

Isso posto, atribuir ao *funk* a característica de polêmico é compreender que o processo da construção da identidade do movimento e da construção do *ethos* do *funkeiro* será permeado por questões conflituais, atributos da polêmica que assumem um papel de modalidade argumentativa. Ao assumir esse papel, a polêmica incorpora uma ancoragem conflitual apresentada como uma dicotomização pela polarização e desqualificação do outro.

### 1.2.3. Instauração do campo de batalha discursivo

Esse é o cenário do movimento *funk* que tínhamos na década de 90: um campo de batalhas discursivas. De um lado, a mídia apresentando o gênero como um incentivo à violência e discriminando aqueles que dele faziam parte; do outro lado, os *funkeiros*, que tinham o *funk* como inspiração, os bailes como lazer e assumiam seu papel como tal (YÚDICE, 2013). Havia também uma classe média aterrorizada com os bailes *funks*, reproduzindo as discriminações estabelecidas nos discursos midiáticos, e, em contrapartida, as classes subalternas em busca de espaço territorial, oportunidades e formação de uma nova identidade (YÚDICE, 2013).

Dessa maneira, estava instaurada a retórica de guerra: um campo de batalha discursivo do qual emerge a retórica da demonização e da redenção. O grande arrastão de Copacabana demonizou o *funk* como um ritmo que instrumentaliza a violência e o crime. No entanto, os *funkeiros* apresentaram a redenção a partir de sua função catártica, como lazer e diversão, movendo e dando sentido as suas vidas. Tudo isso resulta em discursos que utilizam de artimanhas da polêmica e constituem uma polarização retórica, a qual:

[...] supõe a existência de um inimigo comum a tal ponto que à estratégia de afirmação positiva se acrescenta uma “estratégia de subversão” que vem depreciar “o *ethos* de grupos”, de ideologias e de instituições concorrentes. É por isso que a polarização utiliza, de bom grado, manobras de difamação. Trata-se de uma estratégia retórica para desacreditar o adversário. (AMOSSY, 2017: 58)

Para convencer as mídias e o público em geral de que o *funk* se tornaria uma cultura nacional, um dos argumentos utilizados pelos *funkeiros* da época era compará-lo ao samba, pois seu lugar de origem e seu público eram os mesmos, ou seja, os subúrbios do Rio de Janeiro, além do público que, em sua grande maioria, eram os negros e pobres.

Porém, o que distanciava o samba do *funk* naquele período é o que Yúdice (2013) entende como cultura do consenso, aquela cujo intento é o de apresentar um Brasil mais cordial e homogêneo. Para isso, era necessário resgatar nossas raízes e entender nossa brasilidade. Dada a importância de representação dos negros, a cultura do consenso simbolizou práticas como o samba, o pagode, a capoeira, o candomblé e a umbanda como suas características identitárias. Essa cultura era mobilizada pela mídia, pelos negócios (em especial o turismo), pela política (inclusive a manipulação do carnaval) e por outros fatores de mediação para a reprodução simbólica de um Brasil cordial e homogêneo. Assim, comparar o *funk* com o samba, naquele período, seria inútil, pois o samba já tinha conquistado seu espaço nas grandes mídias como símbolo de homogeneidade, enquanto o *funk* estava em processo de construção de identidade. Nas palavras de Yúdice (2013:202):

O Brasil nunca foi um país homogêneo, apesar do samba, do carnaval, da bossa nova, da MPB, realmente o terem representado como mais ou menos coerente. A partir de meados dos anos 1990, todavia, uma nova política de representação emergiu, enfatizando a diferença.

A nova política de representação emergente que enfatizou a diferença foi o *funk*, que chocou as ideologias das classes médias e altas e ocupou seus territórios. As atitudes das autoridades e os relatos da mídia registraram a diferença entre brancos e negros, classe média e subalterna.

Com relação ao discurso demonizador a respeito do *funk*, o *Jornal do Brasil* (1992) publicou um artigo intitulado “Movimento *funk* leva desesperança” e produziu o seguinte discurso:

Eles não têm seus rostos pintados com as cores da bandeira brasileira, e muito menos, são eles algum motivo de orgulho (...) Sem tinta em seus rostos, no último domingo, esses caras-pintadas da periferia levaram a Zona Sul à batalha de uma de suas guerras que eles vêm encarando desde que nasceram – as guerras das comunidades. Eles assim tornaram-se motivo de vergonha, diretamente ligada ao terror na praia: os arrastões que semearam pânico. (...) Esse exército foi arregimentado por dois milhões de frequentadores do *funk* (JORNAL DO BRASIL, 1992, apud YÚDICE, 2013: 188)

O discurso de cunho racista compara o fato histórico do *impeachment* do Presidente Fernando Collor em 1992, liderado pelos caras pintadas – grupo cuja maioria era composta por estudantes brancos da classe média, aos *funkeiros* envolvidos no arrastão. Comparar os *funkeiros* com os caras pintadas foi a oportunidade encontrada pelo jornalista de enfatizar a raça e classe social dos envolvidos nos arrastões, tratando os *funkeiros* como símbolo de vergonha e desesperança. Esse discurso foi mais uma tentativa da mídia de deslegitimar o *funkeiro*, resultando na polêmica como modalidade discursiva. Sobre isso Amossy (2017: 59) explica:

a polêmica não é apenas um tipo de argumentação que gerencia os conflitos confrontando-os, dicotomizando-os e polarizando-os. O oponente age nela como um adversário a confundir, até a deslegitimar. (...) A desqualificação da tese, geralmente, acompanha a desqualificação da pessoa ou do grupo que ela representa. O descrédito lançado sobre as pessoas anula a força de seus argumentos.

É esse o panorama que encontramos na década de 90 a respeito do *funk*: discursos das mídias que o demonizam, o estigmatizam, a partir da deslegitimação do grupo que o representa. Porém, essa ancoragem conflitual auxiliou, de algum modo, a construção da identidade do movimento *funk* e o *ethos do funkeiro*. Apesar da estigmatização violenta obtida a partir dos arrastões, o *funk* também passou a ser discutido nas esferas públicas e, assim, conquistou maior visibilidade social, além da midiática. Nas palavras de Yúdice (2013: 201, grifo nosso):

Os *funkeiros* querendo ou não, **encontraram-se no centro dos debates da esfera pública sobre a cultura**. Só o arrastão os colocou no meio de um atual conflito acerca do lugar dos pobres, de seu acesso aos bens e serviços da cidadania e de sua vulnerabilidade perante o poder policial e a violência do Estado. (...) Os *funkeiros*, imaginados como uma ameaça poluente, agora são parte de um novo folclore urbano.

A comunidade *funkeira*, até a década de 90, não tinha intenção de transformações político-sociais em suas composições: “as práticas dos *funkeiros* ofereciam um novo mapeamento cognitivo no qual a cultura transnacional e a tecnologia eram utilizadas para seus próprios fins, **que claramente não são políticos**” (YÚDICE, 2013: 203, grifo nosso). Ainda em Yúdice (2013: 202, grifo nosso), encontramos quais eram os objetivos dos *funkeiros* da época:

É a maneira pela qual a juventude pobre constrói seu mundo, contra as restrições do espaço, e contra a convicção corretamente deduzida de que canalizar a raiva na direção de um objetivo social ou político só pode levar ao engano. Ainda assim, a cultura do *funkeiro* está sendo ouvida, está abrindo novos círculos de debates na televisão e na imprensa, entrando no mercado, criando novas modas, gerando novas estrelas da música. Isso pode não render a esses jovens um ganho material, pode não salvá-los da violência; mas, afinal de contas, tais expectativas não são a sua real esperança. **O que eles querem é buscar um espaço que seja seu.**

Dessa forma, o *funk* foi se instalando e se mantendo na sociedade como um gênero musical de grande potência discursiva. Com esse prisma, notamos que a demonização pelas grandes mídias contribuiu para a sua propagação. Nessa perspectiva, Yúdice (2013: 203, grifo nosso) corrobora o fato de a ancoragem conflitual ter auxiliado nessa instalação:

Se os próprios *funkeiros* **não politizaram** suas danças e suas músicas, eles agora estão, após o arrastão, inevitavelmente envolvidos **num conflito de validações** que acontece nas esferas públicas. E sua contribuição para a **política cultural** carioca foi a de abrir o **espaço do gosto, do estilo e do prazer** que não é permeado pela identidade nacional ou regional, mesmo que eles estejam usando o mesmo **espaço físico** do samba, do futebol ou do carnaval.

### 1.3 Anos 2000

Nos anos 2000, o advento da internet favoreceu a indústria fonográfica do *funk*, uma vez que, anteriormente, as produções eram compartilhadas em fitas, de DJ para DJ, clandestinamente. A internet facilitou o acesso às músicas e às novas tendências do gênero musical. Grandes emissoras passaram a adotá-lo como trilha sonora de novelas do horário nobre e, assim, ele se consolidou na sociedade e passou a ser uma indústria. Os MCs (Mestre de Cerimônia, assim chamados os vocalistas de *funk*), os empresários, os dançarinos e os comerciantes dos bairros passam a ganhar poder aquisitivo com a consolidação do *funk* como produto nacional. (LOPES, 2009)

Nesse período, produções cinematográficas tais como o Filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles (2002) e Kátia Lund, e *Tropa de Elite*, dirigido por José Padilha (2007), utilizaram o *funk* como composição de suas produções. Essas produções também o retrataram de forma estigmatizada, tal qual a mídia o tratava na década de 90. Porém, elas geraram muita visibilidade ao movimento musical e aos adeptos do ritmo.

É nos anos 2000 que as mulheres começaram a integrar os grupos de maneira mais ativa, primeiro como dançarinas (AMORIM, 2010). Um nome se destacou e ficou conhecido, o de MC Tati Quebra-Barraco, uma mulher diferenciada no movimento, já que conquistou seu público cantando, e não com as danças sensuais. Ela e os grupos *Bonde do Tigrão*, *MC Catra*, *Gaiola das Popozudas*, entre outros, foram os precursores da vertente do *funk* conhecida como *Sensual ou Putaria*. As letras dessa época tratavam de temas como sexo e prazer, às vezes com construções de duplo sentido e outras com pornografias explícitas.

As construções com pornografias explícitas, comumente são modificadas para acessar as grandes mídias, mas, nos shows e nos bailes, os cantores entoam as versões originais, por exemplo, a composição do grupo *Gaiola das Popozudas*, intitulada “Se marcar eu como mesmo” (2004) modificada para “Se marcar eu beijo mesmo” (2004). A versão original é assim composta:

**Se marcar eu como mesmo**

E se marcar eu como mesmo  
 não deu conta eu como mesmo hein  
 Tu ta marcando eu como mesmo  
 Vou te dar um papo reto  
 é melhor ficar ligado  
 não deu conta do marido  
 vai rolar a cachorrada  
 e se marcar eu como mesmo  
 não deu conta eu como mesmo  
 tu ta marcando eu como mesmo  
 E se marcar eu como mesmo hein  
 não deu conta eu como mesmo  
 não deu conta eu como mesmo  
 Gaiola das Popozudas não aceita palhaçada  
 se sair com seu marido vai rolar a cachorrada  
 e se marcar eu como mesmo  
 não deu conta eu como mesmo  
 tu ta marcando eu como mesmo hein<sup>12</sup>

Na versão modificada, o verbo “comer” é substituído para o verbo “beijar” como uma maneira de amenizar a conotação pornográfica da canção. Esse tipo de modificação é recorrente nas letras da vertente *sensual*. O grupo *Gaiola das Popozudas* foi um dos primeiros grupos femininos a ganhar visibilidade, resultante de suas composições pornográficas.

Nas composições masculinas, a pornografia também está presente de forma explícita. Mr. Catra, um dos pioneiros do movimento musical transitou em diversas

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/940316/> . Acesso em: 10/10/2019

vertentes do gênero, mas foi na vertente *sensual* que o *funkeiro* alcançou a fama, a música intitulada “Fica de quatro na cama” escancara o ato sexual:

#### **Fica de quatro na cama**

Fica de fica de fica de quatro na cama  
 Quica rasgando de quatro na cama (x3)  
 Fica de fica de fica de quatro na cama  
 Quica rasgando de quatro na cama  
 É pra sentir tesão  
 Se doer você reclama  
 Então novinha  
 Fica de quatro na cama  
 Fica de fica de fica de quatro na cama<sup>13</sup>

O grupo Bonde do Tigrão optou por compor as letras de canções em duplo sentido e dessa forma alcançou maior visibilidade nas grandes mídias. O álbum produzido por Umberto Tavares, lançado em 2001, foi certificado pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) como disco de platina<sup>14</sup>, e uma composição de muito sucesso foi a letra de canção “Cerol na mão”:

#### **Cerol na mão**

Quer dançar, quer dançar  
 O tigrão vai te ensinar  
 Quer dançar, quer dançar  
 O tigrão vai te ensinar  
 Eu vou passar cerol na mão  
 Assim, assim  
 Vou cortar você na mão  
 Vou sim, vou sim  
 Vou aparar pela rabiola  
 Assim, assim  
 E 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<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-catra/fica-de-quatro-na-cama/>. Acesso em: 10/10/2019

<sup>14</sup> Disponível em: [https://pro-musicabr.org.br/home/certificados/?busca\\_artista=Bonde%2520do%2520Tigr%25E3o](https://pro-musicabr.org.br/home/certificados/?busca_artista=Bonde%2520do%2520Tigr%25E3o). Acesso em: 10/10/2019

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bonde-do-tigrao/168650/>. Acesso em: 10/10/2019

Notamos que, apesar de trazer a conotação sexual em suas canções, o grupo Bonde do tigrão, não escancara a pornografia, contribuindo para o grande sucesso alcançado nessa década.

Com relação à inserção feminina no *funk*, ela foi concomitante com a sensualização do gênero. Nesse período, os MCs e os Djs, deixaram de enfatizar as letras que apresentavam a realidade da favela e passaram a liberar a sensualidade, o erotismo e a pornografia. De acordo com Lopes (2009 ou 2010?: 135), o

“sexo” transformou-se, nos últimos anos, em uma temática que, mais do que nunca, é publicamente e amplamente enunciável, pois a sexualidade passou a ser encarada como um “projeto” ou uma “propriedade do indivíduo” e não mais como um fenômeno da natureza.

Assim, o movimento *funk* se reformulou, em comparação à década de 90, quando sua identidade foi composta como violenta e associada ao narcotráfico. Nos anos 2000, essa identidade é construída a partir da sexualidade. Diante disso, é importante ressaltar que:

nesse contexto ultra-modernizante, no qual o sexo passa a ser uma mercadoria altamente vendável, que essas personagens da cena *funk* atual têm lugar. Poderíamos dizer que essas personagens refletem tal contexto, ao mesmo em tempo que colaboram para a sua construção. Na cena *funk*, a sexualidade é produzida socialmente e compartilhada publicamente (LOPES, 2010:136)

Tal fato contribuiu para a polarização discursiva entre os discursos de mídia e os discursos dos *funkeiros*. Ademais, auxiliou na construção da identidade do movimento *funk* e na construção do *ethos* do *funkeiro*. Observemos na matéria, publicada no jornal *O dia* em 08/03/2001:

***Dança do sexo nos bailes funk***  
***Secretaria de Saúde revela que adolescentes estão engravidando e pegando doenças em novo trezinho do funk***

Depois de brigas e strip-tease, só mesmo o sexo no meio dos salões de bailes *funk* poderia surpreender; é isso que está acontecendo. O secretário municipal de Saúde, Sérgio Arouca, revelou que está aumentando o número de jovens grávidas que têm chegado aos postos de saúde municipais contando a mesma história: vão aos bailes de saia, sem calcinha, e mantêm relações sexuais com os meninos enquanto dançam em fila indiana, formando um trezinho, ou sentada no colo dos rapazes, fazendo a chamada dança das cadeiras. As adolescentes estariam sendo dominadas dentro dos salões. “Pelo que estamos vendo, é uma Ação imperativa. A menina que não se submete acaba ficando de fora da turma”, conta o secretário. O pior é que as meninas não sabem quem é o pai da criança que esperam, porque mantêm relações com vários rapazes durante o baile e não sabem qual deles foi responsável pela gravidez. (O DIA, 2011, apud LOPES, 2010: 48)

O fato narrado pela mídia coloca o baile *funk*, espaço para as festas do movimento, como responsável pela gravidez na adolescência. É notória a ênfase negativa dada ao movimento musical nas formas de expressão: "engravidando e pegando doenças em novo trezininho do *funk*". Isso ocorre em decorrência da construção da identidade do movimento *funk*, estigmatizado desde seu surgimento. O jornalista enfatiza o baile *funk*, não levando em consideração que o fato narrado - a gravidez - é resultado de uma prática sexual que poderia ter acontecido em qualquer outro espaço envolvendo gêneros musicais diversos. Nesse sentido, cabe destacar que a erotização das músicas brasileiras não ocorre somente no gênero musical *funk*, como explica Lopes (2010: 134):

a erotização do *funk* não deve ser vista como um fenômeno singular e isolado, uma vez que "sexo" não é um tema estranho às manifestações da diáspora africana constitutivas da cultura brasileira. (...), o lundu, o maxixe, a marchinha, o samba e a própria MPB sempre foram permeados por temas eróticos. Não é de hoje que paródias, duplos e triplos sentidos, refrões pornográficos fazem parte de muitos gêneros musicais brasileiros. As marchinhas de carnaval – por exemplo, Mamãe eu quero (1936), de Jararaca-Vicente Paiva, ou Eu dei (1937), de Ary Barroso – sempre se prestaram bastante a esse papel. Da mesma forma, as músicas do Nordeste também são um bom exemplo desse tipo de canções pornográficas de duplo sentido – Passei a noite procurando tu (1970), do Trio Nordestino.

Nessa lógica, entendemos que o jornalista, ao enfatizar o baile *funk* como "espaço para gravidez", recorre à conotação pornográfica que o gênero musical preconiza, o que se configura como mais uma tentativa de deslegitimar o movimento musical *funk*, pois, em composições brasileiras pertencentes a outros gêneros musicais, a pornografia também é presente, mas esses gêneros não foram estigmatizados como o *funk*. Por isso, compreendemos que os discursos de mídias da época valiam-se da polêmica como modalidade argumentativa na tentativa de dicotomizar as opiniões públicas e, por essa razão, fizeram questão de enfatizar o movimento *funk*.

É possível perceber a tentativa da dicotomização e deslegitimação na primeira expressão da matéria "depois de brigas e strip-tease, **só** mesmo o sexo no meio dos salões de bailes *funk* poderia surpreender". O jornalista, ao usar a palavra "só" para acrescentar mais uma ocorrência negativa (o sexo), deslegitima o gênero musical e imprime um juízo de valor relacionado ao baile *funk*, o que entendemos retoricamente como persuasivo, pois incita o *pathos* do auditório, a indignação, e

afirma, a partir de uma falácia, que essas práticas fazem parte do cotidiano do movimento. Desse modo, torna-se evidente como a mídia contribuiu para a construção negativa da identidade do movimento musical *funk*.

Em outra entrevista, publicada na Folha de São Paulo no dia 09/03/2001, também é possível notar a estigmatização do movimento *funk*, com base na pornografia preconizada pelo gênero musical:

**“Grávidas do *funk*” preocupam prefeitura**

Secretaria da Saúde denuncia caso de meninas que afirmam ter engravidado depois de manter relações sexuais em bailes

A Secretaria Municipal de Saúde do Rio está denunciando casos de meninas que afirmam ter engravidado depois de manter relações sexuais dentro de bailes *funks*. O mais grave, segundo a secretaria, é que as meninas nem sabem quem são os pais de seus filhos. “A história é gravíssima e nos preocupa. Se for uma prática constante, a possibilidade de gravidez indesejada e de transmissão de doenças sexualmente transmissíveis, além da AIDS, é uma coisa fantástica”, afirma o secretário Sérgio Arouca. O alerta foi dado na Secretaria de Saúde depois que **M., com idade inferior a 14 anos e portadora do vírus HIV**, disse ter engravidado num desses bailes, em janeiro. “A secretaria trabalha com fatos-sentinelas”, explica o secretário Arouca. “Quando aparece um caso assim, ficamos em alerta. Para mim, é um caso de saúde pública e está sendo tratado como tal. Mas não podemos ter atitude repressiva. Temos que trabalhar na prevenção.” Embora a secretaria afirme que existem outros casos, não revela os nomes das meninas, suas idades e as comunidades onde moram, por temer que, se expostas, elas não façam o pré-natal. **Pessoas que freqüentam os bailes negam que haja relações sexuais públicas durante a festa. “Eu vou a muitos bailes, mas nunca vi ou ouvi isso. Costumo freqüentar os bailes de Austin e de Olinda com minhas amigas”, diz Jaqueline Amarante, 16, grávida de sete meses.** (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001, apud LOPES, 2010:47; grifo nosso)

Como se pode notar, trata-se de mais um discurso jornalístico que auxilia na construção negativa da identidade do movimento *funk* e apresenta os bailes *funks* como palco de sexo explícito. Vale a pena ressaltar que nossa análise não objetiva a verificação da veracidade das notícias, mas a maneira como ocorre o ato retórico, pois evidenciar o baile *funk* não é um caso de saúde pública, mas sim a gravidez na adolescência e a transmissão de doenças. Destacamos ainda que, na segunda matéria citada, a fala da adolescente nega ter visto sexo explícito nos bailes, e também que eles acontecem em bairros populares do Rio de Janeiro (Austin e de Olinda). Não é por acaso que a relação da gravidez na adolescência esteja relacionada às classes subalternas, e não verdadeiramente ao baile *funk*.

Pela maneira como as manchetes são produzidas, dá-se mais ênfase à palavra *funk* do que propriamente ao caso preocupante, a gravidez. A primeira

manchete, “Dança do sexo nos bailes *funk*”, traz a palavra “bailes” no plural, levando-nos à interpretação de que a ocorrência não é isolada, pelo contrário, o plural promove uma generalização, como uma tentativa de apresentar que é comum a “dança do sexo” nesses espaços. Ao relatar a “dança do sexo”, o jornalista não explora o verdadeiro mote da matéria, a gravidez na adolescência, mas utiliza a expressão de modo a estigmatizar as danças dos *funkeiros*, como danças do sexo. Nesse sentido, nota-se a modalidade polêmica corporificada, como postula Amossy (2016), na tentativa de deslegitimar o outro e dicotomizar as opiniões públicas.

Na segunda manchete, “‘Grávidas do *funk*’ preocupam prefeitura”, ocorre mais uma generalização por parte do jornalista, ao sugerir que somente as mulheres do movimento musical *funk* engravidam na adolescência. Nesse caso, é possível perceber, pelo ato retórico, que a preocupação da matéria não é, efetivamente, tratar de um problema social - a gravidez na adolescência – mas relatar a qual movimento essas meninas pertencem e quais lugares elas frequentam.

Escolhemos esse fato para observarmos que a forma como a mídia auxiliou na construção da identidade do movimento musical não foi alterado com o passar dos anos; a diferença entre uma década e outra baseia-se nos motes escolhidos para a deslegitimação e a polarização de ideias. Assim, na década de 90, o mote era a violência; nos anos 2000, ele passou a ser a gravidez das *funkeiras*, vista como problema de saúde pública. Cabe ressaltar que as composições das letras de cada década e as formas de manifestações dos *funkeiros* contribuíram para a escolha dos motes das mídias. Na década de 90, por exemplo, o alarde do arrastão estigmatizou o movimento *funk* como violento, e as poucas composições da época retratavam a realidade das favelas e as desigualdades sociais, tal qual podemos observar na composição de Mr. Catra (1994):

### Favela é arte

Favela não é só crime, favela também é arte  
 Isso está provado ouvindo em toda parte.  
 Por isso hoje eu digo com pureza no coração  
 Mister Catra, amigo, é paz, saúde e união.  
 Favela também é arte  
 Isso está provado ouvindo em toda parte.  
 Por isso hoje eu digo é com pureza de verdade  
 Mister Catra, amigo, humildemente é Parmalat.

Ao Justo sou fiel e canto pro país inteiro  
 Lutando contra injustiça, covardia e o desespero.  
 Eu estou pedindo para acabar com a violência  
 A fome, o desemprego e qualquer tipo de carência.  
 Fé em Deus para todas as comunidades  
 E força aos irmãos que estão sem liberdade.  
 Já chega de massacre, o pobre não aguenta mais  
 Só queremos liberdade, saúde, justiça e paz.  
 Enquanto se come bem na casa de um bacana  
 O pobre agradece a Deus, quando tem pão com banana.  
 E a elite escuta isso e diz que é exagero  
 Pois não vive o dia-a-dia à beira do desespero.  
 Aqui na favela, doutor, se tu não sabe  
 A grande maioria passa por necessidade.  
 Só pedimos consciência pra mudar a situação  
 O negócio, gente boa, é paz, saúde e união.<sup>16</sup>

Já as composições dos anos 2000, como observamos em “Se marcar eu como mesmo”, “Fica de quatro na cama” e “Cerol na mão”, trazem ao movimento *funk* um cunho erótico e pornográfico. Por essas razões, não é coincidência que os motes escolhidos pelos discursos jornalísticos sejam os mesmos das composições dos *funkeiros*, pois é na ancoragem conflitual que a retórica do dissenso se instala, na negação do discurso do oponente (AMOSSY, 2017).

Portanto, o embate discursivo se constrói a partir da retórica da polarização que explica o posicionamento de grupos em busca da consolidação de identidades. Amossy (2017) explana que essa retórica se utiliza de uma estratégia de subversão para depreciar o *ethos* de grupos. Logo, a tentativa da mídia ao enunciar tais matérias foi a de retratar o movimento musical *funk* como um incentivador de práticas sexuais, resultando em gravidez na adolescência. Dessa forma, por um lado, depreciou o *ethos* do grupo, e não somente dos envolvidos (as supostas meninas que engravidaram). Por outro lado, os *funkeiros*, assumindo sua posição

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/mr-catra/favela-tambem-e-arte.html>. Acesso em: 10/10/2019

no campo de batalha discursivo, retrucaram a matéria publicada na Folha de São Paulo no dia 09/03/2001 no documentário “Tá tudo dominado”, produzido e dirigido por Roberto Maxwell (2001), como observaremos em seus relatos a seguir.

Nessa produção, pessoas consideradas influentes no meio *funk*, como DJ Marlboro, Verônica Costa e até mesmo um juiz da vara da infância, Dr. Siro Darlan, trataram o fato sob outra perspectiva. DJ Marlboro, por exemplo, relatou: “Até hoje o juizado de menores não conhece a menina, a Secretaria de Saúde que deveria ter entregue o nome no juizado de menor não consegue detectar a menina (08:47 – 08:57)” A fala do entrevistado alude à “menina” citada na segunda matéria reportada pela Folha de São Paulo “M., com idade inferior a 14 anos e portadora do vírus HIV”

Verônica Costa, conhecida como mãe loira do *funk*, jornalista e vereadora, uma das principais responsáveis pela popularização do *funk* percorreu:



Essa história de trezinho da garota ter engravidado, nada disso aconteceu (08:19-08:21) (...) Ninguém sabe o paradeiro da jovem, não se preocupem que isso é uma mentira (08:57 – 09:02)

O Dr. Siro Darlan, juiz da 1ª vara da infância, também se manifestou contra a mídia e a favor do *funk*: “Nós não temos esse caso como verdadeiro. Quem noticiou isso que foi a Secretaria de Saúde do município, em momento algum apresentou essa jovem e nem a identificou” (08:26-08:36). Desse modo, percebemos que nos anos 2000, assim como na década de 90, consolidaram-se dois grupos distintos e antagonistas relacionados ao movimento *funk*: o da grande mídia e a comunidade *funkeira*. Apesar de a mídia, por um lado, ter contribuído de alguma forma com a visibilidade do movimento ao assumir um dos posicionamentos da polêmica, os *funkeiros*, por outro lado, deslegitimaram os discursos midiáticos, afirmando em seus relatos que a matéria sobre gravidez no baile *funk* era mentirosa. Esse tipo de acusação é a tentativa de difamar e propagar a polarização de ideias, construída a partir da polêmica social. Embora a tentativa de difamação e deslegitimação seja frequente na construção da identidade do *funk*, nos anos 2000, ele passou por um processo de “glamourização”. Lopes (2010: 172) explica que isso aconteceu porque “para a mídia corporativa, o *funk* só ganha legitimidade cultural quando é consumido

pelas elites cariocas – nesse caso, parece acontecer aquele processo que Herschmann (2000) chamou de glamorização do *funk*”.

Portanto, percebemos que o gênero *funk*, quando consumido pelas elites cariocas, alcança visibilidade positiva, ao passo que, quando consumido pela juventude das favelas e periferias - seu lugar de origem -, apresenta identidade estigmatizada e depreciada. Nesse sentido, o gênero musical passou a ser consumido pelas classes médias e média alta, evidenciando uma intersecção entre as classes nos bailes. Verônica Costa, no documentário de Maxwell (2001), relata que, neles, iam “desde fusquinhas até Mercedes”, ou seja, as marcas dos carros evidenciam a diferença de classe.

Outra questão também muito criticada pela mídia foi a pornografia das letras. Os *funkeiros*, em autodefesa, também no documentário de Maxwell (2001), afirmam que o *funk* “faz parte da vida deles, por isso vai falar na verdade”. Dj Marlboro entende o gênero como a trilha sonora do que acontece. Mr. Catra, outro MC de grande influência, diz que o *funk* tem várias ramificações, o *funk* social, o *funk* criminal, o político. O entrevistado concorda com o Dj Marlboro e esclarece “a gente fala de tudo” (04:04 -04:25).

Na tentativa de justificar as produções pornográficas, Mr Catra entende o *funk* como um substituto do axé, outro estilo musical brasileiro que tratava da sensualidade e de letras de música com duplo sentido. O empresário Telles corrobora tal afirmação:



Antes do *funk* ser estouro, essas crianças que têm hoje 22/23 anos e que fazem letras como “o tapinha”, “a cachorra au au”, “a gatinha miau”. Ouviam e não era *funk* “mãe é mãe e vaca é vaca”. Isso não é *funk*. “Vai ralando na boquinha da garrafa”, enquanto uma mulher semi-vestida se roçava em cima de um gargalo de uma garrafa (11:44 – 12:16)

O entrevistado compara as composições pornográficas dos jovens *funkeiros* com composições de letras do gênero axé. Este último fez grande sucesso anterior e concomitantemente ao *funk*. Telles finaliza: “Lamentavelmente, o *funk* é o mal, mas é sucesso” (12:26 – 12:28). Nessa perspectiva, Ceccheto e Farias (2002) apud Lopes (2010:134) também concordam com a justificativa dos *funkeiros* com relação à influência exercida pelo gênero musical *axé music* sobre o *funk*:

“na virada dos anos 1980 para os 1990, esse gênero musical traz para a cena musical brasileira uma especularização do ato sexual a partir de letras de música cada vez mais explícitas, assim como coreografias típicas” (Segundo Ceccheto & Farias apud LOPES, 2010:134)

Desse modo, percebe-se que, para a comunidade *funkeira* as músicas com conotação pornográfica não são um problema; elas são entendidas como uma fase, tal qual na década de 90, quando se incitava à violência. Para os *funkeiros*, a fase da pornografia é mais aceita do que a da violência gerada pelos corredores de galera. Assim, eles consideram que, nos anos 2000, o *funk* vivenciava uma nova etapa. Para DJ Marlboro, os discursos de mídia encontram na palavra “*funk*” uma forma de estigmatização dos problemas sociais; por isso, independentemente da fase em que o movimento esteja, será utilizado como ferramenta da mídia para a inserção dos problemas sociais, como afirma em entrevista ao documentário já citado: “Tudo que a sociedade tinha com relação ao preconceito foi descarregado em cima do *funk* (07:14 – 07:17) (...) Qualquer coisa errada que acontece no Rio de Janeiro é culpa do *funkeiro* (07:44 – 07:47)”. (MAXWELL, 2001)

Dessa forma, o entrevistado também se vale de modalidades retóricas, a polarização, por exemplo - na tentativa de deslegitimar a mídia, tida como mentirosa - , e consolida a polêmica em seu ato retórico:

A polêmica é considerada entre dois polos. Há, de um lado a violência autorizada pela polarização social e pela confrontação de posições dicotômicas de contextos sociodiscursivos, institucionais e culturais: ela autoriza o desenrolar da confrontação no espaço público. (AMOSSY: 2017: 61)

Por isso, segundo Amossy (2017), em termos retóricos, ferramentas como a deslegitimação, a dicotomização e a polarização, que permearam os discursos e contribuíram para a construção da identidade do movimento *funk* e do *ethos* do *funkeiro*, são autorizadas pela polêmica como forma de confrontação no espaço público.

#### 1.4 Contemporaneidade

Na contemporaneidade, o *funk* conquistou muitos espaços: nas grandes mídias, na academia, em debates políticos e outros (LOPES, 2010). Nas mídias, muitos nomes ganharam destaque, tais como Anitta, Ludmila, Tati Quebra-barraco, MC Carol, cantoras e compositoras conhecidas internacionalmente. O que contribuiu para o sucesso das artistas foi a divulgação na internet, em redes sociais (*Facebook* e *Instagram*) e nas plataformas de canais de vídeos, como o *Youtube*.

Anitta foi mais além e gravou uma série<sup>17</sup> na plataforma *streaming Netflix*, abordando a sua inserção na música e no movimento *funk*. Com isso, conquistou muitas parcerias internacionais, e a de maior notoriedade foi com a cantora *pop* Madona, reconhecida mundialmente. Juntas, gravaram o *funk* “Faz gostoso”, uma canção de grande sucesso e repercussão mundial<sup>18</sup>.

Outra importante aparição da cantora foi em um dos principais e mais importantes festivais de música eletrônica do mundo, *Tomorrowland*, que aconteceu na Bélgica, em 2019. Anitta foi a primeira brasileira a se apresentar no festival. Em suas redes sociais, a *funkeira* agradeceu ao público e evidenciou o gênero:

Ontem foi mágico! Nós transformamos o *Tomorrowland* num baile *funk* de favela. Vocês (público europeu) não fazem ideia do que isso representa para nossa cultura, nosso povo e país. Quando vocês, de fora do Brasil, valorizam o *funk*, um ritmo nascido nas periferias, vocês ajudam a mostrar para um público enorme de preconceituosos o poder da periferia [...] Tudo o que eu quero dizer é obrigado!<sup>19</sup>

Assim, a fala de Anitta marca a internacionalização do *funk* como uma conquista. Outra internacionalização de grande evidência foi a participação de Mc Kevinho no festival *Lollapalooza*, no Chile, em 2019. Em reportagem ao jornal online “R7” (07/04/2019), o redator Helder Maldonado critica a aparição dos *funkeiros* somente no *Lollapalooza* chileno e afirma que, no mesmo festival no Brasil, “o *funk* só entra pelas portas dos fundos<sup>20</sup>”. Nota-se, portanto, a aparição internacional do movimento musical, que se expandiu ainda mais na contemporaneidade. Contudo, ele ainda não se desprende das marcas negativas na construção de identidade iniciada na década de 90 e que perdura até os dias atuais.

O movimento musical chegou à academia com Hermano Vianna, na década de 80, e, em virtude do sucesso de sua pesquisa, ela foi transformada em livro, publicado em 1987 e intitulado “O mundo do *funk* carioca”. Posteriormente, muitas pesquisas foram desenvolvidas em vários campos do saber, tais como a tese de doutorado de Adriana Carvalho Lopes, intitulada “*Funk-se quem quiser*” e defendida em 2010; a pesquisa de Marcia Fonseca de Amorim, que trata sobre as mulheres,

<sup>17</sup> Intitulada “Vai Anitta” com o primeiro episódio lançado em 16/11/18. Disponível em: <https://g.co/kgs/TAVuBG>. Acesso em: 11/10/2019

<sup>18</sup> Na plataforma Youtube, foram registrados 8.077.016 visualizações. <https://www.youtube.com/watch?v=kPX0PBaUzmw>. Acesso em: 12/10/2019

<sup>19</sup> Disponível em: <https://tracklist.com.br/anitta-funk-pop-brasileiro-tomorrowland-2019/78234>. Acesso em: 10/10/2019

<sup>20</sup> Disponível em: <https://diversao.r7.com/prisma/helder-maldonado/no-lollapalooza-brasil-o-funk-so-entra-pela-porta-dos-fundos-07042019>. Acesso em: 10/10/2019

intitulada “O discurso da e sobre a mulher no *funk* brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino”, apresentada em 2009; os artigos “Não me bate doutor”: *funk* e criminalização da pobreza” (2009) e “Cidade do *funk*: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas” (2012), de Adriana Facina, cada um com a sua ênfase e relevância, pois o movimento *funk* assume diversas facetas no que tange a sua inserção social.

Em julho de 2019, foi organizado pelo Coletivo 7P, na cidade do Rio de Janeiro, um festival que contemplava debates acadêmicos e apresentações artísticas para os apreciadores do gênero *funk* no centro do Rio de Janeiro. O propósito do evento foi celebrar o movimento com debates, filmes e registros históricos. O evento foi noticiado no jornal “O Dia” (03/07/2019) e tratado como uma reverência ao *funk*:

[...] será uma reverência ao *funk*, reunindo exposições fotográficas de Alba Fernandes, que registrou bailes das décadas iniciais. Além de moda, literatura, músicas tradicionais dos anos de 1980 e 90. Serão exibidos os documentários a[...]<sup>21</sup>

Na mesma entrevista, a integrante do Coletivo 7P, Jéssica Yjí, uma das organizadoras do festival, mostrou uma nova perspectiva com relação à função do *funk*: “Queremos difundir a cultura negra no Rio, nosso próximo passo será estudar e estruturar novas histórias falando de outras vertentes musicais e culturais de grande importância para nossa história. Soul, Charme e Rap, por exemplo,”<sup>22</sup> Certamente, a difusão das pesquisas acadêmicas relacionadas ao *funk* fomentou as discussões políticas acerca do gênero e ampliou o interesse da classe média. A internacionalização e a multidão de adeptos ao *funk* contribuíram para ele se tornar uma ferramenta política

<sup>21</sup>Disponível em: [https://odia-ig-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/odia.ig.com.br/amp/diversao/2019/07/5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.html?amp\\_js\\_v=0.1#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp\\_tf=Fonte%3A%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fodia.ig.com.br%2Fdiversao%2F2019%2F07%2F5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.htm](https://odia-ig-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/odia.ig.com.br/amp/diversao/2019/07/5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.html?amp_js_v=0.1#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp_tf=Fonte%3A%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fodia.ig.com.br%2Fdiversao%2F2019%2F07%2F5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.htm). Acesso em: 10/10/2019

<sup>22</sup> Disponível em: [https://odia-ig-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/odia.ig.com.br/amp/diversao/2019/07/5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.html?amp\\_js\\_v=0.1#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp\\_tf=Fonte%3A%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fodia.ig.com.br%2Fdiversao%2F2019%2F07%2F5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.htm](https://odia-ig-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/odia.ig.com.br/amp/diversao/2019/07/5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.html?amp_js_v=0.1#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp_tf=Fonte%3A%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fodia.ig.com.br%2Fdiversao%2F2019%2F07%2F5659792-festival-no-centro-do-rio-celebra-o-funk-com-debates--filmes--moda-e-registros-historicos.htm). Acesso em: 10/10/2019

e inspirar os *funkeiros* a tratarem das necessidades sociais e políticas em suas composições. Afinal, o *funk* é um movimento que aborda diversos assuntos e, na contemporaneidade, assume uma nova identidade, revelando uma função que propicia a reflexão político-social nas comunidades.

Nos debates políticos, o *funk*, mais uma vez, passa por processos de criminalização. A matéria de 29/07/2019 da *BBC News* online, por exemplo, anuncia:

**Projeto de lei de criminalização do *funk* repete história do samba, da capoeira e do rap**

Senado analisa proposta polêmica que quer transformar um dos ritmos mais tocados no Brasil em 'crime de saúde pública'.

[...] A proposta foi enviada em janeiro por Marcelo Alonso, um webdesigner de 47 anos, morador de um bairro da zona norte de São Paulo. Teve 21.985 assinaturas de apoio.

A relatoria da proposta ficou com o senador Romário Faria (PSB-RJ) - o Congresso permite que ideias de cidadãos possam virar projeto de lei se conseguirem 20 mil assinaturas de apoio em quatro meses. Agora, audiências públicas para debater o tema devem ocorrer no Senado.

Por enquanto, o projeto não detalha o que exatamente seria proibido, quem seria punido ou como seria a punição.

A proposta diz apenas: "É fato e de conhecimento dos brasileiros, difundido inclusive por diversos veículos de comunicação de mídia e internet com conteúdos podre (sic) alertando a população o poder público do crime contra a criança, o menor adolescente e a família. Crime de saúde pública desta 'falsa cultura' denominada *funk*".

Depois do parecer de Romário, o texto deve passar por comissões no Congresso e pode ir à votação na Câmara e em seguida no Senado.

A possível criminalização do *funk* vem causando polêmica [...]

Apesar de a proposta ir para o Senado, os defensores do *funk* - no caso, os políticos contrários à criminalização do movimento - assumem papéis diferentes e pertencem a outras classes sociais, se comparado às décadas anteriores, pois, anteriormente, os sujeitos que compunham o movimento *funk* eram os *funkeiros* e seus adeptos, pessoas pobres das periferias e favelas e, por isso, não tinham um discurso autorizado<sup>23</sup> para defendê-lo. Assim, o debate se constrói no nível político-social em que os dois grupos em conflito partem de um mesmo lugar de fala<sup>24</sup>, isto é, da mesma realidade social, já que são políticos e acadêmicos se posicionando a favor do *funk*; da mesma forma o campo oponente, composto por políticos e acadêmicos.

<sup>23</sup> Abordaremos esse tema com mais ênfase na seção seguinte.

<sup>24</sup> Trataremos desse conceito no capítulo II

Em suma, na contemporaneidade, os defensores não estão entre a população subalterna negra, pobre e estigmatizada, como na década de 90 e nos anos 2000; trata-se de defensores que têm um discurso autorizado, que pertencem à classe média e alta. Por essa razão, a mídia entende a necessidade de ouvir os dois lados. Como já dissemos, um lado é composto pelos políticos e acadêmicos acusadores, que pretendem criminalizar o *funk*; o outro lado é composto por políticos e acadêmicos defensores do movimento *funk*, entendendo o papel do movimento como transformador social e como parte fundamental da construção de identidade dos jovens da classe popular.

Em entrevista ao Jornal “Nexo”, publicada em 03/07/2017, a respeito da mesma polêmica da criminalização do *funk*, o pesquisador Danilo Cymrot, mestre em criminologia pela USP e autor da dissertação “A criminalização do *funk* sob a perspectiva da teoria crítica”, disse em defesa do movimento:

Existe uma insegurança muito grande [na população] que acaba sendo projetada no *funk*, como um bode expiatório”, diz Cymrot. “No momento em que as pessoas não sabem lidar com uma série de assuntos complexos, como violência, tráfico de drogas, sexo, educação e os jovens, você cria a ideia de que todos os males da sociedade que não têm uma solução fácil são provenientes de um gênero musical, de uma festa. E que se você acabar com essa festa, acabarão os problemas. É muito cômodo e simplista as pessoas acreditarem que, proibindo o baile acabaria, o abuso de drogas, a gravidez na adolescência. Estou falando de coisas que acontecem independentemente do *funk* existir”<sup>25</sup>.

Ao asseverar que o *funk* serve como bode expiatório, o pesquisador admite uma posição similar à de DJ Marlboro: “Tudo que a sociedade tinha com relação ao preconceito, foi descarregado em cima do *funk* como bode expiatório.” (MAXWELL, 2001). Como se pode perceber, ambos bradam em defesa do movimento e consideram que os males sociais não são pertencentes ao *funk*, mas fazem parte de uma gama de interação social, na qual o movimento está inserido, ou seja, pertencente às classes subalternas, majoritariamente negras e estigmatizadas, tal como postula Yúdice (2013).

A matéria noticiada pelo jornal online “Senado Notícia”, no dia 13/09/2017, apresenta o campo dos defensores do *funk*:

<sup>25</sup>Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/03/Um-projeto-de-lei-quer-criminalizar-o-funk.-De-onde-vem-essa-vontade>). Acesso em: 11/10/2019

### **Criminalizar *funk* é discriminar juventude das periferias, avaliam debatedores na CDH**

A proposta de criminalização do *funk* ([SUG 17/2017](#)) foi unanimemente condenada por convidados e senadores nesta quarta-feira (13), durante audiência pública realizada pela Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH). A medida chegou a ser apontada como uma ofensa às liberdades individuais, assim como um ato de discriminação contra a juventude que aprecia a cultura do *funk*, boa parte jovens de periferia e favelas que encontram no ritmo formas de expressão e identidade. (...) A antropóloga Mylene Mizrahi, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), disse que a proposta em debate é inconstitucional. Observou que ela surge em meio a outras manifestações obscurantistas que afetam as liberdades individuais. (...) No caso da ideia de criminalização do *funk*, “um ritmo inteiro e seus seguidores”, Mylene disse que nem o regime militar pós-64 tentou algo parecido.

— O que querem de fato é um Estado que diga quem pode criar e o que pode ser criado. Está na hora de eles tirarem as máscaras e dizer claramente que não querem viver em democracia. Que se proponha então um regime autoritário, porque somente em um Estado de exceção isso seria possível — desafiou. (...)

MC Bruno Ramos, um dos criadores da Liga do *Funk*, de São Paulo, hoje assessor da Secretaria Nacional da Juventude. Segundo ele, mais de 20 milhões de jovens em todo o país integram movimentos ligados ao *funk*, que neles encontram referências de inclusão social e cultural, num país marcado por processos de segregação e violência. Também participou do debate o presidente do Conselho Nacional da Juventude, Anderson Pavin Neto, que classificou a sugestão legislativa de “preconceituosa”.

— Falta conhecimento de causa, realmente. Parece que o autor não vive em nosso país. O *funk* surge como possibilidade real de inclusão social e independência para a juventude. Não tem sentido se falar em crime — criticou.

Os senadores José Medeiros (Pode-MT) e Magno Malta (PR-ES) manifestaram a intenção de se posicionar contra a sugestão legislativa. Malta destacou que o *funk* é somente mais um ritmo musical. Na prática, opinou, pode-se fazer apologia ao crime por meio de música de bossa nova, samba ou qualquer outra forma de arte. Disse que isso, sim, não “pode merecer aplauso”.

Apesar de convidado, Marcelo Alonso, o autor da ideia legislativa, não veio para a audiência. Para Romário, faltou “coragem” ao autor para defender claramente a proposta <sup>26</sup>.

A proposta de criminalização do *funk* foi negada pelo Senado, e esse fato pode ser visto pelos *funkeiros* como uma vitória política e social. Como expressão e constituição de identidade, o movimento continua em voga, tal qual na década de 90, em que a luta era a constituição da identidade do *funkeiro*. Na contemporaneidade, a identidade parcialmente constituída se consolida nos debates políticos com diferentes representatividades, compostas por uma gama de pessoas de todas as classes sociais, lutando para a manutenção do *funk*.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/13/criminalizar-funk-e-discriminar-juventude-das-periferias-avaliam-debatedores-na-cdh>. Acesso em: 11/10/2019

A antropóloga Mylene Mizhari, em entrevista para jornal *online* “Senado Notícia”, no dia 13/09/2017, postula que “o que querem de fato é um Estado que diga quem pode criar e o que pode ser criado”, mas que o *funk*, além de um movimento, é uma **ferramenta política** criada pelas classes populares. Portanto, em seu ponto de vista, ao invalidar essa prática, automaticamente, o contexto retórico cultural da comunidade é invalidado.

#### 1.4.1 A retórica dos competentes

Os *funkeiros* da década de 90 já tentavam construir a identidade do movimento como instrumento para uma possível reforma social, mas não desfrutavam de posição social privilegiada capaz de subverter a hierarquia. Quem lutava a favor do *funk* eram os próprios *funkeiros* e seus adeptos, e essas pessoas não tinham um discurso autorizado.

Para Ferreira (2017), o discurso autorizado faz parte de uma retórica dos competentes, que não é necessariamente sensata, pois não é pautada pelo mérito, pela ética ou pelo dever, mas, meramente, pela aparência. Assim, a sociedade se divide em “competentes” e “fracassados”. Nessa conjuntura, o discurso autorizado se disfarça de discurso competente porque é comum, em nossa sociedade, premiar aqueles que ganham evidência profissional, intelectual, esportiva e política, sem questionar o seu “sucesso”. Portanto, “o discurso autorizado compreende a retórica das representações das instituições” (FERREIRA, 2017:66). Esses representantes gozam de um *ethos* assegurado.

Logo, por mais que, na década de 90, existisse a tentativa de defesa do gênero *funk* e de uma nova construção da identidade do movimento, os *funkeiros* não tinham “competência”, porque eram vistos pelas mídias e pela sociedade como “fracassados”, por estarem em um lugar de exclusão social, de acordo com a sua classe (YÚDICE, 2013). Em contrapartida, a mídia, com *ethos* assegurado e discurso autorizado, noticiava catástrofes e responsabilizava o movimento musical.

Atualmente, conforme, constatamos a mídia ainda insiste em discursos que generalizam o *funk* como violento, sexual e o retratam como problema de saúde pública. Contudo, por mais que ainda se insista nesses discursos, existe um grupo de pessoas, entendido como os “competentes”, que goza do *ethos* assegurado para

insurgir contra esses discursos e fazer a defesa. Por isso, a construção da identidade do movimento é alterada na contemporaneidade, de violenta e sexual para a de transformadora social e representativa dos jovens das periferias.

Os três momentos citados (a década de 90, anos 2000 e a contemporaneidade) têm em comum o ato retórico mediado pela polêmica. Esta última, como modalidade argumentativa, permite, no cenário apresentado, a polarização de ideias, a dicotomização e a deslegitimação do adversário, o que acaba por consolidar o *funk* como um discurso entremeado pela retórica da demonização e da redenção.

Assim, ao longo da história, determinado como um discurso demonizado, pelas grandes mídias, mas que busca uma redenção, por meio da sua função catártica e da sua principal função social, que se consolida na construção da identidade dos jovens da periferia e torna-se uma ferramenta fundamental para a eclosão de seus discursos.

### 1.4.2 Movimento musical *funk*: o grito dos invisíveis

#### Rap do Silva

Todo mundo devia nessa história se ligar  
 Por que tem muito amigo que vai pro baile dançar  
 Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá  
 E entender o sentido quando o DJ detonar  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 Era um domingo de sol, ele saiu de manhã  
 Para jogar seu futebol, deu uma rosa para a irmã  
 Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar  
 Falou para sua esposa que ia vim pra almoçar  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 Era trabalhador, pegava o trem lotado  
 Tinha boa vizinhança, era considerado  
 Todo mundo dizia que era um cara maneiro  
 Outros o criticavam porque ele era *funkeiro*  
 O *funk* não é motivo, é uma necessidade  
 É pra calar os gemidos que existem nessa cidade  
 Todo mundo devia nessa história se ligar  
 Porque tem muito amigo que vem pro baile dançar  
 Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá  
 E entender o sentido quando o DJ detonar  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 E anoitecia, ele se preparava  
 Para curtir o seu baile que em suas veias rolava  
 Foi com a melhor camisa, tênis que comprou soado  
 E bem antes da hora ele já estava arrumado  
 Se reuniu com a galera, pegou o bonde lotado  
 Os seus olhos brilhavam, ele estava animado  
 Sua alegria era tanto, ao ver que tinha chegado  
 Foi o primeiro a descer, e por alguns foi saudado  
 Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu  
 Com a cara amarrada, sua mão estava um breu  
 Carregava um ferro em uma de suas mãos  
 Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação  
 E o pobre do nosso amigo, que foi pro baile curtir  
 Hoje com sua família, ele não irá dormir!  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 Era só mais um Silva que a estrela não brilha  
 Ele era *funkeiro*, mas era pai de família  
 Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu  
 Com a cara amarrada, sua mão estava um breu  
 Carregava um ferro em uma de suas mãos  
 Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação  
 E o pobre do nosso amigo, que foi pro baile curtir  
 Hoje com sua família, ele não irá dormir!  
 (MC, Bob Rum, 1996)

A letra de canção intitulada “Rap do Silva” (1996) foi composta por Moisés Osmar da Silva, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1969. A composição alcançou grande visibilidade na década de 90, mas foi em 2014 que ela se consolidou como a primeira letra de *funk* a ser tema de abertura da novela *Cristal* (SBT), na voz de Dado Dolabela <sup>27</sup>. A letra relata a realidade de muitos *funkeiros* das comunidades do Rio de Janeiro, narra a história de um “Silva” (sobrenome comum entre os brasileiros: a escolha lexical nos remete à generalização do indivíduo), homem, *funkeiro*, trabalhador, que frequenta os bailes *funks* para se distrair. Porém, em uma dessas idas ao baile, foi morto a tiros, sem nenhuma explicação.

A composição contribui para construção do *ethos* do *funkeiro* e automaticamente para a construção da identidade do movimento musical, além de constituir o *ethos* de um *funkeiro* “trabalhador, pai de família, cara maneiro, que a estrela não brilha”. Tais características são atribuídas em oposição ao fato de ser *funkeiro*, pois a construção que se tinha do *ethos* do *funkeiro* na década de 90 era a de “vagabundo”, “bandido”, “traficante”. Desse modo, o orador da canção, ao compor esse discurso, preocupou-se com a caracterização positiva do *ethos* do *funkeiro*: “Deu uma rosa para a irmã/ Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar/ Era trabalhador, pegava o trem lotado/ Tinha boa vizinhança, era considerado / Todo mundo dizia que era um cara maneiro.” (MC BOB RUM, 1996)

Ao mesmo tempo em que o orador constrói o *ethos* do *funkeiro*, a identidade do movimento musical também é construída:

Outros o criticavam porque ele era *funkeiro*  
O *funk* não é motivo, é uma necessidade  
É pra calar os gemidos que existem nessa cidade  
Todo mundo devia nessa história se ligar  
Porque tem muito amigo que vem pro baile dançar  
Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá  
E entender o sentido quando o DJ detonar (MC BOB RUM, 1996)

Portanto, o orador, além de considerar o movimento *funk* como um espaço de diversão e distração, também o entende como uma necessidade, uma forma de “calar os gemidos que existem nessa cidade”. Dessa maneira, compreendemos o *funk* como um grito retórico dos invisíveis, pois é partir dele que a periferia constrói

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.abramus.org.br/noticias/6333/bob-rum-talento-em-forma-de-poesia-dancante/>. Acesso em: 12/10/2019

sua identidade e conquista os espaços na sociedade, conforme postula Facina (2009):

O *funk* é grito da favela, voz do morro cantando a liberdade, som da massa, o *funk* é um dos ritmos mais malditos da cultura popular brasileira. Seus detratores afirmam que o *funk* não é música, que seus cantores são desafinados, suas letras e melodias são pobres e simples cópias mal feitas de canções pop ou mesmo de cantigas tradicionais populares. Há ainda os que demonizam o batidão, associando-o à criminalidade, à violência urbana ou à dissolução moral (FACINA, 2009: s/n)

Para Facina e Lopes (2012), assim como nesta pesquisa, a construção do movimento foi marcada, nas três décadas analisadas (90, anos 2000 e contemporaneidade), por críticas e dicotomização de opiniões propagadas pelos discursos de mídia. Para as autoras, essa dicotomização ocorre devido ao lugar de origem do *funk*, demarcado por pessoas negras e pobres:

O *funk* entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras em uma perspectiva burguesa, na qual a alteridade é posta em seu devido lugar, ou seja, é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo dos binarismos hierárquicos. (FACINA; LOPES, 2012, p. 195)

Nessa lógica, compreendemos, em consonância com as autoras, que as principais críticas propagadas pelos discursos de mídia, relacionadas ao movimento *funk*, configuram um preconceito contra a raça e a classe social do *funkeiro*:

[...]A crítica ao *funk* escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do “bom gosto estético”. (...) Outro argumento, mais explicitamente racista e descaradamente preconceituoso com os “de baixo”, vai dizer que o *funk* é música de bandido, incita à violência, corrompe menores, aumenta o uso de drogas e utiliza mais uma série de afirmações moralistas para defender seu puro e simples banimento. “O *funk* é caso de polícia” e ponto final. (FACINA; LOPES, 2012: 195)

Nesse sentido, considerando o fato de a identidade do movimento ser construída com base na polêmica que delimita a imagem do *funkeiro* como bandido e incita à violência, faz-se necessário que ele, em seu ato retórico, produza um discurso a partir de uma potência discursiva para se consolidar na sociedade. Assim, corporifica-se um discurso cuja potência retórica seja capaz de ecoar a voz dos que não têm voz e, com isso, conquista-se a visibilidade social e constrói-se a identidade do *funk* positivamente.

Por essa razão, os *funkeiros* produzem um discurso instituinte, insurgido contra o discurso dominante, o qual, por sua vez, presume a qualidade musical concebida pela classe média e escancara os preconceitos acerca das pessoas da favela. A força do *funk* reside, portanto, na criação de uma cultura identitária, revolucionária na intenção de se opor ao discurso dominante e, para isso, utiliza a retórica como estratégia a fim de re-hierarquizar os valores e crenças da sociedade e contribuir para o rompimento dos valores arraigados nesse discurso. Assim, auxilia na formação da identidade dos jovens negros e pobres. Para Facina e Lopes:

o *funk* deixa espaço para que os jovens negros das favelas possam existir socialmente. Para eles, o *funk* é diversão, trabalho e sensualidade, mas também é a realidade e a linguagem da favela, denúncia e movimento cultural. (...) O *funk* pode ser compreendido como um meio de comunicação popular com grande influência sobre a juventude pobre. Expressando realidades múltiplas, servindo como diversão, transmitindo mensagens e, sobretudo, transformando em registro artístico a linguagem da favela, cheia de gírias e sentidos diversos da língua culta (FACINA; LOPES, 2012: 197)

Dessa forma, a composição “Rap do Silva” (1996) se instaura na sociedade como um grito retórico dos invisíveis, denunciando a morte de mais um *funkeiro* ocorrida sem explicação e atribuindo, com isso, a verossimilhança da composição à realidade do povo negro e pobre da cidade do Rio de Janeiro. A letra da canção se consolida como o já mencionado discurso instituinte, cuja pretensão é romper com os valores de uma sociedade que não vislumbra no movimento *funk* um discurso de potência, mas um discurso sem conteúdo, proveniente de pessoas desvalorizadas, conforme explicam Facina e Lopes (2012: 196):

Como se os sujeitos que lá habitam não fossem tão sujeitos, criam um discurso que silencia as vozes locais e delimitam os “territórios favelas” como um espaço genérico do perigo e da barbárie ligada, única e exclusivamente, ao chamado tráfico.

Diante disso, compreendemos que a construção polêmica delineada em relação ao movimento *funk* e a criação dos antagonismos nas três décadas (90, anos 2000 e contemporaneidade) entre o movimento *funk* e a sociedade constituem-se a partir de um preconceito velado socialmente contra a raça e classe dos *funkeiros*. Dessa forma, por um lado, o discurso dominante, a partir de seus valores morais e éticos, identifica no movimento *funk*, principalmente em sua estratégia discursiva, a alusão a temas como violência, realidade da favela, sexualidade, uma forma de depreciar e polarizar as opiniões da sociedade, em busca de desmoralizar

uma raça e um povo, a partir dos seus discursos. Por outro lado, o movimento *funk* concebe um discurso instituinte, partindo de um construto retórico de resistência à história, que sempre dividiu os homens em poderosos e subalternos. Assim, o gênero musical proporciona a voz aos que não tinham voz e, por essa razão, o movimento, muito mais do que um discurso polarizado socialmente, é uma ferramenta discursiva para o povo subalternizado.

A raça, a pobreza e a negritude são apenas parte de um imenso *iceberg* construído socialmente, pois a questão fundamental está nas profundezas: a discriminação é atributo do poder. Para os poderosos, é conveniente difundir um mal e estabelecer uma tensão no centro das comunidades humanas; é preciso dividi-los para afiançar o poder. Desse modo, a construção da identidade do movimento *funk* é estabelecida, em um contexto retórico que presume uma retórica da demonização para difundir os preconceitos velados socialmente. Assim destacam Facina e Lopes (2012: 198):

É preciso lembrar que a favela é um território marginalizado construído no interior de uma sociedade fundada no mito da democracia racial. Como mostra Flauzina (2008), tal mito foi utilizado não só para interditar a formação de uma identidade negra no Brasil, como também para apagar o conflito de raça existente na Nação.

Nesse viés, o próximo capítulo aborda as questões de representatividade e identidade de uma mulher estereotipada dentro de um universo feminino hegemônico que não a representa. Também demonstra que é na potência do *funk* que seu discurso encontra guarida para ganhar corpo e fazer frente a discursos dominantes que negam a sua individualidade e inclusive ao próprio espaço do *funk* que, no primeiro momento, em certa medida reproduz os mesmos discursos e não a concebe fora desses estereótipos.

## 2 LUGAR DE FALA: QUEM É ESSA MULHER DO *FUNK*?

### 2.1. *Funk* e mulher: uma construção patética

“Eu não sou cocota, eu não tenho cabelão, eu não tenho popozão, mas ninguém fala que eu sou feia, eu já mesma falo, pra ninguém precisar falar”. Em entrevista para o documentário “Febre do *Funk*” dirigido por Gustavo Caldas (2000), Tati Quebra-barraco relata sua aparência como característica que não se enquadra no estereótipo exigido pelo *funk*. Não ser “cocota” é não se envolver facilmente com os homens. “Não ter Popozão” refere-se aos quadris que não são avantajados, característica estigmatizada de *funkeira*. Ao afirmar que é feia, faz referência à letra da canção “Sou feia, mas tô na moda”:

#### **Sou feia, mas tô na moda**

Eta lele, eta lele  
Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco,  
Sou feia mais tô na moda,  
tô podendo pagar hotel pros homens isso é que mais importante.  
Quebra meu meu barraco (MC Tati Quebra-barraco, 2004)

A inserção da mulher no *funk* aconteceu em meados dos anos 2000. Tati Quebra-barraco, com irreverência, tornou-se um ícone para as adeptas do *funk* sensual. Primeiro, por se tratar de uma mulher considerada fora dos padrões, pois, como retrata acima, não tinha as características básicas de uma *funkeira*. Cabelos compridos, quadris avantajados, pernas grossas e a dança como principal função. Tati Quebra-barraco assumia a posição de vocalista e compositora e, dessa maneira, rompia com as expectativas dos padrões dos próprios *funkeiros*.

Nos anos 2000, com a formação dos bondes – grupos de *funkeiros* formados por homens e mulheres - as mulheres passaram a ganhar maior visibilidade, o que não acontecia na década de 90. Nessa formação, sua principal função era dançar as composições masculinas de cunho erótico e pornográfico, as quais, por vezes, tratavam a mulher como objeto. No entanto, como o objetivo inicial do gênero era o ritmo envolvente, as questões de objetificação da mulher não eram debatidas no movimento.

O tipo de composição erótica e pornográfica tanto feminina como masculina gerou grande repercussão na mídia, acerca do gênero *funk*. Para os *funkeiros*, porém, a nova vertente foi um sucesso, pois estavam deixando um passado violento

dos bailes de corredores da década de 90 para trás. Dessa forma, retomavam os bailes com a intenção inicial: promover o ritmo envolvente. Segundo Yúdice (2013), o gênero musical *funk*, desde o surgimento, se preocupava com o “prazer” e o “envolvimento” dos adeptos. Nesse sentido, Tati (2001) reage às críticas: “Hoje em dia, todo mundo quer falar das músicas depravadas, mas se parar pra pensar, cadê as mortes?”. Ou seja, para a *funkeira*, antes criticava-se a violência; agora criticam-se as músicas depravadas. Entretanto, o fato de ter surgido uma nova vertente fez com que acabassem as mortes.

É a partir dessa tensão, entremeada de críticas e pornografia, que a mulher se insere no *funk* e encontra seu espaço, seja na dança ou no canto. Para compreendermos como ela dominou esse espaço, enfatizaremos, nesta pesquisa, as composições de duas cantoras: MC Tati Quebra-barraco (2004) e MC Carol (2014) <sup>28</sup>, surgidas em épocas distintas e cujo despontar contribuiu para a transformação da construção de um *ethos* feminino no *funk*.

Neste capítulo, analisaremos os discursos das mulheres, advindos dos documentários produzidos dos anos 2000 (*Sou feia, mas tô na moda*, 2004) e da contemporaneidade (*Funk de mina*, 2019), para apresentar as dificuldades enfrentadas, no âmbito social, pela comunidade *funkeira* feminina, com relação ao preconceito e à estigmatização, para se valer do gênero como ato retórico. Apresentaremos o conceito de lugar de fala (Ribeiro, 2016) atrelado à construção do *ethos* (Meyer, 2007) para explicar a relevância das “vozes” dessas mulheres no *funk*. Além disso, analisaremos como as composições incitaram as paixões do auditório (Figueiredo, 2018) e contribuíram para a consolidação do *ethos* feminino.

### 2.1.1 Análise da construção patética

O Documentário “Sou feia, mas tô na moda” dirigido por Denise Garcia (2004), apresenta a chegada das mulheres ao *funk*, como eram os bailes, as razões que inspiraram as *funkeiras* a compor as letras e o que as letras das canções significam para as adeptas do movimento. A escolha do nome do documentário já evidencia a artista MC Tati Quebra-barraco, uma das artistas mais citadas pelas seguidoras do *funk*. Outros nomes relevantes para a construção dessa nova vertente

---

<sup>28</sup> Daremos mais detalhes sobre as cantoras no capítulo III

feminina são: Deise da injeção e Valesca Popozuda. A compositora Deise da injeção ou Deise Tigrone foi a pioneira na letra de cunho pornográfico, seu destaque foi mais significativo como compositora, e muitas de suas letras foram interpretadas por Tati Quebra-barraco. (GARCIA, 2004)

A relação estabelecida entre a mulher e o *funk*, retoricamente, é demonstrada no documentário, “Sou feia, mas tô na moda” (2004) e configura-se como uma construção patética, pois as composições femininas instauram-se e consolidam-se em resposta às composições masculinas. Em outras palavras, as mulheres, incitadas pelas paixões advindas dos discursos masculinos, valem-se do *pathos* como parte do processo argumentativo e se inserem no movimento.

Para Figueiredo (2018:141), baseada nos estudos de Aristóteles, “todos os discursos buscam despertar no auditório a adesão às teses defendidas pelo orador e uma das estratégias mais eficazes é o despertar de paixões no auditório”. Ao despertar as paixões humanas, inevitavelmente, o discurso altera os indivíduos e implanta mudanças em suas concepções e no direcionamento de seus julgamentos. Nessa concepção, Aristóteles entendia o *pathos* como recurso efetivo para a persuasão.

Assim, o *funk*, sob a ótica retórica, quando produzido e proferido pelos homens, torna-se um ato retórico que incita as paixões em seu auditório. Como parte desse auditório é feminina, são despertadas paixões contrárias às dos homens, resultando na construção de novos discursos. Por exemplo, o *Bonde do Tigrão*, grupo de *funk* de alta notoriedade dos anos 2000, produziu o seguinte discurso (*Cerol na mão*, 2004):

Guarde esse corpo pra mim  
Que eu te quero demais  
Agora, vem com o Tigrão  
Na nova dança, a do entra e sai  
Entra e sai, entra e sai  
Na porta da frente e na porta de trás.<sup>29</sup>

Como já mencionamos anteriormente, ao produzir tal discurso, o orador incita as paixões no auditório. Quando esse auditório se limita ao público feminino, muitas poderiam ser as paixões despertadas. Algumas mulheres poderiam sentir amor e se afeiçoarem ao discurso, outras poderiam sentir vergonha, e nessa mistura de

---

<sup>29</sup>Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bonde-do-tigrao/cerol-na-maoentra-e-sai.html>. Acesso em: 11/10/2019

sentimentos emerge o discurso feminino. Uma das paixões postuladas por Aristóteles é a emulação. Nesse contexto, compreendemos que foi a partir da emulação que algumas mulheres encontraram um caminho para também produzirem e proferirem o seu discurso (Boladona, 2004):

Com o esquema todo armado,  
Esperando tu chegar  
Pra balançar o seu coreto  
Pra você de mim lembrar  
Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar  
Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar<sup>30</sup>

O discurso acima produzido por Tati Quebra-barraco apresenta o efeito patético causado pelos discursos masculinos. Assim, estimulada pela emulação, a *funkeira* produz seu discurso sob uma ótica feminina. Nessa lógica, percebemos que ambos se comparam aos animais: o homem, ao “tigrão” - para elevar a força e esperteza -, e a mulher, à “cachorra” e à “gatinha” – a primeira assume uma conotação de sensualidade, e a segunda, de beleza.

A maneira como ambos se posicionam no ato retórico estimula o auditório à conquista e ao ato sexual. No discurso masculino, o jogo de palavras do “entra e sai” - e na sequência “na porta da frente e na porta de trás” – sugere, a partir da repetição atrelada ao ritmo, duas formas de relação sexual, a anal e a vaginal. No discurso feminino, a expressão “para balançar o seu coreto” não enfatiza o tipo de relação sexual, porém marca a intenção. Na expressão “vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar”, a mulher se posiciona como “fera”, indicando desempenho sexual. Portanto, é nesse jogo retórico que as composições femininas emaranhadas com as masculinas constroem um *ethos* feminino. A mulher como agente desse processo argumentativo e estimuladora de auditórios, provocada por discursos anteriores que incitaram o *pathos*.

Figueiredo (2018), em consonância com Aristóteles, entende as paixões como afecções psicofísicas, isto é, associadas a alterações fisiológicas, envolvendo sensações de dor ou prazer. Logo, as alterações sugeridas no indivíduo a partir do *pathos* não se limitam somente à alma humana, mas alteram o corpo de quem está à mercê delas. As paixões geram significações cognitivas, impressões sensíveis ou racionais, crenças e julgamentos. Alicerçada nessa concepção, a autora

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/tati-quebra-barraco/145057/>. Acesso em: 12/10/2019

desenvolveu um esquema para representar a trajetória da paixão e seu funcionamento no processo argumentativo.

Figura 1: A trajetória da paixão



Fonte: FIGUEIREDO, 2018.p. 141-158

A partir da trajetória patética, demonstraremos como a mulher se consolidou no *funk* e construiu o seu *ethos*. A primeira parte da trajetória versa sobre a disponibilidade, pois, de acordo com Figueiredo (2018), é necessária uma disponibilidade afetiva por parte do auditório para que o ato retórico tenha eficácia. Ela possibilita uma oportunidade para o orador propagar a paixão pretendida no ato retórico. Logo, essa etapa refere-se à aceitação e à disposição emocional do auditório. Por isso, quando os homens inicialmente produzem um discurso de *funk* com cunho pornográfico, as mulheres, que fazem parte de seu auditório, têm essa disponibilidade, isto é, a aceitação do discurso dominante de cunho machista.

A segunda etapa, correspondente à identificação, Figueiredo (2018) concebe como um aspecto primordial do processo persuasivo. É por meio da identificação que os processos cognitivos são acionados, bem como as sensações ou percepções e as impressões sensíveis ou racionais. Só é possível identificar-se com um discurso se antes o auditório se sensibilizar. Dessa maneira, podemos afirmar que existe uma identificação feminina com os discursos inicialmente masculinos de cunho pornográfico, pois eles incitam nas mulheres a sensação de prazer. Além disso, muitas vezes, elas também se identificam com a raça e classe dos *funkeiros*, pois ambos, em sua maioria, são negros e pobres. Ao serem sensibilizadas, denota-se uma identificação. O processo identitário gera impressões nesse auditório, aspecto em que nos deteremos mais adiante.

Na terceira etapa, correspondente à trajetória patética, Figueiredo (2018) trata da alteração psicofísica. Nesse momento, o auditório passa a sofrer alterações e processos fisiológicos, seguidos de sentimentos de prazer e/ou dor: as paixões atingem o corpo e conduzem o auditório, em conjunto com a mente, a uma mudança de julgamento. Nessa etapa, o *funk* apresenta grande potência discursiva, pois, além da paixão movimentada pela letra da canção, também tem o estímulo rítmico que entendemos como uma função catártica assumida pelo ritmo. Portanto, se o auditório em análise é o feminino, as mulheres não estão somente imersas nos discursos que as movimentam, mas também no ritmo que as induz e desperta uma mudança de julgamento.

Na quarta etapa, nomeada como mudança de julgamento, de acordo com Figueiredo (2018), é possível observar uma alteração nos processos cognitivos concernentes às crenças ou aos julgamentos do auditório. A alteração acontece em virtude da função da experiência de dor e/ou prazer. É no aspecto do prazer que o discurso masculino do *funk* incita as mulheres a uma mudança de julgamento, resultando em uma ação.

Na última etapa, o processo persuasivo é baseado em uma trajetória patética e atinge seu principal objetivo: conduzir o auditório à ação. Nessa fase, é possível testemunhar as atitudes ou disposições do auditório para o mundo. Por consequência, a mulher, que era parte do auditório masculino, tornou-se agente nesse processo. Meyer apud Figueiredo (2018:156) entende que “A paixão, tornada incontornável, exige a ação. Daí a obrigatória relação ética com a paixão, pois a moral se estriba numa justa deliberação capaz de ensejar a ação”. Portanto, a construção patética da mulher com o *funk* torna obrigatória a participação feminina como agente desse processo argumentativo.

## 2.2. De mulher para mulher

Com base nos conceitos elencados a respeito da trajetória patética que prevê o *pathos* como parte fundamental do processo argumentativo, analisaremos os discursos das adeptas do *funk* (auditório) coletados nos documentários “Sou feia, mas tô na moda” (2004) e “Funk de mina (2019), que versam sobre as produções de *funk* femininas (orador).

No documentário “Sou feia, mas tô na moda” de Denise Garcia (2004), algumas mulheres relataram suas impressões relacionadas ao *funk* produzido por mulheres. Uma delas foi Andréa, que entende o *funk* feminino como um incentivo para a expressividade das mulheres em relação ao sexo: “muitas mulheres eram acanhadas, o que aconteceu é que a música incentivou a pôr pra fora. Quando a Tati canta ‘bota na boca, bota na cara’, então, hoje é mais aberto” (11:00 – 11:10).

Para Andréa, falar de sexo nas composições femininas é importante, pois faz com que as mulheres tenham menos vergonha de se exporem a respeito disso. Retoricamente, percebemos a evidência da trajetória das paixões: há a disponibilidade do auditório para receber o discurso, a identificação com o ato retórico, a alteração psicofísica e a mudança de julgamento, que expõe o fato de falar sobre sexo como algo positivo. Quanto à etapa ação, Andréa assume o papel de oradora e exprime suas impressões sobre o *funk*.

Outra entrevistada, Raquel retrata o *funk* feminino, enquanto ato retórico com uma forma de alerta para as mulheres:



Fala com as mulheres e com os homens também. Antigamente, os homens chegavam e falavam “Ah, vamos ali”, as mulheres aceitavam, antes de surgir o *funk* era tipo, “vamos no prédio, vai e assim estava indo”. Agora surgindo o *funk*, não! Principalmente as músicas da Tati que está dizendo muita coisa, alertando as mulheres. (11:15 – 11:32)

Acerca dos fatos citados, nota-se que o *funk*, como ato retórico, incita as paixões do auditório. Quando apreendido pelas mulheres, incita a confiança, colocando-as em estado de alerta sobre o que elas verdadeiramente querem. Outro relato foi o da *funkeira* Valesca, na época (2004) cantora do grupo Gaiola das Popozudas, que insere o *funk* como um “canto de mulheres guerreiras”:



Antigamente, as mulheres apanhavam, eram xingadas e elas abaixavam a cabeça, hoje não, hoje elas se mostram assim (por meio do *funk*), muitas trabalham, se mantêm sozinhas, cuidam dos seus filhos e vivem sozinhas e guerreiras, hoje as mulheres são muito guerreiras (18:09 – 18:30)

O *funk* como o “canto das guerreiras” coloca a mulher em um espaço ao qual não pertencia, ou seja, nos bailes *funks* como cantora e compositora. Além disso, ela é inserida em um contexto retórico diferenciado: o de exprimir seus desejos sexuais, um discurso esse que, na década de 90, era produzido somente por

homens. É na pornografia e no erotismo que as mulheres encontraram sua inserção e consolidação no *funk*.

Na contemporaneidade, o tabu da pornografia continua como tema de produção feminina, porém suas produções enveredaram para outras discussões, a saber, a independência feminina, o combate a padrões de beleza, a autovalorização e o feminismo. (AMORIM, 2009)

Nos anos 2000, a maioria das *funkeiras* não se denominava feminista; atualmente, o quadro se modificou, pois, além de se declararem feministas, produzem conteúdo com tal característica. Contudo, apesar de os conteúdos se modificarem em alguns contextos, no que tange à temática - a saber, a liberdade feminina, a autovalorização e o feminismo - , as mulheres ainda encontram na pornografia um caminho para construir o “canto das guerreiras” e deslegitimar seu auditório, como fez MC Carol na letra de canção “Propaganda enganosa” (2016):

Sem fofoca, sem caô  
Sem cutcharra e mimimi  
Me comeu mal pra caralho  
Eu gemi pra te iludir<sup>31</sup>.

Nessa letra de canção, MC Carol utiliza-se do relato sobre ato sexual como forma de deslegitimar seu auditório (homens). Com isso, constitui em seu ato retórico o que consideramos como a retórica de guerra, pois o orador deslegitima seu oponente. Nesse momento, “o campo de batalha retórico” é composto por homens e mulheres como adversários.

Anitta, outra *funkeira* renomada na contemporaneidade, também assume o “campo de batalha retórico” em suas composições. Na letra intitulada “Menina má” (2013), por exemplo, lemos :

Me olha e deseja que eu veja  
Mas já digo: “não vai rolar!”  
Agora é tarde pra você querer me ganhar  
Rebolo te olho  
Mas eu não quero mais ficar  
Eu admito que acho graça em ver você babar<sup>32</sup>

<sup>31</sup>Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/mc-carol/propaganda-enganosa.html>. Acesso em: 11/10/2019

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/anitta/menina-ma.html>. Acesso em: 11/10/2019

Na composição, Anitta, utiliza-se da sedução e da provocação como forma de poder sobre o auditório (homens) e também da relação afetivossexual para demonstrar seu controle perante a situação.

A cantora e compositora Ludmila, outra *funkeira* de notoriedade contemporânea, utiliza-se das mesmas artimanhas para construir seu *ethos*, a partir da provocação e da sedução, tendo a relação afetivossexual como principal forma de controle e poder, tal qual é possível perceber na letra “Abusa” (2016):

Hoje vai rolar  
 Vou te provocar  
 Você vai gostar

Abusa  
 Vem no movimento  
 Mostra o seu talento  
 Tira a minha blusa  
 Vem que eu tô querendo  
 Aproveita o momento  
 Porque eu não sou sua  
 E na hora h, eu vou com tudo  
 E quero ver se tu vai segurar <sup>33</sup>

Nas pesquisas realizadas, percebemos que o aspecto da já mencionada relação afetivossexual como obtenção de poder é característica principal dos *funks* compostos e cantados por mulheres. Por essa razão, é evidente a construção patética do ato retórico para consolidar o *ethos* de uma mulher independente e responsável pelas suas próprias vontades. Muitas dessas mulheres, portanto, têm o *funk* como discurso que compõe seu ato retórico no mundo.

No documentário “*Funk de mina*”, realizado pelo Coletivo Doroteia em 2019, as mulheres relatam como a escolha do *funk* para concretizar o ato retórico modificou suas vidas. Nesse sentido, Mc Carol cita o *funk* como a “salvação”: “Às vezes, eu até me emociono para falar do *funk*, porque o *funk* salvou minha vida, realmente eu não sei o que seria de mim, se eu não tivesse caído no *funk*” (24:56-25:52). Outra entrevistada cuja “salvação” foi o *funk*, MC Mano Feu, mulher lésbica, negra e pobre, relata suas dificuldades de existência no mundo: “Você já nasce o que? Sou feia, sou pobre e tô fodida, você já nasce sendo a pior pessoa do mundo, mas o *funk* ajudou (...). O *funk* foi a porta, o *funk* corre aqui na minha veia.”

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/ludmilla/abusa.html>. Acesso em: 11/10/2019

(23:18-24:48). Para essas mulheres a relação patética estabelecida com o *funk* é parte do processo de construção de identidade.

Diante dessa realidade, as mulheres passaram a utilizar o gênero musical para concretizar a “voz das oprimidas”, ou seja, das mulheres que não se enquadram no padrão de beleza vigente no discurso dominante, daquelas que lutam pela liberdade de expressão verbal e corporal como parte fundamental de sua construção identitária. Nessa perspectiva, os discursos femininos no movimento *funk* contribuem para a formação de um discurso instituinte que emerge de sua realidade de mulher, negra e pobre. Em tal conjuntura, a mulher *funkeira* - muito mais que o homem *funkeiro* - tem de, antes de existir socialmente, provar a sua humanidade e o valor de sua existência. Por isso, o seu discurso deve se vestir de potência retórica para verdadeiramente, re-hierarquizar os valores e crenças que compõem o discurso dominante, patriarcal e moralista.

### 2.3. A formação do discurso instituinte

Nunca ninguém me ajudou a subir em uma carruagem, a passar por cima da lama ou me cedeu o melhor lugar! Eu não sou mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem, quando tinha o que comer. E também aguentei as chicotadas! Eu não sou mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou mulher? <sup>34</sup>

O trecho acima faz parte do discurso de Isabella Baumfree, mulher negra, americana, nascida em Nova York, em cativeiro, no século XIX, que adotou o pseudônimo de Sojourner Truth,. Esse discurso foi proferido em 1851, em uma Convenção de Direitos da Mulher em Ohio, nos Estados Unidos. Intitulado “E eu não sou mulher?” ele exprime a necessidade de existir socialmente e, ao mesmo tempo, revela a luta das mulheres negras daquele período.

O discurso proferido por Baumfree à época propicia a observação da existência de um equívoco com relação à universalização do termo mulher, no sentido de não abarcar nem reconhecer a luta das feministas, especialmente das mulheres negras. Ao passo que, dentro do movimento feminista hegemônico -

---

<sup>34</sup> Recorte do discurso publicado por Marcus Robinson na edição de 21 de junho de 1851

concebido pelas mulheres brancas das classes dominantes -, havia o desejo da conquista pelo direito de trabalhar, em contrapartida, as mulheres negras viam-se subjugadas como mão de obra escrava, igualando-se aos homens negros, sem distinção. (RIBEIRO, 2017)

O discurso de Sojourner Truth evidencia a realidade de uma mulher negra do século XIX, recém-liberta pela abolição da escravidão, em busca de um lugar na sociedade, ou seja, trabalho, moradia e condições de sobrevivência. Nessa perspectiva, a realidade apresenta a necessidade de um feminismo negro, pois as lutas das mulheres negras eram diferentes das lutas das mulheres brancas, no que diz respeito às suas necessidades, devido à sua raça.

Enquanto a mulher negra estava em busca de existência social, a branca já estava em luta para a sua inserção no mercado de trabalho. Ambas são mulheres, porém partem de lugares diferentes: enquanto as negras lutavam para a não esterilização obrigatória, decretada somente para mulheres negras, as brancas pautavam suas necessidades políticas, por exemplo, a luta pelo voto. As causas são todas pertinentes, porém é evidente a discrepância dos lugares sociais ocupados por ambas. Desse modo, faz-se necessária a criação de um feminismo negro capaz de representar efetivamente as causas das mulheres negras, que partem de um lugar social diferente de uma mulher branca. (RIBEIRO, 2017)

Sob a ótica da análise retórica, partiremos do pressuposto de sermos seres retóricos. De acordo com Ferreira (2017), pela palavra nos tornamos construtores sociais, sujeitos ativos, e a utilizamos como instrumento revelador de nossas impressões de mundo. Nesse viés, a fala de Sojourner Truth evidencia a construção social de uma mulher negra, que utiliza a palavra como instrumento retórico, não somente para passar suas impressões sobre o mundo, mas também para influenciar e orientar as pessoas a partir do relato de sua experiência. Nessa construção, percebemos um forte apelo ao *pathos*, ou seja, para o orador, esse momento foi o de despertar a emoção em seu auditório, suscitar as paixões.

Para tanto, ela se valeu da argumentação e, segundo Ferreira (2017), “argumentar é o meio civilizado, educado e potente de construir um discurso que se insurja contra a força, a violência, o autoritarismo e se prove eficaz (persuasivo e convincente) numa situação de antagonismos declarados.” Em outras palavras, por meio da argumentação, o orador demonstrou ao auditório, mediante relatos que

contemplam desde acontecimentos corriqueiros a situações impiedosas praticadas pela sociedade da época, que não faz parte da universalização do termo mulher.

Para a retórica, Sojourner Truth produziu um discurso instituinte, isto é, um discurso que arranha o discurso dominante. Este último é pautado por uma moral e configura um discurso hierarquizado. Aqui, a pauta em questão é a universalização do termo mulher. Quando pensamos em mulher nesse discurso hierarquizado, cria-se o estereótipo da responsável pelos afazeres domésticos, pela criação dos filhos, pelos cuidados com o marido, e todos esses significados se instauram na *doxa* e configuram um discurso dominante. Entretanto, o que ocorre quando a ativista traz os questionamentos sobre não ser mulher é a construção de um discurso instituinte, cujo intuito é propor novas formas de representações sociais, pautadas em uma moral diferente: a mulher negra, em contrapartida ao estereótipo de mulher criado pelo discurso dominante, questiona o seu lugar social e constrói um discurso instituinte com o objetivo de arranhar o discurso dominante.

Sojourner Truth é o exemplo de uma mulher negra que, no século XIX, buscou seu lugar de fala e apelou discursivamente para as experiências que permearam a sua existência em uma sociedade complexa, formada por padrões sociais pré-estipulados vigentes no discurso dominante. Aqueles que não se enquadravam ao padrão vigente naquele período tiveram seu discurso deslegitimado. Nas palavras de Grada Kilomba apud Ribeiro (2017:56), é assim que mulheres negras se enquadram na sociedade:

Nós ocupamos um lugar crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, chamado “terceiro espaço”. Nós habitamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres”. (MIRZA, 1997:4). Nós no meio. Este, é claro, um dilema teórico sério, em que os conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separativas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos.

Nessa perspectiva, a filósofa Djamila Ribeiro (2017) trata sobre a urgência de deslocamento do pensamento hegemônico e a resignificação de identidades, para possibilitar a visibilidade de sujeitos considerados implícitos, inseridos nessa normatização hegemônica.

Moraes (2010), em concordância com o conceito de Gramsci sobre hegemonia, explica que ela tem a ver com entrechoques de percepções, juízos de

valor e princípios entre sujeitos da ação política. Isto é, a hegemonia se desenvolve no plano ético-cultural. Para Gramsci apud Moraes (2010:55), cabe à hegemonia responsabilizar-se por:

[...]expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se. Pois inclui a direção cultural e o consentimento social a um universo de convicções, normas morais e regras de conduta, assim como a destruição e a superação de outras crenças e sentimentos diante da vida e do mundo

A partir dos conceitos de Ribeiro (2017) e Moraes (2010), com relação ao descolamento do pensamento hegemônico e a hegemonia, aplicamos o conceito de hegemonia como parte do discurso dominante que vigora em qualquer sociedade constituída. Na tentativa de contrapor esse discurso instaura-se o discurso instituinte em concordância com a noção de contra-hegemonia. Para Gramsci (apud Moraes, 2010), as ações contra-hegemônicas são como instrumentos para criar uma nova forma ético-política, cujo objetivo é denunciar e tentar reverter as condições de marginalização e exclusão social impostas pela sociedade.

A partir dos pressupostos de tentativa de existência social da mulher negra, seja no meio acadêmico, político ou em qualquer outro cenário, percebe-se um evidente conflito construído a partir da noção hegemônica do ser mulher e da tentativa contra-hegemônica de estabelecer outra visão de mundo para a existência social da mulher negra. Nota-se que o surgimento desse outro discurso é destinado a adotar uma retórica de guerra, isto é, discursos que trazem em sua essência um contra-discurso, pois a “guerra” é ocasionada exatamente na tentativa de produzir discursos, em busca de existência e aparição social da mulher negra.

Dessa maneira, é na busca por voz, lugar de fala e existência que a mulher do *funk* está inserida. Nesta pesquisa, evidenciaremos duas mulheres: MC Tati Quebra-barraco e MC Carol. O discurso delas será visto como exemplo de insurgência social, tanto no âmbito do movimento a que elas pertencem como na ascensão desse discurso na sociedade.

## 2.4. Lugar de fala

O lugar de fala já foi discutido no âmbito da comunicação, mas com ênfase em produções de jornais, e não especificamente relacionado a questões sociais. O

termo é também muito utilizado virtualmente como forma de deslegitimar ou de legitimar o discurso. Porém, o conceito vai além dessas questões. Nas palavras de Ribeiro (2017: 58),

[...] a origem do termo é imprecisa, acreditamos que esse surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literária “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento descolonial. As reflexões e trabalhos gerados nessas perspectivas, consequentemente, foram sendo moldados no seio dos movimentos sociais, muito marcadamente no debate virtual, como forma de ferramenta política e com o intuito de se colocar contra uma autorização discursiva. Porém, é extremamente possível pensá-lo a partir de certas referências que vem questionando quem pode falar.

Para tanto, os estudos da filósofa se apoiam nas seguintes autoras: Linda Alcoff, filósofa panamenha, Gayatri Spivak, professora indiana, Patricia Hill Collins e Grada Kilomba, e comprovam a hipótese de que é possível vislumbrar o termo a partir de uma ótica feminista. *A priori*, importa-nos saber que pensar o lugar de fala é uma forma de refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes da hierarquia social, ou seja, a história construída a partir de uma noção hegemônica, representada pela classe dominante que legitima e universaliza as regras de existência.

Lelia Gonzalez (1984 apud Ribeiro, 2017) contribuiu com um pensamento contra-hegemônico, a partir da proposta da descolonização do conhecimento e refutação de uma neutralidade epistemológica. A pensadora critica a perspectiva eurocêntrica do conhecimento, pois, para ela, quem tem privilégio social tem também privilégio epistêmico, o que resulta em uma legitimação eurocêntrica do conhecimento e, automaticamente, inviabiliza outras experiências epistêmicas que não façam parte desse crivo. Assim, o protagonismo das mulheres negras na sociedade é deslegitimado.

Nessa lógica, percebemos a necessidade do lugar de fala como a busca pela legitimação de um discurso. Sob a ótica da retórica, podemos associar o lugar de fala à construção do *ethos*. O *ethos* como é considerado a construção da imagem do orador no discurso e o lugar de fala como prova de legitimidade de seu discurso. O que Ribeiro (2017) sugere é que o discurso epistemológico, produzido por mulheres negras, seja reconhecido pela sua própria construção, isto é, pela própria constituição enquanto teoria. Atrelar as concepções de lugar de fala e de construção de *ethos* é uma forma de potencializar e legitimar o discurso.

Ribeiro (2017: 20) afirma que “ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva.”. Sob o ponto de vista da retórica, a luta para romper com o regime de autorização discursiva é a tentativa de encontrar estratégias retóricas para construir um *ethos* coletivo de mulheres negras produtoras de teorias e conceitos, um *ethos* que seja persuasivo e convincente para romper as barreiras da hierarquização social. Isso significa que

[...] pensar lugar de fala seria desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir não somente os contra-discursos, pois ser contra hegemônica, ainda é ter como norte aquilo que me impõe, mas igualmente discursos potentes e construídos a partir de referências, que visam pensar outras possibilidades de existência para além das impostas pelo regime discursivo dominante (RIBEIRO, 2017:90)

Nesse sentido, o lugar de fala ocupado pela mulher do *funk* é o de mulher negra e pobre. Por essa razão, instaura-se, em seu ato retórico, um contra-discurso que cria fissuras e tensionamentos no discurso dominante e desestabiliza as noções hegemônicas postuladas na sociedade. Por isso, seu discurso é potente para reforçar sua humanidade e existência.

Mc Tati Quebra Barraco e MC Carol não são apenas mulheres negras, nascidas no Rio de Janeiro. Mais do que isso, elas carregam marcas sociais, tais como: serem mulheres, o que já contribui para outro lugar social, se comparado ao dos homens; negras, o que determina um lugar inferiorizado, devido a sua raça; e pobres, o que limita o acesso a diferentes perspectivas sociais. Por essa razão, o seu discurso constitui a busca pela visibilidade, ocupando, assim, um lugar de fala. Em suma, ambas têm um mesmo ponto de partida. Sobre isso, Ribeiro (2017:60) explica:

Quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos, mas de condições que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades.

Falar dessas duas mulheres não significa falar de experiências individuais, mas entender que elas e muitas outras compartilham de uma mesma condição de cidadania que restringe oportunidades. Isso posto, trataremos, a partir das noções

de lugar de fala aliadas à construção do *ethos*, como os discursos produzidos pelas artistas marcam seu lugar de fala e a construção de seu *ethos*

Para melhor entender o conceito de *ethos* partiremos das definições de Meyer (2007: 34): “O *ethos* é uma excelência que não tem objeto próprio, mas se liga à pessoa, à imagem que o orador passa a si mesmo, e que o torna exemplar aos olhos do auditório, que então se dispõe a ouvi-lo a segui-lo”. Para esse autor, o *ethos* é a imagem que o orador passa de si mesmo no discurso, é aquele com quem o auditório se identifica.

A retórica aristotélica é essencialmente uma tripartição, *ethos-pathos-logos*. Ainda de acordo com Meyer (2007), é somente na utilização da retórica que uma das três características emerge como predominante. Porém, o autor entende que o *eu* é sempre retórico na sociedade, pois se apresenta representando-se. Portanto, entendemos que a construção do *ethos* dessas mulheres é fundamental para que elas se mantenham em evidência.

Vale ressaltar que, para Meyer (2007), existem dois tipos de *ethos*, o projetivo e o efetivo. O *ethos* projetivo é a projeção de imagem do orador construída pelo auditório, não correspondendo obrigatoriamente à realidade; já o *ethos* efetivo é o orador em sua ação real. Optamos por considerar os dois tipos de *ethos*, pois, antes mesmo de as artistas produzirem seus discursos - por se tratar de pessoas públicas -, é comum que elas despertem em seu auditório impressões anteriores à produção de seu discurso. Assim, há uma relação que abrange um *ethos* projetivo e um *ethos* efetivo.

Na matéria realizada pela revista Caras, publicada em 18/02/2019, é apresentado o discurso que a cantora MC Carol postou em suas redes sociais. O texto relata as formas de racismo sofridas pela artista ao longo de sua vida:

Todo mundo queria ser a noivinha e o noivinho, da festinha junina, e aí rolaram umas perguntas de matemática e português para ver quem ia ser a noiva e o noivo. Primeiro foi os meninos, e o noivo foi um garoto loiro da turma. A noiva ficou entre eu e uma menina loira, e no final eu ganhei. O menino que ia ser o noivo não gostou nem um pouco! Minha vó, com todo carinho, mesmo sem dinheiro pediu pra fazer esse vestido. Eu estava muito feliz, até chegar ao colégio e descobrir que o noivinho não ia aparecer, porque ele queria dançar com outra menina da sala e como eu era a única menina negra da turma, eu entendi tudo. Esse do meu lado [na foto] é meu primo. Eu não dancei, eu estava com vergonha e triste, mas pediram pra tirar foto só pra guardar de lembrança.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Disponível em: <https://caras-uol-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/caras.uol.com.br/amp/musica/mc-carol-abre-o-jogo-sobre-caso-tocante-de-racismo-na->

O discurso de Mc Carol apresenta marcas deixadas pelo racismo em sua vida. Estigmas que ela carrega consigo, determinantes para seu lugar de fala, entendidos por nós como a refutação da hierarquia social do discurso dominante. Nesse sentido, a aparição de uma mulher negra em uma das principais revistas do Brasil, de circulação expressiva na classe média e alta, é a demarcação da representatividade desse lugar de fala porque o fato de ele ser ocupado condiciona a refutação da hierarquização social e a construção de um discurso instituinte. Nessa demarcação, percebe-se uma conquista de MC Carol, a de trazer à tona um discurso instituinte de mulher negra da periferia que sofreu racismo, conquista que provoca fissuras e tensionamentos na construção do discurso dominante, que naturaliza a realidade relatada por MC Carol.

Ao refletirmos retoricamente, o discurso de MC Carol tem forte apelo ao *pathos*, pois apresenta ao auditório suas emoções para comovê-lo. Mostra que inicialmente ficou feliz por ter ganhado o concurso de noivinha e que sua avó, mesmo sem dinheiro, mandou fazer seu vestido de noiva. Contudo, rapidamente sua felicidade transforma-se em decepção, assim que ela percebe que o noivinho vencedor não apareceria para dançar com ela. Em seu discurso, ela vincula esse abandono às questões raciais, pois era a única negra da turma. O apelo ao *pathos* é nítido, uma vez que sua intenção é fazer o auditório sentir as emoções de compaixão e indignação a fim de se sentirem persuadidos de que as questões raciais existem no Brasil. Para a construção do discurso retórico, MC Carol valeu-se do *movere*, no intuito de atingir os sentimentos do auditório e comovê-lo.

O ato retórico é marcado pela construção do *ethos* condicionado pela *eunoia*, isto é, sustentado pela passionalidade e benevolência, no intuito de alcançar a adesão de seu auditório. A intenção é apresentar que ser mulher e negra significa sofrer e se envergonhar por atitudes da sociedade.

Situação análoga de racismo aconteceu com MC Tati Quebra Barraco, em matéria divulgada no *site* do *Catraca Livre*, em 10/01/2017. Em dezembro de 2016, o filho da *funkeira* faleceu em um combate da polícia ao tráfico de drogas na comunidade Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Após o acontecimento, a cantora

postou um desabafo nas redes sociais, que repercutiu em seu público, por meio de atitudes racistas. Como resposta, ela disse à revista EGO:

Virou normal mãe preta enterrar seu filho. Isso está errado. Foi uma sensação horrível e imunda ter que ler tamanha brutalidade contra a minha família. Como mãe, fiz um desabafo. Ninguém é obrigado a ver, mas não chamei ninguém para ver. Não pedi opinião de ninguém, aquilo foi meu desabafo. Quero que eles sejam punidos severamente pelos seus atos. Não podemos apelidar o racismo que as pessoas sofrem nas redes sociais como injúria racial. Racismo é crime e não deve ser aceito por nenhum de nós <sup>36</sup>

Nesse discurso, percebemos outra demarcação do lugar de fala. Ao afirmar que “virou normal mãe preta enterrar seu filho”, notamos que a expressão não diz respeito somente à realidade vivida individualmente, mas faz parte da realidade de um grupo de mulheres negras que vivem situações semelhantes. MC Tati, ao se revoltar com a morte do filho, com o descaso do Estado e o racismo sofrido, também tem a intenção de mostrar a existência do racismo no Brasil. A oradora constrói o *ethos* a partir da *areté*, pois nele demonstra franqueza e sinceridade. O discurso também revela forte apelo ao *pathos*, pois trata de emoções, da perda de um filho, e como isso refletiu em sua vida. Dessa forma, percebemos que ambas ocupam o mesmo lugar de fala: o de mulheres negras, *funkeiras* buscando mostrar para sociedade que existem diversas formas de racismo.

Em mais uma entrevista de Mc Carol, fica evidente seu posicionamento frente às questões de raça e gênero, relacionadas ao *funk*. Uma matéria publicada no site *Diário do centro do mundo*, no dia 02/04/2019, produzida por Bruna Caetano, traz como principal assunto da entrevista o gênero musical *funk*. Em dado momento da entrevista, MC Carol bandida relata:

Eu costumo dizer que o *funk* salvou a minha vida, e o *funk* vem salvando vidas. Ele não está só salvando vidas, ele está enriquecendo pessoas. E quais são as pessoas que ele está enriquecendo? É o preto, o pobre, o favelado, a mulher. A mulher totalmente fora dos padrões que canta falando músicas feministas, no meu caso. Isso não agrada. O *funk* não agrada. <sup>37</sup>

<sup>36</sup> Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/tati-quebra-barraco-vai-policia-apos-mensagens-racistas/>. Acesso em: 08/08/2019

<sup>37</sup> Disponível em: [https://www-diariodocentrodomundo-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/www.diariodocentrodomundo.com.br/o-maior-crime-que-o-funk-comete-e-deixar-pretos-ricos-diz-mc-carol/amp/?amp\\_js\\_v=0.1#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&\\_tf=Fonte%3A%20%251%24s&\\_ampshare=https%3A%2F%2Fwww.diariodocentrodomundo.com.br%2Fo-maior-crime-que-o-funk-comete-e-deixar-pretos-ricos-diz-mc-carol%2F](https://www-diariodocentrodomundo-com-br.cdn.ampproject.org/v/s/www.diariodocentrodomundo.com.br/o-maior-crime-que-o-funk-comete-e-deixar-pretos-ricos-diz-mc-carol/amp/?amp_js_v=0.1#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=Fonte%3A%20%251%24s&_ampshare=https%3A%2F%2Fwww.diariodocentrodomundo.com.br%2Fo-maior-crime-que-o-funk-comete-e-deixar-pretos-ricos-diz-mc-carol%2F). Acesso em: 10/08/2019

Nesse discurso, mais um posicionamento é assumido, e mais um lugar de fala é sustentado. Anteriormente, apresentamos as questões da constituição do *ethos do funkeiro* na sociedade. Percebemos que, nesse discurso, só o fato de cantar o gênero já se configura como uma forma de protesto, tornando-se um “campo de batalha”. Cria-se então, a retórica de guerra. No entanto, quando se é mulher e fora dos padrões, isso se torna ainda mais impactante. Tal fato requer ainda mais potência discursiva. É esse *ethos* que o orador assume nesse discurso. Ao afirmar que o movimento *funk* enriquece o preto, o pobre, o favelado e a mulher, MC Carol traz o substantivo mulher como algo singular, não incluindo o fato de ser pobre e favelada, ou seja, além de todos esses estigmas, ela também é mulher, o que torna o lugar de fala muito mais complexo.

Construir um *ethos* que assume estar fora do padrão é a forma como o orador atinge seu auditório. Ele apresenta as características físicas como provas extrínsecas para potencializar a construção de seu *ethos* e vale-se do raciocínio indutivo para movimentar as hierarquias pré-concebidas do auditório, com relação aos padrões de beleza impostos pela contemporaneidade e aceitos pela maioria da população, inclusive pelas mulheres, alvos desse discurso apodítico que, na maioria das vezes, o reproduzem inconscientemente nas relações sociais tecidas cotidianamente. Ao longo dessas entrevistas, percebemos que a visibilidade dada às artistas de *funk* é sempre de alguém inserido em “batalhas” sociais e discursivas. Isso nos remete a uma retórica de guerra e à busca de uma subversão discursiva.

Outro exemplo de constituição de “campo de batalha” foi a entrevista dada por MC Carol no dia 23/04/2019 para o jornal online “O tempo”. O tema da entrevista foi uma palestra apresentada na *Brown University*, uma das mais antigas universidades dos EUA. Após o vídeo da palestra ser postado nas redes sociais, houve grande repercussão e críticas acerca do fato. Os comentários diziam que MC Carol era uma vergonha para o Brasil e que, apesar de feminista, não representava algumas leitoras. Em resposta a esses comentários, MC Carol rebateu:

Gente eu tenho que dar orgulho a minha Bisavó que me criou, honrar a educação que meus avós me deram e, estar viva aos 25 anos depois de tudo que tive que passar sozinha, sem ter sido presa, sem usar drogas, sem ter tido filhos é motivo de muito orgulho para minha Vó, muito mesmo. Para minha Vó eu sou a neta/ bisneta mais responsável que ela tem. Eu sou a única mulher da minha família que tirou habilitação, que dirige. Estou falando de mais de quatro gerações, sou a única mulher da minha família que não precisou de homem para ter casa e etc. Sou a única pessoa da minha família que pisou fora do Brasil. Vocês tem noção o que é ligar para a minha Vó e dizer que estou indo para os Estados Unidos dá uma palestra?<sup>38</sup>

Analisar tal discurso retoricamente é notar, inicialmente, que foi construído em oposição a outro. É a tentativa de o orador convencer e persuadir o auditório sobre a importância de sua estadia e apresentação naquele país. Além disso, é perceber a ascensão da construção do *ethos* do orador, pois ocupou outro espaço social não previsto a partir de sua origem. Ao revelar suas dificuldades de existência, no momento em que cita “estar viva aos 25 anos depois de tudo que eu tive que passar sozinha”, suscita o *pathos* de seu auditório. A relação da criminalidade e dos obstáculos para a aquisição da independência feminina é pregada pelo seu lugar de fala. MC Carol, ao retratar tais fatos, leva seu auditório a perceber as dificuldades de transformações sociais, quando se nasce com os estigmas citados.

Ainda na busca do processo persuasivo, o orador mostra o quanto conquistar a independência foi difícil, ao afirmar que foi a única de quatro gerações de sua família a tirar habilitação e a conquistar seus bens materiais sem auxílio de um homem. Nesse momento, o orador refuta um discurso cristalizado socialmente, o de que a mulher deve ser do lar, o “complexo de Amélia”. Busca, na *inventio*, provas que demonstrem ao auditório sua capacidade de transcender a posição de Amélia, submissa, e assume um protagonismo social, no sentido de elencar que a mulher tem capacidade suficiente para conduzir sua vida e desenvolver suas tarefas, sem necessitar de outrem para isso. A construção discursiva nos remete à construção do *ethos* do orador, apresentado como uma mulher forte que conquistou muito mais do que quatro gerações de sua família. MC Carol utiliza o lugar da quantidade porque apresenta todos os feitos de sua vida que a tornam diferente de mulheres pertencentes ao seu lugar de fala, no intuito convencer seu auditório.

Intentamos, nesta pesquisa, mostrar a ascensão dessas mulheres a partir de seu discurso e da escolha do gênero musical. Percebemos, ao longo das análises,

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/criticada-por-palestra-nos-eua-mc-carol-desabafa-v%C3%A3o-estudar-pra-ser-eu-1.2171951>. Acesso em: 08/08/2019.

que o *funk* está atrelado ao lugar de fala ocupado pelas cantoras, pois trata-se de um ritmo oriundo das periferias do Rio de Janeiro. A partir da escolha e da construção de seu *ethos*, MC Carol e MC Tati Quebra-barraco dão visibilidade ao lugar de fala na sociedade. Lugar de fala que não se restringe às artistas; pelo contrário, é a principal forma de representação identitária de muitos jovens negros das periferias do Brasil, que vislumbram o movimento musical funk, como um grito retórico para alcançar a visibilidade social.

Ambas conquistaram uma carreira sólida de nível internacional. No entanto, apesar das conquistas e da visibilidade, o nome das duas artistas sempre está associado ao seu lugar de fala de mulher, negra, pobre e favelada, como um estigma social. São retratadas como as mulheres negras, pobres e fora do padrão que ascenderam às camadas sociais e tornaram-se representantes de um grupo social identificado com tais características. A relação de não pertencimento social por parte das pessoas estigmatizadas é uma questão a ser analisada e desconstruída de acordo com os conceitos de lugar de fala, pois é fato que, por séculos, as vozes de pessoas pobres, negras e principalmente mulheres foram silenciadas. Portanto, quando essas vozes soam, barreiras sociais são quebradas, e o não pertencimento é desestabilizado.

Associar o lugar de fala a uma análise retórica do discurso é uma forma de perceber quais discursos se constituem socialmente polarizados. O nosso objeto de pesquisa, o discurso produzido por mulheres por meio do gênero musical *funk* é um assunto que assume diferentes pontos de vista. Inserir um viés retórico é, antes, utilizá-lo como auxílio e um método para apresentar os diferentes discursos. O lugar de fala serve para mostrar a existência de vozes silenciadas ao longo da história e, cada vez que esse lugar de fala é sustentado, produz-se um ato retórico, que exige a argumentação. Assim, entendemos a argumentação segundo Fiorin (2015:25):

A argumentação trabalha com aquilo que é plausível, possível, provável. A argumentação opera com o preferível, isto é, com juízos de valor, em que alguma coisa é considerada superior a outra. E isso mostra que a argumentação tem uma natureza não coerciva, como afirma Perelman, deixa o auditório com a liberdade de escolha, mesmo quando propõe soluções racionais, não há uma vencedora infalível.

Por isso, objetivamos apresentar quais discursos proferidos por essas mulheres auxiliam na construção do *ethos* e na sustentação de um lugar de fala. Eles apresentam características que instituem um discurso contra-hegemonico, o

qual, sob a ótica da retórica, assume um papel de discurso instituinte, pois rompe e re-hierarquiza os valores do discurso dominante. Nesse sentido, as mulheres, ao assumirem o papel de orador, valem-se da potência argumentativa em prol da consolidação social do seu discurso. Assim, no próximo capítulo, além contextualizarmos o *corpus* da pesquisa, apresentaremos como tais discursos se articulam retoricamente.

### 3 REPRESENTATIVIDADE E LUGAR DE FALA: A CONSTITUIÇÃO E A ANÁLISE DO CORPUS

A presente pesquisa, de caráter qualitativo, detém um cunho explicativo, definido por Gil (2002) como uma preocupação central em identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos. Do ponto de vista dos procedimentos técnicos, ela é classificada como documental porque, para Gil (2002), a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos de pesquisa. Em suma, as fontes são muito diversificadas e dispersas.

O nosso *corpus* constitui-se de letras de canções, fontes igualmente diversificadas e com pouco tratamento analítico, logo, integra-se a esse tipo de pesquisa. Segundo Napolitano (2005), devemos considerar as fontes audiovisuais e musicais um tipo qualquer de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação.

Com relação à metodologia adotada, ela se fundamenta nos pressupostos teóricos da Retórica e Argumentação. Segundo Ferreira (2017), a análise retórica traz duas possibilidades: analisar um texto sob um critério de natureza pragmática, com a intenção de apurar os efeitos de sentido, a persuasão; e verificar os critérios estéticos e éticos que fazem parte da qualidade e do valor do discurso. A presente pesquisa vale-se das duas vertentes.

No intento de apresentar as diferentes vertentes que o movimento musical *funk* tem e como ele se constrói na sociedade, utilizamos do lugar de fala aliado à construção do *ethos* de mulher negra, pobre e *funkeira* para explicitar como o gênero musical passou a ser uma das principais maneiras de a juventude negra e pobre construir sua identidade em uma sociedade cujo preconceito é velado. Elegemos como representante dessas questões duas artistas (MC Tati Quebra-barraco e MC Carol) e duas letras de canção (Dako é bom, 2004 e 100% feminista 2016), pois, para elas, a dificuldade de se impor socialmente é ainda maior porque, além de lidar com as questões de raça, o fato de serem mulheres as insere em um lugar diferente em relação ao homem.

### 3.1 MC Tati quebra-barraco

A primeira artista escolhida foi MC Tati Quebra-barraco, devido à sua representatividade, pois foi a primeira cantora de *funk* a se inserir nas grandes mídias com evidência. Iniciou sua carreira nos anos 2000 e conquistou o sucesso inicialmente no *funk* carioca e posteriormente no cenário internacional, com shows sobretudo nos Estados Unidos e na Alemanha. Nascida na comunidade Cidade Deus, no Rio de Janeiro, em setembro de 1979, foi merendeira de uma creche do bairro em que residia, até dar seus primeiros passos no gênero musical aos 21 anos, cantando composições que não eram de sua autoria. (AMORIM, 2009)

Seu nome artístico originou-se partir de uma gíria utilizada em sua comunidade, a expressão “quebra-barraco” que remete à relação sexual. Em entrevistas, relata que assumiu esse apelido por ter ficado três meses sem relações sexuais. Dessa forma, a irreverência já se evidencia no modo como ela se apresenta ao público. Sua primeira letra de canção de maior sucesso foi “Dako é bom (2004)”, letra que compõe o *corpus* desta pesquisa, conforme já mencionamos. A escolha deu-se pelo sucesso alcançado nas mídias e por ser a primeira letra composta pela *funkeira*.

Tatiana Lourenço é o exemplo de mulher negra nascida na periferia com poucas oportunidades que, por meio do *funk*, ascendeu socialmente. Os *funkeiros* defendem o gênero como alavanca propulsora de classes sociais, e tal realidade é evidenciada na vida e na carreira de MC Tati Quebra-barraco. No entanto, ser *funkeira* em uma sociedade repleta de preconceito e estereótipos atrelados ao gênero musical *funk* não foi uma tarefa fácil de consolidar. Por isso, MC Tati Quebra-barraco sempre se apresentou de maneira autêntica e irreverente para consolidar seu *ethos* e se manter em evidência. Em suas entrevistas, assume o papel de mulher sincera e verdadeira, que fala o que quiser e para quem quiser. Assim, quando compõe as suas letras com conotações sexuais, apresenta essa liberdade já construída por ela, midiaticamente, em seu cotidiano de artista.

Mesmo após quinze anos de seu primeiro grande sucesso “Dako é bom”, ela continua como uma das principais expoentes do *funk* carioca e representante do *funk* raiz, pois, ao contrário de algumas *funkeiras* atuais, não modificou o seu estilo de cantar e de suas produções para popularizar as canções. Manteve-se inserida no

estilo de *funk* chamado pelos próprios integrantes de “raiz”, por não apresentar interferência do ritmo *pop*, como por exemplo, as músicas de Anitta e Ludmila (também expoentes do gênero no Brasil), cujas canções evidenciam características do *funk-pop*

Suas participações em programas e entrevistas ainda são constantes, auxiliando na consolidação da carreira como *funkeira*. Nesse sentido, consideramos a atuação de Tati preponderante para o cenário anterior e atual do gênero musical *funk* brasileiro e para o papel assumido por ela na sociedade: o de mulher negra que ascendeu a outras camadas sociais e conseguiu ser ouvida por meio de sua arte.

Década e meia após o seu surgimento nas mídias, MC Tati relata para a *Revista Marie Claire* a consolidação de sua carreira e como o *funk* transformou a sua vida. A entrevista foi feita por Felipe Carvalho, no dia 20 de setembro de 2019. O relato apresenta as conquistas financeiras e o que adquiriu ao longo de sua trajetória:

Consegui comprar imóveis em São Paulo e no Rio, meus filhos têm casas próprias e eles moram nelas. Só minha filha caçula, que ainda não mora no imóvel dela, mas está alugado<sup>39</sup>.

As conquistas não se restringem somente às questões financeiras, mas aos espaços ocupados por meio de suas canções. MC Tati Quebra-barraco juntamente com MC Carol, a outra artista que compõe o *corpus* deste trabalho, participará do *Rock in Rio* deste ano (2019), que acontecerá no dia 27 de setembro. Cabe ressaltar que um dos principais eventos musicais do mundo cederá espaço para o *funk* carioca. Atualmente, o *funk* carioca marca a sua presença em diferentes espaços sociais. Nesse sentido, podemos verificar a ascensão do gênero, aliado à imagem da mulher *funkeira*.

### 3.1.1 Dako é bom

A letra de canção “Dako é bom” compõe o álbum “Boladona”, o primeiro da artista, lançado em 2004. O significado da expressão “Boladona” já exalta a

<sup>39</sup>Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2019/09/quebra-barraco-faz-40-anos-e-contabiliza-conquistas-comprei-imoveis-no-rio-e-sp.html>. Acesso em: 08/08/2019

irreverência de Tati, já que o termo significa “nervosa”, “incomodada”. O primeiro grande sucesso do álbum foi a faixa “Boladona”, porém a letra “Dako é bom” chamou mais a atenção da mídia devido a sua construção por meio de trocadilhos, e não de uma pornografia explícita.

Nessa época, os veículos de mídias (rádio e televisão) não tinham tanta concorrência como hoje, considerando a atual disputa por espaço com a internet, as redes sociais e os jornais *online*. Assim, o rádio e a televisão articulavam quais artistas ganhariam maior visibilidade e alcançariam as paradas de sucesso. Diante desse fato, o sucesso de “Dako é bom” foi sinônimo de grande conquista para o movimento musical *funk* e principalmente para as *funkeiras*. Como existia pouca representatividade feminina, MC Tati, a partir desse êxito, deu o primeiro passo rumo a tornar-se um símbolo de resistência e empoderamento feminino.

Nesse sentido, outro fator que nos motivou a utilizar tal letra para compor o *corpus* desta pesquisa foi a sua relevância social, não especificamente quanto ao conteúdo abordado, mas ao que circunda o seu sucesso e a sua composição. Entendemos que, por ser uma música composta por uma mulher negra, habitante de uma comunidade carioca, atingir o sucesso e emplacá-la como um dos principais *hits* ouvidos no seu período, é a resposta de um auditório que simpatiza e tem disposição para tal discurso. Esse auditório disposto desperta um olhar retoricamente analítico, para captar quais os instrumentos discursivos utilizados por essa mulher a fim de angariar a confiança deles.

### 3.2 MC Carol

Carolina de Oliveira Lourenço, nascida em outubro de 1993, na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro, criada pelos seus bisavós, viveu no Morro de Preventório e se destacou por tratar em suas letras de canção de temas polêmicos, a saber, questões sociais, sexualidade, padrões de beleza. Conhecida como MC Carol, a jovem de 21 é uma cantora de *funk* de grande evidência na contemporaneidade.

Conquistou a notoriedade midiática a partir dos lançamentos de *singles*, por exemplo, “Não foi Cabral (2014)”, letra de canção com uma crítica ao ensino de professores que reproduzem um conhecimento eurocêntrico da colonização do Brasil. Esse tema, polêmico em sua própria essência, devido aos eufemismos criados na transmissão desses conteúdos, foi retratado por uma mulher, negra, da

comunidade, contribuindo para o sucesso, pois rompeu com a expectativa do auditório: a de que a classe subalterna não produz conhecimento.

Ademais, a escolha do gênero musical para tratar de temas polêmicos referentes à raça e à colonização do país também quebra muitos paradigmas, pois, como já discutimos, o *funk* preconiza temas mais voltados à sexualidade e ao prazer. Outro aspecto que contribui para o rompimento de paradigmas é a aparência física da artista, uma mulher negra acima do peso que, dessa forma, rompe com os padrões de beleza ditados pela sociedade, do estereótipo da mulher perfeita (branca e magra). MC Carol chama atenção nos espaços que ocupa, pois no meio artístico e nas grandes mídias a imagem é preponderante, o corpo perfeito, a beleza. Em entrevistas, ela costuma abordar essas questões. Um exemplo foi a entrevista dada ao jornal *O Globo*, realizada por Bolívar Torres em 28/02/2019. Nela, a jovem fala sobre suas características físicas e como isso contribuiu para a criação da imagem de *funkeira*: “Eu sempre vou ser atacada. Eu, negra e gorda, completamente fora dos padrões, ainda resolvo ser *funkeira* e cantar que vou botar os caras pra lavar minhas calcinhas! (...) Vou mostrar que ser negra e gorda é virtude”.<sup>40</sup>

Com a vida cercada de estigmas, Carol sempre lidou bem com a sua aparência e assume ter autoestima, porém, com uma criação cercada por violência doméstica, a sua forma de lidar com as difamações verbais era a agressão. Em outras ocasiões, já assumiu que, na infância e adolescência, qualquer um que a ofendesse chamando-a de gorda ou negra era agredido fisicamente. A cantora justifica que foi assim que aprendeu a se defender.

MC Carol encontrou no ritmo *funk* uma alavanca para a transformação social. Em entrevista para *BBC Brasil*, feita por Renata Mendonça em 27/10/2016, a artista relata a representação do *funk* em sua vida:

O *funk* representa trabalho. O tráfico abraça as pessoas na favela. E digo por mim mesma: o que seria de mim hoje? Eu poderia estar até morta se não cantasse. E o *funk* é a nossa voz, a gente pode botar a boca no trombone, estar na televisão, jornais, redes sociais... falar o que acontece lá, na comunidade.<sup>41</sup>

Dessa forma, MC Carol constrói a sua imagem, como uma jovem irreverente, autêntica e defensora do *funk*. Como marca de sua existência ressalta a importância

<sup>40</sup>Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ser-negra-gorda-virtude-diz-mc-carol-garota-rejeitada-que-deu-volta-por-cima-23471707>. Acesso em: 08/08/2019

<sup>41</sup>Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/10/como-uma-funkeira-negra-e-gorda-virou-simbolo-de-beleza-e-voz-da-favela.html>. Acesso em: 09/08/2019

de ser mulher negra e pobre, além disso, posiciona gênero musical como “nossa voz”, demarcando a potência retórica do movimento para romper com o discurso dominante. Assim, ela demarca o *funk* como o grito dos invisíveis.

Nesse sentido, a artista é exemplo de representatividade, pois conquistou muitos espaços. Participou de palestras nos Estados Unidos para falar sobre as composições e a sua pertinência social e também fez parte de um *reality show* (*Lucky Ladies*, 2014), liderado por MC Tati Quebra-barraco, o que trouxe muita visibilidade para a cantora. Tornou-se símbolo de beleza e garota propaganda de marcas consagradas de cosméticos. Por essas razões, MC Carol ascendeu às camadas sociais mais prestigiadas, conquistou espaços nos veículos de comunicação, antes inacessíveis para uma mulher subalterna.

### 3.2.1 100% feminista

A letra de canção intitulada “100% feminista”, faz parte do álbum “Bandida” de MC Carol, lançado em outubro de 2016 e composto por nove faixas autorais que abordam temas como feminismo, questões sociais, sexo explícito e letras de duplo sentido. A composição da letra de “100% feminista” conta com a participação de Karol Conká, rapper curitibana que transita entre os dois universos (rap e *funk*). A música, porém, só foi lançada no álbum de MC Carol.

A composição ganhou destaque e notoriedade, devido a sua temática e ao gênero musical a que pertence. Jornais de alta visibilidade como *O Globo*<sup>42</sup> noticiaram a união das cantoras e a sua produção polêmica. Escolhemos essa canção para compor o *corpus*, por tratar de uma temática pouco abordada no universo do *funk*. Entendemos essa produção como um veículo de acessibilidade para as mulheres subalternas e compreendemos que esse tipo de discurso manifestado pelo *funk* atinge um auditório específico (particular) de mulheres pobres, permitindo-lhes uma reflexão sobre o seu contexto social, o seu papel na sociedade e o seu lugar de fala.

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/mc-carol-une-forcas-com-karol-conka-para-falar-de-feminismo-em-single-20246078>. Acesso em: 09/08/2019

### 3.3 Aspectos comuns

Ao selecionarmos MC Tati Quebra-barraco e MC Carol e suas composições *Dako é bom* (2004) e *100% feminista* (2016), consideramos: a sua origem (periferia), a escolha das artistas pelo gênero musical e a notoriedade midiática obtida por elas. Como pretendemos apresentar uma transformação do *ethos* feminino no *funk*, optamos pela análise de composições de mulheres de períodos diferentes a fim de verificarmos, a partir das marcas discursivas, como as produções de *funk* se modificaram nessa trajetória. Por isso, escolhemos mulheres negras, pobres, nascidas em comunidades do Rio de Janeiro, que tiveram uma construção social similar. A nosso ver, essas características demarcam o lugar de fala, aqui entendido como a re-hierarquização de valores e crenças e uma tentativa de criar fissuras no discurso dominante.

Essas mulheres, ao exporem seus discursos de sexo explícito a discursos feministas, de alguma forma criam tensionamentos no discurso dominante e produzem um discurso que não representa somente a sua própria realidade, mas de muitas mulheres que vivem na mesma situação. Quando elas cantam/ compõem, assumem espaços não assumidos pelas mulheres de outrora (década de 90) e geram visibilidade para a mulher negra. Assim, estabelece-se um discurso contra-hegemônico em prol de conquistar um espaço na sociedade. Ambas o conquistaram por meio do *funk*, um ritmo estigmatizado da favela as fez atingir um auditório universal e disposto a compartilhar suas experiências. Por essas razões, consideramos essas mulheres como a “voz” de mulheres que não tinham “vozes”.

### 3.4. Inserção na retórica

Ora, se a argumentação é a tomada de posição contra outra posição, a natureza dialógica do discurso implica que os dois pontos de vista não precisam ser explicitamente formulados. Na medida em que um discurso é sempre um discurso sobre outro discurso, todos os discursos são argumentativos, pois todos eles fazem parte de uma controvérsia, refutando, apoiando, contestando, sustentando, contradizendo um dado posicionamento. Todos os discursos são argumentativos, pois são uma reação responsiva a outro discurso. (FIORIN, 2014, p. 69)

O trecho acima explica que todo discurso é argumentativo, pois é uma reação a um discurso já existente. Nessa lógica, compreendemos que as composições das

autoras se inserem em um universo argumentativo, pois estabelecem um dialogismo com discursos que permeiam a sua realidade.

A primeira composição, “Dako é bom (2004)”, é o reflexo de discursos pornográficos produzidos por homens que suscitaram a paixão do auditório feminino. Inserida nesse auditório, estava Tati Quebra-barraco, que vislumbrou, nessa temática, um caminho para as suas produções artísticas. Sua ação não foi inovadora, se considerarmos o assunto das letras de canção, mas o fato de ser uma mulher compondo tal temática sugere outro ponto de vista. O seu discurso estabelece uma refutação aos discursos já existentes, tornando-o argumentativo e apto a uma análise retórica.

Da mesma forma ocorre com o discurso “100% feminista (2016)”, que reflete uma resposta ao discurso do patriarcado, cujas características principais são inferiorizar e depreciar a mulher. Assim, a composição de MC Carol refuta tais discursos, que fazem parte de sua realidade e da sociedade, permitindo a sua inserção no rol dos discursos argumentativos.

### 3.5. Metodologia de análise

Com base na relevância social destacada, constituímos um *corpus* que apresenta um conjunto de elementos linguísticos e sociais que nos permitiu analisar, qualitativamente os conceitos levantados. Para isso, inserimos as duas letras de canção: “Dako é bom” e “100% feminista” no sistema retórico, com intuito de colhermos as estratégias argumentativas utilizadas para a refutação de discursos já existentes e a fim de compreendermos como ocorre a construção e a transformação do *ethos* feminino no gênero musical *funk* brasileiro.

Assim, utilizamos como metodologia de análise o sistema retórico com ênfase em duas etapas que o compõem, a *inventio* e a *actio*, por considerarmos que esse tipo de discurso híbrido envolvendo a melodia e a letra necessita de um olhar mais atento para tais etapas, pois a *inventio* é o momento em que o orador deve encontrar os argumentos plausíveis e a *actio* é a realização do planejamento que anteviu a *inventio*.

O orador, ao utilizar a música para instrumentalizar o seu discurso, necessita de que o desenvolvimento da *actio* seja bem executado a fim de efetivar um discurso capaz de mover o auditório. Apesar de darmos mais ênfase a essas etapas, também

contextualizamos as outras duas partes que compõem o sistema: a *dispositio* e a *elocutio*. Após a análise dos discursos a partir do sistema retórico, fizemos uma análise comparativa das duas letras de canções para a confirmar a transformação do *ethos* feminino no gênero musical *funk*.

A inserção das composições no sistema retórico nos permite comprovar como elas refutam os discursos dominantes e se consolidam como discursos instituintes e quais as estratégias argumentativas utilizadas para esse desenvolvimento. Para adentrarmos no sistema retórico, desconstruímos o ato retórico em busca da compreensão de sua potência argumentativa.

### 3.6 Análise retórica da letra de canção “Dako é bom (2004)”

#### 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!

Dako é bom  
Dako é bom

Calma, minha gente é só a marca do fogão  
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  
Calma minha gente é só a marca do fogão  
Dako é bom  
Dako é bom  
Calma minha gente é só a marca do fogão

Calma minha gente é só a marca do fogão  
Dako é bom  
Calma minha gente é só a marca do fogão(2x)  
(MC Tati Quebra-barraco, 2004)<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/tati-quebra-barraco/fogao-dako.html>. Acesso em: 08/08/2019

### 3.6.1 Contexto retórico

O discurso dominante, compreendido a partir das características hegemônicas de produção proposta por Moraes (2010), configura-se no discurso do patriarcado, isto é, o papel da mulher é estereotipado com os tabus da sexualidade: ela não se relaciona sexualmente por prazer, mas para reprodução. Essa ideologia permeia a constituição do papel feminino desde a Idade Média e perdura até os tempos atuais. Portanto, quando o orador compõe essa letra de canção, assume características do discurso instituinte que, na visão de Moraes (2010), seria o discurso contra-hegemônico, constituído a partir de ideologias de classes inferiorizadas e rompendo com os valores impostos pelo discurso dominante.

Ao romper esses valores estabelecidos na *doxa*, o discurso instituinte proferido pela oradora, re-hierarquiza os valores do patriarcado e constrói novas formas de realidade. Tais premissas constituem o contexto retórico de produção compreendido “como um orador, colocado diante de uma questão mais ampla, que envolve fatores vários (sociais, éticos, morais, de corporações, de instituições) e que culmina num discurso possível de ser analisado” (FERREIRA, 2017:53).

No momento em que o orador compõe o discurso e o profere por meio de letra de música assume uma função dotada de intencionalidade, pois o discurso não é um acontecimento isolado e sempre está em oposição a outros discursos que o precederam ou que o sucederão (FERREIRA, 2017). Por isso, é fundamental, em retórica, entender que o orador nunca está sozinho. Ao falar, considera a posição de seu auditório e examina possíveis comportamentos, em busca de adesão.

Assim, o orador da letra analisada assume postura de emulação em relação aos discursos construídos pelos homens, pois, anteriormente, fez parte do auditório incitado pelos discursos masculinos. Portanto, a partir dos efeitos patéticos causados nesse auditório, a ação, considerada a última etapa da trajetória patética, emergiu. Isso resultou em um orador que cria um “cenário de compra” a fim de manifestar qual é seu prazer sexual. Cabe ressaltar que o valor sexual da expressão “dako é bom” somente é percebido quando associado ao ritmo e à repetição da expressão. Assim, a escrita, no momento em que é dissociada da melodia, dificulta a percepção pornográfica da letra de canção.

---

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

Com a construção do “cenário de compra” é possível perceber uma preocupação do orador com o auditório, pois o discurso não explicita a intencionalidade desde o início. Pelo contrário, prepara o auditório para a mensagem e, dessa forma, estabelece um acordo com ele para negociar a distância entre a intencionalidade do orador e a disposição do auditório. Nesse discurso, o auditório configura-se como universal, justamente por se tratar de letra de canção não restrita a nenhum grupo específico. O próprio vocativo “minha gente” escolhido pelo orador denota e comprova a sua construção mais universal. Em outro momento da canção, o orador enfatiza essa preocupação ao repetir: “Calma, minha gente é só a marca do fogão/ Calma, minha gente é só a marca do fogão”.

Como já citamos, o elemento factual que desencadeou o ato retórico foram as composições masculinas anteriores. Conforme consta no capítulo II, elas incitaram as paixões e moveram o público feminino para a ação. Assim, o orador percebeu que, nesses discursos, existe uma situação a ser alterada, entendida em retórica como “*questio*”: “é um problema que precisa ser resolvido, pois se sabe que a solução implica mais de uma resposta” (FERREIRA, 2017:54).

“O problema retórico é uma construção simbólica da realidade, pois envolve um contexto de realidade que se soma à interpretação de quem a vivencia” (FERREIRA, 2017: 55). Assim, a partir da interpretação do orador, fez-se necessária uma “resposta” para criar uma nova realidade. Dentre os elementos que evidenciam e afirmam esse problema está o próprio título da letra de canção, “Dako é bom”. Quando construído e cantado por uma mulher, assume outras formas de realidade recorrente aos tabus impostos pelo discurso dominante.

A nova forma de construção de realidade foi instituída a partir da sexualidade, a alavanca de criação do *funk* nos anos 2000. No momento em que o orador se posiciona referente ao sexo em um trocadilho estabelecido pelo “cenário de compra”, é construída a opinião feminina, implicando uma nova resposta. Portanto,

na tentativa de solucionar o problema, o orador estabelece um gênero retórico, nesse caso o predominantemente laudatório, “que apresenta as questões inteiramente resolvidas: as respostas são expostas e o auditório apenas as aprecia e não as contesta, pois o trabalho exige apenas a tarefa de qualifica-la” (FERREIRA, 2017:58).

Ao dar a resposta “Dako é bom”, não se espera um julgamento do auditório, tampouco um debate para resolver o problema; o orador tem a intenção de expor a sua opinião visando à qualificação do auditório. Para alcançar a eficácia em seu discurso, o orador valeu-se do *movere* como forma de persuasão, pois sua intenção é comover, atingir os sentimentos, movimentar as paixões humanas.

Embora o discurso “Dako é bom” conceba marcas do discurso instituinte, ele também apresenta marcas recorrentes do discurso dominante. Por exemplo, ao construir o “cenário de compra de um fogão”, estabelece-se uma responsabilidade feminina relacionada às necessidades domésticas, atribuída pelo discurso dominante. Portanto, com base na escolha do orador, percebe-se que ainda existe o comprometimento com o papel imposto por tal discurso.

### 3.6.2 Sistema retórico

Para compreendermos o ato retórico do orador e suas escolhas, analisamos a composição desse discurso com base no sistema retórico desenvolvido por Aristóteles. O filósofo dividiu o sistema em quatro partes: a *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*. Apesar de elas se mesclarem durante o ato retórico, é importante pensar o discurso em partes, a fim de captarmos as modalidades argumentativas utilizadas pelo orador.

O sistema retórico tem como função auxiliar na produção e na interpretação dos discursos, sendo indispensável para um orador que busca a persuasão e a eficácia. Ele também é fundamental para um auditório atento, que procura colher e analisar as modalidades argumentativas utilizadas pelo orador. Nesse sentido, como analistas, inserimos o discurso “Dako é bom” no sistema retórico, na intenção de colhermos as modalidades argumentativas propostas pelo orador e na direção de identificar a construção do *ethos* feminino no *funk*.

### 3.6.2.1 *Inventio*

A primeira etapa desse sistema é a *inventio*. Nesse momento, o orador demonstra conhecer o assunto e reúne os argumentos aceitáveis para a interpretação do discurso. “A palavra *inventio* é originada do latim, que significa descobrir, achar, encontrar” (FERREIRA, 2017:63). Assim, em retórica, é a ocasião na qual se buscam as provas que sustentarão o discurso.

Todo ato retórico, seja ele planejado ou não, pretende estabelecer um acordo com o auditório. No *corpus* analisado, percebemos que esse acordo se apresenta em dois momentos. Na construção do “cenário de compra”, o orador preocupa-se em preparar o auditório para o trocadilho apresentado na palavra “Dako é bom”.

Compreendemos que a construção de cenário seja uma preocupação, pois o orador poderia ter simplesmente assumido sua valoração pelo sexo anal, sem antes preparar o auditório para essa mensagem, uma vez que o *funk* permite a construção do discurso de maneira totalmente pornográfica, e não a partir de construções ambíguas. Portanto, quando o orador opta por preparar o auditório, ele demonstra uma preocupação e negocia a distância dos valores intrínsecos na *doxa*<sup>44</sup>.

O segundo momento em que o orador se mostra preocupado é na repetição: “Calma, minha gente é só a marca do fogão/ Calma, minha gente é só a marca do fogão”. A partir das paixões incitadas em seu auditório, assegura-se no cenário projetado para a construção da ambiguidade.

### 3.6.2.2 Lugares retóricos

Após estabelecer o acordo com o auditório, a *inventio* prevê a escolha dos lugares retóricos, que são como grandes armazéns de argumentos usados para assegurar a adesão a determinados valores e, assim, re-hierarquizar as crenças dos auditórios (FERREIRA, 2017).

Os lugares retóricos podem ser divididos em dois grandes lugares, a saber, o da qualidade e o da quantidade. O lugar da quantidade se apresenta quando o orador afirma que uma coisa é melhor que a outra por motivos quantitativos. O lugar

---

<sup>44</sup> Aprofundaremos o conceito na seção seguinte.

da qualidade consiste na afirmação de que algo é melhor com base em sua qualidade, porque é único, raro ou original (FERREIRA, 2017).

Na letra analisada, é possível perceber que o orador escolheu o lugar da qualidade, pois trata a marca do fogão como a melhor. Embora sua intenção seja, implicitamente, transmitir outra mensagem com a conotação sexual, é esse o lugar predominante. Ao analisarmos a conotação sexual, também é possível perceber o lugar da qualidade como tentativa de persuadir seu auditório sobre sua preferência.

Outra forma de buscar argumentos para angariar a persuasão e eficácia é por meio das provas, elas funcionam como elementos que sustentam a argumentação (FERREIRA, 2017).

### 3.6.2.3 Provas

De acordo com Aristóteles, as provas podem ser divididas em extrínsecas e intrínsecas. As provas extrínsecas são colhidas no mundo exterior e utilizadas para benefício do orador, não sendo ensinadas pela retórica. Já as provas intrínsecas são raciocínios (silogismos, entimemas) ou exemplos. Elas são dependentes da arte retórica e se alocam em três dimensões: no *ethos*, denominado como o caráter do orador; no *pathos*, pressupondo a disposição do auditório; e no *logos*, designado o próprio discurso (FERREIRA, 2017).

Na letra de canção analisada, é possível perceber o uso das duas provas. A extrínseca fica evidente quando o orador declara:

Entrei numa loja  
Estava em liquidação  
Queima de estoque  
Fogão na promoção

Assim, ele se utiliza de situações do mundo exterior para justificar a compra. Ao afirmar que a loja estava em liquidação e em queima de estoque, nota-se a utilização da prova extrínseca para favorecer o seu discurso.

A utilização das provas intrínsecas é definida em aspectos e momentos distintos. Primeiramente com ênfase no *logos*, como uma prova lógica presumindo a construção de silogismos e entimemas.

### 3.6.2.4 Logos

O silogismo é um modo de raciocinar e argumentar, sendo o mais importante meio de prova na retórica. Cada silogismo contém três premissas, (1) uma principal, com valor universal, (2) uma menor, continuativa, que carrega o conseqüente (ora), e (3) uma conclusiva (logo). Já os entimemas definem-se apenas pelo fato de serem um silogismo que omite uma das proposições. Portanto, um silogismo completo na “estrutura profunda” define-se independentemente de o conteúdo ser analítico, dialético ou sofístico. (TRINGALI, 2014) Nesse sentido, o orador ao proferir: “Fogão na promoção (principal)/ Escolhi da marca DAKO porque (menor)/ Dako é bom (conclusiva)” constrói um silogismo colocando o fato de o fogão estar na promoção como uma premissa principal, o motivo da escolha como uma premissa menor, decorrente do fato da promoção, e uma premissa conclusiva traduzida no “Dako é bom”. Dessa forma, constrói-se uma prova intrínseca com ênfase no *logos* para justificar a sua preferência.

### 3.6.2.5 Ethos

Outro aspecto possível de ser analisado na prova intrínseca é o *ethos*. Em retórica, é fundamental que o orador angarie a confiança do auditório, por isso é elementar que ele se preocupe com a imagem e o caráter transmitidos ao auditório.

Como já vimos, o orador se apresenta de maneira preocupada com a reação de seu auditório, e isso atribui-lhe uma característica ética, a *eunoia*, entendida em retórica como cortesia, benevolência, simpatia. Ao assumir essa característica, o orador estabelece a imagem que pretende transmitir ao seu auditório.

Porém é importante ressaltar que a escolha do gênero musical, nesse caso o *funk*, também interfere na construção do *ethos* desse orador. A partir do momento que Mc Tati Quebra-barraco escolhe cantar *funk* para apresentar sua realidade, ela assume um *ethos* prévio diante de seu auditório, pois o próprio gênero, anterior ao seu discurso, já construiu sua identidade, baseado na modalidade argumentativa polêmica, como analisado no capítulo I.

A identidade do movimento *funk* é composta por conflitos sociais e éticos, devido a sua origem e à forma como ele foi tratado pelos discursos midiáticos.

Assim, assume uma identidade subversiva e irreverente. No momento em que o artista, que passa a ser o orador, opta por esse ritmo, ocorre uma estigmatização, pois, para ser *funkeiro*, deve-se assumir um papel já construído socialmente. Ele é pautado pelo discurso que incita à violência ou aos prazeres sexuais.

O *ethos* prévio pode também ser chamado de imanente, o qual, para Meyer (2007:51) “é aquilo que o outro da relação retórica projeta como imagem”. Nessa perspectiva, compreendemos que a preocupação do orador é plausível e auxilia na construção do seu *ethos* efetivo ou não-imanente, percebido apenas no ato retórico. Assim, ainda segundo Meyer (2007:36) “o orador pode jogar com a defasagem entre esses dois *ethos*, ou, ao contrário, com a identidade entre eles, a fim de manipular o auditório.” Na letra analisada, orador constrói o seu discurso visivelmente preocupado, em virtude de um *ethos* prévio assumido pela escolha do gênero musical, e utiliza essa defasagem entre os dois *ethos* para manipular o auditório e admitir a conotação sexual já prevista na identidade do movimento musical funk.

### 3.6.2.6 *Pathos*

A terceira e última prova intrínseca a ser analisada é o *pathos*, “argumento de natureza psicológica, está vinculado à afetividade, remete ao auditório, ao conjunto de emoções, a paixões, sentimentos que o orador consegue despertar em seu auditório” (FERREIRA, 2017:103). Por isso, a habilidade de um orador está na capacidade de impressionar e atingir seu auditório, com base no despertar de suas paixões, a fim de atrair o interesse, prolongar a atenção em busca da motivação para o estabelecimento do acordo pretendido. Nessa perspectiva, é fundamental compreender que as três provas éticas, patéticas e lógicas se mesclam no ato retórico: para atingir as paixões, é necessário construir um *ethos* que angarie a confiança do auditório; para persuadir, é importante utilizar-se de provas lógicas. Por isso, “a retórica é estruturada em torno da tríplice dimensão *ethos-pathos-logos*, e é somente na aplicação da retórica que uma dessas três dimensões emerge como predominante, já que ela é seu objeto”. (MEYER, 2007: 89)

No texto (ou discurso?) analisado, é possível perceber que a construção de um *ethos* preocupado incita o *pathos* do auditório em dois aspectos distintos: o primeiro, pela curiosidade e o segundo, pelo rompimento dela. Ao escutar a primeira

estrofe, o auditório pode questionar a razão de se ter escolhido um assunto de compra, pois “liquidação” e “loja” são palavras que compõem a primeira parte. Só é possível perceber a intenção do orador, no momento do refrão, ao afirmar que “Dako é bom”. Quando isso acontece, a curiosidade deixa de ser o principal sentimento: o orador rompe com a expectativa do auditório, remetendo às questões sexuais. Por conseguinte, o auditório é dividido e assume reações diversas. Por um lado, os adeptos do *funk* provavelmente tenham maior disposição ao discurso. Por outro lado, os que não fazem parte do grupo podem sentir vergonha e desaprová-lo.

É nesse conflito de disposição do auditório que o discurso se constitui na sociedade: os adeptos defendem a ideologia do prazer e os não adeptos criticam por julgarem o conteúdo depravado e imoral. Apesar de existirem dois grupos em conflito, o discurso atinge e incita o auditório, e ambos chegam à ação, o estágio final do percurso patético (FIGUEIREDO, 2018). Os que corroboram com a ideologia cantam, dançam e produzem discursos favoráveis; os que não concordam agem para desqualificar e deslegitimar o gênero musical e os artistas. Nesse sentido, percebemos a potência patética do discurso atrelado ao ritmo *funk*.

### 3.6.3 Raciocínios

O orador constrói seu raciocínio de maneira dialética e assume uma premissa provável, admitida por todos ou pela maioria. Esses raciocínios dialéticos “são verossímeis porque concordam com a crença mais comum com a opinião corrente” (FERREIRA, 2017:83). Portanto, ao utilizar um raciocínio que flexibiliza a sua própria opinião, o orador torna-se altamente persuasivo, pois aparenta deixar ao auditório uma opção de escolha, apesar de certamente indicar o caminho a ser seguido. Tanto no sentido aparente de compra como no sentido implícito do sexo, o orador se dispõe a persuadir o auditório e a negociar a distância entre eles.

Por essas razões, nota-se na canção analisada uma tentativa de romper com as expectativas do auditório, em virtude de três aspectos: inicialmente, pela sua construção autorizada de “compra” e o encaminhamento para uma conotação sexual. Em seguida, pelo fato de o orador do discurso ser uma mulher que carrega essa conotação. Por fim, pela origem do ritmo e do orador (classe subalterna) e pelo sucesso alcançado. Com base nessas rupturas, o *ethos* feminino inicia a construção

no *funk*, utiliza-se da relação afetivossexual para se inserir no espaço social e, assim, assumir seu lugar de fala e a construção de sua imagem.

Após a análise da *inventio*, que marca as escolhas dos argumentos pelo orador, optamos por observar a *actio*, pois se trata de um texto atrelado a um ritmo. Por isso, consideramos ser fundamental analisar o desenvolvimento dos oradores. Antes de chegar ao momento da *actio*, o orador deve passar por outras duas etapas do sistema retórico, a *dispositio* e a *elocutio*. Vale a pena ressaltar que a *inventio*, *dispositio* e *elocutio* não são partes estanques do discurso, mas sim etapas simultâneas na construção das ideias (TRINGALI, 2014).

### **3.6.3.1 Dispositio**

A *dispositio* é a parte responsável pela macroestrutura textual, ou seja, o orador se esforça para organizar o discurso de modo mais favorável a suas intenções. Nesse momento, coloca no texto as provas de ordem lógica ou psicológica (FERREIRA, 2017). Nessa etapa, assume-se um plano de organização postulado por Aristóteles, dividido em sete partes, cada uma responsável por artifícios discursivos em prol de persuadir o auditório. Com base nos estudos de Ferreira (2017), trataremos de quatro partes: o exórdio, a narração, a confirmação e a peroração.

### **3.6.3.2 Exórdio**

O exórdio é a parte em que o orador estabelece a identificação com seu auditório, por meio de um conselho, um elogio, uma censura. Em suma, é a introdução de um discurso. É no exórdio que o orador incita as paixões do auditório para ser escutado. Esse contato com o auditório apresenta três objetivos: obter a benevolência, a atenção e torná-lo dócil. No texto analisado, percebemos que o orador inicia o discurso de modo simples e apresenta uma ideia mestra que serve para todo o discurso: o cenário de compra.

### 3.6.3.3 Narração

Após estabelecer o contato com seu auditório, a segunda parte da *dispositio* prevê a narração. O orador estabelece um ponto de vista, e as provas são colocadas. Nessa perspectiva, o orador da letra da canção apresenta as provas lógicas e psicológicas para assinalar o ponto de vista “Dako é bom”. Quando o discurso é analisado pelo seu primeiro significado, entendemos a qualidade da marca do fogão e, no sentido implícito, a sua preferência sexual.

### 3.6.3.4 Confirmação

A confirmação é a terceira etapa que configura a macroestrutura textual. De acordo com Ferreira (2017), é a parte mais densa do discurso porque se concentra nas provas e na refutação dos argumentos adversários. Caracteriza-se como o ponto forte de sedimentação do *logos*.

Como observamos, na análise da *inventio*, o orador de “Dako é bom”, utiliza prova lógicas e psicológicas, ou seja, a tríplice dimensão retórica, *ethos-pathos-logos*, tornando o seu discurso persuasivo. A organização dessas provas, entre mais fortes e mais fracas cabe à intenção do orador. No presente discurso, nota-se que a organização dos argumentos se consolida do mais fraco para o mais forte. Ao desenvolver o cenário de compra, ele ameniza a sua verdadeira intenção, a de tratar do valor sexual.

### 3.6.3.5 Peroração

Após a sedimentação do *logos* na confirmação, o orador desloca-se para a quarta e última parte da *dispositio*: a peroração. É nela que a afetividade se alia à argumentação e invoca a ação. Ela pode ser dividida em várias partes: a recapitulação, o apelo ao ético e patético, amplificação da ideia defendida (FERREIRA, 2017).

Na letra selecionada, observa-se que o orador amplifica a ideia defendida. Ao afirmar que “Dako é bom”, ele justifica a intenção discursiva inicial que,

explicitamente, seria a compra de um fogão e, implicitamente, trataria de uma preferência sexual.

Depois da escolha das provas (*inventio*) e da organização delas (*dispositio*), partiremos para a *elocutio*, consolidada didaticamente na terceira etapa do sistema retórico.

#### **3.6.4 Elocutio**

A *elocutio* é a construção linguística do discurso, que implica um tratamento da língua no plano de expressão e na relação forma e conteúdo. Revela-se por meio de uma série de aspectos, dentre eles: a correção, a clareza, a adequação, a concisão, a elegância, a vivacidade e o uso das figuras como argumentos. É na *elocutio* que o texto é concluído e revelado ao auditório (FERREIRA, 2017).

O orador, nessa etapa, é observado pelo seu estilo, podendo ser classificado, segundo Reboul (1998), em: nobre, aliado ao *movere*; simples, vinculado ao *docere*; e ameno, associado ao *delectare*. Esses estilos não são estanques e pré-moldados, porém Reboul (1998) direciona nosso olhar para possíveis associações.

No presente discurso, constata-se um orador simples adequado as suas escolhas lexicais e à organização de seu discurso. Apesar de adotar um estilo simples, o orador construiu seu discurso por meio do *movere*, pois utilizou-se de provas diferentes para a construção de seu raciocínio.

A *elocutio* também se constitui pelas figuras retóricas, a saber, as figuras de presença, de comunhão e de escolha. “As figuras de presença despertam o sentimento de presença do objeto do discurso na mente do auditório”. As figuras de comunhão “oferecem um conjunto de características referente ao acordo, à comunhão com as hierarquias e valores do auditório”. As figuras de escolha ligam-se ao momento em que o orador se vale da linguagem figurada para encontrar uma forma de caracterizar ou interpretar um fato contextualizado, sempre em prol de seu interesse argumentativo (FERREIRA, 2017:123-127).

Nesse sentido, a *elocutio* é a responsável pela redação do texto e manipula as figuras retóricas como ferramentas de argumentação para simplificar ou enobrecer o discurso em prol de persuadir seu auditório. Portanto, as escolhas lexicais e a utilização das figuras retóricas dependerão de quem compõe o auditório.

No texto, identificamos que o auditório é universal, por se tratar de uma letra de canção e dos meios de divulgação, porém, a origem do discurso e do orador restringe a letra a um auditório específico, representado por classes subalternas. Por essa razão, o uso das figuras retóricas é pouco explorado pelo orador. Nota-se um forte apelo às figuras de presença na repetição do “Dako é bom”, por toda a extensão da letra. Ao utilizar tal figura, o orador desperta o sentimento do auditório e marca a presença do objeto em seu discurso. Além disso, a repetição da expressão auxilia no sentido ambíguo da conotação sexual. Cabe ressaltar que, apesar do pouco investimento na variedade das figuras retóricas, as poucas utilizadas pelo orador são bem exploradas e demarcadas em toda a extensão do discurso.

A palavra “fogão”, por exemplo, utilizada no sentido denotativo, isto é, em seu significado real, de utensílio doméstico, direciona a letra da canção para a primeira interpretação superficial, vinculada ao cenário da compra do objeto. Entretanto, é possível associar à mesma palavra um sentido conotativo, ou seja, um valor metafórico remetendo à excitação do orador, aliada à segunda possível interpretação da letra de canção: a valoração do sexo anal.

Em seguida à redação do discurso, inicia-se a quarta e última operação do sistema retórico, a *actio*, que consiste na emissão, perante o auditório, do texto construído pelas operações anteriores. A ação tem como finalidade a captação da atenção do auditório e a persuasão (FERREIRA, 2017).

### **3.6.5 Actio**

Para Albaladejo (2014), em consonância com Quintiliano, a voz e os gestos são instrumentos fundamentais para o orador. Ferreira (2017) destaca a importância dos componentes emotivos da emissão da palavra: a gestualidade (quinésica) e a interação com o espaço (proxêmica). Portanto, para os dois teóricos, o verbal e o não-verbal podem ser objetos de análise retórica. Para Albaladejo, (2014) o momento da transmissão do discurso não pode ser neutro, mesmo que essa construção tenha sido perfeitamente construída, pois, se for neutra, perde a força persuasiva.

Para o teórico, é possível dividir a *actio* em duas dimensões: a emissão textual e a influência sensitiva. A primeira preocupa-se com a exposição do texto e

da microestrutura, seu nível de *elocutio*. A segunda é explorada por meio da voz e do movimento corporal. Nesse sentido, para analisar a voz do orador, Albaladejo (2014), em confluência com a Retórica de Herenium, sistematizou a análise da voz em três aspectos preponderantes: o volume, a firmeza e a flexibilidade.

Para o orador atingir a eficácia em seu discurso, é essencial que, ao proferi-lo, se atente ao volume, aumentando-o e conservando-o para que o auditório capte o que de fato ele quer dizer. A firmeza consiste principalmente no cuidado, no modo como a voz é aumentada e conservada pela prática da declamação. A flexibilidade é a capacidade de a voz ser modificada, no que concerne à entonação, de acordo com a vontade do orador durante a pronúncia. Esse aspecto se destaca, pois pode ser dividido em pormenores, sendo possível analisar a singularidade vocal sob três aspectos: conversacional, de polêmica ou de amplificação. A modalidade conversacional é gentil; já a modalidade polêmica é enérgica e apropriada para as provas e refutação; e a modalidade de amplificação move o auditório à ira ou à misericórdia.

Dessa maneira, observamos no texto em questão a emissão do discurso em consonância com as características elencadas acima. A voz como instrumento persuasivo e ligada aos dois aspectos previstos pela *actio* como elementos essenciais: a emissão textual e sua influência sensitiva. Também nos atentamos nas questões da gestualidade (quinésica) e da interação com o espaço (proxêmica), tal como sugere Ferreira (2017), que compõem as duas dimensões sugeridas por Albaladejo (2014). Para compreendermos a maneira como orador compõe a *actio* do discurso, observamos três momentos diferentes e compilamos características comuns a todos eles. Assim, foram analisados três shows da cantora Mc Tati Quebra-barraco: o primeiro, do início de sua carreira, gravado no “DVD do Tulipão volume 2 (2004)”; o segundo, “Show Top Baile da Dukeza”, gravado em 2013; e o terceiro, gravado no evento “Amo baile *funk*”, em 2015.

### **3.6.5.1 Quinésica e proxêmica**

Com relação à *quinésica* (gestualidade), ela é pouco explorada, e a expressão destacada é o sorriso no cantar. O orador mantém uma expressão debochada ao proferir o discurso, devido às conotações sexuais existentes. Ele

mantém o sorriso no empreendimento de descontrair o auditório. Na intersecção com a proxêmica (interação com espaço), o orador dança em alguns momentos, porém não explora esse recurso como o próprio ritmo preconiza. Posiciona-se no centro do palco e sua interação com espaço é pouco explorada. Em muitos momentos, vira-se de costas para o auditório para se comunicar com o DJ com quem divide o palco.

É possível perceber que, nos momentos em que o discurso denota a pornografia, o orador se vira para o DJ e mantém a expressão risonha e debochada. No refrão da letra da canção - a repetição de “Dako é bom” -, o orador incita o auditório a participar do ato retórico. O auditório se apresenta de maneira disposta a cantar e dançar junto com o orador. Para incitar o auditório ao canto e à dança, o orador utiliza de uma expressão repetitiva: “chão, chão”. Dessa maneira, o auditório, disposto, age e requebra e abaixa-se no sentido do chão. Nos três momentos, o orador vale-se da mesma artimanha para incitar o auditório.

Outra expressão utilizada pelo orador com o mesmo objetivo: “bota na boca, bota na cara, bota onde quiser”. Ela aparece nos espaços entre uma música e outra. Na tentativa de não deixar o auditório se distrair com as mudanças de letra, o orador utiliza essa expressão para inserir novas ideias (letras).

No primeiro show analisado, que representa o início da carreira do orador, o palco é composto por dois dançarinos posicionados um de cada lado. No momento do ato retórico, nas expressões citadas para incitar o auditório, os dançarinos posicionam-se à frente do orador e dançam freneticamente. Desse modo, auxiliam no despertar das paixões do auditório. No momento de êxtase dos dançarinos, o orador se posiciona para admirá-los.

O que chama atenção é o fato de eles aparecerem somente no início da carreira. Entendemos que tal aspecto se vincula ao papel de emulador do canto masculino, assumido pelo orador. Como nessa época (anos 2000) era comum ver cantores homens se apresentarem com dançarinas, a cantora opta por inverter esse papel e trazer os homens como dançarinos para incitar as paixões do público feminino. A partir da observação e verificação da *actio*, é possível perceber as duas dimensões assumidas: a emissão textual e a influência sensitiva impelida por tal operação.

### 3.6.6 Construção do *ethos*

As nuances constitutivas assumidas pelo orador compõem a construção de seu *ethos* no discurso. O fato de ser um orador feminino do movimento *funk* que não explora a dança como artimanha de sedução evidencia o rompimento com os valores inseridos na *doxa* do discurso dominante. Ademais, o discurso pornográfico como principal fonte de produção também auxilia nessa ruptura e colabora com a construção da imagem pública do orador.

Outro aspecto não verbal que contribui para a construção de seu *ethos* é a vestimenta, pois, nos três shows analisados, o orador utiliza roupas curtas e cordões de ouro, estilo inculcado pelo próprio ritmo. As roupas curtas são associadas à sedução, e os cordões de ouro estão atrelados à ostentação monetária.

A construção do *ethos* permeia todo o sistema retórico, pois é fundamental que o orador construa uma imagem capaz de criar condições para o auditório julgá-lo como digno de fé. Contudo, essa construção se concretiza efetivamente na *actio*. Sob essa perspectiva, o orador utiliza-se de estratégias de polidez e explora os efeitos passionais. Portanto, quando o orador assume algumas expressões repetitivas como “chão, chão” e “bota na boca, bota na cara, bota onde quiser”, nota-se uma forma de satisfazer o auditório.

A partir do uso dessas expressões, institui-se uma divisão no auditório, entre o feminino e o masculino, e as ações do auditório denotam isso. Ao repetir a expressão “chão, chão” são as mulheres que agem e requebram, enquanto os homens admiram. Na outra expressão (“boa na boca, bota na cara, bota onde quiser”), para as mulheres: o poder que ela incita de “botar onde quiser” sugere ao público feminino um poder de escolha, enquanto para o público masculino a satisfação é gerada pela imagem do sexo oral.

### 3.6.7 Voz

Com relação às questões da voz e da pronúncia, o orador emenda as palavras umas nas outras e as pronuncia de maneira muito rápida para acompanhar o ritmo. Em alguns momentos, a velocidade prejudica o entendimento. Nos aspectos de volume, firmeza e flexibilidade, o orador mantém um volume alto, pronuncia as palavras com forte entonação e não apresenta cuidado efetivo nesse quesito, pois,

em nenhum momento, altera a entonação, mantendo-se no mesmo tom em todo o ato retórico. Quanto à flexibilização, constatamos que assume a modalidade polêmica, pois apresenta voz enérgica e combativa. Nessa perspectiva, nota-se que o discurso é construído para incitar paixões específicas no auditório: o prazer e o poder. O primeiro está relacionado aos prazeres sexuais e o segundo, à liberdade de escolha.

Para a época, a construção desse discurso foi um marco para as mulheres do *funk*, pois, a partir dele, muitas outras conquistaram o sucesso e a fama, por meio do gênero em questão. Segundo as *funkeiras*, o público feminino passou a debater mais abertamente os temas como sexo e liberdade feminina após esse discurso inicial (GARCIA, 2004).

### **3.7 Análise retórica da letra de canção “100% feminista” (2014)**

Transcorridos dez anos entre a composição “Dako é bom” e a composição “100% feminista”, conseguimos captar, no âmbito dos temas, das discussões abordadas nas composições e na maneira como a mulher constrói seu *ethos*, transformações discursivas marcantes. Para melhor analisarmos, inserimos a letra de canção “100% feminista” no sistema retórico.

### 100% Feminista

Presenciei tudo isso dentro da minha família  
 Mulher com olho roxo espancada todo dia  
 Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia  
 Que mulher apanha se não fizer comida  
 Mulher oprimida, sem voz, obediente  
 Quando eu crescer eu vou ser diferente

Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 % feminista  
 Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 por cento feminista

Represento Aquatune, represento Carolina  
 Represento Dandara e Xica da Silva  
 Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro  
 Forte, autoritária  
 E às vezes frágil, eu assumo  
 Minha fragilidade não diminui minha força  
 Eu que mando nessa porra  
 Eu não vou lavar a louça  
 Sou mulher independente não aceito opressão  
 Abaixa sua voz, abaixa sua mão

Mais respeito  
 Sou mulher destemida  
 Minha marra vem do gueto  
 Se tavam querendo peso  
 Então toma esse dueto  
 Desde pequenas aprendemos  
 Que silêncio não soluciona  
 Que a revolta vem à tona  
 Pois a justiça não funciona  
 Me ensinaram que éramos insuficientes  
 Discordei, pra ser ouvida o grito  
 Tem que ser potente

Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 % feminista  
 Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 % feminista

Represento Nina, Elza, Dona Celestina  
 Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina  
 Tentam nos confundir  
 Distorcem tudo que eu sei  
 Século XXI e ainda querem nos limitar  
 Com novas leis  
 A falta de informação enfraquece a mente  
 Tô no mar crescente porque eu faço diferente

Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 % feminista  
 Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 % feminista  
 Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 % feminista

### 3.7.1 Contexto retórico

O discurso “100% feminista” retrata uma notória tendência da contemporaneidade: os debates sobre o feminismo e a constituição do papel da mulher. Por assumir as questões femininas como um “problema retórico”, o discurso assume as características de instituinte. Ainda no século XXI, os temas sobre gênero, raça e sexualidade são vistos como pautas da minoria. Dessa forma, entendemos que tal posicionamento é pautado pelo discurso dominante, que detém o domínio da *doxa*.

Entendemos por “universo da *doxa*” as várias opiniões que se digladiam, pois o que é julgado “certo”, embora exista em essência, não é estritamente natural. Isso resulta em debates e discussões acerca de um problema retórico, pois somos seres retóricos por carregarmos crenças, valores e opiniões e utilizarmos as palavras como instrumento para nos construirmos socialmente e nos tornarmos sujeitos ativos (FERREIRA, 2017).

Nesse sentido, a canção analisada se constitui a partir do intento dos oradores de utilizarem a palavra como instrumento para se construírem socialmente, resultando em um discurso questionador de valores e crenças atribuídos pelo discurso dominante. Não é regra da retórica que o orador tenha de construir um discurso posicionando-se contra um discurso dominante. No entanto, valerem-nos do discurso para descrever e justificar nossa opinião é uma questão retórica. A partir disso, tornamo-nos sujeitos agentes e utilizamos a argumentação como um meio civilizado, educado e potente para nos posicionarmos contrariamente a qualquer discurso. Portanto, ainda que se construa um discurso que assuma características dominantes, a retórica prevê a possibilidade de contestação, pois é pautada na ideia do verossímil, do plausível e do provável, por isso nada é absoluto (FERREIRA, 2017).

No presente trabalho, optamos por analisar os discursos instituintes por entendermos que, para conseguir arranhar o discurso dominante, é necessário lançar mão de estratégias argumentativas bem estruturadas, que criam espaço para o analista colhê-las. Nesse sentido, a letra da canção “100% feminista” assume tais características. Cabe ressaltar que o discurso dominante a que a letra se opõe é relacionado aos estereótipos criados em função do papel da mulher na sociedade.

Por um lado a composição engendra discussões que durante séculos foram invisíveis na construção social, dentre elas a agressão física contra a mulher, a responsabilidade doméstica e a fragilidade feminina como sinônimo de submissão. Por outro lado, o orador constrói seu discurso em prol do rompimento desses valores e crenças a partir da representatividade e da força discursiva. É possível notar essas discussões presentes em todo o percurso retórico. As questões da violência doméstica são retratadas logo no início:

Presenciei tudo isso dentro da minha família  
Mulher com olho roxo espancada todo dia  
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia  
Que mulher apanha se não fizer comida

Nesse momento, o orador alerta o auditório sobre a primeira pauta a ser discutida: a violência contra a mulher, relacionada à responsabilidade doméstica. As questões de submissão, atreladas à violência física e à responsabilidade doméstica, são o mote encontrado pelo orador para pautar seu argumento e angariar a confiança de seu auditório.

E às vezes frágil, eu assumo  
Minha fragilidade não diminui minha força  
Eu que mando nessa porra  
Eu não vou lavar a louça  
Sou mulher independente não aceito opressão  
Abaixa sua voz, abaixa sua mão

Nesse recorte, o orador apresenta a sua intenção discursiva: posicionar-se frente às imposições sociais acerca do papel feminino. Para tanto, porta-se por meio da força: assume possíveis fragilidades, porém apresenta a sua independência como oposição a elas. Ao proferir “abaixa sua voz, abaixa sua mão”, o orador declara que a violência sofrida pelas mulheres não é somente física, mas também psicológica e social.

Com base nessas construções argumentativas, estabelece-se um acordo com o auditório, pois o discurso nunca é um acontecimento isolado: nasce de outros discursos e para outros aponta. Nesse caso, o discurso instituinte opõe-se a um já existente e atribui ao seu auditório a função de atuar como espectadores, ou seja, “aqueles que analisam a capacidade do orador no ato de louvar ou censurar algo ou

alguém, no ato de versar sobre um tema do presente, atual, que causa interesse hoje e agora” (FERREIRA, 2017: 22).

Para o auditório atuar como espectador, é necessário que o discurso se efetive em um gênero retórico. Partindo dessa lógica, a canção analisada se enquadra no gênero laudatório. Mosca (2004) explica que esse tipo de discurso é o que procede ao elogio ou à censura, oscila entre funcional e estético e utiliza os verbos no presente.

No universo da *doxa* existe, naturalmente, uma tensividade retórica, isto é, discordâncias relativas a conflitos e a conceitos, choques semânticos e diferentes visões de mundo (FERREIRA, 2017). O orador, para superar todas essas questões, e opta pela potência discursiva. O seu uso é percebido como instrumento de combate a essa tensividade e, ao mesmo tempo, o orador constrói um *ethos*, de mulher forte, diferente, independente, que conquista seus espaços. Dessa forma, angaria a confiança de seu auditório: “Quando eu crescer eu vou ser diferente”. As questões do ser diferente para o orador estão na sua relação com o mundo; nesse discurso, ser diferente representa o seu papel social e significa não aceitar o que sugere o discurso dominante: ser uma mulher submissa, que aceita agressão e responsabilidade doméstica.

“Eu cresci, prazer Carol bandida/ Represento as mulheres, 100% feminista”. Nesse momento, a representatividade, vinculada ao fato do crescimento, estabelece ao verbo “crescer” um valor semântico de evolução intelectual e não propriamente de crescimento fisiológico, isto é, envelhecimento. O “crescer”, para o orador, representa o entendimento sobre as questões de gênero e as discussões sobre as pautas do papel feminino do século XXI: “Forte, autoritária”. Ao assumir um *ethos* de “forte e autoritário”, o orador entende que, para conquistar a independência e negar os padrões impostos socialmente, o discurso deve transpassar a força e o autoritarismo.

As questões da fragilidade feminina sempre foram uma pauta nas relações de poder, no discurso dominante, estão associados, frequentemente, ao lado materno, sensível e cuidadoso. Nos versos, “Minha fragilidade não diminui minha força/ Eu que mando nessa porra”, o orador não nega a fragilidade, mas explica que ela não diminui a sua força; e o valor semântico de força é assumido pela luta, pela vontade de promover mudanças. Ao afirmar quem “manda nessa porra”, o orador apresenta-se mais uma vez por meio do autoritarismo.

Por meio do discurso “Sou mulher independente não aceito opressão”, o orador constrói o *ethos* de mulher independente, e a opressão a que se refere são as questões do patriarcado e as imposições que constituem a sociedade acerca das responsabilidades femininas. Em “Sou mulher destemida”, nota-se a construção de um *ethos* de mulher destemida para lutar contra as opressões e promover uma mudança no discurso do patriarcado. Ao declarar: “Discordei, pra ser ouvida o grito/ Tem que ser potente”, o orador assume a necessidade da potência discursiva para conquistar aquilo que almeja.

Esses recortes apresentam fortes marcas de construção do *ethos* feminino, da necessidade de potência discursiva para persuadir seu auditório e alcançar a eficácia. Por se tratar de um discurso atrelado ao gênero musical *funk*, rompe-se com as expectativas do auditório, pois o ritmo não preconiza tal tipo de discurso. Assim, quando o orador assume esse *ethos*, rompe também com as expectativas do próprio gênero de escolha.

Isso posto, o *ethos* feminino consolidado como forte e independente corporifica, em seu ato retórico, uma resposta ao discurso dominante, pautado nos valores do patriarcado, e estabelece a composição de um discurso instituinte, rompendo com os valores e crenças da *doxa* e promovendo a sua re-hierarquização. À vista disso, o discurso 100% feminista se insere em um contexto retórico. Por essas razões, compõe um discurso retórico que intenta expor suas diferenças e suas identidades e “articulam-se os argumentos e estilos para buscar o agradar, o ensinar, o comover, em resumo, o persuadir. O importante é conquistar a eficácia” (FERREIRA, 2017: 37).

No *corpus* analisado, o estilo predominante é o *docere*, isto é, ensinar. Seu objetivo é transmitir noções intelectuais para convencer e persuadir seu auditório. O orador organiza essas noções a partir das construções das provas intrínsecas: *ethos-pathos-logos*. Para compreendermos como o orador compôs o seu discurso e suas estratégias argumentativas, também procederemos a uma análise baseada no sistema retórico.

### **3.7.2 O sistema retórico**

#### **3.7.2.1 A *inventio***

Conforme já mencionamos, é na *inventio* que orador demonstra conhecer bem o assunto e reúne todos os argumentos plausíveis para parecer sincero e para angariar a confiança de seu auditório (FERREIRA, 2017). No *corpus* analisado, entendemos como estabelecimento de acordo com o auditório a necessidade de romper com os valores arraigados no discurso dominante pautado no patriarcado, a partir da representatividade,

Na construção desse acordo, o orador apresenta a *questio*, isto é, um problema retórico apresentado a partir dos temas violência doméstica, submissão feminina e responsabilidade doméstica. O orador não se apresenta de forma imparcial na negociação dessa distância; pelo contrário, vale-se de fatos para argumentar em prol de sua intenção. No intuito de atingir a eficácia, o orador estrutura a sua argumentação com base nas provas, as quais têm o claro objetivo de persuadir.

### 3.7.2.2 Lugares Retóricos

No *corpus* analisado, o orador optou pelos dois lugares para o desenvolvimento da argumentação. O primeiro constatado foi o lugar da qualidade. A maneira como o orador constrói o *ethos* “forte, independente, destemido” marca o lugar da qualidade, do único e do original. Ao mesmo tempo, ele se vale do lugar de quantidade, ao afirmar: “Represento as mulheres 100% feministas”. Quando menciona o “100%”, o orador determina que a representatividade se limita às mulheres “100% feministas”, e não a qualquer mulher. Por isso, assume o lugar da quantidade, que determina que algo é melhor por motivos quantitativos. Delimitando a quantidade, implicitamente declara que as mulheres 100% feministas são superiores às que não são.

Existem outros lugares perscrutados pela Nova retórica, que foram utilizados pelo orador, dentre eles o lugar da essência e o lugar derivado do valor de pessoa. O lugar da essência é responsável por “afirmar a superioridade dos indivíduos que melhor representam a classe à qual pertencem, seres que são modelos bem caracterizados de uma essência, aqueles que enquadram melhor um padrão, uma função” (FERREIRA, 2017: 74). Essa característica se evidencia no trecho a seguir:

Represento Aquatune, represento Carolina  
Represento Dandara e Xica da Silva  
Represento Nina, Elza, Dona Celestina  
Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina

Ao elencar tais mulheres, o orador utiliza do lugar da essência para apresentar a superioridade desses indivíduos e o que representam para a sociedade. Essas mulheres assumem modelos de mulheres negras que lutaram pela sua independência.

Aquatune foi avó de Zumbi dos Palmares, princesa africana que lutou arduamente em suas terras. Devido à derrota, foi vendida como escrava reprodutora e veio para o Brasil. Aqui se envolveu com as questões dos Quilombos e lutou pela sua liberdade. Mulher negra que não desistiu de seus ideais, representa força e resistência frente ao discurso escravista da época.

Carolina refere-se a Carolina Maria de Jesus, um das primeiras escritoras brasileiras. Negra e pobre ficou conhecida pelo seu livro *O Quarto de despejo*, cuja fama só foi conquistada anos depois de sua publicação. Atualmente, é considerada uma das escritoras mais importantes do país. Representa força e resistência frente ao discurso racista de seu tempo.

Dandara, mulher e negra, foi uma guerreira no período escravista do Brasil. Ao ser presa, suicidou-se para não se submeter às condições de escrava. Poucos são os registros de sua vida, porém, também é sinônimo de força e resistência.

Xica da Silva foi uma alforriada que conquistou espaço na sociedade branca de sua época. Xica frequentava ambientes destinados aos brancos, casou-se com um contratador de diamantes, porém os registros de sua vida informam que ela adquiriu a alforria por conta própria. Sua representatividade é marcada pela conquista de espaços na sociedade.

Nina, mulher negra e americana, cantora, pianista, compositora e ativista, obteve grande sucesso por meio da música na década de 60. Oriunda de família pobre, formou-se em música clássica. Sua representatividade também é a de conquista de espaços na sociedade.

Ao falar Elza, o orador faz alusão à cantora e compositora brasileira Elza Soares. Negra e pobre, foi obrigada a se casar aos 11 anos de idade e teve seu primeiro filho aos 12 anos. Nesse matrimônio, sofreu violência doméstica e sexual. Contudo, não se deixou abater pelo sofrimento da vida e tornou-se um grande

símbolo na música popular brasileira. Ainda hoje, Elza é uma cantora de grande sucesso, símbolo de força e superação.

Dona Celestina foi uma artesã de Pernambuco da década de 30. Ganhou destaque pelo seu trabalho manual, pois utilizava a renda e o barro. No entanto, o reconhecimento veio por conta das obras produzidas com barro. Poucos são os registros de vida dessa mulher. O que pudemos constatar é que sua representatividade está ligada à força de vontade e à coragem, pois era mãe de 12 filhos e os sustentava por meio de seu trabalho como artesã.

Zeferina, mulher, negra e escrava, foi rainha quilombola em Salvador. Fundou o Quilombo Urubu. Organizava ataques para a libertação de escravos e venceu muitas lutas contra os portugueses. Representa determinação, força, independência.

Frida Kahlo, pintora mexicana, conquistou a fama anos depois de suas produções. Sua obra é marcada pelos seus autorretratos. Seu estilo de vida chamava atenção para sua época, por ser uma mulher que pregava a liberdade de expressão. Assim, sua maior representatividade é a liberdade.

Dona Brasilina, também conhecida como Vó Brasilina, é uma mulher do interior do Ceará, a parteira mais conhecida de sua região. Apesar de sua origem simples, Dona Brasilina tinha grande conhecimento sobre o corpo feminino. Até os médicos e enfermeiros da época se consultavam com ela. É sinônimo de conhecimento apreendido com a experiência da vida.

São essas as mulheres a quem o orador faz alusão em seu discurso, cada uma com sua história e sua representatividade. Valendo-se dessa artimanha, concretiza-se o lugar da essência, pois utiliza modelos bem caracterizados para simbolizar a força e a representatividade. Ao mesmo tempo, o orador se utiliza do lugar derivado de pessoa, argumento que incide sobre o mérito de um ato realizado por uma pessoa para ressaltar a dignidade, a autonomia, a coragem e o senso de justiça. (FERREIRA, 2017)

Ao proferir os nomes dessas personalidades, automaticamente, o orador norteia o pensamento do auditório para os feitos deixados por elas na sociedade. Para um auditório atento, é possível notar o lugar derivado da pessoa como um estabelecimento de hierarquias ao ressaltar o valor do ser humano. Isso posto, o orador constrói o discurso a partir de quatro grandes lugares para estabelecer a persuasão e sua representatividade. O lugar da qualidade, da quantidade, da

essência e do valor da pessoa. A construção da representatividade a partir dos lugares de essência e de valor de pessoa fortalece a construção de seu *ethos*, pois, ao assumir que representa tais mulheres, incorpora todas aquelas características para si. Nesse jogo argumentativo, o orador, como já afirmamos, consolida suas provas no tripé retórico, *ethos-pathos-logos* para atingir a persuasão e conquistar a confiança de seu auditório.

### 3.7.2.3 Provas

Na letra analisada, constata-se o uso tanto de provas extrínsecas quanto intrínsecas. O uso de provas extrínsecas pode ser visto em: “Mulher com olho roxo espancada todo dia/ Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro”. Para evidenciar a violência doméstica, o orador utiliza da marca deixada pelo espancamento “o olho roxo”, ou seja, colhe uma prova do mundo exterior para potencializar a sua ideia. Para a consolidação da construção de seu *ethos*, também utiliza partes externas ao próprio discurso, “ser mulher, ser negra, ter cabelo duro” remete ao que sua aparência física representa para a sociedade.

Como já mencionamos, na consolidação das provas intrínsecas, o orador evidencia o *logos* como meio de persuadir, baseado na criação de raciocínios, e é possível basear-se nas provas dedutivas, ou seja, os que corporificam os silogismos, ou nas indutivas, que trabalham por meio de analogias e propiciam a comparação (FERREIRA, 2017).

### 3.7.2.4 Logos

No desenvolvimento da prova dedutiva, isto é, a na criação dos silogismos, captamos no trecho abaixo:

Tentam nos confundir (principal)  
Distorcem tudo que eu sei (menor)  
Século XXI e ainda querem nos limitar com novas leis (conclusiva)

Esse silogismo se caracteriza como um silogismo dialético, nomeado por Aristóteles de entimema porque se refere ao provável; não estabelece certeza, mas a probabilidade e a opinião. Quando o orador aborda a confusão, trata dos valores impostos pelo discurso dominante, relacionado às imposições ao papel feminino na

sociedade. Ao afirmar essa distorção, posiciona-se contrariamente a tais valores e fortifica o *ethos* de mulher diferente e independente, valores que constituem o discurso instituinte. Na premissa conclusiva, possibilita que o auditório seja atingido com indignação: a escolha da palavra “ainda” remete ao quanto os valores do patriarcado para o orador parecem ultrapassados.

Outro entimema consolida a prova lógica do discurso, pois o uso de provas lógicas traz ao discurso o valor de verdade, e isso o torna muito persuasivo.

Que silêncio não soluciona (principal)  
Que a revolta vem à tona (menor)  
Pois a justiça não funciona (conclusiva)

A premissa principal, com valor universal, encarrega-se de apresentar a necessidade do posicionamento feminino. Ao afirmar que o “silêncio não soluciona”, o orador convoca o auditório a agir. Na premissa menor, apresenta a “revolta” como alavanca de sentimentos e ações. Na conclusiva, critica a “justiça” e a posiciona como culpada dos problemas tratados no discurso. Nesse sentido, as provas funcionam como os elementos que sustentam a argumentação e se conectam em um emaranhado de intenções. É possível separar a construção do silogismo e observá-lo, porém a sua construção sempre estará vinculada ao *ethos* e ao *pathos*. Esse elo retórico é inesperável.

### 3.7.3 Raciocínios

Todo ato retórico é marcado por raciocínios. Em retórica, eles são componentes argumentativos que se valem da dedução. Podem ser apodícticos e dialéticos. Nesse discurso, o predominante é o apodíctico, pois opera-se com premissas verdadeiras e com premissas que produzem o efeito de sentido de verdade.

O raciocínio apodíctico é imperativo, assume uma posição quase indiscutível. Explora premissas implícitas. Nesse sentido, ao afirmar “uma verdade” é autoritário. No ato retórico apresentado, esse raciocínio se vincula fortemente com a construção do *ethos* feminino. (FERREIRA, 2017)

### 3.7.3.1 *Ethos*

“Ético é palavra que vem do grego *ethos* e equivale a costume, caráter. Para Aristóteles, liga-se à imagem que o orador constrói de si em seu discurso” (FERREIRA, 2017:90). No texto analisado, a construção do *ethos* permeia toda a trajetória do ato retórico, sempre em oposição a um discurso estipulado no discurso dominante, que entendemos como sendo o do patriarcado.

Presenciei tudo isso dentro da minha família  
Mulher com olho roxo espancada todo dia  
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia  
Que mulher apanha se não fizer comida  
Mulher oprimida, sem voz, obediente  
Quando eu crescer eu vou ser diferente

Na apresentação de seu discurso, o orador já inicia com um problema retórico (*questio*). Aborda a violência doméstica como recurso para a efetiva mudança: “Mulher oprimida, sem voz, obediente” Essa foi a premissa adotada pelo orador para estipular sua oposição. Em “Quando eu crescer eu vou ser diferente”, o “ser diferente” constrói o seu *ethos* no discurso, diferente de oprimida, de sem voz e de obediente. Dessa forma, o orador sugere que será uma mulher que luta contra a opressão, que terá voz e será desobediente.

No primeiro momento do discurso, o auditório pode perceber qual a discussão a ser desenvolvida nesse percurso argumentativo e o *ethos* efetivo desse orador “**mulher que vai lutar contra a opressão**”. Na segunda parte do ato retórico, o orador já se apresenta como essa mulher a que ele aspirava e que cresceu:

Eu cresci, prazer Carol bandida  
Represento as mulheres, 100 por cento feminista  
Eu cresci, prazer Carol bandida  
Represento as mulheres, 100 por cento feminista

O orador trata do “crescer” como um “renascimento”, tanto que a expressão “prazer” denota a saudação do apresentar-se. Como isso ocorre na segunda parte do ato retórico, corrobora a ideia do “renascimento”. Nesse momento, o orador esclarece a sua representatividade, para quem e por quem fala. Dessa forma, consolida seu *ethos*, como “**mulher feminista**”.

Na terceira etapa da consolidação do *ethos*, o orador demonstra sua representatividade por meio de citações de mulheres que assumem um *ethos* de fortes e guerreiras. Nessa perspectiva, associa o *ethos* como sendo dessas

mulheres e atribui as mesmas características para si. Ainda na terceira etapa, traz elementos das características físicas na busca de se apossar de seu lugar de fala, como “**mulher negra, cabelo duro**”. Dessa maneira, constrói um *ethos* em seu discurso igual ao assumido por ele enquanto sujeito no mundo. Ao assumir seu gênero, sua raça e a característica do seu cabelo, o orador incita o auditório a pensar a importância da mulher negra.

Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro  
Forte, autoritária  
E às vezes frágil, eu assumo  
Minha fragilidade não diminui minha força  
Eu que mando nessa porra  
Eu não vou lavar a louça  
Sou mulher independente não aceito opressão  
Abaixa sua voz, abaixa sua mão

O orador também assume ser “**forte, autoritária, frágil, independente**” e, assim, constrói seu *ethos*. Seu autoritarismo se apresenta no tratamento com o auditório: “eu que mando nessa porra/ eu não vou lavar a louça/ abaixa sua voz, abaixa sua mão”. Todas as premissas exprimem uma ordem, um comando.

Na apresentação de sua trajetória de mulher “crescida”, o orador elenca mais princípios para a consolidação de seu *ethos*. Nessa etapa, assume o coletivo. Como a letra da canção foi composta e cantada por duas mulheres, nesse momento do ato retórico, é possível perceber tais marcas. “Se estavam querendo peso, então toma esse dueto”. A palavra “peso” equivale ao valor semântico de “força argumentativa”: os oradores expressam a união como um símbolo de potência discursiva.

Mais respeito  
Sou mulher destemida  
Minha marra vem do gueto  
Se tavam querendo peso  
Então toma esse dueto  
Desde pequenas aprendemos  
Que silêncio não soluciona  
Que a revolta vem à tona  
Pois a justiça não funciona  
Me ensinaram que éramos insuficientes  
Discordei, pra ser ouvida o grito  
Tem que ser potente

Após se consolidar como mulher “crescida, forte, independente, autoritária, negra, feminista”, o orador solicita para o auditório “mais respeito”. Notamos que, depois do percurso ético construído, o *ethos* se posiciona de maneira diferente, como um sujeito que conquistou um lugar de fala. Por conseguinte, assume mais

uma característica do seu *ethos* “sou mulher destemida”. Nesse momento, o orador se porta como alguém que já não tem medo das imposições sociais destiladas pelo discurso dominante: “Minha marra vem do gueto”. Assume seu lugar de origem, pois “gueto”, significa bairro afastado do centro, lugar comumente ocupado por pessoas negras e pobres. A palavra “marra” remete ao valor semântico de “falta de simpatia”, mas, para o orador, é assumida como algo positivo.

A partir da posição de mulher destemida assumida pelo *ethos*, o orador cria os entimemas para fortificar a argumentação e explana as questões do silêncio e faz uma crítica à justiça. Em “Me ensinaram que éramos insuficientes”, o orador indetermina o sujeito como estratégia argumentativa e, dessa forma, atribui a todos do auditório o ato de ensinar os valores do patriarcado. Por meio dos versos “Discordei, para ser ouvida, o grito tem que ser potente”, o orador fortalece seu *ethos* de mulher destemida e discorda dos ensinamentos sugeridos pelo discurso dominante.

Ao assumir diversos *ethos* em seu discurso, o orador vale-se da *areté*, entendida por nós como virtude, determinação e franqueza. O orador se mostra virtuoso ao se opor à violência doméstica, determinado a buscar a mudança por meio do discurso e franco por tratar do problema retórico com sinceridade e verdade. Assim, para completar o tripé retórico que sustenta a argumentação, abordamos os efeitos patéticos utilizados pelo orador. Como já dissemos, essas provas estão intimamente conectadas, portanto, ao construir uma prova lógica ou ética, é necessário que o orador desperte as paixões de seu auditório, isto é, o *pathos*.

### **3.7.3.2 Pathos**

A música, como todo discurso argumentativo, tem como objetivo convencer ou persuadir seu auditório. No caso da canção analisada, uma composição feminina com temas sobre mulheres, é fundamental que o orador estruture seu discurso de modo a incitar as paixões do auditório para que este último possa avaliar a tese apresentada, pois o bom orador é aquele que desperta as paixões de seu auditório e mantém a sua atenção voltada para o discurso.

Nesse sentido, o orador, logo no início, ao estabelecer o acordo com o auditório, apresenta uma das teses a serem defendidas ao longo do discurso: a violência doméstica. Se pensarmos o auditório de maneira separada entre o público masculino e o feminino, teremos diferentes reações acerca da tese abordada. As mulheres, certamente, demonstrarão maior disposição à continuidade do discurso, pois serão acometidas pela compaixão, indignação. Por outro lado, os homens poderão ser acometidos pela vergonha, o que caracteriza a inferioridade sentida em relação ao outro.

Diante das paixões despertadas, é mais fácil que o auditório feminino se mova até a ação, ao sentir compaixão e indignação, do que o auditório masculino, que sente vergonha relacionada à temática do discurso. Portanto, por mais que consideremos o auditório universal, entendemos que o discurso é voltado para promover a ação do auditório feminino em prol de unir-se para lutar contra o discurso dominante, que prevê o discurso do patriarcado. Por isso, o discurso promove a potência discursiva como forma de combate, aliada à construção de um *ethos* de mulher forte e independente. A busca desse orador é que as mulheres atinjam a emulação e tornem-se como elas. Pereira (2015: 15) explica:

A escrita feminista, a princípio acusada de ser extremamente tendenciosa, dificilmente poderia ter percorrido outro caminho que não fosse o da radicalização, ou seja, só um outro discurso de libertação da mesma intensidade.

Por essas razões, o discurso “100% feminista” é composto a partir da força e da luta feminina para combater os valores vigentes na sociedade. Compreendemos que todo percurso do ato retórico enfatizando a construção do *ethos* como forma de angariar a confiança do auditório é gerido pelos efeitos patéticos, pois, ao se consolidar como mulher forte, independente, feminista e destemida, esse orador teve de passar por diversas situações que o tornaram dessa forma. Portanto, para complementar o efeito patético do discurso, ele constrói, a cada instante, um *ethos* diferente.

Na primeira parte, o orador se constrói como uma mulher que será diferente, pois presenciou, desde os cinco anos, agressões físicas contra as mulheres. Por conta disso, o orador foi movimentado, pela paixão, a ser diferente. Por isso, ele

tenta, da mesma forma e a partir de seus relatos, comover o auditório a corroborar a sua tese.

Na segunda etapa, traz a sua raça e sua fragilidade como tema para incitar a paixão do auditório. Ao referir-se como “mulher negra, do cabelo duro”, demonstra que a questão já representa motivo de luta e se posiciona em um lugar de fala, ou seja, não é qualquer mulher: é uma mulher negra, o que remete a uma necessidade maior de força e potência discursiva. Assume, assim, a fragilidade como algo que não efetivamente a torne frágil. Nesse sentido, utiliza essa temática para despertar o *pathos* do auditório, para que as mulheres emulem suas ações e os homens reconheçam a sua força.

Desde pequenas aprendemos  
Que silêncio não soluciona  
Que a revolta vem à tona  
Pois a justiça não funciona  
Me ensinaram que éramos insuficientes  
Discordei, pra ser ouvida o grito  
Tem que ser potente

Na terceira etapa, mais uma vez, o orador utiliza relatos de sua infância para incitar as paixões do auditório. Ao fazer isso, declara que essa luta não é de hoje, mas uma situação imposta há tempos. A revolta, portanto, é a forma encontrada pelo orador como tentativa de solução do problema.

Assim funcionam os argumentos patéticos na retórica: a paixão compele o auditório a aceitar uma conclusão. Essa atitude de aceitação pressupõe a condução por meio de raciocínios, ainda que nítido apelo à emoção do ouvinte. (FERREIRA, 2017:108)

Após utilizar os lugares retóricos para consolidação das provas, por meio dos raciocínios, o sistema retórico conjectura a segunda etapa, a *dispositio*.

### **3.7.4 Dispositio**

#### **3.7.4.1 Exórdio**

Conforme já mencionamos, o exórdio é o momento em que o orador estabelece a identificação com o auditório, utilizado para despertar a atenção do público. Pode ser por meio de um conselho, elogio ou censura (FERREIRA, 2017). No texto em questão, constatamos que o exórdio é marcado pela censura:

Presenciei tudo isso dentro da minha família  
 Mulher com olho roxo espancada todo dia  
 Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia  
 Que mulher apanha se não fizer comida  
 Mulher oprimida, sem voz, obediente.

O orador já estabelece o acordo com o auditório mostrando-lhe um tema que ele censura. Em outras palavras, a partir de suas crenças e valores, ele não aceita a violência doméstica. Dessa forma, inaugura-se o discurso com uma tese para avaliação do auditório.

#### 3.7.4.2 Narração

A narração é o momento em que o orador expõe os fatos referentes à causa e marca a escolha e o ponto de vista a serem defendidos nas outras etapas. Nessa fase, ressalta-se o *logos*.

Na canção sob análise, o orador enuncia o fato a partir de episódios que ressaltem as qualidades e, dessa forma, demarca o gênero retórico (epidítico).

Quando eu crescer eu vou ser diferente  
 Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 por cento feminista  
 Eu cresci, prazer Carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 por cento feminista  
 Represento Aqualtune, represento Carolina  
 Represento Dandara e Xica da Silva  
 Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro

Nessa etapa, o orador estabelece a sua causa, ou seja, será uma “mulher diferente”. Apresenta as mulheres a quem representa como uma prova lógica e se posiciona como mulher negra de cabelo duro, ressaltando as qualidades para marcar seu ponto de vista.

#### 3.7.4.3 Confirmação

Esse é o momento mais forte de sedimentação do *logos*, pois compete ao orador organizar os argumentos em fortes e fracos. Na canção selecionada, o orador organiza o primeiro tema do argumento: “a fragilidade”. Para as mulheres no momento de luta, não é interessante serem identificadas como “sexo frágil”,

estereótipo demarcado pelo discurso dominante. Nesse sentido, o primeiro argumento escolhido pelo orador já desmistifica as questões da fragilidade.

Forte, autoritária  
 E às vezes frágil, eu assumo  
 Minha fragilidade não diminui minha força  
 Eu que mando nessa porra  
 Eu não vou lavar a louça  
 Sou mulher independente não aceito opressão  
 Abaixa sua voz, abaixa sua mão  
 Mais respeito  
 Sou mulher destemida  
 Minha marra vem do gueto  
 Se tavam querendo peso  
 Então toma esse dueto  
 Desde pequenas aprendemos  
 Que silêncio não soluciona  
 Que a revolta vem à tona  
 Pois a justiça não funciona

No segundo tema do argumento, o orador se define como “mulher independente que não aceita opressão”, dirigindo-se ao auditório com uma ordem “abaixe a sua voz/ abaixe a sua mão”. Dessa forma, constrói o seu *ethos* com a força necessária para refutar argumentos contrários.

O terceiro tema do argumento é marcado pela “revolta”. O orador apresenta o silêncio como contrário ao que busca, explicitando ser a revolta o mote para a conquista da liberdade feminina. Nessa organização, entendemos que o orador parte de argumentos do mais fraco para o mais forte, emulando no auditório uma ação conjunta.

#### 3.7.4.4 Peroração

Na quarta e última etapa, a peroração é normalmente muito breve e enfática. É o final do discurso. Nesse momento, o orador une a argumentação com a afetividade e conclama à ação:

Me ensinaram que éramos insuficientes  
 Discordei, pra ser ouvida o grito  
 Tem que ser potente

Ao final do discurso, o orador apresenta a importância da potência discursiva para refutar a questão da insuficiência que lhe foi ensinada. É quando o orador incita o auditório a continuar a sua luta, denotando marcas de apelo ao ético e ao patético

para refutar os valores do discurso dominante. Após organizar os argumentos e estabelecer a macroestrutura textual, o orador parte para a construção linguística do discurso, isto é a redação. A etapa responsável é a *elocutio*.

### 3.7.5 Elocutio

Essa etapa também não será enfatizada na nossa pesquisa, porém é importante percebermos, *grosso modo*, como foi o processo de redação desse discurso. Na *elocutio*, manifestam-se as virtudes e os defeitos da energia retórica de construção textual. Nela o orador revela a superfície textual que, como significação global do ato retórico, chega ao auditório.

Podemos verificar, na superfície do texto, as características e estilo do autor. Como se trata de um discurso construído em defesa do papel da mulher na sociedade, o orador se posiciona de forma simples e assume o *docere* com intuito de ensinar o seu auditório sobre questões rudimentares do papel feminino.

Como já dissemos, é na *elocutio* que também se observa a utilização das figuras retóricas. Segundo Fiorin (2014), em retórica o uso das figuras deve ser considerado como algo “bem argumentado”, “bem equipado para exercer sua função”. Isso significa que não há uma cisão entre argumentação e figuras, pois elas exercem sempre um papel argumentativo. Não podemos nos esquecer de que a palavra argumento é formada com a raiz argu-, que significa “fazer brilhar, cintilar”. O argumento é o que realça, o que faz brilhar uma ideia. Nesse sentido, o uso das figuras enobrece o texto e o estilo do autor, além de ter a função de argumento. No *corpus*, notamos fortes marcas da figura de presença, as que despertam o sentimento de presença do objeto do discurso na mente do auditório (FERREIRA, 2017).

No caso do discurso analisado, a palavra “mulher”, repetida oito vezes como objeto de presença do discurso, denota essa figura e cumpre a sua função de fazer ecoar na mente do auditório o termo em questão. A figura de comunhão também é recorrente no *corpus*, pois é responsável por oferecer um conjunto de caracteres referentes ao acordo, à comunhão com as hierarquias e aos valores do auditório. (FERREIRA, 2017).

Como já analisamos, o acordo estabelecido com o auditório é o de que , a partir de suas experiências, o orador tornou-se diferente e, em seu ato retórico, marca tal diferença a partir de novos relatos, como por exemplo:

Quando eu crescer eu vou ser diferente  
 Eu cresci, prazer carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 por cento feminista  
 Eu cresci, prazer carol bandida  
 Represento as mulheres, 100 por cento feminista

Nesse trecho, o orador apresenta o seu acordo e utiliza citações como recurso para corroborar a sua mudança e confirmar a comunhão das hierarquias com o auditório. Dessa maneira, o orador constrói o discurso, marca o estilo, as intenções, concretiza a redação e a persuasão na próxima etapa do sistema retórico a *actio*.

### 3.7.6 *Actio*

Essa é a última e mais importante etapa do sistema retórico, pois é nela que o orador profere o discurso para seu auditório. Nesse momento, todas as provas arquitetadas na *inventio*, organizadas na *dispositio* e transcritas na *elocutio* se corporificam em um discurso proferido por um orador. Consideramos a parte mais importante, pois, ao contrário das demais etapas, trata-se de uma ocasião que não pode ser replanejada, afinal uma palavra proferida não retorna. A *actio* é a fase de descobrir a real habilidade do orador porque é quando ele pode tocar profundamente o auditório, assim impressionar um auditório na dependência direta de sua capacidade de lidar com os argumentos, reforçar os valores e hierarquias de forma harmônica e eloquente. Por isso, o *ethos* do orador é fundamental nessa etapa, pois todo o planejamento resulta em uma fala que necessita de estratégias para atingir a efetiva persuasão.

Na intenção de compreendermos essas estratégias argumentativas, uma vez mais nos valem dos estudos de Albaladejo (2014) e Ferreira (2017). Objetivamos analisar a voz, o gesto e os componentes emotivos da emissão da palavra a quinésica (gestualidade) e a proxêmica (interação com o espaço).

Para analisarmos a *actio* observamos um show que aconteceu em novembro de 2016, em Florianópolis, disponível no *site* de vídeos *YouTube* <sup>45</sup>. Como vimos, a letra é composta e interpretada por dois oradores, Mc Carol e Karol Conká. Esse é o único show disponível na internet no qual ambas cantam a canção.

### 3.7.6.1 Construção do *ethos*

Como vimos, é por meio da *areté* que os oradores constroem seu *ethos*, isto é, a partir da virtude, os oradores angariam a confiança de seu auditório. Porém, isso é arquitetado no discurso (verbal). Na *actio*, importa-nos observar as características não verbais que compõem o *ethos*.

Com relação às questões da vestimenta, ambas estão com roupas curtas, shorts curto e camisetas que mostram a barriga. As duas são mulheres negras: MC Carol, representante do *funk* carioca, e Karol Conká, representante do rap curitibano. Chama a atenção a quebra de estereótipos proposta por ambas, no que tange à imagem fomentada pelo discurso dominante. O fato de serem negras já é uma forma de romper os padrões de beleza. MC Carol se destaca em virtude de seu peso elevado. Karol Conká chama atenção pelos cabelos que, a cada show, estão de uma forma. Todas as questões colaboram para a construção de um *ethos* que demonstra autenticidade e a posse de seu lugar de fala.

O ato retórico apresenta a realidade de mulheres negras e, a todo momento, isso é marcado a partir da representação citada e dos relatos de suas experiências. O lugar de fala é bem definido nesse ato retórico: os oradores não partem de uma realidade comum a todos, mas de uma realidade específica de mulher negra e pobre que anseia por mudança. Dessa forma, constroem seu *ethos* e o fortalecem na *actio*.

### 3.7.6.2 Quinésica e proxêmica

O show é de Karol Conká e ela convida MC Carol para cantar. Antes de anunciá-la, Karol Conká faz um discurso sobre a letra da canção e a sua importância para a sociedade. Em meio ao discurso, critica a posição dos homens que vão contra esse tipo de manifestação e pede para que se atentem às questões de

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVqvr3ZNsZg>. Acesso em: 08/08/2019

gênero. Nesse momento, satiriza a postura dos homens e diz: “os homens que falam muito blá-blá, deveriam aprender a fazer um “lálálá” (expressão que simboliza o sexo oral)”. É interessante perceber que, embora o tema da letra da canção não tenha nenhuma conotação sexual, a *funkeira* traz isso em pauta para chamar a atenção dos homens. Assim, termina a explicação e anuncia a entrada de MC Carol.

Quando MC Carol entra, as duas se abraçam e tomam o centro do palco para a apresentação. Quem inaugura a música é MC Carol, sua gestualidade (quinésica) é marcada por momentos específicos. No refrão, por exemplo, ao dizer “Eu cresci”, ergue os braços e apresenta a questão como uma conquista. Outro momento marcante ocorre ao proferir “abaixa a sua voz, abaixa sua mão”: o orador posiciona as mãos acima da cabeça e direciona para baixo como uma ordem, tal como sugere o discurso. Mc Carol, em muitos momentos da canção, mantém um sorriso no rosto, remetendo a uma expressão de alegria por estar ali.

Com relação à proxêmica, a interação com o palco é baixa, evidenciando que a dança não é seu ponto forte. MC Carol se posiciona de modo centralizado e ali se mantém em todo o momento do ato retórico. Karol Conká, ao contrário, já utiliza a dança como ponto forte e se movimenta mais no palco, direciona-se para os cantos dele, chamando a atenção do auditório e conclamando à ação. No que concerne à gestualidade, Karol Conká mantém uma expressão indignada ao proferir o discurso. O momento do refrão é marcado pelas duas, que cantam juntas e se colocam à frente do auditório. É possível perceber que, ao cantarem juntas, é como se conquistassem uma força “maior”. Quando proferem a expressão “a falta de informação enfraquece a mente” direcionam a mão para a cabeça na intenção de fazer o auditório perceber o perigo implícito da “não informação”.

### 3.7.7 Voz

Ainda na análise da *actio*, a voz dos oradores é o elemento fundamental. Como já dissemos, o volume é um aspecto preponderante para manter a atenção do auditório, por isso o orador deve ser capaz de aumentá-lo e conservá-lo (ALBALADEJO, 2014). MC Carol mantém a mesma entonação em todo ato retórico: sua voz é alta, quase gritada, e a *funkeira* emenda uma palavra na outra com muita

velocidade, conseguindo, entretanto, conservar a altura da voz. Karol Conká, também tem uma voz alta, embora mais melódica, e profere as palavras uma a uma, facilitando a compreensão do auditório. Ela também consegue conservar a altura da voz.

Com relação à firmeza, que consiste no modo e no cuidado com que a voz é aumentada e conservada, MC Carol demonstra menos aptidão, pois mantém a mesma entonação em todo o ato retórico. Já Karol Conká se atenta mais para a qualidade sonora de sua própria voz. Outro aspecto observado é a flexibilidade, que se resume na entonação e que, a depender da escolha do orador, pode assumir características de um discurso conversacional, polêmico ou de amplificação.

Por um lado, na *actio* de MC Carol, marcada pela falta de entonação e mantida pelo volume alto e velocidade ao proferir as palavras, ela assume a característica da polêmica, pois se demonstra como uma voz mais enérgica, refutando seu adversário. Por outro lado, Karol Conká, ao demonstrar a preocupação com a qualidade sonora e trabalhar com a entonação, revela traços da amplificação, intentando mover as paixões do auditório, seja para ira ou para misericórdia.

### 3.7.8 Efeitos passionais

Em toda a construção do discurso, a busca do orador é atingir o auditório, movimentá-lo e persuadi-lo, ou seja, fazer com que ele pense e aja conforme o discurso sugere. O orador só atinge a eficácia quando utiliza a emoção para revestir as escolhas de suas palavras. Com certeza, a escolha das palavras e a organização do discurso irão contribuir para a persuasão, mas, quando o orador utiliza a emoção, manifesta a sua capacidade criativa, tornando-se um diferencial em seu discurso. E como a retórica é verossímil, não interessa quais paixões o orador cultiva, mas sim se elas são capazes de mover o auditório.

Nessa lógica, o texto analisado reverbera a experiência de mulheres negras que lutam para romper com os valores e crenças de uma sociedade, a partir de seus relatos de vida e de suas experiências, e fortalecem o seu discurso ao citar personalidades marcantes de cada época. Nesse sentido, ele declara que a luta das mulheres negras não se iniciou nesse século, mas que há anos produzem discursos

para fortificar a sua existência. Esse tipo de discurso vinculado ao gênero musical *funk*, cuja identidade foi modelada a partir da polêmica, constrói uma imagem polarizada, independentemente da década em que se constitui. Por vezes, é visto como um ritmo machista, pelas suas composições com conotações sexuais e por ter a maioria dos MCs homens. As mulheres desse discurso contradizem tais opiniões e constroem um discurso feminista atrelado ao *funk*. Dessa forma, trazem ao ritmo a essência defendida pelos *funkeiros*: “o *funk* é liberdade, você pode falar sobre o que quiser”. (LOPES, 2010)

Assim, essas mulheres, compositoras e cantoras, encontraram no gênero um veículo que atinge não somente as classes subalternas, mas todas as classes sociais. Diferentemente de outros discursos aliados à temática de essência feminista como, por exemplo, as letras da Rita Lee, que atingiam majoritariamente as classes médias e altas.

### 3.8 Análise retórica comparativa: a transformação do *ethos*

Com essa análise comparativa, visamos a apresentar as transformações sofridas pelo *ethos* feminino ao longo dos anos no *funk* brasileiro. Fizemos um recorte composto por uma música concebida nos anos 2000, “Dako é bom”, e outra, em 2014, “100% feminista”. Nos anos 2000, a identidade do movimento foi marcada pela inserção da mulher, e as construções discursivas traziam conotações sexuais e pornográficas. Embora a contemporaneidade seja marcada como instrumento de transformação social, a essência estigmatizada, pela pornografia, violência e criminalidade ainda não se perdeu.

No entanto, foi a partir dos anos 2000 que o gênero sofreu uma “glamourização” e atingiu as outras classes sociais: o *funk* saiu da favela e passou a ser ouvido por toda a população brasileira. Sem exageros, o *funk* é, hoje, o principal ritmo escutado pelos brasileiros. Plataformas digitais de músicas como *Spotify*, *Deezer*, entre outras demarcam o sucesso do gênero musical, por meio da quantidade de seguidores. A principal *playlist* nomeada de “*Funk hits*”, da plataforma *Spotify* conta com mais de três milhões de seguidores<sup>46</sup> (LOPES, 2010).

---

<sup>46</sup> Dados retirados do aplicativo *Spotify* no dia 29/11/2019.

Apesar de não ser apreciado por todos, em praticamente todas as casas noturnas, festivais musicais, rádios, televisão, o *funk* está presente. Esse processo de “glamourização” é recorrente até os dias atuais, nos quais nomes em destaque como Anitta e Ludmila contribuem para esse processo, inclusive internacionalmente. As cantoras e compositoras em análise, MC Carol e Tati Quebra-barraco, também contribuem para a divulgação do movimento. Apesar da longa trajetória do *funk*, as mulheres nem sempre foram bem vistas e reconhecidas, e ainda hoje enfrentam preconceitos, sendo tachadas de vulgares e imorais quando assumem o papel de *funkeiras*.

Na matéria realizada pelo *Correio Braziliense*, divulgada pelo *Diário de Pernambuco*, em 20 de janeiro de 2019, a manchete apresenta o seguinte título: “Cantoras ultrapassam preconceitos e dificuldades por serem mulheres no *funk*”.

[...] Atualmente, são muitas as *funkeiras* que falam abertamente sobre liberdade sexual, prazer, erotismo, independência e força feminina em suas letras.(...) Chegar até este patamar não foi tarefa fácil, porque essas temáticas não costumam ser bem-recebidas quando abordadas por mulheres, e têm aceitação maior quando cantadas por homens. É o que explica a professora e historiadora Susane Oliveira, que atua na Universidade de Brasília (UnB) e desenvolve pesquisas sobre feminismo (...) “Nessa concepção, o masculino se identifica com um modelo de sexualidade livre, forte, insaciável, agressiva e descontrolada, enquanto as mulheres são identificadas com a maternidade, o casamento, a família, a passividade, e o controle de seus corpos e sexualidade por homens”, conta a professora. (...) Quando as mulheres quebram essas imposições de gênero no meio artístico, a reação do público costuma ser negativa. Susane explica que elas “podem sofrer agressões de todo tipo e serem ainda vistas de modo estigmatizado como promíscuas, vagabundas, imorais ou pecadoras”.(...) é possível reconhecer que boa parte das *funkeiras* que cantam sobre liberdade se tornaram ícones e viraram referência. É o caso de nomes, como Deize Tigrona, Valesca Popozuda, Tati Quebra Barraco e MC Carol, por exemplo<sup>47</sup>.

No entanto, mesmo que os preconceitos sejam constantes, as mulheres do *funk* já o utilizam como veículo de manifestação feminina e apresentam uma transformação do *ethos* nessas composições. Ainda na contemporaneidade, existem *funkeiras* que produzem as letras com conotações sexuais como forma de “empoderamento”, porém a discussão levantada nesta pesquisa não está focada no empoderamento, mas em entender como a transformação dessa imagem já se iniciou por meio dos discursos.

<sup>47</sup> Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/01/cantoras-ultrapassam-preconceitos-e-dificuldades-por-serem-mulheres-no.html>. Acesso em: 08/08/2019

### 3.8.1 Contexto Retórico

Tabela 1: Análise comparativa do contexto retórico.

| Elementos analisados | Dako é bom               | 100% feminista              |
|----------------------|--------------------------|-----------------------------|
| Contexto retórico    | Anos 2000                | Contemporaneidade – 2014    |
| Discurso             | Instituinte              | Instituinte                 |
| Auditório            | Universal                | Universal                   |
| Questio              | Papel da mulher - sexual | Papel da mulher – sociedade |
| Gênero Retórico      | Laudatório               | Laudatório                  |
| Função Retórica      | <i>Movere</i>            | <i>Docere</i>               |

Fonte: Elaboração própria.

Nessa contraposição, é possível perceber que as composições apresentam a mesma essência por se consolidarem como discursos instituintes. Isso demonstra que as pautas trazidas pelas mulheres sobre mulheres, serão sempre vistas como temas de rompimento dos valores e crenças. Na letra da canção “Dako é bom”, o problema retórico se corporifica na prática sexual, e o orador, a partir da emulação, constrói uma conotação pornográfica para demonstrar sua preferência sexual. O fato de ser uma mulher na construção desse discurso causa um estranhamento no auditório (sociedade). Na segunda letra de canção, o problema retórico se pauta a partir do papel da mulher na sociedade, os sofrimentos e tabus por ela enfrentados para se construir enquanto indivíduo; dentre as dificuldades abordadas estão a violência doméstica e a fragilidade feminina.

A transformação do *ethos* se evidencia uma vez que há uma diferença considerável nos discursos de cada época. Nos anos 2000, os discursos femininos preocupavam-se com a inserção no gênero musical *funk* e, por essa razão, enquadravam-nos na mesma vertente pornográfica. Na contemporaneidade, a mulher utiliza-se do *funk* para manifestar pautas específicas do papel feminino e não se preocupa com o enquadramento ao gênero musical.

Entendemos que o discurso “Dako é bom”, de alguma forma, contribuiu para que as *funkeiras* tivessem maior liberdade de expressão em suas produções porque foi a partir dele que elas conquistaram espaço no movimento musical. Por isso, podemos afirmar que um discurso complementa o outro: para existir o discurso “100% feminista”, houve preparação do auditório a partir de discursos anteriores, porque

a retórica é, pois, uma atividade comunicativa em que existe um quadro partilhado de valores, atitudes ou códigos implícitos que constituem o horizonte de sentido, no qual o orador e auditório se inscrevem com vista ao estabelecimento da intercompreensão. (MATEUS, 2018:91)

Nessa lógica, os oradores de “100% feministas”, foram o auditório de “Dako é bom”. Em outras palavras, estabeleceram a intercompreensão e partilharam dos valores e das atitudes implícitas no discurso.

Quanto ao gênero do discurso retórico, ambas as composições pertencem ao gênero laudatório, atribuindo ao auditório o papel de espectadores que analisam a capacidade do orador no ato de censurar ou de louvar algo. Apesar de assumirem o mesmo gênero, as funções são diferentes: enquanto o discurso “Dako é bom” calca-se no *movere*, que pretende incitar as paixões de seu auditório, o discurso “100% feminista” fortifica o *docere*, caracterizado pela busca de ensinar os “novos valores”, sugeridos no ato retórico.

O primeiro discurso está muito mais associado à função catártica do gênero musical de incitar o prazer, ao contrário do segundo, que assume a função do “fazer-pensar”, e não efetivamente estimular o prazer do auditório. Isso posto, é possível perceber uma efetiva transformação do *ethos* feminino no gênero musical *funk*.

### 3.8.1.1 *Inventio*

Tabela 2: Análise comparativa da *inventio*

| Elementos analisados | Dako é bom                                                                                                                                       | 100% feminista                                                                                                                                   |
|----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Lugares retóricos    | Lugar da qualidade                                                                                                                               | Lugar da qualidade<br>Lugar da quantidade<br>Lugar da essência<br>Lugar derivado do valor da pessoa                                              |
| Provas extrínsecas   | Estava em liquidação/ queima de estoque/ fogão na promoção                                                                                       | Olho roxo/ mulher negra, cabelo duro                                                                                                             |
| Provas intrínsecas   | <b>Logos:</b> um silogismo<br><b>Ethos:</b> <i>eunoia</i><br><b>Pathos:</b><br><u>Adeptos:</u> prazer e emulação<br><u>Não adeptos:</u> vergonha | <b>Logos:</b> dois silogismos<br><b>Ethos:</b> <i>areté</i><br><b>Pathos:</b><br><u>Mulher:</u> compaixão e indignação<br><u>Homem:</u> vergonha |
| Raciocínios          | Dialético                                                                                                                                        | Apodítico                                                                                                                                        |

Fonte: Elaboração própria.

Ao compararmos o primeiro discurso (Dako é bom) com o segundo (100% feminista), é possível perceber que a intensidade discursiva é menor, ou seja, as suas estratégias argumentativas não são tão bem estruturadas quanto a do segundo, pois a principal intenção é estimular o prazer, e não promover uma mudança social, o que configura uma intenção menos urgente do que a do segundo discurso. Por isso, o *ethos* se constrói a partir da *eunoia*, de forma benevolente e simpática para angariar a confiança do auditório. Os valores que o discurso “Dako é bom” pretende romper relacionam-se apenas ao fato de ser uma mulher cantando pornografia.

O discurso “100% feminista”, ao contrário, aponta uma mudança social, uma alternância de pensamento e de atitude. Diante disso, a sua construção é melhor estruturada para, assim, atingir a eficácia. Explora quatro lugares retóricos, constrói dois silogismos e valida seu *ethos* a partir da *areté*, a franqueza e a determinação necessárias para despertar a confiança em seu auditório.

Os efeitos passionais também se distinguem. O primeiro discurso emula a prática masculina e não particulariza o discurso para homens ou mulheres, mas sim entre adeptos e não adeptos do *funk*. Isso ocorre porque a principal intenção do ato retórico é estimular o prazer. Assim, aos adeptos essa é a emoção despertada. Já entre os não adeptos, suscita-se a vergonha.

Na letra da canção “100% feminista”, a intenção da mudança social e de pensamento fazem com que concebamos o auditório dividido entre homens e mulheres. Para elas, a emoção é de compaixão e indignação; para eles, é de vergonha. A partir das paixões provocadas, a ação é responsabilidade do auditório.

Desse modo, o orador de “Dako é bom” constrói o discurso com base em um raciocínio dialético, pois parte de situações prováveis, flexibilizando sua própria opinião. Já o orador de “100% feminista” constrói o discurso de maneira apodítica, pois assume uma posição quase indiscutível com relação ao fato apresentado.

Mais uma vez, constatamos que há transformação do *ethos* feminino no *funk*. No primeiro discurso, em busca da inserção e da consolidação da mulher, o *ethos* é construído de maneira mais benevolente e flexível, uma vez que as mulheres conquistam seu espaço e se constroem de maneira franca e autoritária para promoverem a mudança de pensamento.

### 3.8.1.2 *Dispositio*

Tabela 3: Análise comparativa da *dispositio*

| Elementos analisados | Dako é bom                       | 100% feminista                       |
|----------------------|----------------------------------|--------------------------------------|
| <b>Exórdio</b>       | Cenário de compra                | Violência doméstica                  |
| <b>Narração</b>      | Marca do fogão/ conotação sexual | Mulher diferente /representatividade |
| <b>Confirmação</b>   | Argumentos fracos para fortes    | Argumentos fracos para fortes        |
| <b>Peroração</b>     | Amplificação                     | Apelo ao ético e patético            |

Fonte: Elaboração própria.

A organização discursiva das duas letras coaduna-se com as questões dos argumentos: ambas partem de argumentos mais fracos para os mais fortes. Assim entendem que estabelecer um acordo com seu auditório, sem antes refutar seus valores e hierarquias, é essencial para angariar a sua confiança. Nesse sentido, os dois oradores demonstram preocupação com o auditório.

Na organização da macroestrutura, os oradores estabeleceram ideias mestras para desenvolver sua argumentação. O primeiro estipulou o cenário de compra do fogão da marca Dako como mote para o desenvolvimento de seu discurso criando, a partir disso, uma ambiguidade discursiva que estabeleceu a relação entre a marca Dako e a prática sexual anal. Dessa forma, rompeu com os valores do discurso dominante. O segundo estabeleceu a violência doméstica como mote para o desenvolvimento de suas ideias, fortalecendo seu *ethos* de mulher negra para demonstrar que isso já não faz mais parte de sua realidade, pois se tornou diferente.

As duas construções são demarcadas por mulheres negras. O primeiro discurso se apresenta de forma sutil e simples, trazendo, na essência do discurso, aspectos que determinam seu lugar de fala. A escolha do mote, “a compra de um fogão”, estipula o seu lugar, associado à cozinha e à responsabilidade doméstica. Em contrapartida, o segundo discurso se constrói de forma autoritária e refuta a responsabilidade doméstica, também apresentando seu lugar de fala quando aborda as questões da violência doméstica, realidade de muitas mulheres no Brasil. Porém, o orador apresenta a violência doméstica como propulsora para sua efetiva mudança, enquanto sujeito agente. Isso posto, nota-se a consolidação da transformação do *ethos* feminino no *funk*, no que tange a sua função social e a seu lugar de fala.

### 3.8.1.3 Elocutio

Tabela 4: Análise comparativa da *elocutio*

| Elementos analisados  | Dako é bom         | 100% feminista                           |
|-----------------------|--------------------|------------------------------------------|
| Estilo do orador      | Simples            | Simples                                  |
| Figuras predominantes | Figura de presença | Figura de presença<br>Figura de comunhão |

Fonte: Elaboração própria.

É na *elocutio* que o discurso assume sua personalidade linguística. Com relação ao estilo dos oradores, em ambos ele se manifesta de modo simples. Entendemos que essa característica em comum é assumida devido ao vínculo existente entre as duas letras e o gênero musical, pois ele preconiza uma linguagem menos elaborada e direta, decorrente de sua origem e do auditório a quem se destina. Por se tratar de um gênero musical oriundo da periferia, o auditório que se pretende atingir são pessoas do mesmo espaço. Por isso, não é interessante, para os oradores, rebuscarem o discurso e arriscá-lo a uma não compreensão. Portanto, independentemente do tema da canção, a linguagem desse gênero evidenciará uma forma direta e simples.

A utilização de figuras retóricas traz ao discurso marcas argumentativas. A letra “Dako é bom”, por ser um discurso com menos intenção argumentativa, utilizou uma única figura retórica, a de presença. Já o segundo discurso, por ter maiores intenções persuasivas, valeu-se de duas figuras retóricas: a de presença, por meio da repetição da palavra “mulher” por oito vezes, e a de comunhão, por meio da utilização de citações para demarcar o seu *ethos*.

Percebe-se que a transformação do *ethos* feminino ocorre devido à mudança de temática das composições, à forma de estruturação discursiva, às escolhas lexicais e à fundamentação nos argumentos, que consolidam a mudança.

O discurso “100% feminista” é subversivo em sua própria essência, mas, quando aliado ao gênero musical *funk*, torna-se altamente contraditório e irreverente. É uma construção feminista que utiliza um ritmo considerado machista pelas grandes mídias, composta por mulheres negras, oriundas de classes subalternas

### 3.8.1.4 Actio

Tabela 5: Análise comparativa da *actio*

| Elementos analisados        | Dako é bom                                                                                           | 100% feminista (MC Carol)                                                                            |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Quinésica                   | Sorriso - debochado                                                                                  | Sorriso - alegre                                                                                     |
| Proxêmica                   | Centralizada – pouca dança                                                                           | Centralizada- pouca dança                                                                            |
| Voz                         | <b>Volume:</b> alto<br><b>Firmeza:</b> emenda uma palavra na outra<br><b>Flexibilidade:</b> polêmica | <b>Volume:</b> alto<br><b>Firmeza:</b> emenda uma palavra na outra<br><b>Flexibilidade:</b> polêmica |
| Vestimenta ( <i>ethos</i> ) | Roupa curta/ Rompe com o padrão de beleza                                                            | Roupa curta/ Rompe com o padrão de beleza                                                            |
| Efeitos passionais          | Auditório interage em <b>muitos</b> momentos                                                         | Auditório interage em <b>alguns</b> momentos                                                         |

Fonte: Elaboração própria.

Nessa análise comparativa, evidenciamos somente um dos oradores de “100% feminista”, MC Carol, pois é a representante do *funk* carioca. Karol Conká, a outra oradora, transita entre dois ritmos o *rap* e o *funk*. Por isso, demos preferência para MC Carol, por seu maior dialogismo com o orador de “Dako é bom”.

As duas cantoras, ao assumirem o papel de oradores, apresentam características muito semelhantes. Na proxêmica e na voz, estão os aspectos em que elas mais se aproximam. A interação com o palco (espaço) é baixa, e ambas se posicionam de maneira centralizada, dirigindo-se ao auditório com vozes altas, praticamente gritadas. Algumas vezes, isso dificulta o entendimento do auditório, pois essa característica das vozes dá a impressão de as oradoras estarem, em todo o ator retórico, refutando argumentos contrários.

A construção do *ethos* das duas é chocante, pois ambas rompem com o padrão de beleza imposto no discurso dominante. MC Tati Quebra-barraco, no início de sua carreira, estava acima do peso, porém, com o sucesso e a fama, passou por vinte e três procedimentos cirúrgicos, modificando seu corpo e seu fenótipo negro. Por isso, ambas só se assemelham quando comparadas ao começo da carreira de Tati. No entanto, MC Carol assume o seu peso elevado e, com isso, rompe o paradigma de que a mulher *funkeira* tem de ser “gostosa”. A cantora chama a atenção de seu auditório devido a sua obesidade.

As vestimentas das duas são marcadas por roupas curtas. Mc Tati utiliza cordões e relógios de ouro. MC Carol não utiliza acessórios que chamam atenção.

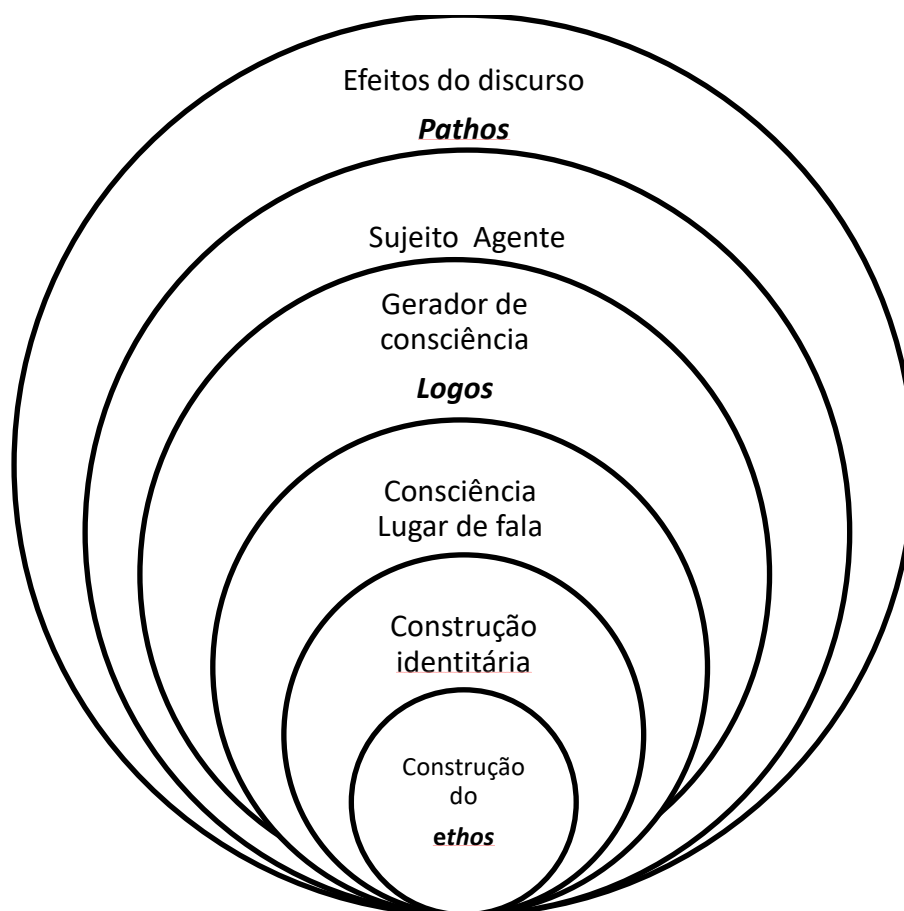
Durante o show observado de MC Carol, sem a presença de Karol Conká, é possível perceber uma similaridade de postura com a MC Tati Quebra-barraco, revelada na forma de cantar e de se posicionar, na presença masculina dos dançarinos e no mote pornográfico usado para incitar a paixão do auditório. Apesar de a cantora MC Carol ter composto a letra “100% feminista”, em seu show, não deixou de abordar temas pornográficos para se aproximar do auditório. Nos shows analisados, as músicas que tratam de temas sociais são deixadas para o fim das apresentações.

Assim, apesar de existir uma transformação do *ethos* feminino nos processos discursivos do *funk*, com relação à postura das mulheres, pouca mudança se evidencia, pois elas ainda partem de discursos com conotações sexuais para seduzir seu auditório. Porém, apesar da parca alteração na atuação, a transformação discursiva é evidente e transcorre para uma possível transformação de atuação. Afinal, treze anos se passaram desde a inserção da mulher no movimento até o surgimento de um discurso efetivamente feminista se consolidar no *funk*.

As transformações ocorrem a partir do discurso e da disposição do auditório. Para chegar até a ação, é preciso passar pelo crivo do necessário, do justo, do útil. Nessa lógica, as mulheres aos poucos se consolidaram no *funk* e, nos dias de hoje, produzem discursos feministas. Pode ser que daqui há algum tempo elas produzam shows com todas as composições feministas, ou não. Tudo depende da demanda do auditório a que elas irão se dirigir. Apesar das contradições de ações e discursos, o *funk* contemporâneo conquista seu espaço de transformador social e permite abordagens como as apresentadas por nós sobre violência doméstica e existência da mulher negra, atingindo, assim, uma parcela da sociedade que não teria acesso a esse tipo de discurso.

### 3.8.1.5 Ponderações dos resultados das análises

Figura 2: Trajetória de transformação da construção do *ethos*



Fonte: Elaboração própria

O esquema acima representa o processo discursivo que a mulher *funkeira* passou para que fosse possível ocorrer a transformação do *ethos* no gênero musical em questão.

Constatamos que, inicialmente, como parte do auditório do discurso masculino de *funk*, ela sofreu os efeitos patéticos desse discurso, o que resultou na emulação, isto é, as mulheres se inserem no movimento *funk* a partir de produções semelhantes às dos homens, tal como demonstramos no capítulo II.

Após essa relação patética com o gênero musical *funk*, a mulher, como sujeito agente no mundo, ainda como auditório, começa a perceber que tais produções masculinas apresentam conotações que objetificam o corpo feminino e as colocam em papéis inferiores. Nesse momento, a interpretação feminina passa por um processo mais profundo com relação ao discurso masculino, resultando em uma

consciência, isto é, o *logos*, a parte racional e lógica do discurso, tende a ser questionada pelo público feminino.

Depois dessa tomada de consciência interpretativa do discurso masculino, as mulheres passam a reconhecer o seu lugar de fala, ou seja, enquanto sujeito agente no mundo; passam a compreender o seu papel social, de mulheres que lutam para se inserirem no movimento *funk*. Sob essa perspectiva de consciência de lugar de fala, elas começam a utilizar o gênero musical *funk* como instrumento para a construção de sua identidade, assumindo o papel de orador.

Na qualidade de orador do discurso, passam a construir seu *ethos*, ou seja, a sua imagem a partir do discurso. O que outrora era construído de forma amena e emulativa dos discursos masculinos, atualmente, a partir da tomada de consciência, passa a caracterizar um *ethos* de mulher forte e independente.

Não é possível mensurar se a trajetória de transformação do *ethos* ocorre com todas as cantoras de *funk*, mas é possível constatar que, *grosso modo*, as mulheres *funkeiras* começam a produzir discursos que questionam o seu papel na sociedade e trazem outros temas para serem abordados, além de sexualidade e pornografia, assim como MC Carol e Karol Conká fizeram na letra de canção “100% feminista”.

Cabe ressaltar que, no momento em que a mulher se insere no movimento *funk*, seu ato retórico demonstra a intenção de fazer-sentir. Para tanto, a construção do *ethos* se coaduna com a intenção retórica, construindo um *ethos* a partir da *eunoia*, ou seja, com benevolência e simpatia para conquistar o auditório e atingir a eficácia do fazer-sentir, como é bem explicitado na letra de canção “Dako é bom”.

Na contemporaneidade, a mulher efetiva a transformação do *ethos* a partir de suas composições, que elevam o seu papel social e a figuratização da independência feminina. Com isso, o ato retórico estabelece um novo sentido: o de incitar no auditório o fazer-fazer. Para isso, constrói um *ethos* a partir da *areté*, priorizando a franqueza a fim de atingir a eficácia.

Tal intencionalidade passou a ser tão evidente na sociedade que a discussão a respeito do *funk* abordar as questões feministas foi levada a programas de televisão e revistas de grande circulação. Na revista *Superinteressante*, publicada no dia 31 de outubro de 2016, por exemplo, circulou um texto produzido pela jornalista e professora Carla Rodrigues com a manchete “*Funk é feminista*”. Nele, a autora discorre sobre o papel do ritmo *funk* na propagação dos ideais feministas:

[...]No funk, há a crítica de que as músicas apresentam as mulheres como meros objetos sexuais (um lugar de subordinação do qual as feministas lutaram para nos retirar). Mas é preciso admitir os apelos de liberdade sexual da juventude como uma consequência positiva do feminismo. Valorizar essa liberdade é também um gesto político. Para isso, devemos pensar no feminismo não como um clube exclusivo ao qual se tem acesso por tortuosos caminhos institucionais (quem vende o título deste clube? Onde entregam a carteirinha?), mas como aquilo que o inspirou desde o começo: ser um movimento plural, sem hierarquia, dogmas, controle ou estruturas centralizadas, que não defende uma verdade, mas está em permanente construção de uma agenda em evolução. Assim, devemos mais é comemorar que a pauta da liberdade sexual tenha chegado ao funk – no que se espera que seja um permanente processo de expansão desde as primeiras reivindicações do movimento feminista.<sup>48</sup>

A professora e jornalista Carla Rodrigues entende que a chegada dos ideais feministas ao *funk* é positiva para o próprio movimento feminista, pois trata-se de um gênero oriundo da periferia que, ao trazer tais pautas, ocupa espaços não ocupados antes, e isso deve ser comemorado.

O fato de as mulheres do *funk* passarem a tratar de outros assuntos em suas canções conduziu a novas representatividades. Cantoras como MC Tati Quebra-barraco e Valesca Popozuda, pioneiras do *funk*, inspiraram a nova geração de mulheres - dentre elas a cantora e compositora Ludmila, uma das principais representantes do *funk* da contemporaneidade - a produzirem letras abordando a independência feminina, como na composição “Melhor pra mim (2019)”:

Porque eu tô no comando  
E pronta pro que vier  
Baby, eu nunca perco a pose  
Sempre dona do poder, eu sou mulher  
Que reconhece a sua verdade  
Conhece seu corpo, sua intimidade  
Respeite a sua vontade e cante assim  
Eu sei o que é melhor pra mim<sup>49</sup>

Nesse recorte, é nítida a construção do *ethos* de mulher independente, que está no comando de sua própria vida e reconhece seu lugar na sociedade. Produções como esta demonstram e comprovam que o *ethos* feminino no *funk* passou por uma transformação. Essa letra foi tão inspiradora e diferente que o jornal

<sup>48</sup> Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/o-funk-e-feminista/>. Acesso em: 12/10/2019

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ludmilla/melhor-pra-mim/>. Acesso em: 15/10/2019

*online* Correio Braziliense publicou uma matéria, no dia 19/06/2019, intitulada “Ludmila reverbera feminismo em ‘Melhor pra mim’”<sup>50</sup>.

Diante das questões elencadas, da transcrição da trajetória de construção do *ethos*, evidenciamos que ocorreu uma transformação do *ethos* feminino no *funk*, como resultado da consciência feminina, de seu lugar de fala e da construção de sua identidade.

---

<sup>50</sup> Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/19/interna\\_diversao\\_arte,764029/musica-nova-da-ludmilla.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/19/interna_diversao_arte,764029/musica-nova-da-ludmilla.shtml). Acesso em: 15/10/2019

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve o objetivo de analisar socialmente a mulher e o *funk*, de que modo se formou a relação entre ambos e como isso se refletiu discursivamente na sociedade. Para tanto, utilizamos os aspectos retóricos para a interpretação da constituição da identidade do movimento musical e do gênero feminino na sociedade. Diante desse objetivo buscamos responder às perguntas que nos instigaram a desenvolver esta pesquisa, a saber: Como a mulher *funkeira* constrói o seu *ethos*? Como o ritmo *funk* conquistou tal potência discursiva? Outra pergunta surgida ao longo do desenvolvimento foi: Existe *funk* feminista? Para responder a essas questões, percorremos o caminho da construção social do *funk*, da inserção da mulher no movimento musical e também da compreensão desses sujeitos que propagam o gênero musical.

No primeiro percurso, compreendemos que o *funk*, para se construir socialmente, é articulado por meio da modalidade argumentativa polêmica. Segundo Amossy (2016), ao utilizar tal modalidade para a configuração de um discurso, o orador pode se valer de ferramentas como a dicotomização e a deslegitimação. Dessa forma, o *funk*, na construção social, desde a década de 90 até o momento, foi entremeado por essa modalidade. De um lado, há o discurso de mídia; do outro, o discurso dos *funkeiros*. O discurso da mídia se encarrega de deslegitimar o movimento, atribuindo-lhe, em seus discursos, a pecha de promissor de catástrofes sociais.

A cada década, uma nova estratégia era utilizada pela mídia. Na década de 90, a modalidade argumentativa de deslegitimação mais usada foi o estabelecimento da relação entre o *funk* e a violência e a criminalidade. Nos anos 2000, apesar de ter passado por um processo de “glamourização” pelas mídias e atingido outras camadas sociais, o ritmo não deixou de ser estigmatizado, e sua imagem era vinculada às questões da pornografia e temas como gravidez na adolescência. Na contemporaneidade, apesar da enorme propagação do ritmo, com o incentivo da internet, surgiram, na Câmara dos Vereadores, propostas para a criminalização do *funk*, relacionando-o ao uso de drogas, à pornografia e à criminalidade.

Por um lado, as grandes mídias constroem a imagem do *funk*. Por outro lado, os *funkeiros* e seus adeptos nunca se calaram diante dos fatos relatados, enxergando o gênero como instrumento de transformação social e oportunidade de

acesso à cultura, ao lazer e a outras possibilidades de existência àqueles que não dispõem de tais recursos. Como praticamente todos os *funkeiros* são oriundos de uma classe subalterna e encontraram no *funk* uma forma de ganhar seu sustento, para eles, o *funk* representa trabalho e sucesso profissional. Dessa forma, essa ideia é propagada aos adeptos e aos jovens que partem do mesmo lugar de fala.

Por essas razões, concluímos que, devido à mediação da polêmica como modalidade argumentativa para a sua construção, o ritmo *funk* ganha uma enorme potência discursiva, pois constrói na sociedade uma ideia polarizada, gerando discussões e debates que sempre o mantêm em evidência, se comparado aos outros ritmos existentes.

No segundo percurso, buscamos compreender a importância da mulher no *funk*, como se deu a sua inserção no movimento e os aspectos que marcaram a sua participação. Para isso, partimos de duas representantes do movimento, MC Tati Quebra-barraco e MC Carol.

Optamos por essas duas *funkeiras*, pois a primeira marcou a inserção feminina no *funk* e a segunda trouxe outra vertente ao movimento: o *funk* feminista. No entanto, para compreendermos a importância da voz feminina no *gênero*, partimos de pressupostos do lugar de fala e, antes de adentrarmos nas análises de seus discursos, buscamos compreender quem são essas mulheres no mundo. Entendemos por lugar de fala, as ideias prescritas por Ribeiro (2016), que parte de uma lógica feminista e de raça para compor o conceito. Ao analisarmos a mulher do *funk*, a compreendemos, majoritariamente, como negra e pobre, aspectos delimitadores de lugar de fala.

Ser mulher negra e pobre é completamente diferente de ser uma mulher branca na sociedade. Essas diferenças implicam um lugar de fala, pois, é a partir da consciência desse lugar que se contraria o silenciamento de suas vozes. Um aspecto interessante para construir essa noção é a questão do trabalho.

Antigamente, as mulheres brancas lutavam pelo direito de trabalhar e de ter maior liberdade. Já as negras trabalhavam tal qual um homem. Isso demonstra que a luta da mulher branca não é a mesma da mulher negra, pois ambas ocupam lugares diferentes. As questões de raça estão impregnadas nessa formação e determinam a distinção entre ambas. Nesse sentido, a partir desses conceitos, ocupamo-nos em entender qual o lugar de fala da mulher *funkeira*, essa mulher da

comunidade, negra e pobre que encontra no ritmo *funk* uma forma de se manifestar e ser ouvida.

Nesse sentido, concluímos que, apesar de sua inserção ser por meio da sexualidade, como uma forma de emulação do orador masculino, as mulheres iniciantes do *funk* ofereceram ao público feminino outro ponto de vista, como uma sugestão de empoderamento da sua sexualidade. Não estamos afirmando que o discurso da sexualidade seja um discurso feminista, mas sim que sugere tal força feminina.

Porém, anos mais tarde, surge MC Carol e, em parceria com Karol Conká, uma letra de canção intitulada “100% feminista”. Com esse título e com a sua tematização, rompe-se com a expectativa e com os estereótipos construídos acerca dessas mulheres.

Na pesquisa de Lopes (2010), a autora questiona se o *funk* é feminista e, diante dos fatos analisados, conclui que não. Porém, a pesquisa de Lopes foi realizada em 2010 e, até aquele momento, ainda não existia um discurso que assumisse nitidamente tal faceta. Por essa razão, contrariamente à conclusão de Lopes (2010), hoje entendemos que o ritmo *funk* assume uma vertente feminista de composição. Não compreendemos que todos os discursos provenientes de mulheres *funkeiras* sejam feministas, mas, atualmente, no universo do *funk*, já existe o *funk* feminista. Dessa forma, as mulheres rompem com as expectativas de um discurso dominante, seja com relação ao ritmo ou ao fato de serem *funkeiras*, seja por levarem essas ideias para as mulheres subalternas, que tendem a ser as últimas a compreenderem as relações de poder estabelecidas socialmente.

No terceiro e último percurso, analisamos as letras a partir da sua inserção no sistema retórico, com ênfase em duas etapas: a *inventio* e a *actio*, pois entendemos que a primeira, que presume o momento da escolha dos argumentos, e a segunda, como a ação do discurso, compõem partes fundamentais para o *corpus* selecionado.

Concluímos, a partir das análises, que as letras se formam de maneira diferente. A primeira constrói um *ethos* moderado, demonstrando-se preocupada com seu auditório, pois seu tema trata da sexualidade e, assim, constrói um discurso ameno com tom engraçado, o que leva o auditório a apreciar mais o ritmo do que propriamente o conteúdo da canção. Surpreendentemente, captamos estratégias lógicas para estabelecer esses efeitos com seu auditório.

Na segunda letra, o *ethos* é construído de forma autoritária, potente, em prol de exaltar o próprio discurso e sua temática, que trata sobre violência doméstica, representatividade feminina e empoderamento. Assim, seu *ethos* é construído como uma mulher forte que luta pelas suas causas. Nessa lógica, confirma a transformação do *ethos* feminino, inserido no ritmo por meio da sexualidade e de composições afetivossexuais. Decorrente da trajetória de todas elas, resulta um discurso que visa à mudança e à força feminina como meio de aumento da representatividade. Desse modo, concretiza outra forma de construção de *ethos* da mulher *funkeira*.

Por fim, podemos afirmar que os discursos provenientes do gênero musical *funk* e das mulheres são estigmatizados pela sua origem, de pessoas negras e pobres, pertencentes a uma classe subalterna. Desse modo, constroem-se como discursos instituintes, pois rompem e re-hierarquizam os valores e as crenças que compõem o discurso dominante. Por isso, necessitam de uma potência argumentativa, desvelada a partir dos conceitos retóricos.

## REFERÊNCIAS

ABDALLA, Ana Luisa. A vez de MC Carol. **Revista Trip**. São Paulo, 01 de jul. de 2015. TPM. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-mc-carol>> Acesso em: ago. de 2019

ABUSA. **Vagalume**. [s.d.] Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/ludmilla/abusa.html>> Acesso em: maio de 2019.

ALBALADEJO, Tomás. **Retórica**. Cidade: Editorial Síntesis. 2014

AMORIM, Márcia Fonseca de. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico : uma proposta de análise do universo sexual feminino** Tese (doutorado). Orientador: Jonas de Araújo Romualdo. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP , 2009.

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. São Paulo: Contexto, 2017.

ARISTÓTELES . **Retórica**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Tradução, B. Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

BARBOSA, Gutenberg. **Documentário – Funk Carioca: Das comunidades para o mundo**. 2017. (18m55s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4G1uSyGKZXc>>. Acesso em: jan. de 2019

BOLADONA. **Letras**. [s.d.] Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/145057/>> Acesso em: maio de 2019

BRUNA, Regina. Vó Brasilina (Coreau – CE). **Recanto das Letras**. Coreau, 14 de mar. de 2013. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/homenagens/4187737> > Acesso em: jan. de 2019

CAETANO, Bruna. Mc Carol: “O maior crime que o funk comete é deixar pretos ricos”. **Brasil de Fato**. São Paulo, 2 de abr. de 2019. Geral. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/02/mc-carol-o-maior-crime-que-o-funk-comete-e-deixar-pretos-ricos/>> Acesso em ago. de 2019.

CARVALHO, Felipe. Quebra-Barraco faz 40 anos e contabiliza conquistas: “Comprei imóveis no Rio e SP.” **Marie Claire**. 20 de set. de 2019. Celebrities. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2019/09/quebra-barraco-faz-40-anos-e-contabiliza-conquistas-comprei-imoveis-no-rio-e-sp.html>> Acesso em: set. de 2019

CEROL na mão. **Vagalume**. [s.d.] Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/bonde-do-tigrao/cerol-na-maoentra-e-sai.html>> Acesso em: maio de 2019

CIAMPA, A. C. **A estória do Severino e a história da Severina**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987

CONKA, C.; LOURENÇO, C. O. **100% feminista AO VIVO – MC Carol & Karol Conka**. 2017. (4m18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVqvr3ZNsZg>. Acesso em: jan. de 2019

CONKA, C.; LOURENÇO, C. O. MC Carol & Karol Conka – 100% feminista (Promo Video). 2016. (3m16s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NMccIKKQOBU>. Acesso em: jan. de 2019.

COSTA, Nelson Barros. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. Tese (Doutorado). Orientador: Anna Rachel Machado. Linguística aplicada e estudos da linguagem. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

CRITICADA por palestra nos EUA, MC Carol desabafa: 'vão estudar pra ser eu'. **O tempo**. São Paulo, 23 de abr. de 2019. Capa. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/criticada-por-palestra-nos-eua-mc-carol-desabafa-v%C3%A3o-estudar-pra-ser-eu-1.2171951> Acesso em: maio de 2019

DAKO é bom. **Vagalume**. [s.d.] Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/tati-quebra-barraco/fogao-dako.html> Acesso em: jan. de 2019

DIAS, Rosa. **A música no pensamento de Aristóteles**, Rio de Janeiro, 2014 In. Revista Ensaio Filosóficos, Volume X – Dezembro/2014, p. 91-99

DONA Celestina. **Por Mulheres de argila**. Caruaru. [s.d.] Disponível em: <http://mulheresdeargila.blogspot.com/p/noticias.html> Acesso em: fev. de 2019

DUARTE, Newton. **A catarse na didática da pedagogia histórico-crítica**. Campinas, SP, 2019 In. Revista Pro-Posições volume 30, Didática e formação de professores. p. 1 -23. Editora Pro-Posições

FACINA, A; LOPES, A. C. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. **Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2012, n.6 Issn 1983-6031, publicação anual.

FACINA, Adriana. "Não me bata doutor": funk e criminalização da pobreza. **Revista V ENECULT**- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura– Salvador Faculdade de Comunicação – UFBA ,27 e 29 de Maio, 2009.

FERNANDES, Leonardo. Anita leva o *funk* e o pop brasileiro ao Tomorrowland 2019. **Tracklist**. São Paulo, 29 de jul. de 2019. Notícias. Disponível em: <https://tracklist.com.br/anitta-funk-pop-brasileiro-tomorrowland-2019/78234> Acesso em: ago. de 2019

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2017.



[2Fcaras.uol.com.br%2Fmusica%2Fmc-carol-abre-o-jogo-sobre-caso-tocante-de-racismo-na-infancia.phtml](http://2Fcaras.uol.com.br%2Fmusica%2Fmc-carol-abre-o-jogo-sobre-caso-tocante-de-racismo-na-infancia.phtml)> Acesso em: jan. de 2019

MENDONÇA, Renata. Como uma *funkeira* 'negra e gorda' virou símbolo de beleza e voz na favela. **G1**. São Paulo, 27 de out. de 2016. Música. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/10/como-uma-funkeira-negra-e-gorda-virou-simbolo-de-beleza-e-voz-da-favela.html>> Acesso em: abr. de 2019.

MENINA má. **Vagalume**. [s.d.] Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/anitta/menina-ma.html>> Acesso em: maio de 2019

MEYER, Michel. **A Retórica**. Revisão técnica: Lineide do Lago Salvador Mosca. Tradução Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

MIX Tv. **A História do Funk Carioca – Parte 1**. 2013. (15m16s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xaZNWzKiO7U>>. Acesso em: jan. de 2019

MIX Tv. **A História do Funk Carioca – Parte 2**. 2013. (12m38s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Djz600DQ3pE>>. Acesso em: jan. de 2019

MORAES, Dênis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. In. **Revista Debates**, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). **Retóricas de Ontem e de Hoje**. 3.ed. São Paulo: Humanitas 2004

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais - A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, pp.235-289

OLIVEIRA, Luccas. MC Carol une forças com Karol Conka para falar de feminismo em single. **O Globo**. São Paulo, 10 de out. de 2016. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/mc-carol-une-forcas-com-karol-conka-para-falar-de-feminismo-em-single-20246078>> Acesso em: mar. de 2019

PAES, Bárbara. As mulheres da música 100% feminista. **Ovelha**. São Paulo, 10 de nov. de 2016. Disponível em: < <http://ovelhamag.com/as-mulheres-da-musica-100-feminista/> > Acesso em: jan. de 2019

PANCHERI, Graziela. Tati Quebra-Barraco. **Last.fm**. São Paulo, 26 de fev. de 2008. Disponível em: <<https://www.letras.com.br/tati-quebra-barraco/biografia>> Acesso em: jan. de 2019

PEREIRA, Valeria Cristina Ribeiro. A representação da mulher na música popular brasileira e a voz autoral de Rita Lee: eu poético em tradição e ruptura. **Revista Verbo de Minas**. Centro Superior de Juiz de Fora – MG, 2015

PINHEIRO, Pedro Henrique. Boladona: há 15 anos Tati Quebra-Barraco lançava marco do *funk* carioca. **Tenho mais discos que amigos**. São Paulo, 12 de out. de 2019. Editorial. Disponível em: <

<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/08/12/tati-quebra-barraco-boladona-15-anos/> > Acesso em: out. de 2019

PROPAGANDA Enganosa. **Vagalume.** [s.d.] Disponível.  
<https://www.vagalume.com.br/mc-carol/propaganda-enganosa.html>

REDE TV ! Jornalismo. **Documento verdade mostra a evolução do funk no Brasil (24/05/2019).** 2019. (39m14s). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=AweyPxYD2h0>>. Acesso em: jul. de 2019

**REVISTA DEBATES.** Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Justificando. Belo Horizonte- MG , 2017

SANTORO, Fernando J. Moreira **A arte no pensamento de Aristóteles.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 2012, pp.77-88

SIMIONATTO, Ivete. Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana. **Revista Katál** .Florianópolis, volume 12, p. 41-49, jan/jun, 2009.

TATI Quebra-Barraco vai à polícia após mensagens racistas. **Catraca Livre.** São Paulo, 10 de jan. de 2017. Cidadania. Disponível em:  
<https://catracalivre.com.br/cidadania/tati-quebra-barraco-vai-policia-apos-mensagens-racistas/>> Acesso em: jan. de 2019

TATI Quebra-Barraco. **Ego.** São Paulo, 10 de maio de 2016. Disponível em:  
<http://ego.globo.com/famosos/tudo-sobre/tati-quebra-barraco.html>> Acesso em: jan. de 2019

TORRES, Bolivar. 'Ser negra e gorda é virtude', diz MC Carol, a garota rejeitada que deu a volta por cima. **O Globo.** São Paulo, 05 de mar. de 2019. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ser-negra-gorda-virtude-diz-mc-carol-garota-rejeitada-que-deu-volta-por-cima-23471707>> Acesso em: mar. de 2019

TRINGALI, Dante. **A Retórica Antiga e as outras Retóricas:** a retórica como crítica literária. São Paulo: Musa, 2014.

YÚDICE. George. **A conveniência da cultura:** usos da cultura na era global. Tradução Marie-Anne Kremer. 2. ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2013.