



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Educação e Humanidades**

**Instituto de Letras**

**Bárbara de Brito Cazumbá**

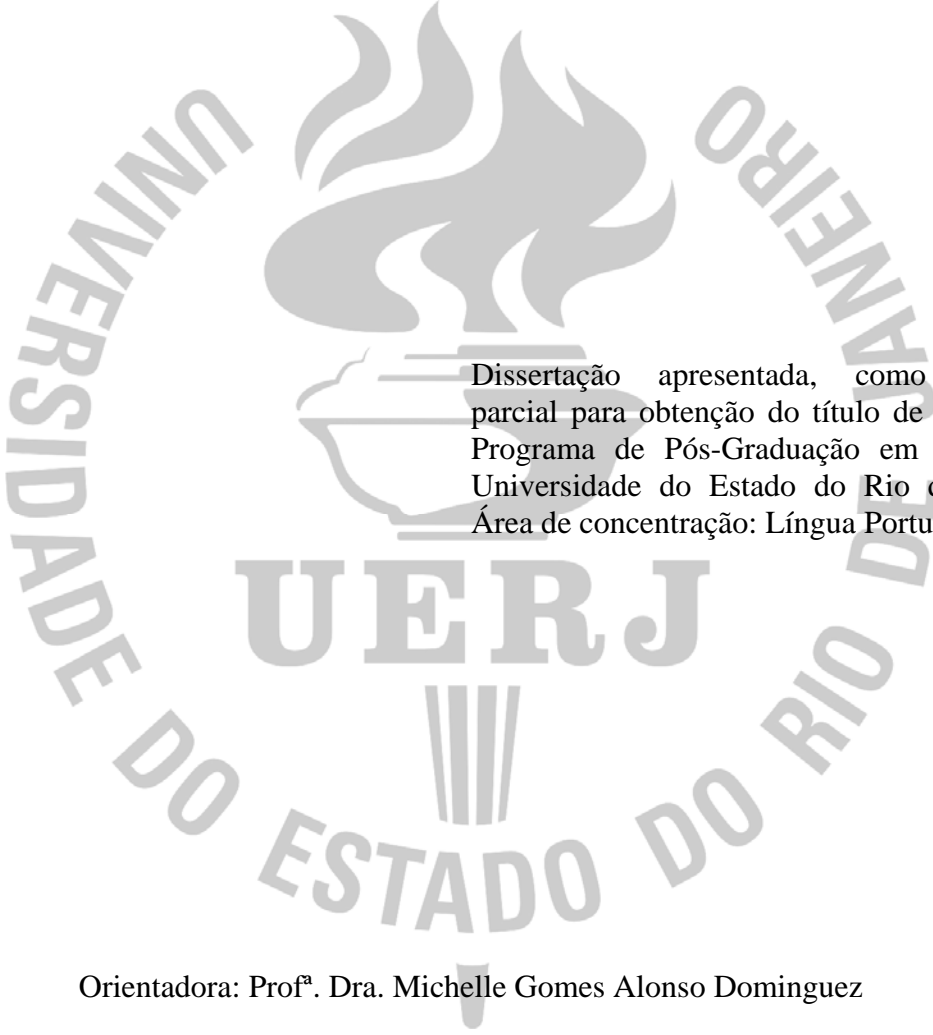
**“Elas estão descontroladas”:** um estudo das estratégias linguístico-discursivas de (re)afirmação do machismo nas letras de funk masculinas nas décadas de 1990, 2000 e 2010

Rio de Janeiro

2017

Bárbara de Brito Cazumbá

**“Elas estão descontroladas”:** um estudo das estratégias linguístico-discursivas de  
**(re)afirmação do machismo nas letras de funk masculinas nas décadas de 1990, 2000 e  
2010**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Michelle Gomes Alonso Dominguez

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C386 Cazumbá, Bárbara de Brito.  
“Elas estão descontroladas”: um estudo das estratégias linguístico-  
discursivas de (re)afirmação do machismo nas letras do funk masculinas nas  
décadas de 1990, 2000 e 2010 / Bárbara de Brito Cazumbá. - 2017.  
155 f. : il.

Orientadora: Michelle Gomes Alonso Dominguez.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Análise do discurso - Teses 2. Funk (Música) – Rio de Janeiro (RJ)–  
Teses. 3. Mulheres – Canções e música – Teses. 4. Feminismo – Rio de  
Janeiro (RJ) – Teses. 5. Machismo – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I.  
Dominguez, Michelle Gomes Alonso. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.085

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Bárbara de Brito Cazumbá

**“Elas estão descontroladas”: um estudo das estratégias linguístico-discursivas de  
(re)afirmação do machismo nas letras de funk masculinas nas décadas de 1990, 2000 e  
2010**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em 30 de março de 2017

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Michelle Gomes Alonso Dominguez (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Denise Salim Santos  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Leonor Werneck dos Santos  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

## **DEDICATÓRIA**

Às mulheres negras brasileiras, esquecidas pelo Estado.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ser essa energia que confia em cada um de seus filhos.

À minha mãe Leila Cazumbá, mulher forte e independente, que me motivou, não por palavras, mas por exemplo, a seguir a carreira da licenciatura.

Ao meu pai Alessio Cazumbá, por sua sensibilidade e toda demonstração de afeto.

À minha irmã Fernanda Cazumbá, por toda a determinação que possuí em sua vida, servindo de modelo a mim.

Ao meu avô Moacyr de Souza, desencarnado, que sei que durante todo esse tempo longe estive (e está) torcendo por mim.

À minha avó Audelita Cazumbá, pelo carinho dedicado a mim.

Ao meu amigo e companheiro Vinicius Minini, pela paciência que teve comigo durante esses dois anos.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Michelle Alonso, que acreditou nesse trabalho desde o início, me dando força nos momentos de desespero.

Ao Prof<sup>o</sup>. Me. Eduardo Mistura, uma das minhas referências de professor, por sempre acreditar em seus alunos.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por ter me ajudado a enxergar, durante os sete anos em que estivemos juntas, outras realidades sociais.

Represento Aqualtune, 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

*Mc Carol e Karol Conká*

## RESUMO

CAZUMBÁ, Bárbara de Brito. “*Elas estão descontroladas*” : um estudo das estratégias linguístico-discursivas de (re)afirmação do machismo nas letras de funk masculinas nas décadas de 1990, 2000 e 2010. 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta dissertação tem por objetivo descrever e analisar as mudanças ocorridas nas letras de funk carioca cantadas por homens ao longo das décadas de 1990, 2000 e 2010, de forma a demonstrar o embate sexista nos textos - onde o homem enunciador procura se reinventar após a entrada das mulheres nesse cenário musical nos anos 2000- e verificar como os mecanismos linguísticos funcionam para estabelecer a imagem da mulher e constituir o *ethos* masculino. O estudo desse gênero se faz fundamental por dois motivos: pela absorção maciça desse tipo de música pela população brasileira nas últimas décadas e pela crescente violência contra as mulheres negras, como o Mapa da Violência 2015 evidencia. Sabendo-se que o funk é uma música surgida com a população negra periférica e atualmente é ainda muito absorvido e criado por esse mesmo grupo populacional, torna-se imprescindível estabelecer a relação das letras com a violência crescente contra as mulheres negras. Para atingir o objetivo do trabalho, 28 letras de funk cariocas cantadas por homens e que trazem a presença da mulher foram selecionadas e submetidas a uma análise quantitativa e qualitativa. Embasam esse estudo linguístico-discursivo a teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau e a noção de *ethos* de Charaudeau e Maingueneau. Conclui-se que o machismo nas letras de funk carioca sempre esteve presente, não só após a entrada das mulheres no cenário do funk. Entretanto, observa-se que o machismo recai sobre os próprios homens na década de 1990, resultado não esperado no início da pesquisa. Os anos 2000 constituíram um período de transição, em que os sujeitos enunciativos homens tentam reinventar sua própria imagem e suas relações com as mulheres. Por fim, a década de 2010 apresenta um caminho novo na relação entre homem e mulher, iniciado na década anterior.

Palavras-chave: Semiolinguística. *Ethos* discursivo e imagem. Funk. Feminismo.



## ABSTRACT

CAZUMBÁ, Bárbara de Brito. “*Elas estão descontroladas*” : a study on the linguistic/discursive strategies of sexism (re)affirmation in male funk lyric in the 1990’s, 2000’s and 2010’s. 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The present thesis aims to describe and analyze the changes in funk music lyrics from Rio de Janeiro sung by men throughout the 1990’s, 2000’s and 2010’s, as a way of demonstrating the sexist clash in these texts – where the male enunciator tries to reformulate himself after the entrance of women in this music scene in the 2000’s – and verify how the linguistics mechanisms work to establish the female imagery and constitute the male ethos. Studying this genre is fundamental for two reasons: for the massive absorption of this kind of music by the Brazilian population in the last decades, and for the increasing violence against black women, as shown by the Mapa da Violência 2015 (Map of Violence 2015). Once it is known that funk is a music genre born with peripheral black population and that it is still extremely absorbed and composed by this exact population group, it becomes essential to establish the connection between the lyrics and the increasing violence against black women. In order to reach the aim of the present paper, 28 funk lyrics sung by men and which approach the female presence were selected and put under quantitative and qualitative analysis. This linguistic/discursive study is based upon the semiolinguistic theory by Patrick Charaudeau (2005, 2008) and the concept of *ethos* by Charaudeau (2008, 2011) and Maingueneau (1997, 2008). It is concluded that sexism has always been present in funk lyrics in Rio de Janeiro, and not only after the entrance of women in the funk music scene. However, it is noteworthy that the sexism against women falls on men themselves in the 1990’s, an unexpected result at the beginning of this research. The 2000’s represented a transitional period, in which the male enunciating subjects put efforts to reinvent their own imagery and their relationship with women. Finally, the 2010’s present a new path in the relationship between men and women, started in the previous decade.

Keywords: Semiolinguistics. Discursive *ethos* and imagery. Funk. Feminism.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - O processo de transformação e o processo de transação do ato de linguagem.....	39
Figura 2 – Os sujeitos do ato de linguagem .....	41
Figura 3 – Modo de organização enunciativo em relação aos outros modos .....	45

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Distribuição das músicas de 1990 pelos atos enunciativos .....	72
Tabela 2- Distribuição dos identificadores da mulher e do homem na década de 1990 .....	76
Tabela 3- Distribuição dos qualificadores da mulher e do homem na década de 1990 .....	79
Tabela 4 – Distribuição das músicas dos anos 2000 pelos atos enunciativos .....	87
Tabela 5- Distribuição dos identificadores da mulher e do homem nos anos 2000 .....	90
Tabela 6- Distribuição dos qualificadores da mulher e do homem nos anos 2000 .....	95
Tabela 7 – Distribuição das músicas de 2010 pelos atos enunciativos .....	101
Tabela 8- Distribuição dos identificadores da mulher e do homem na década de 2010 .....	105
Tabela 9- Distribuição dos qualificadores da mulher e do homem na década de 2010 .....	109
Tabela 10- Imaginários sócio-discursivos da década 1990 .....	127
Tabela 11 -Imaginários sócio-discursivos dos anos 2000 .....	129
Tabela 12 -Imaginários sócio-discursivos da década de 2010 .....	131

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo em 1990 .....	74
Gráfico 2- Demonstração da função da mulher actante em 1990.....	82
Gráfico 3- Demonstração da função do homem actante em 1990.....	84
Gráfico 4 – Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo em 2000.....	88
Gráfico 5- Demonstração da função da mulher actante nos anos 2000.....	97
Gráfico 6 – Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo em 2010.....	102
Gráfico 7- Demonstração da função da mulher actante em 2010.....	111
Gráfico 8- Demonstração da função do homem actante em 2010.....	113
Gráfico 9- Comparativo dos atos enunciativos nas três décadas.....	116
Gráfico 10- Comparativo dos identificadores masculinos nas três décadas.....	120
Gráfico 11- Comparativo dos identificadores femininos nas três décadas.....	121
Gráfico 12- Comparativo dos qualificadores masculinos nas três décadas.....	122
Gráfico 13- Comparativo dos qualificadores femininos nas três décadas.....	123

## SUMÁRIO

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	13
1	<b>O <i>FUNK</i> CARIOCA</b> .....	17
2	<b>BREVE HISTÓRIA DO FEMINISMO</b> .....	28
2.1	<b>O movimento feminista no mundo</b> .....	28
2.2	<b>O movimento feminista no Brasil</b> .....	30
2.3	<b>As vertentes do feminismo e o feminismo negro</b> .....	33
3	<b>ALGUNS CONCEITOS EM ANÁLISE DO DISCURSO</b> .....	37
3.1	<b>A Semiologia</b> .....	38
3.1.1	<u>Os participantes da cena enunciativa</u> .....	40
3.1.2	<u>O ato de comunicação</u> .....	42
3.1.3	<u>Os modos de organização do discurso</u> .....	44
3.1.3.1	O modo enunciativo .....	45
3.1.3.2	O modo descritivo .....	47
3.1.3.3	O modo narrativo .....	50
3.1.3.4	O modo argumentativo .....	53
3.2	<b>O <i>ethos</i> enunciativo</b> .....	57
3.2.1	<u>A perspectiva de Dominique Maingueneau</u> .....	59
3.2.2	<u>A perspectiva de Patrick Charaudeau</u> .....	61
4	<b>METODOLOGIA</b> .....	65
4.1	<b>A seleção do <i>corpus</i></b> .....	65
4.2	<b>Procedimentos de análise</b> .....	66
5	<b>ANÁLISE DO <i>CORPUS</i></b> .....	71

5.1	<b>Procedimentos linguístico-discursivos por décadas</b> .....	72
5.1.1	<u>O funk da década de 1990</u> .....	72
5.1.2	<u>O funk dos anos 2000</u> .....	86
5.1.3	<u>O funk da década de 2010</u> .....	101
5.2	<b>Contraste entre os funks das três décadas</b> .....	115
5.3	<b>O ethos masculino e a imagem da mulher</b> .....	126
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	133
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	136
	<b>ANEXO A - As músicas de 1990</b> .....	140
	<b>ANEXO B - As músicas de 2000</b> .....	144
	<b>ANEXO C - As músicas de 2010</b> .....	150

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao frequentar boates e festas durante a noite carioca, é frequente em um determinado momento começar a tocar *funk*. Um dos maiores clubes noturnos da zona oeste do Rio, o Barra Music, conta com a apresentação de diversos funkeiros quase toda a semana. Não há um carioca – e ousa generalizar para nenhum brasileiro – que não conheça esse ritmo musical, diferentemente do que ocorria em seu surgimento. Por ter se tornado um ritmo popular, o *funk* é ouvido pelas diversas camadas sociais, apesar de ser originário das favelas. Abordar sobre o *funk* é, portanto, imprescindível na descrição e entendimento da sociedade de fim de século XX e início do século XXI.

Atrelada a essa popularização do *funk*, está a participação mais frequente de mulheres nesse cenário: se na época em que passa a despontar como sucesso (anos 1990) a participação de mulheres era mínima, na década de 2010 algumas mulheres já recebem grande destaque nesse cenário. Nessa perspectiva, percebe-se a mudança de um ambiente majoritariamente de homens para um ambiente onde homens e mulheres “brigam” pelos mesmos espaços. Consequentemente, os embates sexistas passam a fazer parte do *funk*.

Alguns estudos feministas da área de Sociologia costumam observar a posição da mulher na sociedade machista tendo como personagem principal a própria mulher, como o estudo de Caetano (2015). Esse fato é justificável por as mulheres serem, nesse embate sexista, a face criativa do poder<sup>1</sup>. Porém, é necessário verificar também como o opressor se reformula a partir da resistência criativa do contrapoder, percebendo quais os mecanismos utilizados na tentativa de reafirmar a opressão. Dessa forma, essa pesquisa diferencia-se das demais por colocar como centro de estudo o próprio homem, buscando compreender como a face machista se reestrutura para manter o poder.

A presente pesquisa tem, então, por objeto de estudo as letras de funk cariocas masculinas, em que os procedimentos linguísticos de modalização, nomeação, qualificação e causação serão observados. A hipótese que norteia esse trabalho é a de que essas letras absorveram as mudanças das relações entre homens e mulheres na sociedade brasileira, havendo marcas linguísticas que poderiam demonstrar essas alterações, e não apenas os temas das músicas. A partir dessa hipótese inicial, outras apareceram de forma a contribuir com o

---

<sup>1</sup> Judith Revel apresenta esse conceito em seu artigo *Resistências, subjetividades, o comum*. O artigo pode ser Acesso em: [http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/110210120912Resist%C3%A2ncias%20subjetividades%20o%20comum%20-%20Judith%20Revel.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110210120912Resist%C3%A2ncias%20subjetividades%20o%20comum%20-%20Judith%20Revel.pdf)

desenvolvimento de uma análise quantitativa e qualitativa dos elementos selecionados para a análise.

Uma das hipóteses surgidas esteve relacionada ao procedimento de nomear e qualificar. A forma como se identifica um ser no mundo o traz para a realidade discursiva. A escolha de um elemento de identificação para nomear e qualificar a mulher e o homem pode ser responsável por marcar fortemente uma hierarquização entre ambos, já que pode apresentá-los com características bem vistas pela sociedade ou não.

Outra hipótese refere-se à modalização dos verbos e enunciados. A forma como o enunciador das letras traz o sujeito destinatário pode evidenciar uma posição de superioridade ou inferioridade em relação a este e, sendo assim, acredita-se que o homem enunciador faz uso dessas modalidades para inferiorizar as mulheres.

A terceira e última hipótese surgida a partir da inicial foi a de que a função de sujeito agente ou sujeito paciente/destinatário desempenhada pelo homem e pela mulher poderia demonstrar uma opressão da figura feminina.

Na busca pela confirmação de todas as hipóteses, a pesquisa possui o objetivo geral de avaliar se existe alguma relação entre os elementos contextuais externos da relação entre homem e mulher com as mudanças ocorridas nas letras de funk. Para atingir esse objetivo geral, a pesquisa optou pela análise quantitativa e qualitativa a partir dos seguintes objetivos específicos:

- Fazer o levantamento dos processos sócio-históricos ocorridos no Brasil nas décadas de 1990, 2000 e 2010 que estejam relacionados diretamente com o mundo funk;
- Identificar os processos linguísticos de modalização, identificação, ação e relação utilizados nas letras de funk masculinas;
- Determinar os sentidos e posicionamentos implicados com o uso dessas categorias de línguas;
- Relacionar as categorias de língua utilizadas aos acontecimentos externos à letra que influenciam diretamente o mundo funk;
- Determinar o *ethos* masculinos das letras e a imagem feminina apresentada.

Para a análise dos elementos linguísticos das letras foi utilizada a Teoria Semiolinguística (Charaudeau, 2014), especificamente os modos de organização do discurso e seus procedimentos. Essa teoria relaciona as ocorrências gramaticais ao contexto discursivo em que estão inseridas. Após a análise das categorias de língua de acordo com os modos de organização do discurso, depreenderam-se o *ethos* masculino dessas letras e a imagem



feminina apresentada. Para tal, foi utilizada a concepção de *ethos* formulada por Maingueneau (1997, 2006, 2008) e Charaudeau (2006, 2011). Por se tratarem de teorias interativo-comunicacionais, apresentaram-se interessantes para auxiliar a atingir os objetivos do trabalho.

Nessa perspectiva, a dissertação está estruturada em cinco capítulos, que, além dessas considerações iniciais, conta, respectivamente, com três capítulos dedicados às diversas reflexões teóricas pertinentes ao tema, um que esclarece a metodologia adotada, um capítulo de análise do material usado como *corpus* e, finalmente, uma conclusão. Seguem-se a eles as referências bibliográficas e os anexos, nos quais se encontram todas as letras analisadas na íntegra.

Os capítulos dedicados à fundamentação teórica apresentam a história do funk brasileiro com ênfase no funk carioca, tendo como base principalmente as pesquisas de Vianna (1988), Facina (2009, 2016) e Eissenger (2005). Apresentam também a história do feminismo no mundo e no Brasil, com foco no feminismo negro. Há ainda a revisão dos postulados da Análise do Discurso, da Semiologia e do conceito de *ethos*. Há, dessa forma, 3 capítulos destinados à revisão teórica.

O capítulo 4 apresenta a metodologia utilizada na pesquisa. Na primeira parte expõem-se os parâmetros utilizados para a seleção dos textos do corpus e, depois, as categorias de língua a serem observadas e os procedimentos de análise, de forma a atingir o objetivo da pesquisa.

Chega-se, então, ao capítulo 5, onde há a análise. Esse capítulo está dividido em três itens. O primeiro item refere-se à análise das letras de cada década e subdivide-se em três partes: a primeira é destinada à análise das letras de 1990; a segunda, à análise das letras de 2000; e a terceira, à análise das letras de 2010. Após essas análises, há o contraste dos resultados obtidos em cada período. Ao final, descreve-se o *ethos* masculino observado em cada década e a imagem feminina construída nas letras.

Em último, há as considerações finais, em que é feita uma revisão de toda a pesquisa, demonstrando os resultados alcançados e perspectiva de continuidade desse trabalho com as letras de funk.

Pretende-se, portanto, observar como e quais as categorias de língua refletem a questão social sexista nas letras de funk masculinos. Para isso, parte-se de uma abordagem de língua a partir dos postulados teóricos da Semiologia e do *ethos*. Espera-se que, ao fim desse trabalho, haja um repensar sobre as relações estabelecidas socialmente entre homens e

mulheres, além de um maior estudo sobre o funk, como forma de compreender e emancipar a sociedade negra periférica carioca.

## 1 O FUNK CARIOCA

Som de preto e de favelado, o *funk* é um estilo musical criado na periferia norte-americana e que ainda hoje, mais de trinta anos após a sua chegada ao Rio de Janeiro, sofre preconceitos. Aqueles que refutam o *funk* como um movimento musical de prestígio apontam muitas vezes a presença de uma letra pobre, sem muitas questões literárias, enquanto fazem uma conexão da batida com o som de tiros, aproximando esse movimento da criminalidade. Quanto ao primeiro ponto, é preciso desfazer a noção de que letra de música é necessariamente um poema e, portanto, o *funk* não tem pretensão de ser visto como literatura. Quanto ao segundo, estabelecer essa relação de violência e *funk* remete a uma marcação preconceituosa devido a esse estilo musical ser produzido pelo povo preto e pobre da cidade.

Para o estudo do funk na cidade do Rio de Janeiro – matriz do trabalho –, é essencial verificar o primeiro trabalho acadêmico que buscou pesquisar sobre esse estilo musical, não tão antigo na sociedade carioca. Sendo assim, o estudo da dissertação de Vianna (1988) na área da antropologia é importante para conhecer o *funk* como um painel composto por uma profundidade ainda não muito explorada. Segundo Vianna (1988), em 1970, aparecem os primeiros bailes funks realizados no Rio de Janeiro, no Canecão. Porém, com a popularização da MPB e do rock, esses bailes foram transferidos para a periferia carioca e o espaço ficou destinado a shows desses gêneros musicais. Quando o antropólogo escreve seu primeiro artigo para o Jornal do Brasil sobre a música negra periférica dessa época, já se nota a distância mantida até então entre a massa periférica e a mídia:

Era a primeira vez (depois que os jornais fizeram alarde em torno do fenômeno Black Rio, em 76), que alguém escrevia na imprensa sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em sua nova fase hip hop. Outros artigos, que seguiram ao meu, chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha “descoberta”. Esse termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir “tribos” desconhecidas, como se estivesse na Floresta Amazônica (VIANNA, 1988, p. 10)

O funk é originário do *soul*, ritmo estadunidense criado por protestantes que misturaram o gospel e o *rhythm and blues*. Durante a década de 1960, o *soul* era utilizado como música de protesto e conscientização negras, pela luta dos direitos civis e, portanto, era um estilo musical engajado. No final dessa década e no início dos anos seguintes, esse caráter

comprometido do *soul* já tinha se perdido e o mesmo não passava de um ritmo dos negros. Nesse mesmo período, a gíria *funky*, que representava o som do ato sexual, mudou para significar tudo o que estava na moda para a comunidade negra.

Os primeiros bailes *funks* ocorreram no Rio de Janeiro, no Canecão, na década de 1970 e contava com cerca de 5000 pessoas oriundas da Zona Norte da cidade. As músicas eram tocadas em inglês, trazidas dos Estados Unidos e misturavam *rock*, *jazz* e *soul music*. Por ser produzido por cantores negros e de origem marginalizada nos EUA, esse ritmo musical foi apropriado também pela população negra e periférica carioca. Os bailes tornaram-se um movimento da massa negra para a própria massa negra, sem intervenção de indústria fonográfica reconhecida ou organização estatal. Dessa forma, contar a história do *funk* carioca não deve ser revisada apenas na assimilação do *soul* no Brasil, mas perceber a importância desse movimento musical no reconhecimento da cultura negra no país.

Com o encerramento das atividades de *funk* no Canecão, os bailes foram levados para as áreas periféricas da cidade, o que auxiliou a aproximar ainda mais os frequentadores do baile desse ritmo. Já em 1976 surge o primeiro disco de “equipe” de *funk*, do grupo Soul Grand Prix<sup>2</sup> e, mais tarde, da equipe Furacão 2000, que recebeu maior destaque nos anos seguintes. O estilo *soul* norte-americano foi, então, mudando aos poucos para um estilo novo, propriamente brasileiro.

Na década de 1980, chega ao país o *hip hop* produzido em Miami, conhecido como o Miami Bass. Esse *hip hop* estava mais relacionado à temática voltada para a sexualidade e para a celebração e não muito às temáticas de resistência negra. O *hip hop* é, então, incorporado, às músicas produzidas pelo povo negro brasileiro e tocadas nas periferias. Com essa incorporação, o *funk* produzido no Rio de Janeiro passa a ser mais dançante, o que abriu espaço para uma das principais críticas a esse estilo musical, feitas até a atualidade: a sua negligência política. Entretanto, é importante lembrar que só o fato da produção dessas músicas ser feita por jovens marginalizados já torna o movimento destacado politicamente.

Ainda nessa década, começaram a surgir os “melôs”, que eram produções musicais brasileiras com o ritmo das músicas norte-americanas ouvidas nos bailes. Entretanto, poucas eram as produções nacionais; nas festas era mais comum que as músicas em inglês fossem cantadas com refrãos em português.

---

<sup>2</sup>O grupo Soul Grand Prix era responsável por grandes bailes que possuíam uma função “didática” para esses jovens periféricos. Durante o baile, enquanto o público dançava e “curtia” as músicas, imagens e filmes de negros nacionais e internacionais eram passadas, valorizando a cultura afro e criando um estilo próprio negro (cabelo black power, por exemplo).

Na década de 1990, há o aumento expressivo da realização de bailes *funks* em comunidades, além da criação cada vez mais frequente de *funks* brasileiros. DJ Malboro, que desde a década de 1970 já despontava como um dos nomes do cenário do *funk*, recebe uma bateria eletrônica do antropólogo Hermano Vianna. A partir de então, o DJ produz o primeiro álbum de *funk* com batidas totalmente nacionais em 1989: o Funk Brasil. O *funk* nacional começa a ser estruturado e, em 1994, os bailes passam a tocar apenas faixas brasileiras:

Um dos responsáveis pela fase atual do funk, pelo processo de “nacionalização” da música, isto é, pelo surgimento de músicas cantadas em português, foi o DJ Malboro, que em 1989 organizou e produziu o disco Funk Brasil nº 1. O sucesso alcançado por essa coletânea redimensionou o mercado fonográfico nacional, abrindo caminho para que vários jovens “adquirissem voz” e saíssem do anonimato, colocando em evidência uma “realidade dura” e uma cultura do subúrbio. (HERSCHMANN, 2005, p. 28)

Ganhando notoriedade com a gravação da “Melô da Mulher Feia”, Malboro recebeu o convite da gravadora Polygram que, com estrutura ideal, permitiu a gravação de seu disco Funk Brasil nº1. Apesar de não ter agradado à gravadora e, dessa forma, não receber apoio na divulgação, o disco de Malboro conseguiu atingir a grande massa, tendo vendido 250 mil cópias. O *funk*, gênero até então conhecido somente pelas periferias, passa a ganhar todas as camadas sociais do cenário brasileiro.

A lógica do *funk* era diferente de tudo o que já havia aparecido no cenário musical brasileiro: os bailes contavam cada vez mais com a participação do público. Os jovens frequentadores dos bailes eram estimulados pelos DJ's (*disc-jóquei*) e pelas equipes de som a produzirem suas próprias letras e a cantarem nas festas. Dessa forma, além de atrair a população para os bailes, cantores já eram formados e ganhavam notoriedade. A tradição do que ocorria no mercado fonográfico passava a ser invertida, isto é, não se produzia primeiro para depois cair no “gosto” do público: as músicas primeiro eram assimiladas pelos jovens e, então, eram gravadas.

No ano de 1994, o *funk* ganha maior notoriedade, adentrando em programas televisivos de massa. Se, por um lado, os Mc's (“mestre-de-cerimônia”) estavam ocupando maior espaço frente à população, por outro, essa popularidade foi acompanhada de difamação e preconceitos: “o *funk* sofreu a maior perseguição e estigma da mídia, da polícia e dos “formadores de opinião”, que acenaram reiteradamente com os argumentos do pânico moral para analisar o fenômeno” (Sá, 2009, p. 9). Nessa época, ocorreram diversos arrastões pela Zona Sul do Rio, pelos quais a mídia responsabilizava os funkeiros, contribuindo para a imagem negativa do movimento.

Segundo Souto (1997), enquanto os bailes ganhavam destaque e, ao mesmo tempo, eram desmerecidos pela elite carioca, muitos jovens marcavam encontros nas festas para brigar e consumir drogas. Essas festas eram patrocinadas, muitas vezes, por chefes do tráfico – Elias Maluco, por exemplo, patrocinava bailes em Vigário Geral. Passou a haver dois tipos de bailes no Rio: os bailes de corredor e os bailes de comunidade. No primeiro, alguns organizadores de bailes, como a equipe ZZ Disco, fomentavam os confrontos entre as gangues opostas nos bailes, o Lado A e Lado B, tornando lucrativa a violência, já que muitos ingressos passaram a ser vendidos já com o intuito de brigas dentro das festas. Já no segundo, protegido e vigiado pelos donos dos morros, havia raros casos de violência, justamente para não atrair a atenção da polícia e não atrapalhar o comércio de drogas.

Ao mesmo tempo em que isso ocorria, outras equipes incentivavam a batalha de *rappers* e a criação de *funks* que abordassem o que é ser favelado, como é a comunidade e que pedissem paz. Nesse cenário, a popularidade do *funk* auxiliou no incentivo de um olhar mais próximo das periferias, mesmo que ainda dotado de preconceitos. Em 1992 e 1993, foi criado, por exemplo, o Projeto Riofunk, pela prefeitura do Rio, que incentivava a formação de DJ e bailarinos, levando cultura e lazer aos jovens da periferia.

Na primeira metade da década de 1990, a temática das letras retratava o cotidiano dos moradores das comunidades, a presença do poder paralelo nessas regiões, o nome das armas, a briga entre os traficantes e os policiais e pedidos de paz para a comunidade. Esses *funks* passaram a ser conhecidos como “Rap de contexto”, e nada mais eram do que versões de músicas estrangeiras de grande sucesso com letras nacionais.

O ano de 1995 foi o apogeu do estilo. Já embarcado no destaque que vinha conquistando nos anos anteriores, o *funk* passou a ser tocado com mais frequência nas emissoras de rádio, alcançando a liderança no horário nobre pela rádio RPC, que contava com um programa do DJ Malboro. Nesse ano, diversos Mc’s atingiram o topo das paradas, dentre eles William & Duda, Cidinho & Doca e Junior & Leonardo.

Entretanto, nesse mesmo ano, o sucesso do *funk* carioca passou a ser acompanhado de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) municipal que buscava acompanhar a relação do *funk* com a venda de drogas. Segundo Facina (2009), a CPI foi uma reação devido à popularidade do baile no morro do Chapéu Mangueira, que havia começado a ser frequentado pela classe média carioca. Desde então, a realização de bailes *funks* tornou-se mais difícil e estigmatizada.

A segunda metade da década de 1990 foi marcada pelo sucesso do *funk* na mídia, devido ao surgimento de um subgênero desse estilo: o *funk melody*, de batida mais leve e

temática romântica. Segundo Essinger (2005), esse subgênero conquistou a classe média do país e popularizou ainda mais o *funk*. Como destaques desse momento aparecem os Mc Latino, Mc Claudinho & Buchecha<sup>3</sup>, Mc Marcinho<sup>4</sup> e a Mc Cacau<sup>5</sup>, primeira funkeira a lançar um disco. Em uma entrevista concedida ao site SRZD em 2013, a cantora falou sobre a mudança que o *funk* trouxe para a sua vida:

O funk representa muito pra mim. Eu era costureira, ganhava um salário mínimo. Aí comecei em um concurso de rap, tirei minha família da comunidade, apesar de ainda ter amigos lá (...). O funk me deu mais conforto, deu estudo pros meus filhos. É a minha profissão. (MC CACAU, 2013)

Sobre a participação feminina no *funk* dessa década, percebe-se a pouca representatividade no segmento. Dessa época, podemos lembrar de Mc Dandara, que conseguiu o primeiro lugar em um festival de rap em 1995, e de Mc Pink<sup>6</sup>, filha do jogador Garrincha. De qualquer forma, nenhuma das duas conseguiu lançar um cd (*compact disc*) na época.

Em 1999, a CPI, até então municipalizada, passa a ser uma investigação estadual, com o objetivo de impedir a realização de bailes considerados violentos, com a venda de drogas e com a alienação dos jovens. Essa CPI torna-se lei em 2000, mas já na justificativa de seu projeto inicial vê-se o real objetivo da investigação:

Estamos assistindo frequentemente pela imprensa, a violência gerada neste segmento social. É notório nestes bailes, a ingestão de bebidas alcoólicas vendidas a adolescentes, e o consumo de drogas. O comissariado de menores recentemente apontou estes fatos, sem falar na violência nestes recintos. A sociedade espera que o Poder Público apure estes desvios comportamentais causando graves lesões corporais e até mortes.” (apud FACINA, 2009)

A busca por tornar marginalizados os bailes *funks* e, por conseguinte, o próprio gênero musical, corresponde a mais uma tentativa de silenciamento, pelos órgãos públicos, das manifestações culturais do povo mais pobre da sociedade. A problemática não está no próprio ritmo em si, mas em quem produz esse tipo de música. Conforme se pode perceber pela

<sup>3</sup>Alguns exemplos da participação da dupla diversas vezes no Planeta Xuxa: <https://www.youtube.com/watch?v=9VjikPHpI0Y>, <https://www.youtube.com/watch?v=8cgKb81s4R0>, [https://www.youtube.com/watch?v=XXfAwrduV\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=XXfAwrduV_k)

<sup>4</sup> Assim como outros cantores de *funk* carioca, o Mc não nasceu na cidade do Rio de Janeiro, mas sim na baixada. Entretanto, devido a sua relevância na consolidação do *funk* carioca e a visão da mídia sobre ele enquanto cantor do *funk* carioca (<http://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2016/09/mc-marcinho-leva-funk-carioca-barra-mansa-no-sul-do-rio.html>), suas letras serão analisadas no trabalho.

<sup>5</sup> No início da sua carreira, Mc Cacau manteve relação amorosa com Mc Marcinho. Mais sobre o assunto em: [http://www.boadiversao.com.br/guia/rio-de-janeiro/noite/noticia/id/36912/rio\\_festa\\_Entrevista\\_com\\_MC\\_Marcinho\\_e\\_MC\\_Cacau4153](http://www.boadiversao.com.br/guia/rio-de-janeiro/noite/noticia/id/36912/rio_festa_Entrevista_com_MC_Marcinho_e_MC_Cacau4153)

<sup>6</sup> Acesso à música em: <https://www.youtube.com/watch?v=4K2dYKd6JGI>

justificativa do projeto da CPI, mesmo sem frequentar os bailes, os políticos confiaram integralmente nas informações passadas pela imprensa, faltando constatar a veracidade das mesmas.

Condenado, então, a ser um movimento de subúrbio, o *funk* passou a relatar com mais frequência o cotidiano da população periférica, a violência vivida e as facções que promoviam a felicidade momentânea da comunidade ao realizar bailes e ao “proteger” esse povo esquecido pelo governo. É, portanto, no final dessa década que já aparecem os primeiros *funks proibidos*, com exaltações aos chefes do tráfico, à violência e ao crime, de forma mais explícita e mais agressiva do que ocorria nos “Rap de contexto”. Também surgem as temáticas eróticas, os “*funks putaria*”<sup>7</sup> (Caetano, 2015), em prejuízo ao rap de conscientização.

Em 29 de maio de 2000, foi sancionada a Lei Nº. 3410, resultado da CPI do *funk* iniciada na década anterior. Dentre os artigos que constituem essa lei, estão:

Art. 3º - Só será permitida a realização de bailes Funk em todo o território do Estado do Rio de Janeiro com a presença de policiais militares, do início ao fim do evento.

Art. 4º - Os responsáveis pelos acontecimentos de que trata esta lei deverão solicitar, por escrito, e previamente, autorização da autoridade policial para sua realização, respeitada a legislação em vigor.

Art. 5º - A Força Policial poderá interditar o clube e/ou local em que ocorrer atos de violência incentivada, erotismo e de pornografia, bem como onde se constatar o chamado corredor da morte.

Art. 6º - Ficam proibidos a execução de músicas e procedimentos de apologia ao crime nos locais em que se realizam eventos sociais e esportivos de qualquer natureza. (RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa do Estado, 2009)

Fica evidente a repressão policial a esses eventos de origem periférica. Nesse início dos anos 2000, o *funk* passa a ser acompanhado de um maior cerceamento ao mesmo tempo que crescem os fãs do gênero. Observando o artigo quinto dessa Lei, nota-se a repressão aos atos de erotismo e pornografia. A que atos se refere, precisamente, essa lei? Se compreendermos atos como ação física e proporcionada pelo corpo em movimento, tanto fazer danças eróticas quanto pronunciar palavras com esse teor passam a ser proibidos. Tenta-se, dessa forma, retirar o caráter criativo e genuíno do movimento.

Por outro lado, como resposta ao sucesso crescente do *funk*, no ano de 2003 a governadora Rosinha Garotinho sanciona a Lei Nº. 4264 que torna o *funk* uma atividade popular de caráter cultural. Reconhece-se a cultura marginalizada e repreendida socialmente como representante do povo carioca.

---

<sup>7</sup> Conceito apresentado por Mariana Gomes Caetano em sua dissertação MY PUSSY É O PODER: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural em 2015.



De qualquer forma, se na década anterior e no início de sua presença no Brasil o *funk* carioca era algo produzido espontaneamente, surgido de um sufocamento que explodia nos momentos do baile, depois dessas regras verticais impostas pelo governo, o gênero passou a ser cerceado em uma caixa de expectativas: precisava representar a sociedade carioca, manter sua origem periférica e não abordar explicitamente os temas proibidos. Como resultado, as músicas tocadas nas rádios e programas de televisão passaram a ser mais dançantes, explorando o ritmo que ficou conhecido como “*tamborzão*”, mas sem a espontaneidade de antes.

A importância dos anos 2000 para o *funk* se dá, primeiramente, pela sua consolidação no cenário midiático. Torna-se cada vez mais frequente a presença de cantores do gênero em programas de televisão e nas estações de rádio. Além disso, a presença de Mc’s femininas desponta com a temática das músicas relacionadas ao sexo, à traição e à disputa com outras mulheres, para demonstrar quem é a mais “poderosa”. Foi nessa época que começaram as intitulações de mulheres “cachorras” e “bandidas” nas músicas. É o período de Tati Quebra Barraco, Deize Tigrona<sup>8</sup> e Gaiola das Popozudas, com suas músicas irreverentes e de afirmação, conforme é percebido no trecho da música Injeção de Deize Tigrona:

Injeção dói quando fura,  
Arranha quando entra  
Doutor, assim não dá,  
Minha poupança não agüenta!

Tá ardendo,mas tô agüentando,  
Arranhando,mas tô agüentando  
Tá ardendo eu tô agüentando!  
Arranhando, eu tô agüentando!

O duplo sentido aparente na música é uma das características surgidas no *funk* desse período e que permanecem até a atualidade, talvez como forma de burlar o artigo 5º da Lei Nº. 3410. Dessa forma, mesmo sem a antiga espontaneidade, o gênero *funk* tem buscado se renovar criativamente, inserindo-se na norma vigente e refutando-a ao mesmo tempo. Para a pesquisadora Kate Lyra (2007, apud FACINA, 2009), a letra erótica pronunciada por mulheres é ainda mais importante, pois é uma subversão da posição destinada à mulher na sociedade: se, nas letras masculinas, elas são o objeto de desejo, em suas próprias letras elas

---

<sup>8</sup> Deize Tigrona é considerada como pioneira do *funk* feminista, ao trazer músicas de afirmação da mulher e da sua sexualidade. Atualmente, a cantora desenvolve projetos musicais relacionados a essa temática. Mais informações em: <http://desabafosocial.com.br/blog/2016/09/19/deize-tigrona-fala-sobre-funk-cultura-e-feminismo-no-escambo-de-ideias/>

se mostram como esse objeto por quererem ser tal objeto, “afirmando o direito a sua própria feminilidade”.

Ainda que haja o aumento da participação feminina, o mundo *funk* carioca<sup>9</sup> ainda era (e é) majoritariamente controlado por homens. Como apresenta Facina (2010), o fato de os empresários da indústria fonográfica de *funk* serem homens afeta os temas a serem produzidos e divulgados:

A indústria funkeira é um mercado fortemente monopolizado por poucos empresários, que dominam gravadoras, produtoras de DVDs, programas de TV e rádio na grande mídia. São eles que ditam a moda, usando do seu poder para não respeitar leis de direitos autorais, estabelecer contratos lesivos aos artistas (que, em sua maioria, iniciam suas carreiras quando são muito jovens e com pouco estudo) e descartando artistas que, ao construírem carreiras mais sólidas, se negam a se submeter a essas regras. (FACINA, 2010, p.8)

Sendo assim, muitas mulheres estão submetidas a produções masculinas e não podem fugir de certos padrões impostos, a não ser que o seu empresário e produtor sejam seus parentes, caso em que há maior flexibilidade e diálogo para a produção. Fora isso, muitas mulheres se veem encaminhadas para um *funk* que não foge à briga pela atenção do homem e à erotização.

Como as letras eróticas e os proibidões estavam agradando, a temática romântica do *funk melody* foi deixada de lado. Mc Marcinho, que no final da década de 1990 se apresentava como um dos maiores destaques, foi caindo no esquecimento, obtendo sucesso novamente apenas com as músicas Glamurosa (2006) e Tudo é festa (2011). Vê-se, então, a tentativa de artistas consagrados anteriormente em adquirir uma nova roupagem para atrair fama novamente.

Devido à popularidade do *funk* na atualidade, debates e pesquisas estão sendo feitos com maior intensidade no âmbito acadêmico e de políticas públicas, o que contribui para uma tentativa de diminuir os preconceitos e encontrar formas de assegurar a continuidade do gênero. Em 2009, os deputados Marcelo Freixo e Wagner Montes criaram o Projeto de Lei Nº 1671/2008, que visava a afirmação do *funk* como Movimento Cultural. Esse projeto resultou na Lei Nº. 5543/2009, na qual consta em seus 6 artigos a definição do *funk* como Movimento Cultural e Musical de caráter popular:

Art. 1º Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

---

<sup>9</sup> Conceito criado por Hermano Vianna em sua dissertação O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos.

Parágrafo Único. Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime.

Art. 2º Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza.

Art.3º Os assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura.

Art. 4º Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.

Art.5º Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 6º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação. (RIO DE JANEIRO. Assembléia Legislativa do Estado, 2009)

A relevância dessa Lei está justamente em proibir a discriminação ao movimento *funk*, assim como a discriminação ao funkeiro. Entretanto, apesar de seu estabelecimento, no ano de 2013, a mestra Mariana Gomes Caetano (na época no início do curso *stricto sensu*) foi duramente criticada na mídia por abordar o *funk* em sua pesquisa de mestrado. Segundo a jornalista Rachel Sheherazade, o “funk carioca que fere seus ouvidos de morte” não deveria ser tema tratado nas universidades. A jornalista mostrou-se tão indignada com a pesquisa que chegou a questionar o *funk* como manifestação cultural, afirmando de forma desdenhosa e irônica que “funk é tão cultura quanto bossa nova”<sup>10</sup>. O que talvez não fosse de conhecimento da jornalista, porém, foi o aumento da popularidade do estilo, resultando na produção de um *funk* em 2012 pelos cantores Roberto Carlos e Erasmo Carlos, considerados dois dos maiores ícones da Música Popular Brasileira. A música cantada pelo Rei, *Furdúncio*<sup>11</sup>, foi tema da personagem protagonizada pela atriz Bruna Marquezine na novela *Salve Jorge*.

Na década de 2010, a pauta feminista passou a ficar mais evidente nas letras de *funk* femininas. A cantora Anitta começa a fazer sucesso nessa década com uma letra resposta à música *Um Pente é um Pente* do grupo Os Hawaianos, em que constavam os versos “Traição é traição/ Romance é romance/ Amor é amor/ e um lance é só um lance”. Na letra resposta, a cantora<sup>12</sup> apresenta a vingança das mulheres e seu poder frente aos homens:

Eu vou ficar, eu vou trair  
 Você merece mais do que me fez sofrer  
 Vou me acabar, vou viver, zoar

<sup>10</sup> Os comentários da jornalista Rachel Sheherazade podem ser verificados no youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=QuKuI2edI8c>

<sup>11</sup> A letra pode ser acessada no link <https://www.vagalume.com.br/roberto-carlos/furduncio.html>. A música foi cantada no especial do Roberto Carlos em 2012.

<sup>12</sup> A cantora não se denomina como Mc, conforme afirmado em entrevista: <http://blogs.odia.ig.com.br/leodias/2013/03/02/funkeira-sensacao-anitta-revela-uns-acham-que-sou-favelada-outros-patricinha/>

Vou te esquecer até o amanhecer

Eu já cansei de ouvir você dizer, é só um pente, não tem romance  
Tudo bem não te falei pra mim não era um lance, era mais importante

Desde então, Anitta é destaque no mundo do *funk* carioca, fazendo mais sucesso que muitos homens. Com suas letras que falam sobre o comando das mulheres e sobre empoderamento, hoje ela é vista como um ícone do feminismo<sup>13</sup>. Chama a atenção o fato da cantora diferir da maioria dos cantores do *funk*: ela vem de família classe média, estudou por algum período em escolas particulares e terminou um curso técnico de administração. Percebe-se, então, de forma mais consistente, a penetração do estilo em todas as camadas sociais, não só nos ouvintes da música, mas também na formação dos cantores.

Ainda na mesma década, também aparece como destaque a Mc Carol de Niterói<sup>14</sup> enquanto personalidade feminista. A Mc, nascida na comunidade Preventório, em Niterói, não se encaixa nos padrões esperados das funkeiras da década- preta, gorda e com voz grave. Devido ao seu sucesso no meio do *funk*, participou em 2015 do reality show *Lucky Ladies* ao lado de outras personalidades femininas do *funk*, como Tati Quebra Barraco. O reality, que tinha como objetivo apresentar o dia a dia das cantoras e a produção das letras pelas mesmas, arrecadou mais fãs para a Mc Carol. Mesmo sendo associada ao feminismo, a cantora afirma que desconhecia o conceito até o próprio público ouvinte de suas músicas falar da ligação dela com os ideais desse movimento. Em entrevista à revista Fórum, Carol diz:

Uma vez, uma menina postou no meu Facebook dizendo: “Carol, espero que a sua fase feminista nunca acabe”. Na hora, fiquei maluca. Nunca tinha pensado naquilo, mas refleti e respondi que eu nasci feminista. “Feminista” é um rótulo que eu só conheci no ano passado, mas sempre tive na cabeça que deveria existir igualdade entre todas as pessoas. Sempre lutei por isso, desde pequena. É como uma armadura, uma proteção, a única forma que eu encontrei de eu conseguir respeito, me colocando como igual aos homens. Eu sempre tive muita autoridade lá no morro. Levava porrada na rua, mas também batia. (D’ANGELO, 2016)

<sup>13</sup> A cantora foi convidada para falar sobre feminismo no programa *Na Moral* da Rede Globo em 2014. Entretanto, algumas declarações da cantora fogem a alguns ideais defendidos por grupos feministas, o que faz com que a mesma diga, em alguns momentos, que não é feminista. Ver a polêmica em <http://www.superpride.com.br/2016/03/anitta-nao-aceita-ser-chamada-de-feminista-defendo-direitos-iguais.html>

<sup>14</sup> Assim como MC Marcinho, a cantora não nasceu no município do Rio. Porém, possui relevância atualmente no movimento funk carioca e, dessa forma, é imperativo comentar sobre ela.

Em outubro de 2016, a Mc – que também canta sobre *putaria*<sup>15</sup> e faz uso de duplos sentidos – lançou a música 100% Feminista em parceria com a *rapper* Karol Konká. Dentre os versos fortes da música, aparecem retratos cotidianos de muitas mulheres no Brasil: “Presenciei tudo isso dentro da minha família / Mulher com olho roxo, espancada todo dia”. Mesmo com o crescimento de seu sucesso, a Mc não aparece em programas televisivos de canal aberto, talvez por suas letras incisivas ou por não fazer parte do padrão estético da sociedade brasileira.

É inegável, hoje, a relevância do *funk* em aspectos culturais, econômicos e sociais. Segundo uma pesquisa realizada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) em 2009, o gênero musical movimenta cerca de R\$ 127,285 milhões por ano. Além disso, a maior parte dos profissionais nasceu ou vive nas áreas periféricas da cidade, encontrando no *funk* uma forma de ascensão social e econômica, fugindo do tráfico e da pobreza. Não debater sobre o *funk*, não pesquisar sobre o movimento e não o encarar como forma de fruição social é negar mais uma vez cidadania a diversas pessoas já marginalizadas. A exemplo da visibilidade do funk nos tempos atuais, viu-se a abertura das Olimpíadas 2016 contando com diversas personalidades do mundo *funk* carioca, como Mc Ludmilla, Anitta, Dream Team do Passinho e Nego do Borel. Se, aos poucos, a mídia e o Estado já estão aceitando o *funk* como Movimento Cultural, são necessários trabalhos mais contundentes na academia sobre esse movimento. Dessa forma, após as discussões e o percurso tomados nesse capítulo, parto da premissa de que *funk* é cultura e reafirmar esse caráter do gênero torna-se prolixo.

---

<sup>15</sup> Em entrevista da Revista Fórum, a jornalista Helô D’Angelo afirma que, ao cantar sobre sexo, MC Carol se diferencia das demais cantoras por colocar em evidência o seu próprio prazer, em vez de cantar sobre como agradar o homem ou se apresentar como um objeto sexual.

## 2 BREVE HISTÓRIA DO FEMINISMO

Nesta seção será apresentado um breve percurso sobre a história do feminismo, com destaque para as principais manifestações em prol da luta pela implementação de uma sociedade mais igualitária entre homens e mulheres.

Ademais, farei um percurso do feminismo no Brasil, suas mudanças ao passar das décadas de 1970 aos anos atuais – mesmo que não haja muitas contribuições teóricas que abordem o feminismo contemporâneo no Brasil.

Demonstrarei, por fim, as diversas ramificações do feminismo na contemporaneidade, com principal destaque para o feminismo interseccional negro. Esse recorte é importante para essa dissertação pelo fato do *funk* ser um ritmo musical produzido majoritariamente nas regiões periféricas da cidade, habitadas pela população negra<sup>16</sup>. Dentro desse cenário, serão trazidos estudos e dados sobre a situação da mulher negra na sociedade em comparação com outras mulheres não negras para ser debatida a importância desse tipo de feminismo.

### 2.1 O movimento feminista no mundo

Surgido nos últimos anos do século XIX, a partir do contexto da Revolução Francesa (1789-1799) e da luta pelos direitos americanos (1775-1781), o movimento feminista pode ser definido como a luta das mulheres pela ampliação legal de seus direitos políticos e civis e como a busca por liberdade dos padrões impostos socialmente. É, portanto, uma luta de mulheres contra a sociedade patriarcal, que dita o papel da fêmea como inferior ao macho simplesmente por questões biológicas.

Após a Segunda Revolução Industrial (1840-1870), as mulheres passaram a ingressar com maior frequência o mercado de trabalho na sociedade ocidental, configurando a maior mão-de-obra na indústria têxtil (Costa, 2004). Sendo assim, participando ativamente da economia, mas sem possuir direito de escolha politicamente, surge na Inglaterra por volta da década de 1910 o primeiro grande ato feminista, que buscava o direito de voto às mulheres. As manifestantes da época – denominadas à posteriori de sufragistas – questionavam o fato de

---

<sup>16</sup> No livro *Um País Chamado Favela*, Renato Meirelles e Celso Athayde demonstram que em 2013, 72% dos moradores das favelas se declararam negros.

poderem participar de cargos trabalhistas e não terem o direito ao voto. Logo a luta das sufragistas se espalhou pelos outros países, resultando, no Brasil, a conquista desse direito nos anos 1930. É preciso reforçar, entretanto, que esse movimento era ministrado pelas mulheres brancas da classe alta e média, e que a pauta dos direitos das mulheres negras não foi incorporada nessa manifestação. Essa primeira onda do feminismo ficou conhecida como “bem comportado”, pois ainda não era questionado, nesse momento, a opressão à mulher, apenas a emancipação da mesma.

No ano de 1949, Simone de Beauvoir publica *O Segundo Sexo*, em que questiona as construções sociais de gênero. A filósofa observa que as mudanças político-econômicas não são suficientes para equiparar os direitos das mulheres e dos homens, já que nem o sistema capitalista e nem o sistema comunista da União Soviética promoveram igualdade entre os sexos. Para uma sociedade mais justa, deveria ocorrer, segundo Simone, não só mudanças econômicas, mas também culturais e morais. Em um trecho importante do volume dois do livro, Beauvoir apresenta seu questionamento sobre o que é ser mulher:

Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. A imensa possibilidade do menino está em que sua maneira de existir para outrem encoraja-o a pôr-se para si. (BEAUVOIR, 2014, p.21)

Com a publicação desse livro, os anos seguintes foram marcados pelo alavancar do movimento feminista. Na década de 1960, ocorre o salto transformador da relação da mulher com o seu corpo: com o avanço científico, surgem as pílulas contraceptivas que permitem às mulheres a decisão de engravidar. O movimento feminista passa, então, a se preocupar com a relação entre homem e mulher, não somente à participação política e social da mulher. No Brasil, com a instauração da Ditadura Militar em 1964, a liberdade para dialogar sobre os direitos feministas tornou-se dificultada e a participação das mulheres ficou restrita à resistência à ditadura<sup>17</sup>.

A partir das lutas feministas, a Organização das Nações Unidas (ONU) declara o ano de 1975 como o Ano Internacional das Mulheres. Esse marco contribuiu para o fortalecimento do feminismo na sociedade ocidental, em que diversas mulheres passaram a se reunir para estudar e refletir sobre seus direitos.

---

<sup>17</sup> O site Memórias da Ditadura, organizado pelo governo federal brasileiro, possui informações sobre a luta das mulheres durante a Ditadura Militar. Acesso em < <http://memoriasdaditadura.org.br/mulheres/>>

Na década de 1990, ocorreu a IV Conferência Mundial da Mulher, direcionando as pautas feministas aos direitos humanos. Surgem, dessa forma, ações como passeatas e eventos para chamar atenção sobre a violência contra a mulher e sua saúde, por exemplo.

Os avanços feministas do mundo foram acompanhados de formas particulares em cada país. Faz-se importante analisar como o movimento foi abordado ao passar dos anos no Brasil e quais as pautas levantadas dentro do cenário dessa região. Portanto, a próxima seção englobará esse fenômeno no país.

## **2.2 O movimento feminista no Brasil**

Cabe, inicialmente, remontar o cenário político e social do Brasil na década de 1960, período em que se observa a maior estruturação do feminismo em solo brasileiro, após o seu primeiro movimento em 1930, pelo direito ao voto das mulheres. Conforme afirma Ferreira (1996), a camada feminina da população passou a ter maior participação nas universidades e campos de trabalho, além da liberdade sexual promovida pela descoberta das pílulas anticoncepcionais. Entretanto, as mudanças pelas quais as mulheres estavam passando na sociedade brasileira estavam inseridas em um Brasil com grandes disparidades salariais em consonância com a cor da pele das mesmas. Isso significa que os direitos conseguidos por uma parte dessas mulheres não foram acompanhados pela outra parte que ocupava (e ainda ocupa) a base da pirâmide social brasileira.

Com a Ditadura Militar em 1964, as mulheres buscaram, como resposta, lutar contra o regime, sendo oposição política. É necessário observar que os ideais marxistas adentraram na camada acadêmica do país e, por conseguinte, as mulheres tiveram acesso às noções de equidade e igualdade, além de uma visão sobre a desigualdade social ao participarem de forma mais efetiva na política brasileira. Nesse sentido, o livro de Heleieth Saffioti, publicado em 1969, que abordava sobre o trabalho e as lutas de classes, foi um dos pilares que nortearam o pensamento feminista da época.

O argumento central de sua obra era o processo de incorporação do trabalho da mulher pelo sistema capitalista (...). Saffioti, mediante uma análise marxista da situação da mulher, percebia a sua inferioridade na sociedade como produto de uma necessidade estrutural do capitalismo. (ZIRBEL, 2007, p.38).



Nesse momento, então, vê-se que as mulheres estavam divididas em três grupos: as mulheres de classe social baixa, cujos avanços do movimento feminista praticamente não alcançavam, mas que lutavam por direitos sociais básicos; as mulheres acadêmicas elitistas, que estavam inseridas nos debates do feminismo; e as mulheres que participavam ativamente da política (ZIRBEL, p. 43).

Na década de 1970, aumenta-se a repressão com a criação do Conselho Superior de Censura e a aplicação do Ato Institucional nº 5, ambos em 1968. Como consequência, há a reorganização dos movimentos feministas em diversos subgrupos, como os movimentos populares, os grupos de esquerda e as feministas exiladas. Ademais, a abordagem sobre a sexualidade da mulher passa a ser um tema vigente, reformulando a relação entre homem e mulher.

A instauração do Ano Internacional da Mulher, pela ONU, em 1975 teve impacto direto nos movimentos feministas do país. As mulheres passaram a conversar sobre a liberdade democrática e seus papéis da sociedade, além da busca pela igualdade salarial e a criação de creches. Ainda nesse ano, a questão racial passou a fazer parte das lutas de algumas feministas, e em São Paulo foi realizada a Semana do Negro na Arte e na Cultura.

As relações entre as mulheres e o trabalho ficaram mais concretas com a participação das mulheres em sindicatos. As mesmas passaram a questionar a igualdade salarial, a ocupação de cargos de chefias e o direito de amamentar. Com a organização de greves pelo país, muitas participaram efetivamente também. O trabalho passou a ser, dessa forma, uma realidade mais gritante para elas, abrindo espaço para diálogos.

Na década de 1980, há luta pela redemocratização do país. Aliadas a isso, aparecem as heterogeneidades do movimento, ou seja, pautas como a homossexualidade, o racismo e as deficiências físicas passaram a ser discutidos. Dessa forma, foram criados grupos autônomos e específico de mulheres em torno dessas pautas. O movimento feminista passa a ser, então, mais pontual.

Ainda nessa década, ocorre frequentemente o debate sobre os estereótipos do papel da mulher e do papel do homem na área da saúde por psicólogos que buscavam desvendar os aspectos culturais e sociais que destinam o lugar de cada sexo. “O tema aparece tanto nas publicações de intelectuais feministas que não participavam de grupos de pesquisa, como de pesquisadoras da Fundação Carlos Chagas e do Museu Nacional”, afirma ZIRBEL (2007).

Outro marco importante para a história do feminismo no país foi a aprovação da cota mínima de 30% para mulheres nas direções de partidos na década de 1990. Isso fez com que

as discussões sobre aborto, por exemplo, começassem a ser mais frequentes no âmbito político.

Na década de 1990, há também a multiplicação dos centros de articulação feminina a partir de suas especificidades, já iniciados na década anterior. As mulheres de classe socioeconômica mais baixa começam a se organizar pelas associações de moradores, as operárias organizam-se nos sindicatos e as organizações de mulheres negras crescem.

Segundo Damasco (2009), essas organizações passam a aumentar devido à Quarta Conferência Mundial de Mulheres<sup>18</sup>, realizada em Beijing, em 1995. Além disso, “como o governo não conseguiu atender a crescente e profissionalização das feministas, as organizações não governamentais surgiram para suprir essa lacuna” (p.42).

Na contemporaneidade, vê-se a pauta feminista voltada para a violência contra a mulher. A implementação da lei Maria da Penha em 2006 no Brasil, que busca proteger mulheres das agressões domésticas, é um avanço judicial de proteção às mulheres no país, a Marcha das Vadias<sup>19</sup> demonstra a importância das lutas contra a opressão masculina, o debate sobre a legalização do aborto é pauta na Câmara, em 2010 temos eleita Dilma Rousseff, a primeira presidenta no país, que sofre impeachment em 2016 sob slogans machistas<sup>20</sup>. Entretanto, com a diversificação de debates, causado principalmente pela massificação de informações pela internet, a dúvida sobre o que defende o feminismo tem aumentado.

Mesmo com as diversas lutas feministas, ainda hoje percebemos a ausência de equiparação de muitos direitos femininos e masculinos. Além disso, ao observarmos mais profundamente a categoria “mulheres” na sociedade, verificamos que não há a possibilidade de considerarmos todas possuidoras das mesmas características. Sendo assim, é imperial compreender as diversas linhas modernas de pensamentos feministas, com principal ênfase para o feminismo negro, já que a maior parte da população brasileira é composta por mulheres, e dentre essas mulheres, a maior parcela é negra.

---

<sup>18</sup> O encontro foi realizado com o objetivo de buscar formas de promover a igualdade de gênero e acabar com a discriminação contra mulheres. Mais informações no site da ONU Mulheres < <http://www.onumulheres.org.br/pequim20/>>

<sup>19</sup> Esse movimento surge no Canadá em 2011, após um policial da Universidade de York afirmar que as mulheres deveriam parar de se vestir de forma provocante como medida de prevenção da violência. O movimento foi acompanhado aqui no Brasil e em outras partes do mundo. Para saber mais < <https://marchadasvadiascwb.wordpress.com/>>

<sup>20</sup> Adesivos de carros foram frequentemente vistos com opositores à presidenta. Na imagem, Dilma Rousseff aparece de pernas abertas, configurando uma violência sexual a mesma. <http://www.blogtvwebsertao.com.br/2015/07/adesivos-com-ofensa-sexual-dilma-sao.html>

### 2.3 As vertentes do feminismo e o feminismo negro

As transformações pelas quais passou o feminismo no Brasil e no mundo aliadas às facilidades de debate promovidas pela globalização e evolução tecnológicas auxiliaram na formação de diversos grupos de estudos feministas com pautas específicas. Verifica-se, atualmente, as lutas feministas preocupadas não somente com as questões do que representa ser mulher, mas também com as definições de gênero, deixando de lado apenas a definição biológica do sexo feminino e se preocupando com as marcas psicológicas. Entretanto, enquanto umas feministas passam a avaliar a questão de gênero, outras ainda afirmam que a característica biológica é o que realmente importa na definição da mulher. Além dessa diferença, outros grupos buscam avaliar diversos fatores integrados na formação das mulheres, como a classe e o gênero. Dessa forma, podemos compreender hoje, basicamente, três<sup>21</sup> vertentes do feminismo no Brasil, segundo Ferreira (2006): o feminismo radical, o feminismo interseccional e o feminismo negro.

O feminismo radical (RadFem)<sup>22</sup> acredita que a origem da subordinação das mulheres em relação ao homem está nas condições biológicas das mulheres (nascerem com útero e vagina). Enquanto os homens são, desde cedo, incentivados a conhecerem o sexo e seus corpos, as mulheres tomam horror por esse assunto, transpondo os desejos naturais ao celibato. Primeiramente, essa subordinação da mulher ao homem encontra-se no seio familiar e, posteriormente, eleva-se ao nível social e estatal, em uma cadeia de opressões.

Para mudar essa situação de opressão, essas feministas buscam soluções a partir da coletividade, ou seja, uma mana auxiliando a outra a partir da criação de abrigos para mulheres violentadas, por exemplo, além da troca de experiências e apoio mútuo.

Se o feminismo radical acredita na opressão pela função da mulher na reprodução sexuada e, conseqüentemente, afasta do movimento as mulheres transexuais, o feminismo interseccional (intersec) traz para a pauta justamente essas outras questões que formam todas as diferentes formas de ser mulher. Dessa forma, o feminismo interseccional verifica que as mulheres não são um grupo homogêneo e que o feminismo radical prioriza os direitos das

---

<sup>21</sup> Apesar das diferenças entre as vertentes, todas analisam a opressão masculina sobre as mulheres, algumas considerando apenas as mulheres cisgênero e outras considerando também as mulheres transgênero.

<sup>22</sup> Para saber as ações do RadFem no Brasil, acesse o site <http://radfem.info/>

mulheres heterossexuais brancas de classe média alta. O intersec luta pelos direitos das mulheres a partir do agrupamento de outras características da opressão, como o gênero, classe social e raça. É um feminismo que possui diversas variáveis e admite que é importante considerar as vivências das classes “subalternas” no capitalismo para, a partir de então, nortear as lutas das mulheres.

É a partir desse pensamento do feminismo interseccional que se inicia, em 1980 no Brasil, o feminismo negro, concomitante com as pautas do Movimento Negro que já tinham começado a serem debatidas na década de 1970 no país. Esse movimento traz questões diferenciadas dos outros tipos de feminismo ao apontar que as mulheres negras possuem características em sua formação que são diferentes das mulheres brancas. As mulheres negras das décadas de 1960 e 1970 não se adequavam a movimentos que, aparentemente, as abarcariam: de um lado, a invisibilidade do Movimento Feminista ao deixar de se preocupar com as questões das mulheres negras e focar em diretos trabalhistas, quando muitas mulheres negras nem integravam o trabalho formal; e, do outro lado, o Movimento Negro, protagonizado principalmente por homens, tornando as pautas misóginas e sexistas.

A evolução do feminismo negro no Brasil passou por maiores dificuldades em seu início, quando os livros sobre feminismo publicados no país eram produzidos por mulheres brancas. Isso era consequência direta do pouco acesso das mulheres negras ao ambiente acadêmico, já que as reflexões e pesquisas sobre o assunto aconteciam em sua maioria nas universidades. Angela Davis, uma das precursoras do feminismo negro nos Estados Unidos na década de 1960, conseguiu aprimorar os debates sobre a situação da mulher negra por ter acesso à universidade.

A divulgação atualmente do feminismo negro se deu pela maior interferência da internet. Segundo Kauê Vieira do site Afreaka,

as redes sociais se tornaram um dos principais centros de debate e troca de informações do mundo moderno. Foi por meio de páginas do Facebook que diversos grupos de feministas negras e jovens mulheres aumentaram o alcance de suas vozes pela construção de uma nova maneira de se pensar a realidade do Brasil e consequentemente do feminismo. (VIEIRA, 2016)

Para Djamila Ribeiro, filósofa e secretária negra dos Direitos Humanos em São Paulo, a divulgação do feminismo negro pela internet ainda precisa ser debatida, já que o acesso à internet não é uma realidade para muitas mulheres negras.

Por mais que sejam espaços onde alguns de nós ocupam, cabe lembrar que ainda não é a realidade para milhões de pessoas, os meios de comunicação precisam ser democratizados. Porém, mesmo com esses limites, temos percebidos mudanças

importantes e o meio digital se mostra um espaço de ocupação importante para difundirmos nossas narrativas. (Ibidem, 2016)

Ao se pensar em feminismo negro, a dúvida da real necessidade desse tipo de feminismo aparece para as feministas não negras, afinal, poderia ser visto como uma separação da pauta principal de todo feminismo, que é a luta contra a opressão do homem na sociedade patriarcal. Todavia, para nós, mulheres negras, é impossível buscar romper com a opressão machista quando temos pouca visibilidade na sociedade e nossos direitos básicos negados. Para melhor compreender a realidade da mulher negra na sociedade brasileira, conhecer algumas estatísticas se faz necessário.

Em 2013 houve a aprovação da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) das Domésticas, que garantia, dentre outros direitos, o salário mínimo à doméstica, décimo terceiro salário e duração de jornada diária de, no máximo, 8 horas. Verifica-se que o emprego de doméstica é o prolongamento da escravatura, já que as ações efetuadas pelas empregadas são as mesmas desenvolvidas na época do Brasil colônia pelas escravas (arrumar a casa, arrumar a roupa, fazer comida). Essa correspondência é afirmada pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), órgão que promove estatísticas pelo governo para assegurar as reivindicações de sindicatos:

Atualmente, ainda existem resquícios dessas relações escravagistas no emprego doméstico, havendo, com frequência, preconceito e desrespeito aos direitos humanos e aos direitos fundamentais no trabalho. As relações de trabalho são marcadas, muitas vezes, por relações interpessoais e familiares, descaracterizando o caráter profissional da ocupação. Além disso, o emprego doméstico ainda permanece como uma das principais possibilidades de inserção das mulheres pobres, negras, de baixa escolaridade e sem qualificação profissional, no mercado de trabalho. (DIEESE, 2013, p.6-7)

O que chama a atenção é a garantia das condições mínimas de trabalho para as domésticas só ser aprovada em 2013, quando há trabalhadoras nesse ramo desde a abolição da escravatura e, portanto, existiam na época em que Getúlio Vargas estabeleceu os direitos trabalhistas.

Segundo a pesquisa O Emprego doméstico no Brasil (DIEESE/2013), em 2011 das 6,6 milhões de pessoas que ocupavam o emprego doméstico, 92,6% eram mulheres e 60,8% dessas mulheres eram negras. Além disso, enquanto a doméstica negra recebia, em média, R\$ 5,34 pela hora trabalhada, a não negra ganhava R\$ 6,94. Isso significa que, enquanto as mulheres brancas lutavam pela equiparação salarial com os homens, muitas mulheres negras estavam lutando para terem seus direitos mínimos assegurados.

Outro fator que demonstra a importância em se abordar um feminismo negro, dissociado de um feminismo mais geral, é a estatística da violência contra a mulher. Mesmo com a aprovação da Lei 11.340/2006 (Maria da Penha) e a Lei 13.104/2015 (Feminicídio), não se verificou uma expressiva diminuição da violência contra a mulher negra como ocorreu com as mulheres não negras. O Mapa da Violência 2015 evidencia que de 2003 até 2013, enquanto o homicídio contra as mulheres brancas diminuiu 9,8%, o homicídio contra as negras aumentou 54,2 %. O mesmo ocorre quando se verificam as vítimas de agressões domésticas: o número de vítimas cai 2,1% entre as mulheres brancas e aumenta 35% entre as negras.

Ainda na perspectiva da violência, no Dossiê da Mulher de 2013, ao se analisarem as vítimas de tentativa de estupro no ano de 2012, vê-se que 54% das mulheres eram negras ou pardas, enquanto 44,4% eram brancas.

Esses dados de agressão comprovam que as lutas feministas auxiliaram na proteção das mulheres brancas, mas deixaram à margem a vida das mulheres negras, o que reforça a importância do feminismo negro.

Dessa forma, ao pensarmos que as mulheres negras são as que mais sofrem e têm seus direitos negados no Brasil, debater sobre as relações que as mesmas estabelecem é fundamental. Apresentar uma pesquisa que demonstre a cultura em que essas mulheres estão inseridas, como o *funk*, ver como as imagens das mulheres são construídas nas letras desse estilo musical e compreender a orientação argumentativa dessas letras ao passar dos anos é necessário para romper com o esquecimento dessas mulheres no ambiente acadêmico e, conseqüentemente, fomentar as discussões sobre elas na sociedade.

### 3 ALGUNS CONCEITOS EM ANÁLISE DO DISCURSO

A compreensão do uso da língua por sujeitos sociais dentro de um contexto sócio-histórico definido é foco de estudo da Análise do Discurso (AD). Avaliar a construção da linguagem e sua influência passam a ser, então, objeto de estudo não só de linguistas, mas de outros grupos de estudiosos como psicólogos e historiadores, que buscam entender a língua como fator ideológico.

No momento em que para a AD a linguagem é um fator social, ela passa a observar a materialidade linguística relacionada ao seu contexto de produção, já que a língua só significa dentro de uma circunstância de uso. Nesse sentido, para a Análise do Discurso,

não se trata de examinar um corpus como se estivesse sido produzido por um determinado sujeito, mas de considerar sua enunciação como o correlato de uma certa posição sócio-histórica na qual os enunciadores se revelam substituíveis. (MAINGUENEAU, 1997, p.14)

Verifica-se por essa afirmação de Maingueneau que não é um sujeito único que produz isoladamente um enunciado – ele é constituído pelas diversas instâncias sócio-históricas. Dessa forma, durante o momento enunciativo, um determinado sujeito constrói com seu interlocutor um efeito de sentido que é compreendido além das palavras do fio enunciativo; a interpretação consta com uma competência comunicativa, que ultrapassa a materialidade textual, estabelecendo relação com o contexto de enunciação.

Dentre as vertentes da Análise do Discurso, encontra-se a Teoria Semiolinguística (TS). Essa teoria tem a particularidade de compreender a produção enunciativa dentro de um contexto ao mesmo tempo em que verifica a atuação dos participantes da enunciação, os quais recobrem-se com máscaras de acordo com a sua intenção comunicativa. Dessa forma, a relação entre linguagem e ação é interna e externa.

Para esta dissertação, a Semiolinguística se apresentou como teoria fundamental porque admite a existência de uma relação social externa por trás do discurso, ao mesmo tempo que permite a verificação de uma intencionalidade do sujeito presente no enunciado. Consegue-se observar, portanto, o homem funkeiro e suas relações externas (sociais) e os papéis que ele constrói no enunciado. Cabe ressaltar que, como o foco do trabalho é perceber a mudança (ou não) do *ethos* do homem e a construção da imagem da mulher apresentados nas letras, não se buscou fazer uma discussão teórica, e sim trazer os conceitos teóricos auxiliares para a análise textual.

### 3.1 A Semiolinguística

O estudo da linguagem a partir da perspectiva Semiolinguística está inserido no âmbito da Análise do Discurso de base interativa/comunicacional, pois admite que os fatos de linguagem são essencialmente fatos de comunicação. Ao se analisar a sua nomenclatura, encontram os eixos *semio-* e *linguística*, caracterizando então a teoria como uma mistura dessas duas perspectivas: é semiótica porque a interação ocorre por meio de signos construídos socialmente e, como o signo em análise é as línguas naturais – cujas particularidades estruturais as diferem de outros signos-, é linguística.

Por ser um construto social, os signos linguísticos só possuem significação<sup>23</sup> no ato de linguagem, pois os seus paradigmas só são constituídos durante a totalidade discursiva e não de forma autônoma e descontextualizada (Charaudeau, 2014, p. 26). Para a TS, então, o ponto inicial de estudo é o próprio ato de linguagem.

O ato de linguagem possui uma dimensão explícita e uma dimensão implícita, que se relacionam e são indissociáveis. A primeira configura-se como uma superfície repleta de lacunas interpretativas, as quais devem ser preenchidas pelo participante destinatário da mensagem para que a comunicação se realize com sucesso. A dimensão implícita refere-se à construção de significado a partir dos elementos obtidos na superfície do enunciado e dos elementos contextuais de produção desse enunciado. Nesse sentido, vê-se a combinação do aspecto interno e externo da linguagem, já que o reconhecimento das circunstâncias de discurso interfere no ato de linguagem.

Sendo assim, para a TS tanto o contexto sócio-histórico quanto o contexto linguístico estão integrados. Todo ato de linguagem está inscrito em uma situação: o *fazer*, ambiente real em que se inserem os sujeitos da comunicação e que interfere e se relaciona com o *dizer*, ambiente discursivo, em que os sujeitos encenam um ato de linguagem.

A relação entre o domínio externo e o interno da linguagem ocorre através de um processo de semiotização do mundo, em que a materialidade real ou imaginária a significar é passada para o “mundo significado” por um sujeito falante (processo de transformação). Esse mundo significado aparece no ato de linguagem como um objeto de troca entre os sujeitos do

---

<sup>23</sup> Charaudeau já evidencia que ao se abordar o discurso e a linguagem em uso, trata-se de significação de um texto, e não do sentido.



comunicar e depende do papel social desses parceiros (processo de transação). A relação entre o domínio externo e o domínio interno da linguagem é sistematizado a seguir:

Figura 1 - O processo de transformação e o processo de transação do ato de linguagem



Fonte:CHARAUDEAU, 2005, p. 3

O processo de transformação é estritamente linguístico e é regulado por cinco operações:

- a) de *identificação*, em que se nomeiam e classificam os seres do mundo (substantivação) e os determinam;
- b) de *qualificação*, em que se atribuem características objetivas e subjetivas a esses seres;
- c) de *ação*, já que os seres agem, ou seja, tem o poder de fazer alguma coisa;
- d) de *relação*, demonstrando, pelos aspectos de coesão, a relação entre os objetos do mundo significado;
- e) e de *modalização*, em que o sujeito falante marca seu ponto de vista sobre o que é enunciado, sobre si e sobre o sujeito falante destinatário.

No processo de transação há quatro princípios reguladores de seu acontecimento, relacionando a identificação mútua entre os parceiros do ato de linguagem:

- a) o *princípio de alteridade*, em que os parceiros partilham de um mesmo universo de referência, reconhecendo-se como semelhantes e diferentes;
- b) o *princípio de pertinência*, em que se verifica se os atos de linguagem estão apropriados à situação de comunicação e a sua finalidade;
- c) o *princípio de influência*, em que o sujeito falante busca promover um comportamento no seu parceiro, possibilitando a interação;
- d) e o *princípio de regulação*, que é a capacidade do sujeito falante destinatário de “brigar” pela influência realizada.

Mesmo se demonstrando como processos diferentes, a transação e a transformação se correlacionam, mas são hierarquizados. Segundo Patrick Charaudeau (CHARAUDEAU, 2005, p.3)

as operações de identificação, de qualificação, etc. do processo de transformação não se fazem livremente. Elas são efetuadas sob “liberdade vigiada”, sob controle do processo de transação, segundo as diretivas deste último – o qual confere às operações uma orientação comunicativa, um sentido.

Todo ato de linguagem está, portanto, subordinado a uma situação que interfere na forma em que se constituirá o enunciado. O processo de transformação não pode ser analisado isoladamente, mas a partir da relação com os dados externos da comunicação. Essa comunicação ocorre de acordo com as regras situacionais (contrato) acordadas entre os parceiros, mesmo que inconscientemente.

Dessa forma, uma análise que se baseia na Teoria Semiolinguística permite observar o caráter histórico-social em que os participantes da cena enunciativa estão inseridos, destrinchando o porquê de tal sujeito ter o direito de fala dentro de uma situação particular. Essa característica psicossocial dos sujeitos constrói um determinado tipo de enunciação, isto é, as escolhas languageiras se realizarão a partir de determinações contextuais. Nesse sentido, um sujeito real, o eu comunicante (EUc), tem a permissão de se portar como o dono de fala de uma enunciação, o eu enunciador (EUe), para um outro sujeito que recebe esse enunciado, o tu interpretante (TUi), mas esse enunciado é destinado a partir da construção de um sujeito receptor ideal, o tu destinatário (TUd), pelo sujeito da enunciação. O estudo desses participantes das circunstâncias do discurso será apresentado na próxima seção.

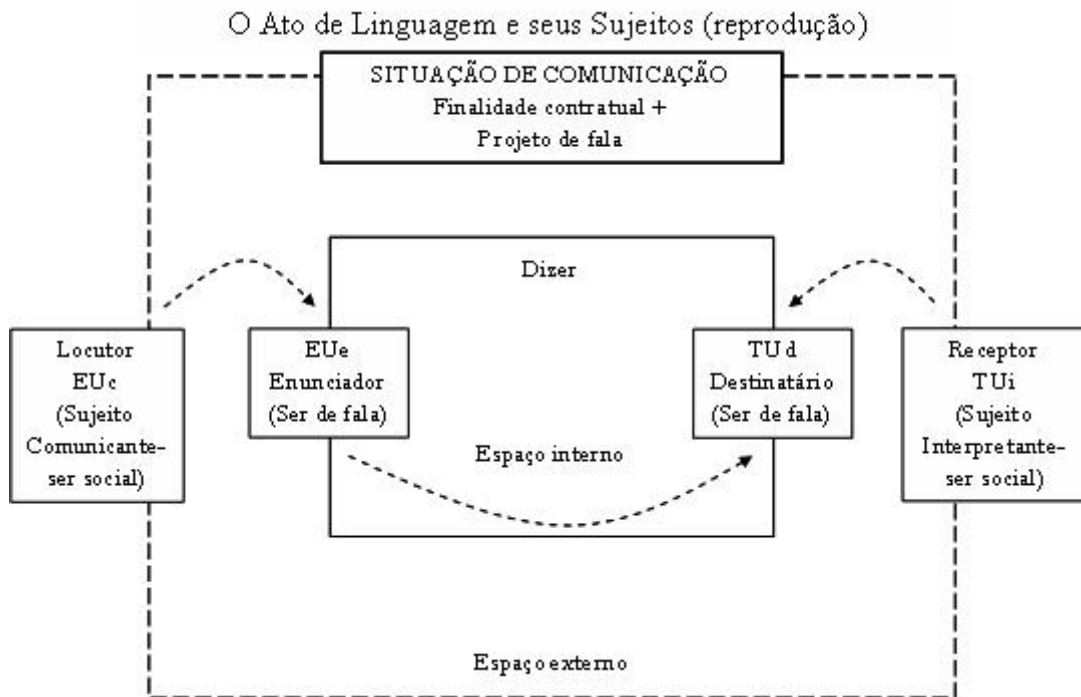
### 3.1.1 Os participantes da cena enunciativa

Conforme apresentado na seção anterior, a troca entre o sujeito falante e o sujeito falante destinatário é regulada por um contrato estabelecido entre ambos no momento de enunciação. A partir das características externas de cada um, eles assumem um papel específico no ato de linguagem. Mas não só esses elementos externos interferem nesse contrato: também entram em cena a intenção e a expectativa para com o outro. Dessa forma, aparecem quatro tipos de sujeitos na cena enunciativa: (i) o sujeito comunicante (EUc), que é o sujeito real do ato comunicacional e que inicia o processo languageiro; (ii) sujeito

interpretante (TU<sub>i</sub>), sujeito destinatário real do processo; (iii) sujeito enunciador (EU<sub>e</sub>), que se apresenta no fio enunciativo; (iv) e o sujeito destinatário (TU<sub>d</sub>), receptor do enunciado imaginado pelo sujeito comunicante.

Tanto o sujeito enunciador quanto o sujeito destinatário são sujeitos do discurso, relacionados ao *dizer* da linguagem. São, portanto, atores da cena enunciativa e moldados pela situação de comunicação. Já o sujeito comunicante e o sujeito interpretante são os sujeitos reais do contrato comunicativo. A partir da materialidade do texto não se consegue atingir integralmente a interpretação do TU<sub>i</sub>, apenas o direcionamento (intenção) do EU<sub>c</sub>. A presença dos quatro sujeitos da comunicação e suas relações no ato de linguagem está sistematizado no esquema a seguir:

Figura 2 – Os sujeitos do ato de linguagem



Fonte: CHARAUDEAU, 2014, p. 77.

Faz-se importante ressaltar que no momento de enunciação, o TU<sub>i</sub> interpreta a mensagem a partir das características assumidas pelo EU<sub>e</sub>, sendo que esses caracteres nem sempre correspondem ao EU<sub>c</sub>. Em uma sala de aula, por exemplo, o aluno pode ver um professor como autoritário enquanto os colegas desse professor o vêem como alguém diplomático e mediador. Essas mudanças de interpretações ocorrem devido à formulação do enunciado pelo professor de acordo com o TU<sub>d</sub> imaginado por ele e pela interpretação que o TU<sub>i</sub> faz desse EU<sub>e</sub>.

Tendo ainda como referência o exemplo citado anteriormente, o mesmo professor desempenha dois papéis diferentes (autoritário e diplomata) por esse EUC criar expectativas dos receptores dessa mensagem. Sendo assim, em sua relação com os alunos, ele fabrica um TUD rebelde e que precisa de controle, enquanto, na relação com os colegas de trabalho, ele fabrica um TUD que sabe dialogar. Conforme afirma Charaudeau (2005, p.45), “o TUD é o interlocutor fabricado pelo EU como destinatário ideal, adequado ao seu ato de enunciação”.

Ao observar um enunciado, não temos acesso ao TUI, somente ao TUD criado pelo EUE. Portanto, o TUD está sempre subordinado à criação do EUE, pertencendo ao ato de linguagem produzido pelo enunciador. Para que o TUI se identifique com o TUD e a comunicação possa ser bem-sucedida, o EUC precisa estabelecer estratégias de persuasão em seu enunciado. Dessa forma, em todo ato de linguagem há uma tensão entre a intenção do EUC e como o TUI recebe essa intenção expressa pelo EUE.

Como no ato de linguagem há quatro sujeitos presentes, extingue-se a noção de apenas um produtor da mensagem e de um esquema unilateral de produção. A pergunta “Quem fala?” no texto deve ser substituída, então, pela pergunta “Quem o texto faz falar?” (Charadeau, 2005, p. 63), retomando mais uma vez a concepção de sujeitos do discurso e sujeitos da realidade.

A produção de um ato de linguagem está inserida em um instante de comunicação. Para o estudo efetivo do ato de linguagem, seus sujeitos e as circunstâncias do discurso, é necessário, portanto, compreender em que consiste a comunicação e quais os seus componentes. O próximo item será destinado ao estudo do ato de comunicação, importante para o prosseguimento do nosso estudo.

### 3.1.2 O ato de comunicação

A expressão *ato de comunicação* já sugere a existência de atores que participam da troca de mensagens. Importante se torna verificar a duplicidade de significado da palavra *atores*: ao mesmo tempo que indica personalidades agentes, retoma o cenário da dramaturgia e, portanto, a capacidade de fingimento em diferentes contextos.

Como componentes do ato de comunicação estão a **situação de comunicação**, que é o quadro físico e mental que envolve a troca comunicativa linguística em que se acham os parceiros dessa troca; os **modos de organização do discurso**, que são os princípios de

organização da matéria linguística, a **língua**, material verbal estruturado em categorias linguísticas; e o **texto**, que é o resultado material do ato de comunicação.

Comunicar não é apenas transmitir uma informação, concebendo a linguagem como representativa e tradutora de um pensamento. Em vez disso, vê-se que o ato comunicativo é uma encenação que conta com diversas variáveis (elementos situacionais) que interferem na forma/estrutura do texto a ser enunciado. Dessa forma, percebendo a relação direta entre a estrutura da linguagem e a situação de comunicação, o trabalho com os textos deve ser pensado a partir dos gêneros:

a análise de gêneros engloba uma análise do texto e do discurso e uma descrição da língua e visão de sociedade, e ainda tenta responder a questões de natureza sociocultural no uso da língua de maneira geral. O trato dos gêneros diz respeito ao trato da língua em seu cotidiano nas mais diversas formas. (MARCUSCHI, 2008, p. 149)

Desde que não concebamos os gêneros como modelos estanques, nem como estruturas rígidas, mas como formas culturais de ação social corporificadas de modo particular na linguagem, temos de ver os gêneros como entidades dinâmicas. (idem, p. 156)

Como elementos da situação de comunicação, há no centro o sujeito comunicante que conta com um parceiro com quem estabelece a relação de troca comunicativa. A relação estabelecida depende se os atores estão presentes no mesmo espaço físico, se a mensagem é passada de forma escrita ou oralmente, se existe apenas um TUi ou mais, se possuem a mesma classe social, se já se conhecem, se o contrato permite um diálogo ou é monológica. Em resumo, a relação da situação comunicativa se estrutura a partir das (i) características físicas – do ambiente e do canal de transmissão -. (ii) características identitárias dos parceiros e (iii) características contratuais. Para a análise de um texto é preciso, então, considerar “se os parceiros estão presentes um ao outro, se o canal de transmissão é oral ou gráfico e se a troca é permitida ou não”. (Charaudeau, 2014, p.71)

Ao se referir à situação de produção do ato de comunicação, uma distinção cabe ser feita entre o contexto interno do texto e seu contexto externo. Para Charaudeau (2008), o contexto que remete ao ambiente exterior à enunciação é chamado de situação, enquanto o contexto interno ao texto é denominado contexto. Este último divide-se em contexto linguístico e contexto discursivo:

- (a) Contexto linguístico: é a relação entre as palavras dentro do texto;
- (b) Contexto discursivo: relação estabelecida entre os diversos atos de linguagem já presenciados sobre temas que se relacionam com o texto presente.

Para o entendimento, então, de um ato de linguagem, é preciso observar não apenas as “palavras puxando palavras” dentro do texto, mas também ver em que circunstâncias o texto foi produzido e com quais outros textos ele mantém diálogo. Retomando o *corpus* da pesquisa, observar uma letra de *funk* da década de 2000 requer o conhecimento de para quem ela foi produzida e quem a produziu, como eram as outras letras da mesma década e dos *funks* anteriores e, principalmente, verificar a entrada das mulheres como MCs nessa década. Negligenciar um desses elementos é deixar de compreender em sua totalidade tal letra. Sendo assim, a análise do texto e sua relação contextual é uma análise a partir da consideração dos gêneros textuais.

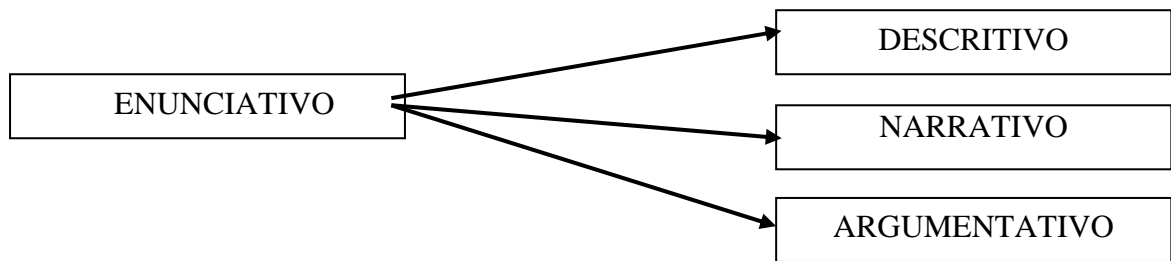
Estruturando linguisticamente os gêneros textuais, encontram-se os modos de organização do discurso. Estes podem ser agrupados em quatro: o enunciativo, o descritivo, o argumentativo e o narrativo. O estudo desses modos será apresentado na próxima seção.

### 3.1.3 Os modos de organização do discurso

Ajustar as categorias linguísticas de um texto para atingir finalidades discursivas do ato de comunicação é se preocupar com os modos de organização do discurso. A partir da situação de comunicação e suas restrições, o locutor estrutura as categorias da língua nos modos de organização de acordo com seus objetivos, por meio da materialização de um texto. Como os textos se estruturam a partir da situação e da finalidade, fazem parte de um determinado gênero textual. Portanto, os gêneros textuais são constituídos por modos de organização do discurso, estes combinados ou não.

Esses modos são agrupados em quatro – enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo – e possuem uma finalidade discursiva definida pelo eu-comunicante e um princípio de organização do mundo referencial e da sua encenação – com exceção do modo enunciativo, pois este tem como princípio regulação da posição do locutor frente ao interlocutor e a si mesmo. Dessa forma, esse modo interfere e comanda os demais.

Figura 3 – Modo de organização enunciativo em relação aos outros modos



Fonte: CHARAUDEAU, 2014, p. 74.

Como o modo de organização discursivo enunciativo está ligado de forma mais direta à encenação comunicativa e comanda os demais modos, é mais lógico começar o estudo dos modos de organização por ele.

### 3.1.3.1 O modo enunciativo

O modo enunciativo demonstra como os seres da fala linguística se organizam para transmitir o enunciado, isto é, a forma como o falante age ao encenar o ato de comunicação. Esse modo dá conta, então, dos processos de organização das categorias da língua utilizados para representar a posição do falante frente ao interlocutor, ao que ele mesmo enquanto falante enuncia e ao que o outro diz. Dessa forma, o modo enunciativo possui três funções:

- A) **Alocutiva**: refere-se à relação de influência entre o interlocutor e o locutor no ato de comunicação;
- B) **Elocutiva**: revela o ponto de vista do locutor;
- C) **Delocutiva**: é a retomada da fala de um terceiro, ausente na troca comunicativa.

No modo alocutivo, verificam-se os comportamentos dos participantes da enunciação. Quando o sujeito falante impõe, por meio de sua produção textual, um comportamento ao interlocutor, tem-se um enunciado *acional*, pois implica uma atitude. Na construção desse enunciado, o sujeito falante atribui papéis a si e ao interlocutor: o sujeito falante pode determinar que o interlocutor ocupa uma posição subalterna e, sendo assim, impõe a ele

atitudes (*relação de força*); ou o sujeito falante pode enxergar o interlocutor em posição de superioridade e, portanto, o interlocutor é quem “sabe” e quem “pode fazer” o que é solicitado pelo sujeito falante (*relação de pedido*). De ambas as formas, entretanto, o enunciado só atinge sua finalidade a partir do momento em que o interlocutor reconhece o papel atribuído a si pelo sujeito comunicante. Essa reação do interlocutor ao enunciado acional do sujeito falante é reconhecida como a *relação de influência*.

Quando o sujeito falante traz para seu enunciado sua percepção de realidade, há o modo elocutivo. Nessa transposição do mundo para o seu texto, esse sujeito “*modaliza subjetivamente a verdade*” (Charaudeau, 2014 p. 83) a partir de seu propósito enunciativo, demonstrando sua interioridade em seu discurso. A visão de mundo do falante pode ser (i) do *modo de saber*, em que o locutor atesta conhecimento ou não de um assunto; (ii) de *avaliação*, correspondendo à forma como o sujeito falante julga alguma informação; (iii) de *motivação*, especificando o porquê do locutor produzir tal conteúdo; (iv) de *engajamento*, em que o locutor adere mais ou menos ao seu ponto de vista sobre o mundo e, por fim, (v) de *decisão*, correspondente ao tipo de decisão que o ato de enunciação realiza.

Pauliukonis e Aragão (2012) confirmam que se percebe a presença do enunciador no enunciado pelos modalizadores ao afirmar que “o emprego dos modalizadores nos discursos possibilita a identificação do ponto de vista do enunciador no discurso”. Para as pesquisadoras, os modalizadores podem ser *argumentativos* ou *avaliativo/quantitativo* de acordo com a sua função semântica e *marcadores discursivos* ou *modificadores de termos* a depender de sua função gramatical.

No comportamento delocutivo o sujeito falante esconde-se, aparentemente, atrás de uma objetividade, além de não implicar a presença do interlocutor. Sua atitude enunciativa é, portanto, contemplativa, como de um testemunho sobre o conteúdo que está sendo enunciado, conteúdo esse que não pertence propriamente ao sujeito falante. O interlocutor pode, então, construir dois tipos de enunciados: no primeiro (asserção), ele apenas informa como a realidade é; no segundo, ele atua como relator de textos de outrem (discurso relatado). A asserção divide-se em diversas variantes, sendo elas a constatação, a evidência, a probabilidade, a apreciação, a obrigação, a possibilidade, o anseio, a exigência, a aceitação, a recusa, a confissão e a confirmação.

Deve-se ressaltar, porém, que mesmo se apagando em seu enunciado no comportamento delocutivo, o sujeito ao fazer a seleção de tais textos e informações já demonstra seu posicionamento. Esse modo é, na verdade, um jogo de apagamento do locutor,



em que ele atribui ao próprio enunciado o papel de destaque da troca enunciativa, deixando o discurso falar por si.

A construção enunciativa pode ocorrer por dois processos, um de ordem linguística, e outro de ordem discursiva. O primeiro constitui procedimentos linguísticos que demonstram as relações do ato enunciativo através das categorias de modalização, indicando a posição do sujeito falante no ato de enunciação. Já os procedimentos discursivos destacam os outros modos de organização do discurso (Narrativo, Descritivo e Argumentativo).

### 3.1.3.2 O modo descritivo

O modo de organização do discurso descritivo contribui na construção do relato, assim como o modo narrativo: o primeiro relacionado às qualificações desse relato e o segundo, relacionado às funções que norteiam o contar. Dessa forma, vê-se que o modo descritivo pode estar combinado com outros na construção de um texto.

Descrever é montar um quadro estático do mundo, localizando, nomeando e atribuindo qualidade aos seres que constituem a realidade referida, singularizando esses seres. Como as ações das histórias contadas só são construídas a partir das identidades e qualificações dos personagens e do ambiente, descrever é um fator importante para o contar. Ademais, a forma como se identificam os seres do mundo é importantíssima para a caracterização do sujeito enunciador e, também, do sujeito destinatário: um jornal, por exemplo, que se refere a um grupo por manifestantes ou por vândalos demonstra um posicionamento de um EUE favorável ou contra o movimento, da mesma forma que traz marcas de um TUD que espera receber tal posicionamento.

Os componentes do modo descritivo são *nomear*, *localizar-situar* e *qualificar*, os quais são, ao mesmo tempo, indissociáveis e autônomos:

A) *Nomear* significa tornar um ser existente, e está ligado à classificação dos seres do mundo, a partir do estabelecimento da diferença entre esse ser e os demais e da percepção de uma semelhança desse ser com outros. Essa percepção das diferenças e das semelhanças é realizada pelo sujeito falante a partir da sua visão de mundo.

B) *Localizar-situar* é atribuir um lugar no espaço e tempo a um ser, e, por conseqüências, estabelecer uma dependência do papel desse ser a essa posição espaço-temporal que ele ocupa.

C) *Qualificar* complementa a atitude de nomear os seres, pois consiste em atribuir uma qualidade a um ser, especificando-o e classificando-o agora em um subgrupo. A qualificação do ser é feita a partir de uma visão subjetiva do sujeito falante. Entretanto, esse sujeito relaciona-se com outros seres em uma sociedade, com os quais compartilha práticas formadoras da cultura da mesma. Sendo assim, essas qualidades, à priori subjetivas, podem ser regulamentadas a partir das relações estabelecidas dentro dessa sociedade, havendo uma correlação entre as visões próprias do sujeito e a visão imposta pelos consensos sociais. A qualificação pode ser, então, subjetiva quando é percebida apenas pelo sujeito enunciador, ou objetiva, quando é verificada por todos da comunidade. Essas qualidades são estabelecidas dentro de duas normas: uma relativa aos sentidos (tato, paladar, olfato e audição), iguais para todas as sociedades; e outra relativa à funcionalidade das coisas, para que servem.

Esses componentes do modo descritivo são representados no texto por procedimentos discursivos : nomear suscita procedimentos de identificação ( um "ser seja"); localizar suscita procedimentos de construção objetiva do mundo (um "ser esteja"); e qualificar suscita procedimentos de construção objetiva ou subjetiva do mundo (um "ser seja algo").

Os procedimentos de identificação consistem em nomear os seres por nomes comuns que os agrupam em uma classe de identificação genérica e também nomeá-los por nomes próprios em uma identificação específica. Essas identificações podem vir acompanhadas de qualificações dos seres, classificando-os em subgrupos.

Nos procedimentos de construção objetiva do mundo, verifica-se a atribuição de características aos seres com o objetivo de estabelecer uma visão de verdade absoluta do mundo, explicando esses seres e definindo-os. Ao qualificar os seres, buscam-se traços que podem ser observados por outros sujeitos além do sujeito falante. É retirada, então, a subjetividade do falante a favor de uma objetividade constatada por todos pertencentes de um grupo social.

Por fim, os processos de construção subjetiva do mundo permitem que o sujeito falante descreva os seres do mundo a partir do seu próprio olhar, contruído a partir da imaginação do sujeito. Portanto, esse tipo de procedimento aparece em textos que buscam

seduzir o interlocutor ou que buscam contar uma história. Esse mundo imaginário pode ser construído como um apontamento do narrador sobre a descrição do mundo, transparecendo suas opiniões (descrição subjetiva) ou pode ser construído a partir de um mundo criado pelo narrador (descrição ficcional).

Para que esses processos ocorram na descrição, categorias de língua são utilizadas, combinadas entre si, servindo aos componentes *nomear*, *localizar-situar* e *qualificar*. Na nomeação, os elementos de língua que o compõem estão no âmbito de tornar existente linguisticamente um ser. As categorias de língua utilizadas são:

- a) Denominação: uso de nomes comuns ou próprios para identificar os seres de forma geral (classe de pertinência) ou particular (especificidade);
- b) Indeterminação: demarca uma atemporalidade e um lugar não identificado no relato;
- c) Atualização: uso de artigos para demonstrar efeitos discursivos de, entre outros, singularidade e familiaridade com o ser identificado;
- d) Dependência: a categoria linguística é o pronome possessivo;
- e) Designação: uso de pronomes demonstrativos com o efeito discursivo de, dentre outros, tipificação;
- f) Quantificação: a categoria é o numeral;
- g) Enumeração: através do uso de dêiticos, artigos e nomes no plural não precedidos de artigos, faz-se uma lista de seres, qualidades, lugares e ações.

Na categoria de localizar-situar, as categorias de língua utilizadas demonstram precisão na ambientação espacial e temporal dos seres, mas também podem deixar esses ambientes vagos, como em *No passado, as mulheres ficavam em casa e os homens trabalhavam*. Já na qualificação, dois procedimentos podem ocorrer: uma *acumulação de detalhes e de precisão*, definindo o ser de forma realista; e um uso de *analogia*, fazendo uma comparação de seres de universos diferentes. A analogia pode ser de forma explícita, empregando conectivos comparativos, ou de forma implícita, sem esses conectivos.

No momento de enunciação descritiva, o sujeito comunicante pode produzir, consciente ou não, diversos efeitos discursivos, dentre eles o efeito de saber, de realidade e de ficção, de confiança e de gênero: (i) o efeito de saber ocorre quando o locutor faz identificações e qualificações que o interlocutor não conhece, atribuindo a si uma imagem de descritor sábio, conhecedor do mundo, (ii) o efeito de realidade e de ficção é um duplo efeito que confere ao sujeito comunicante o papel de narrador-descritor, em que aparece um mundo

fantástico e um mundo realista ao mesmo tempo, (iii) o efeito de confiança é uma intervenção que o locutor faz no texto, exprimindo seu ponto de vista sobre determinado aspecto do mundo, (iv) e o efeito de gênero traz recursos característicos dos diversos gêneros textuais, como “era uma vez” que inserido em qualquer texto produz efeito de conto maravilhoso.

É importante frisar que o modo de organização descritivo aparece no texto apenas no limite dado para cumprir a finalidade proposta pelo sujeito comunicante. Dessa forma, sua presença é determinada pelo gênero em que estiver inserido.

### 3.1.3.3 O modo narrativo

Narrar não é apenas alguém descrever uma série de ações, mas sim um locutor transmitir algo para um destinatário de uma certa forma a partir da intencionalidade (consciente ou não) desse locutor. Isso significa que a narrativa só existe dentro de um contexto e que, por isso, contar é um fato posterior à realidade de um tempo passado e tem a capacidade de fazer surgir um universo contado. Diferentemente da descrição, que já preexiste, a narração só existe a partir do desenrolar das ações.

A narrativa – finalidade da ação de contar- tem como componentes de organização os modos descritivo e narrativo. A diferença entre esses dois modos é a visão de mundo que constroem pelo sujeito que descreve e pelo sujeito que narra. Enquanto no *descritivo* o mundo se apresenta estático e imutável e o sujeito desempenha o papel de observador, de sábio e de alguém que descreve, no *narrativo* o mundo é construído no desenrolar das ações em um encadeamento progressivo e o sujeito assiste e participa da experiência vivida.

O modo de organização narrativo estrutura-se por uma dupla articulação: a construção de uma trama da história constituída por uma sequência de ações, voltada para o mundo referencial (**organização da lógica narrativa**) e a construção de uma representação narrativa, feita por um sujeito a partir um contrato comunicativo (**organização da encenação narrativa**).

A organização da lógica narrativa conta com elementos na sua construção e sua configuração é assegurada por alguns procedimentos. São componentes da lógica narrativa os *actantes*, os *processos* e as *sequências*.

Os actantes desempenham papéis relacionados à ação, mas apenas o contexto enunciativo poderá indicar que papel narrativo eles desempenham. Os actantes da narrativa estabelecem uma relação de hierarquia entre si, sob o ponto de vista na narrativa (personagens principais e personagens secundários) e sob o ponto de vista da sua natureza (humanos que são actantes agentes, pacientes, destinatários e em torno deles há circunstantes). A qualificação dos actantes sempre provém de suas ações na narrativa e, quanto mais se especificarem suas atitudes, mais se circunscreve um personagem. Dessa forma, um personagem pode desempenhar o papel de diferentes actantes ao longo da história, da mesma forma que diversos personagens podem desempenhar um mesmo papel actante.

Já os processos narrativos são as semânticas que as ações possuem durante sua função narrativa sendo esta definida pela correlação de uma ação com outras o fio narrativo a partir da intencionalidade do sujeito. As funções narrativas estão relacionadas aos papéis narrativos dos actantes, determinando-se reciprocamente.

Variados tipos de ações podem realizar um único processo narrativo – o processo de agressão pode ser realizado por uma ação física ou um insulto-, assim como uma mesma ação pode estar relacionada com diferentes ações, implicando em diversas funções narrativas.

Ao se montar a história, os processos podem ter dois tipos de funções narrativas: função principal, determinando o esqueleto processual da história; e função secundária, que complementa os espaços deixados entre os esqueletos dessa história.

Por fim, as sequências narrativas estabelecem a relação entre os actantes e os processos de acordo com a finalidade narrativa e segundo alguns princípios de organização que mantêm a lógica da história a ser narrada. Esses princípios são:

- a) Coerência: os acontecimentos são ligados por uma ordem que determina à ação um papel de abertura ou uma função de fechamento. Uma ação de abertura não pressupõe uma outra ação que a anteceda, podendo ser desenvolvida em um processo. Quando a ação tem função de fechamento, ela não tem consequência, funcionando como a realização do processo iniciado pela ação de abertura.
- b) Intencionalidade: a narrativa é estruturada de acordo com um propósito, isto é, o encadeamento das ações ocorre para um fim. A intencionalidade reside no sujeito comunicante, que elabora quase ou completamente de forma consciente um projeto de fazer e tenta conduzi-lo bem.
- c) Encadeamento: o encadeamento ocorre a partir da relação entre o princípio de coerência e o princípio de intencionalidade, na estruturação do texto. O encadeamento pode se dar por sucessão, em que as sequências puxam uma as

outras de forma linear e consecutiva; por paralelismo, em que as sequências ocorrem de forma autônoma, regidas por actantes-agentes diferentes; por simetria, em que as ações mesmo sendo feitas por actantes-agentes diferentes, implicam uma na outra, ou seja, a realização positiva de uma gera a realização negativa da outra; e por encaixe, em que sequências menores estão inseridas em uma sequência mais ampla para detalhar elementos desta.

- d) **Localização:** esse princípio traz pontos de referência para a organização da trama narrativa. Esses pontos de referência podem ser em relação ao espaço, ao tempo e à caracterização dos actantes (trazida do modo descritivo) a respeito da relação que estabelecem entre si.

Na encenação narrativa, têm-se a relação de um espaço externo ao texto e um espaço interno ao texto, já que o narrador não é o próprio autor da história e nem o indivíduo psicossocial, da mesma forma que o leitor não é o mesmo destinatário proposto pelo autor. Dessa forma, há quatro sujeitos presentes na encenação narrativa, ligados a um mesmo espaço e podendo estar presentes na mesma narrativa. O autor real da narrativa pode ter dois tipos de identidade:

- a) Identidade de um indivíduo que participa das práticas sociais e que conhece, por experiência própria, essas práticas. A narrativa aparece, então, na forma de um testemunho que ele transmite a um leitor real também, que pode verificar a veracidade das informações transmitidas. É importante destacar que não necessariamente essa experiência vivida pelo autor realmente ocorreu, mas apresenta-se como se tivessem ocorrido.
- b) Identidade de um indivíduo escritor, com projeto de escrita que depende das experiências vividas por ele enquanto escritor. Esse autor real convoca para a leitura de sua obra um leitor real que seja capaz de compreender sua escrita, tornando-se, por fim, um leitor possível.

O narrador é um ser do mundo narrativo e só possui a identidade do sujeito que conta a história. Esse narrador pode apresentar-se como um historiador quando organiza a matéria a ser contada de forma bem objetiva, ou pode apresentar-se como um narrador contador quando demonstra que a história pertence a um mundo inventado, criado por ele.

Na encenação narrativa, os componentes autor-indivíduo, autor-escritor, narrador-historiador e narrador-contador da cena narrativa se manifestam e essa manifestação pode ser

percebida pela identidade, o estatuto e o ponto de vista do narrador textual. Dessa forma, a narrativa contém características que permitem verificar o contexto sócio-histórico contemporâneo do autor e o seu pensamento, assim como marcas que remontam ao fazer da escritura, marcas discursivas que apresentam o narrador como um historiador e marcas em relação à “*contação*” da história pelo narrador-contador.

#### 3.1.3.4 O modo argumentativo

A argumentação estabelece-se como um procedimento lógico, mas não se limita à presença de conectores. De fato, argumentar é passar uma crença ao interlocutor com objetivo de persuadi-lo e, para isso, explica-se essa crença.

Charaudeau (2005, p.205) afirma que para haver a argumentação são necessários:

- uma proposta sobre o mundo que provoque questionamento quanto a sua legitimidade;
- um sujeito que defenda esse questionamento e desenvolva um raciocínio para comprovar a verdade;
- um outro sujeito a quem se tenta fazer com que compartilhe a mesma verdade, podendo refutá-la ou aceitá-la.

A partir dessa posição verifica-se, então, que a argumentação possui uma busca pela racionalidade, transformando o questionamento em uma “*matéria verossímil*” e uma busca persuasiva, no momento em que se estabelece um princípio de influência em relação ao sujeito-alvo.

Já que a argumentação está estabelecida tanto no plano lógico quanto no discurso, com a persuasão, o modo de organização argumentativo é o mecanismo pelo que se produz argumentações que dependem de uma situação com a finalidade de persuadir. Para que haja a persuasão, portanto, é necessário um encadeamento lógico de explicações sobre afirmações feitas acerca do mundo em uma dupla perspectiva de razão demonstrativa e razão persuasiva:

- a) razão demonstrativa: mecanismo que busca estabelecer relações de causa/efeito. Os seres componentes estão ligados ao sentido das afirmativas, aos tipos de relações que unem e aos tipos de validações que as caracterizam;
- b) razão persuasiva: mecanismo que busca estabelecer a prova a partir do auxílio de argumentos que justifiquem o que é tido como verdade sobre o mundo. Essa perspectiva também é denominada de encenação argumentativa.

São componentes da razão demonstrativa a asserção de partida (premissa), a asserção de chegada (resultado/conclusão) e asserções de passagem (prova, argumento) que permitem o passar de uma asserção de partida para a asserção de chegada. Na premissa, há a transposição de seres do mundo para seres linguísticos, atribuindo-lhes propriedades e descrevendo suas ações. Já o resultado sempre mantém uma relação de causalidade com a premissa, justificando-a. A asserção de passagem é uma asserção que justifica a passagem da premissa para a conclusão, sendo construída a partir de conhecimento partilhado entre os sujeitos, validando a relação entre os dois.

Na passagem da premissa para a conclusão, pode haver uma ligação mais estreita ou mais frouxa. Essa passagem ocorre a partir de um vínculo modal que está situado no domínio do possível, necessário ou provável. Essas modalidades dividem-se em:

- a) eixo do possível: o resultado não é a única conclusão possível para a premissa, em que o resultado se constitui como uma conclusão que se impõe por falta de alegação contrária;
- b) eixo do obrigatório: o resultado é a única conclusão para a premissa, podendo ser um resultado necessário ou indiscutível.

Ainda como componente da razão demonstrativa está o escopo do valor de verdade, que aparece como o conjunto de relações argumentativas cuja aparência é de verdade. Esse escopo pode ser de generalização, servindo para todos os casos, de particularização, que funciona apenas para um caso específico, ou de hipótese, como uma possível verdade para um caso suposto.

Relacionados à **razão demonstrativa** estão os modos de raciocínio que organizam a lógica argumentativa. Esses modos dividem-se em dedução, explicação, associação, escolha alternativa e concessão restritiva.

Na *dedução*, a premissa aparece como base para se chegar à conclusão que se apresenta como consequência mental da premissa a partir de uma inferência. Dessa forma, a premissa aparece como a origem da conclusão. A dedução pode se dar (i) por silogismo, em que as asserções estão encadeadas em relação de equivalência, com a modalidade de necessidade e o escopo de generalização; pode ser uma dedução (ii) pragmática, cujo encadeamento ocorre pela forma de consequência explicativa e conjunção, com asserções narrativas e modalizada no eixo da necessidade e o escopo de particularização; por (iii) cálculo, em que as asserções estão encadeadas em relação de consequência implicativa, com asserções narrativas, qualificativas ou que indicam posse, com a modalidade no eixo da



possibilidade e com o escopo de hipótese que tende a se tornar uma generalização; por fim a dedução (iv) condicional, que tem base no encadeamento consequência e conjunção, com asserções narrativas, qualificativas e de posse, e com a modalidade no eixo do possível ou necessário e escopo da hipótese que pode combinar com generalização ou particularização.

No modo de raciocínio *explicação*, a conclusão funciona como a causa/origem da premissa a partir de uma inferência. Nesse caso, a explicação estrutura-se como um espelho da dedução. A explicação é, então, uma relação de causalidade que parte da consequência para a causa. Esse modo de raciocínio pode ocorrer por (i) silogismo, que se define como a dedução por silogismo, com a diferença de que o modo de encadeamento é causal; por (ii) pragmática, que se define como a dedução pragmática, mas o modo de encadeamento é causal; por (iii) cálculo, como a dedução por cálculo, mas cujo modo de encadeamento é causal; e por (iv) explicação hipotética, em que a causa é posta como uma suposição em relação à premissa e, por isso, o escopo é por hipótese.

A associação é o modo de raciocínio que coloca a premissa e o resultado em uma relação de contrário ou de idêntico. Na associação de contrários, a finalidade é seduzir o interlocutor, criando uma ambientação de cumplicidade entre os sujeitos a partir do uso de paradoxos. Já na associação de idêntico, a argumentação ocorre pela redundância inicialmente, mas que, na compreensão das entrelinhas, verifica-se que esses idênticos ganham significados diferentes, como no verso da música de Aldir Blanc “O Brasil nunca foi ao Brasil”, em que *Brasil* com *s* remete à realidade da camada mais pobre dos brasileiros, enquanto *Brazil* com *z* mostra a elite brasileira.

O modo de raciocínio escolha alternativa estrutura-se em um raciocínio dedutivo e explicativo e apresenta duas relações argumentativas, em que se deve optar por uma das duas ou mostra a incapacidade de estarem conjuntas. Por possuir uma característica optativa, aparece nesse modo de raciocínio conjunções alternativas.

Por fim, o último dos modos de raciocínio, a concessão restritiva também utiliza o método de raciocínio dedutivo. Nesse modo, coloca-se a premissa como uma afirmação verdadeira aceitando-a e, depois, a contesta para se chegar ao resultado que é onde está a ideia realmente defendida. Para estabelecer essas conexões lógicas, as conjunções adversativas aparecem.

O outro elemento da argumentação, a **razão persuasiva**, depende do sujeito que argumenta e de um contrato de comunicação estabelecido entre os interlocutores e a partir da situação em que estão inseridos. Constrói-se, portanto, uma cena enunciativa em que o sujeito é obrigado a tomar uma posição quanto à sua argumentação a partir do contrato de fala que

estabelece com o sujeito-interlocutor e, para atingir seu objetivo persuasivo, argumenta a partir de procedimentos semânticos, discursivos e de composição.

O dispositivo argumentativo é composto por uma proposta, uma proposição e pela persuasão. A proposta (ou tese) é caracterizada por um encadeamento lógico de asserção que, ao ser analisada pelo sujeito e este verificar sua veracidade tomando um posicionamento, torna-se uma proposição. Entretanto, para que se desenvolva uma argumentação, apenas a existência da proposição não é suficiente, pois o sujeito pode simplesmente dizer que está de acordo ou não com a asserção; é necessário que o sujeito diga o porquê de estar de acordo ou não ou, caso seja ele quem apresentou a proposta, diga por que ela é verdadeira. Este ato configura a persuasão e o sujeito recorre aos procedimentos semânticos, discursivos e de composição para estabelecer a prova da posição adotada na proposição.

O sujeito, dentro do dispositivo argumentativo, pode ou não adotar uma posição em relação à proposta. Ao tomar posição, pode ser a favor ou contra ela; se não toma, revê os prós e contras da asserção. Ademais, esse sujeito também toma posições em relação ao emissor da proposta e em relação à própria argumentação. Em relação ao emissor, ele pode rejeitar seu status, não dando crédito a ele, ou pode aceitar esse *status*, acreditando que os outros participantes também têm autoridade no assunto. Sendo assim, ao tomar posição em relação à própria argumentação, pode se engajar ou pode mantê-la distante.

Dentre os elementos da situação de comunicação, os que contribuem para a estruturação da argumentação são a situação de troca e o contrato de comunicação. A situação pode ser monologal ou dialogal, em que, no segundo, os elementos proposta, proposição e persuasão são desenvolvidos ao longo das réplicas dos sujeitos. O contrato de comunicação apresenta os elementos interpretativos de um texto e, no caso da argumentação, ele pode aparecer de forma explícita, quando o texto apresenta todos os seus elementos do dispositivo argumentativo, ou de forma implícita, em que é necessário uma interpretação para atingir um dos elementos do dispositivo argumentativo.

Conforme já apresentado, os procedimentos da encenação argumentativa podem ser semânticos, discursivos ou de composição:

- a) procedimentos semânticos: consiste em utilizar um argumento pautado nos valores compartilhados por uma comunidade e que, portanto, fazem parte de um consenso social. Esses valores são determinados a partir dos domínios de avaliação de verdade (verdadeiro/falso), do domínio do estético (bonito/feio), do domínio do ético (bem/mal), do domínio do hedônico (agradável/desagradável) e do domínio do pragmático (útil/inútil);

- b) procedimentos discursivos: utilizam-se elementos de outros modos do discurso na argumentação, como forma de promover persuasão. Esses elementos utilizados podem ser a definição (que pertence à qualificação do modo descritivo), a comparação (pertencente à qualificação e à quantificação do descritivo), a descrição narrativa, a citação (do modo enunciativo), a acumulação (que consiste em reunir vários argumentos para uma mesma prova) e o questionamento ( em que se apresenta uma proposta cuja realização depende da resposta do interlocutor);
- c) procedimentos de composição: consiste em estruturar o texto oral ou escrito argumentativo de forma a hierarquizar seus elementos nas articulações de raciocínio (composição linear) ou na compreensão da conclusão da argumentação que se dá por gráficos, tabelas e resumos (composição classificatória).

A apresentação dos modos organização de discurso e seus elementos principais foram importantes para demonstrar a linha teórica a ser utilizada na análise das letras. Compreende-se que o texto é produzido dentro de contextos situacionais, a partir de contratos de comunicação e dependentes dos sujeitos que existem na troca comunicativa. No próximo capítulo será abordado o estudo de outra base teórica importante para o estudo da imagem do Mc: o estudo do *ethos* segundo as perspectivas de Maingueneau e de Charaudeau.

### 3.2 O *ethos* enunciativo

O conceito de *ethos* nasceu na retórica clássica e, atualmente, seu desdobramento integra os estudos de Análise do Discurso. Para que se compreenda, então, o conceito em sua integralidade, faz-se necessário remontar aos estudos retóricos.

A origem da Retórica como disciplina/arte de estudo é atribuída ao século V a.C com Córax e Tísis, época em que a habilidade de manipular o discurso era necessária devido ao despontamento dos debates democráticos na ágora grega, debates estes que consistiam na contradição de argumentos apresentados a um público. Dessa forma, quanto maior a capacidade de expressar a sua opinião convicentemente, melhor era para as suas ideias serem aderidas pelo povo grego. É importante destacar que o objetivo da Retórica em si não era o conteúdo do texto, mas sim a estruturação dos argumentos, com a técnica da persuasão.

Portanto, retórica é a arte do discurso e seu objetivo é o convencimento. Sendo assim, retórica é

O fato de por meio da palavra poderem convencer os juízes no tribunal, os senadores no conselho e os cidadãos nas assembleias ou em toda e qualquer reunião política. Com semelhante poder, farás do médico teu escravo, e do pedótriba teu escravo, tornando-se manifesto que o tal economista não acumula riqueza para si próprio, mas para ti, que sabes falar e convencer as multidões. (GÓRGIAS, p. 7)

Nessa passagem, é demonstrada a capacidade do discurso de manipular as opiniões, sendo esta a função da retórica: buscar as formas de conseguir a persuasão. Seu interesse não é a persuasão em si, mas apresentar provas para a persuasão ser possível de ocorrer.

Aristóteles, mais tarde, será o primeiro filósofo que formulará técnicas para o convencimento a partir da argumentação. Sua teoria está exposta no livro *Arte retórica e arte poética*, dividido em três partes:

- (i) No livro I, Aristóteles afirma que o discurso comporta três elementos, isto é, as provas fornecidas pelo discurso são de três espécies: residem no caráter moral do orador (locutor), nas disposições que se criaram no ouvinte (interlocutor) e no próprio discurso (texto).
- (ii) No livro II, Aristóteles observa a necessidade de, além da demonstração de exemplos, o orador possuir qualidades e demonstrá-las a quem fará juízo da censura/elogio, do conselho ou do fato. Para convencer aquele a quem o discurso é direcionado, é preciso que ele inspire confiança. Essa confiança é passada por meio da prudência, da virtude e da benevolência, além das provas.
- (iii) O livro III aborda as três partes do discurso: de onde se tirarão as provas, o estilo que se deve empregar e a maneira de dispor as diferentes partes do discurso. Ele trata, principalmente, do estilo da Retórica, visando que, por ser uma arte oratória, a entonação é igualmente importante, pois, mesmo que a justiça deva se concentrar nos fatos, a forma de se apresentar por meio da fala tem grande influência nos ouvintes.

Dessa forma, o que se apresenta nesses três livros é a base da Retórica, retomada posteriormente pelos analistas do discurso. Vê-se, sistematizando os três livros, a ideia de *ethos*, que é o caráter ou costume do orador apresentado no momento da oralidade; *pathos*, reação do auditório frente ao que é apresentado pelo orador; e *logos*, a forma como é construída o discurso e, portanto, pertence ao domínio da razão.

### 3.2.1 A perspectiva de Dominique Maingueneau

Na contemporaneidade, a ideia de *ethos* foi retomada pela Análise do Discurso (AD), ainda mantendo a concepção aristotélica de que ele é observado na aparência do dito do enunciador, existindo no momento de produção do discurso e, dessa forma, não corresponde ao sujeito comunicante antes de sua atividade oratória.

Se na Retórica Clássica o *ethos* era considerado apenas em textos jurídicos ou em enunciados orais, na concepção de *ethos* trazida pela Análise do Discurso esse conceito está presente em qualquer discurso, oral ou escrito. Ademais, diferentemente da imagem produzida de forma voluntária pelo orador na teoria retórica aristotélica, para a AD o *ethos* consiste na personalidade que o sujeito enunciador apresenta no momento de enunciação, conscientemente ou não. Maingueneau assim esclarece essa visão involuntária do enunciador em relação à construção do *ethos*:

Em primeiro lugar, precisa afastar qualquer preocupação “psicologizante” e “voluntarista”, de acordo com a qual o enunciador, à semelhança do autor, desempenharia o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório. Na realidade, do ponto de vista da AD, esses efeitos são impostos, não pelo sujeito, mas pela formação discursiva. (MAINGUENEAU, 1997, p. 45)

Pela citação do linguista, vê-se que a formação ideológica estabelecida no contexto sócio-histórico interfere diretamente na forma como o sujeito se apresenta em seu enunciado, isto é, as ideias socialmente construídas do ato comunicativo em que o enunciador está inserido incidem no que deve ou não ser dito em determinado ato comunicativo. Essas informações externas aos parceiros da troca discursiva que caracterizam o enunciador e podem ser observadas no enunciado são denominadas de *tom*.

O tom atribui autoridade ao enunciador e permite a construção de uma *corporalidade* e um *caráter* do sujeito que enuncia. Segundo Maingueneau (1997), o caráter corresponde a um conjunto de traços psicológicos que o sujeito interpretante associa ao enunciador a partir da forma como ele enuncia. Já a corporalidade é a construção mental de um corpo para esse enunciador, assim como a construção de suas vestes e da forma como se movimenta no espaço social. Esse corpo e esse caráter são construídos a partir de convenções culturais que circundam ambos os participantes.

O caráter de adesão do interlocutor ao texto emitido pelo enunciador depende da corporalidade e caráter transmitidos no enunciado. Isso significa que a imagem do locutor influencia na relação estabelecida entre sujeito comunicante e sujeito interpretante na comunicação.

O texto não se destina a ser contemplado, configurando-se como enunciação dirigida a um co-enunciador que é preciso mobilizar, fazê-lo aderir “fisicamente” a um determinado universo de sentido. O poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados. (MAINGUENEAU, 2004, p. 99)

Ao captar os traços psicológicos e o corpo do enunciador, o destinatário retribui outra imagem a partir do que foi assimilado. Esse processo é denominado de *incorporação*: o contexto sócio-histórico institui um corpo textual ao enunciador e ao destinatário e essa corporalidade permite que os sujeitos participantes assimilem (incorporem) uma dada forma de ocupar a sociedade. O *ethos*, então, constitui os corpos textuais finais que aparecem nesse jogo de apresentações e interpretação.

É preciso reconhecer que nem sempre o *ethos* é montado no momento da enunciação, já que o interlocutor, muitas vezes, já atribui uma corporalidade textual e um caráter ao locutor antes do mesmo construir seu discurso. Isso significa que a imagem do enunciador constrói-se, muitas vezes, com base em estereótipos, imagens sociais já prontas de grupos de indivíduos, que ao pronunciarem seus enunciados estão sempre pondo em xeque a cena já instalada na memória coletiva. Existe, portanto, uma relação entre um *ethos pré-discursivo* e o *ethos* que aparece no enunciado, um *ethos discursivo*. Este é construído no momento de enunciação, a partir dos gestos, atitudes, voz e postura do enunciador, além do gênero textual utilizado e do contexto em que os parceiros estão inseridos. Já o *ethos* pré-discursivo é formado a partir do conhecimento prévio sobre o gênero a ser utilizado e sobre a personalidade e ideologia do locutor. O *ethos* discursivo desmembra-se em *ethos mostrado*, que ocorre quando o enunciador formula seu enunciado sem se incluir em seu discurso, e em *ethos dito*, em que o sujeito se refere a si mesmo no seu discurso - o enunciador abre espaço no enunciado para citar-se. O resultado da união desses *ethos* (pré-discursivo e discursivo) constitui o *ethos efetivo*.

Dessa forma, vê-se que, para Maingueneau, o estudo do *ethos* parte, primeiro, de um estudo do *ethos* pré-discursivo para que seja apreendido o caráter do sujeito enunciador. Após, constrói-se a corporalidade desse enunciador a partir das marcas deixadas no enunciado proferido.

### 3.2.2 A perspectiva de Patrick Charaudeau

A partir da retomada feita por Maingueneau a respeito do *ethos*, Charaudeau traz a sua posição sobre esse conceito, sistematizando uma metodologia para a análise do discurso político. Segundo o linguista, é preciso considerar que o *ethos* é formado por uma imagem pré-existente do sujeito, que o legitima socialmente, e pela imagem desse sujeito no momento da enunciação. Assim, o outro constrói a imagem desse sujeito a partir daquilo que ele espera que seja esse sujeito pelas informações anteriores que detém dele e pelos dados trazidos no ato de linguagem:

Em sua primeira componente, o sujeito mostra-se com sua identidade social de locutor: é ela que lhe dá direito à palavra e que funda sua legitimidade de ser comunicante em função do estatuto e do papel que lhe são atribuídos pela situação de comunicação. Em sua segunda componente, o sujeito constrói para si uma figura daquele que enuncia, uma identidade discursiva de enunciador [...]. (CHARAUDEAU, 2011, p. 115)

Assim, vê-se que nem sempre a imagem do enunciador que aparece através de seu discurso é a ideia real de quem é a pessoa comunicante. O enunciador pode, portanto, apresentar-se da forma que deseja que o destinatário o veja. Porém, nem sempre a imagem que ele constrói é a mesma que o interlocutor interpreta. O *ethos* apresentado pode, dessa forma, ser voluntário, mas isso não ocorre com frequência, apenas quando há uma preparação anterior do enunciado.

A identidade do sujeito que enuncia é formada a partir de um construto social que atribui a ele papéis de acordo com o contexto de situação em que ele está inserido; ele possui uma representação social permitida pelo imaginário sociodiscursivo<sup>24</sup> do qual está fazendo parte. Essa ideia de identificação do sujeito comunicante a partir do permitido de acordo com o grupo social entra em concordância com a noção de *tom* trazida por Maingueneau, já que ele observa a interferência do contexto externo no enunciado do sujeito. Dessa forma, a construção do corpo do indivíduo que fala ocorre a partir das representações sociais que ele possui, construídas pelos imaginários da sociedade da qual ele faz parte.

---

<sup>24</sup> É imaginário por corresponder a séries de significações atribuídas a um grupo, formando a sua identidade. É discursiva por esse grupo ser identificado por enunciados produzidos de diferentes formas, mas que podem ser reagrupados devido à semântica que detém. (CHARAUDEAU, 2011, p. 202-204)

Sendo o *ethos* relacionado à representação social, ele pode representar tanto um indivíduo quanto um grupo. Nesse último caso, os indivíduos desse grupo possuem características indentitárias em comum, dando a impressão de que se trata de um conjunto homogêneo. É o caso, por exemplo, os grupos das feministas. A atribuição de homogeneidade aos grupos confere a eles um estereótipo, pois o olhar de fora do grupo o traduz em algumas características, por exemplo, feministas são agressivas. Apesar de um indivíduo ou um grupo poder ter relacionado a si um *ethos*, para que ele seja atribuído a um grupo é preciso que esse *ethos* parta de uma opinião coletiva.

Para Charaudeau, o conhecimento do contexto externo e a análise do seu enunciado se fazem fundamentais para verificar o *ethos* do sujeito enunciatador. Além desses dois pontos, o conhecimento de quem são os interlocutores também é importante, pois eles interferem em como a mensagem será construída pelo enunciatador – falar para um chefe é diferente de falar com um colega de trabalho. Vê-se, dessa forma, os três componentes necessários para depreensão do *ethos*.

Por considerar o interlocutor, o enunciatador busca tornar seu enunciado crível e causador de emoções. Dessa forma, baseando a sua análise no discurso político, Charaudeau (2011) divide as figuras de identificação em duas categorias de *ethos*: os *ethé* de credibilidade (razão) e os *ethé* de identificação (emoção).

A construção dos *ethé* de credibilidade ocorre a partir da tentativa do indivíduo de fazer com que os ouvintes acreditem no que ele enuncia, estabelecendo uma congruência entre o que é dito e o que ele pratica em sua vida pessoal. Trata-se de uma característica construída no discurso, sem ser uma qualidade ligada ao sujeito enquanto ser social. Para que seja julgado como alguém digno de credibilidade, as informações trazidas no enunciado do sujeito precisam ser passíveis de verificação (condição de transparência), ter capacidade de cumprir o que promete (condição de performance) e o que for prometido ter consequências positivas (condição de eficácia). A importância dada à credibilidade do discurso pelo sujeito comunicante varia de acordo com o gênero de seu texto:

Essas condições variam em importância de acordo com o que está em jogo em cada situação de comunicação. Por exemplo, no discurso publicitário, o sujeito anunciante praticamente não tem necessidade de mostrar-se crível, pois o desafio dessa situação de comunicação é desencadear no consumidor potencial um desejo de crer; e não é preciso que a promessa se realize, basta que ela faça sonhar. (CHARAUDEAU, 2011, p. 119)



No *funk* das décadas de 1990, 2000 e 2010, o sujeito comunicante não possui o objetivo de realizar promessas, não havendo a intenção de demonstrar que pode fazer algo. Sendo assim, não há a vontade de se fazer crível. O que ocorre é a busca por demonstrar aos ouvintes como é o funcionamento dos bailes (principalmente nas duas últimas décadas), tentando despertar o interesse das pessoas em conhecerem esse ambiente.

Para fazer com que desperte credibilidade do interlocutor, o sujeito busca atribuir para si o *ethos* de sério, de virtuoso e de competente. O primeiro é construído a partir de índices corporais (estrutura física rígida, pouco sorriso) e verbais (tom de voz firme). O *ethos* de virtuoso exige uma postura exemplar do sujeito, em que ele deve conservar uma honestidade em sua vida privada e seja sincero. A identidade de competente exige que o indivíduo comunicante conheça bem a atividade que exerce e domine-a, mostrando ser capaz de agir com eficácia.

Os *ethé* de identificação ocorrem a partir da adesão do ouvinte à identidade do sujeito que comunica, sendo essa identidade uma imagem ideal criada pelo sujeito comunicante, a qual ele procura alcançar e com quem o interlocutor mantém uma relação afetiva. As imagens criadas para produzir esse tipo de *ethos* busca tocar o maior número de pessoas possível, motivo pelo qual é necessário trazer valores às vezes díspares entre si. Dentre as diversas imagens possíveis de serem construídas devido à heterogeneidade do público que se procura atingir pela *ethé* de identificação, Charaudeau (2011) apresenta quatro voltadas para o enunciador enquanto pessoa e duas voltadas para, além do enunciador, o público ouvinte: o *ethos* de potência, o *ethos* de caráter, o *ethos* de inteligência e o *ethos* de humanidade, voltados para o enunciador, o *ethos* de chefia e o *ethos* de solidariedade, voltados para o interlocutor.

A respeito das imagens voltadas para o enunciador, entende-se que o *ethos* de potência remete à virilidade do sujeito, impulsionando a praticar ações que impliquem em uma conquista. Enquanto essa imagem está ligada ao aspecto corporal, o *ethos* de caráter liga-se à moral do sujeito, destacando sua personalidade. O *ethos* de inteligência provoca admiração dos ouvintes, pois ao se mostrar alguém culto de acordo com o que é considerado inteligente na sociedade, surge a ideia de que esse indivíduo só pode ser bom, já que é culto e, portanto, sabe diferenciar o que é bom do que é mau. Por fim, no *ethos* de humanidade o sujeito aparece como alguém que é capaz de demonstrar sentimentos e compaixão para com os fracos.

Quanto às imagens que recaem também no ouvinte, vê-se que o *ethos* de chefia se relaciona a ideia de um guia que comanda um grupo e a ele deve prestar contas. Já o *ethos* de

solidariedade apresenta um sujeito disposto a se preocupar com o outro e, além, dividir o que tem com os que precisam.

Esses parâmetros de análise propostos por Charaudeau e a percepção de um *ethos* para todo um grupo contribuem para a identificação do homem funkeiro das décadas de 1990, 2000 e 2010. Por se tratar de uma análise que visa o embate sexista, é necessário considerar os discursos e comportamentos relativos à construção social que é feita do universo masculino, trazendo, também, o universo feminino, já que um implica o outro. Dessa forma, para a análise, passamos a identificar como ocorre a projeção do sujeito comunicante ideal e a projeção do seu interlocutor. A partir dessas projeções, verificamos as estratégias utilizadas de forma a construir um imaginário sócio-discursivo de superior, sedutor, afetividade, passividade, força, beleza, chefe e outros.

A partir da noção de *ethos* apresentada por Maingueneau e por Charaudeau, verifica-se que, para desvendar a imagem construída nos enunciados, é preciso compreender o gênero do texto, verificar onde esse texto está inserido, os participantes da cena enunciativa (locutor e interlocutor) e as marcas linguísticas utilizadas.

Após essa demonstração da teoria Semiolinguística e do conceito de *ethos* da Análise do Discurso, do contexto histórico do *funk* e do debate sobre o feminismo e sua implicatura na sociedade brasileira, dar-se-á início à segunda parte do trabalho: a apresentação da metodologia utilizada para a análise das letras e o estudo do *corpus* selecionado com o objetivo de traçar o *ethos* masculino nas letras de *funk* e a imagem da mulher a partir da noção dos modos de organização do discurso de Charaudeau.

## 4 METODOLOGIA

Com o objetivo de avaliar se existe alguma relação entre os elementos contextuais externos de relação entre homem e mulher com as mudanças ocorridas nas letras de *funk* masculinas, foi estabelecido um *corpus* de análise composto por 28 (vinte e oito) letras desse gênero musical das décadas de 1990, 2000 e 2010 a partir de critérios apresentados no item 4.1 a seguir e que foram submetidos a uma análise descritiva e interpretativa dos dados (quantitativa e qualitativa), conforme as informações presentes no item 4.2. Assim, a intenção não é apenas demonstrar as possíveis diferenças da letra de *funk* ao passar das décadas a partir de um estudo comparativo, ou fazer somente uma descrição desse gênero, mas também verificar como os elementos linguísticos podem apresentar essa mudança de comportamento dos homens funkeiros em relação às mulheres.

### 4.1 A seleção do *corpus*

Estipulada a metodologia quantitativa e qualitativa para a análise das letras e, após o levantamento desses dados, a comparação entre os resultados de cada década, o próximo momento foi a determinação de quais letras seriam selecionadas para a análise, visto que já foram produzidos inúmeros *funks*, principalmente com a contribuição do avanço tecnológico na indústria fonográfica. Dessa forma, dois critérios iniciais foram estabelecidos: (i) todas as letras deveriam conter a presença da mulher e a marcação do EU-comunicante do gênero masculino, já que o esperado da pesquisa é analisar justamente a relação entre a figura feminina e masculina nas letras a partir da ótica masculina; e (ii) todas as letras deveriam possuir ampla veiculação nacional, pois acredita-se, conforme apresentado no capítulo introdutório, que as letras influenciam no comportamento relacional de homens e mulheres.

Além disso, foi preciso estabelecer qual período de produção do *funk* seria analisado e, dentro dos critérios já estipulados, quais seriam as letras para observação. Essas seleções ocorreram de acordo com os seguintes fatores:

- O início da análise é a partir da década de 1990 por ser o início da produção de *funks* inteiramente em língua portuguesa no cenário nacional, além da popularização desse

ritmo, adentrando em veículos midiáticos. Com o objetivo de fazer uma comparação e verificação da mudança ocorrida da estrutura das letras cantadas por homens, as décadas seguintes que marcam a entrada em massa das mulheres como cantoras de *funk* se fez de fundamental importância.

- A escolha das letras de cada década ocorreu de acordo com os seguintes critérios: as músicas da década de 1990 foram selecionadas do cd Clássicos do Funk (volume 1 e volume 2) lançado pela Som Livre em 2007; as músicas dos anos 2000 foram selecionadas a partir do quantitativo de visualizações no site de vídeos *youtube* e a *playlist* selecionada foi a de Flávia Garcia também pelo critério da quantidade de visualizações; as músicas da década de 2010 foram escolhidas também no site *youtube* na *playlist* Top 100 Funk Mais Tocados- Abril 2016 e da *playlist* Top 10 Funks Mais Tocados no Momento (DJ DEDÊ). Dessa forma, a escolha das músicas tornou a análise mais objetiva, excetuando-se qualquer possível parcialidade, além de conseguir, pelo critério das visualizações, abarcar as músicas que mais atingem a população brasileira nos últimos anos e na atualidade.

Formou-se, então, um *corpus* composto por vinte e oito (28) letras de *funk* das décadas de 1990, 2000 e 2010 com ampla veiculação nacional. Essas letras dividem-se em três grupos de acordo com a década pertencente: dez letras da década de 1990, oito letras da década de 2000 e dez letras da década de 2010. A segunda década abordada possuiu duas letras a menos pelo fato de, durante a seleção das músicas conforme o critério estipulado, constarem apenas oito composições que apresentavam a figura masculina e feminina ao mesmo tempo. Todas as letras foram encontradas no site *Letras.Mus* e transcritas nas formas em que aparecem no *site*.

As letras analisadas estão nos Anexo 1, Anexo 2 e Anexo 3, correspondentes respectivamente às décadas de 1990, 2000 e 2010. A ordem em que foram listadas está de acordo com o ano de seu lançamento. Entretanto, em algumas letras não foram encontradas precisamente essa data e, dessa forma, estão postas no topo na lista.

## 4.2 Procedimentos de análise

Como já apresentado, o objetivo desse trabalho é verificar as mudanças linguísticas nas letras de *funk* ao passar das décadas de 1990, 2000 e 2010 e como essas alterações podem demonstrar a relação entre os homens e as mulheres.

Para atingir os objetivos propostos, a análise das letras selecionadas ocorreu de acordo com as categorias de Modo de Organização de Discurso e operações linguísticas do Processo de Transformação conforme a teoria de Charaudeau e, com o levantamento de dados, apresentamos o *ethos* masculino presente nas letras e a imagem feminina construída nesses textos de acordo com os postulados teóricos de Maingueneau e Charaudeau. Como opção metodológica, optou-se por não fazer levantamento dos modos de organização discursivos nas letras, e sim em focalizar as categorias de línguas desses modos. A partir dos dados linguísticos obtidos, efetuou-se a relação entre esses dados e o contexto histórico-social em que estavam inseridas as letras, considerando a localidade de onde essas letras e músicas são produzidas e tocadas e considerando o maior debate a respeito da função da mulher na sociedade brasileira.

Os elementos de cada categoria de Modo de Organização do Discurso a serem utilizados para a análise das letras estão discriminados a seguir:

- Modo de Organização Enunciativo: modalização e modalidades enunciativas;
- Modo de Organização Descritivo: processos de nomeação e qualificação;
- Modo de Organização Narrativo: actantes e processos;
- Modo de Organização Argumentativo: elementos da relação argumentativa e modos de encadeamento.

A análise das músicas foi feita em três etapas, buscando atingir o objetivo da pesquisa:

- a) Descrição dos modos de organização presentes nas letras, levantando as características linguísticas recorrentes em cada década;
- b) Identificação do *ethos* masculino apresentado nas letras em cada década e a identificação de como a imagem feminina é construída também nessas décadas;
- c) Contraste dos dados obtidos nas duas etapas anteriores, buscando verificar se houve uma mudança efetiva na relação construída entre os homens e mulheres.

Sendo assim, conforme apresentado na etapa a) acima descrita, a parte linguística da pesquisa foi analisada a partir de uma perspectiva quantitativa, de forma a permitir uma

observação mais globalizada de cada década, isto é, encontrando as características comuns das letras de tal período e as características que fogem ao padrão desse momento.

No modo de organização enunciativo, os atos elocutivo, alocutivo e delocutivo foram contabilizados em cada letra de modo a evidenciar qual o ato de maior frequência em tal década, indicando o objetivo do SU-enunciador homem ao produzir seu enunciado. É preciso ressaltar, porém, que o quantitativo desses atos se deu a partir da proeminência de cada um em determinadas frases e grupo de frases e, portanto, não pode ser apresentado em valores absolutos, já que em algumas letras cada verso foi considerada uma frase enquanto em outras o grupo de frases que foi analisado. Após concluir qual ato foi mais frequente, quantificou-se qual a modalização mais recorrente.

No modo descritivo, foi quantificado inicialmente as vezes em que as figuras femininas e masculinas apareceram de forma determinada e indeterminada em cada década. Posteriormente, observou-se a nomeação relacionada a essas figuras, quantificando o tipo de cada nomeação. As qualificações da mulher e do homem também foram quantificadas de acordo com o tipo de qualificação. Tanto o tipo de nomeação quanto o tipo de qualificação foram analisados a partir de características semânticas. Dessa forma, para abarcar toda a significação atribuída a essas figuras, criaram-se 5 (cinco) nomenclaturas para o processo de nomeação e 5 (cinco) nomenclaturas para o processo de qualificação<sup>25</sup>. As nomenclaturas para o processo de nomeação são: nomeação positiva (NP), nomeação negativa (NE), nomeação neutra (NN), nomeação do campo sexual (NS) e nomeação do campo amoroso (NA). A nomeação positiva difere da nomeação do campo sexual e do campo amoroso por não deter o mesmo significado das outras duas, isto é, nem todas as identificações sexuais ou amorosas serão positivas, assim como nem todas as identificações positivas estarão relacionadas ao sexo e à afetividade. Já as nomenclaturas para o processo de qualificação são: qualificação positiva (QP), qualificação negativa (QE), qualificação neutra (QN), qualificação de campo sexual (QS) e qualificação de campo amoroso (QA). Da mesma forma que a nomeação positiva, a qualificação positiva difere da qualificação amorosa e da qualificação sexual por não deter o mesmo significado das outras. Cabe destacar ainda que a nomeação neutra e a qualificação neutra receberam essa nomenclatura por não marcarem explicitamente cargas semânticas. Sabe-se, porém, que ao nomear nas músicas as pessoas do gênero feminino por mulheres, há uma generalização e, conseqüentemente, a compreensão de que todas as mulheres são indistintas. A criação dessas nomenclaturas foi importante para melhor observar como os

---

<sup>25</sup> Denominações de minha autoria, criadas nessa pesquisa para melhor compreensão das nuances de significados das nomeações e qualificações destinados aos homens e às mulheres.

homens e mulheres são identificados dentro do contexto do *funk* e a realização da análise somente pelos critérios apresentados por Charaudeau não conseguiria verificar essas instâncias semânticas. Ao fim, pode-se visualizar o tipo de nomeação e qualificação que está mais relacionado com cada figura nas respectivas décadas.

Já no modo narrativo, foi analisada a aparição da mulher e do homem enquanto actante agente ou actante paciente/destinatário<sup>26</sup> de um processo. Houve mais uma vez a quantificação dos elementos linguísticos, de forma a apresentar o comportamento acional de cada um dos actantes. Como nem todas as músicas apresentaram esse modo, partiu-se para uma análise da operação de ação do Processo de Transformação, avaliando, ainda assim, a função de agente ou paciente/destinatário do homem e da mulher no processo.

A partir de elementos vistos na análise do modo narrativo das letras, sentiu-se a necessidade de avaliar no *corpus* a existência das relações de causação e explicação nas ordens dadas às mulheres e dadas aos homens. Sendo assim, somente esses dois tipos de relação argumentativa foram observados e quantificados no texto, pois essas relações se mostraram mais importantes para a compreensão da função atribuída à mulher e ao homem de acordo com as ações praticados pelos dois.

Após a quantificação desses dados e a análise das informações, desenvolveu-se a etapa *b*) da pesquisa, em que se buscou depreender o *ethos* masculino de cada década e como a imagem feminina era apresentada. Para isso, foi considerada a ideia de corporalidade e caráter, segundo Maingueneau, além da noção de legitimidade e os *ethé* de identificação de Charaudeau<sup>27</sup>.

Depois do levantamento e quantificação dos dados, fez-se a comparação resultados obtidos e buscando compreender a partir de dados extralinguísticos os motivos das mudanças e permanências ocorridas. A partir dessa comparação e resultados, apresentaram-se os *ethos* e as imagens femininas construídas nas décadas de 1990, 2000 e 2010,

O levantamento dos dados, sua quantificação e comparação permitem verificar a mudança desse homem sujeito enunciador ao mesmo tempo da mudança dessa mulher que pertence ao mesmo tempo e espaço que ele, conforme será apresentado no capítulo que se segue.

---

<sup>26</sup> Os papéis actante paciente e actante destinatário foram englobados em um único grupo, pois ambos tratam de uma ação não iniciada pelo participante que desempenha esses papéis. Dessa forma, não houve a necessidade de diferenciação dos dois tipos para a análise, já que o objetivo foi verificar se a ação foi mais vezes iniciada ou sofrida/recebida pelo homem e pela mulher. Por se tratarem de categorias do discurso, a definição da função desses actantes é construída dentro do contexto, e não de forma fixa sintaticamente, como afirma Charaudeau (2014, p. 160)

<sup>27</sup> Os *ethé* de credibilidade não foram analisados por, conforme apresentado na seção 1.5.2, não haver objetivo do comunicante das letras em provar a capacidade de realizar alguma ação.

Para auxílio de exemplificação dos resultados obtidos, haverá a transcrição de trechos de algumas letras que compõem o *corpus* no desenvolvimento da análise, mas as mesmas poderão ser acessadas integralmente nos Anexos.



## 5 ANÁLISE DO CORPUS

A Teoria Semiolinguística compreende a construção discursiva como uma relação entre os elementos externos e internos dos textos, conforme apresentado no subcapítulo 3.1. Isso significa que todo ato comunicativo está inserido em um contexto social que deixa marcas no momento do dizer. Dessa forma, mesmo admitindo que o sujeito enunciador possui liberdade para selecionar elementos linguísticos no momento de construção de seu texto, a TS admite a relação social externa que interfere na produção desse discurso. Outra contribuição importante que a TS traz para os estudos de língua é a percepção de que os sujeitos do ato de comunicação são definidos a partir da relação com o outro, segundo a noção de alteridade. Portanto, além de o discurso permitir o acesso às relações histórico-sociais, ele apresenta o tipo de relação estabelecido entre os sujeitos da cena enunciativa.

Os *funks* produzidos no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, ganharam notoriedade a partir da década de 1990, como foi apresentado no capítulo 1. Com o passar do tempo, o *funk* ganhou mais espaço no cenário brasileiro e passou a ser composto também por mulheres, além de, no cenário mundial, o debate sobre o feminismo ganhar mais estímulo. A partir dessas mudanças contextuais, como será que o homem funkeiro passou a enxergar a mulher e a si mesmo? É nesse momento que a ideia de alteridade e as relações contextuais apresentadas por Charaudeau demonstram ser de grande valia para o entendimento das mudanças linguísticas desse gênero.

A partir dessas considerações, o presente capítulo analisa as práticas linguísticas utilizadas nas letras de *funk* que compõem o *corpus* de acordo com a perspectiva da TS, relacionando essas práticas ao momento de produção dos *funks* (cada década), sem esquecer de verificar o sujeito destinatário do enunciado, que participa da construção desse sujeito enunciador, como já demonstrado. Para isso, os modos de organização do discurso se tornaram essenciais na análise da estrutura linguística e na compreensão do *ethos* masculino a aparecer nas letras e a imagem feminina construída.

## 5.1 Procedimentos linguístico-discursivos por décadas

### 5.1.1 O funk da década de 1990

O primeiro modo de organização do discurso analisado foi o **modo enunciativo**, justamente por ser o modo presente em todos os textos e interferir nos outros modos, como explicitado no item 3.1.3.1. É nesse modo que verificamos a relação do sujeito enunciativo com seu próprio texto, ou colocando-se nele, ou implicando seu interlocutor no ato de linguagem ou enunciando de forma a parecer isento de sujeito.

Na década de 1990, de 10 (dez) letras, 7 (sete) apresentaram maior quantidade de versos do tipo elocutivo, em que o próprio EU-enunciador (EUE) se insere no texto, marcando seu ponto de vista pessoal sobre o seu próprio texto. As outras 3 (três) músicas apresentaram maior quantidade de versos de ato alocutivo, em que o TU-destinatário (TUD) é trazido para o texto. A tabela 1 demonstra a distribuição das letras de acordo com o ato enunciativo predominante:

Tabela 1 – Distribuição das músicas de 1990 pelos atos enunciativos

ELOCUTIVO	ALOCUTIVO	DELOCUTIVO
- Corpo Nu	- Perdi você	
- Garota nota 100	- Nosso sonho	
- Estrada da Posse	- Deitados na areia	
- Rap da Morena		
- A distância		
- Solitário		
- Princesa		

A maior presença do ato elocutivo demonstra a grande preocupação do sujeito enunciativo em falar sobre o mundo a partir de sua percepção. Ao considerarmos as temáticas das letras, verifica-se que o “ponto de vista sobre o mundo” é, nesses casos, o ponto de vista do enunciativo sobre sua relação com a mulher, já que todas as músicas abordam a relação amorosa. A seguir estão alguns exemplos de versos de ato elocutivo:

**(Exemplo 1) MÚSICA 02 – Garota nota 100**

“Só hoje que o tempo já passou que eu pude perceber que eu errei”

**(Exemplo 2) MÚSICA 07 – A distância**

“A chuva cai e eu continuo chorando”

**(Exemplo 3) MÚSICA 9 – Princesa**

“Às vezes quando eu penso/ me dá vontade de chorar”

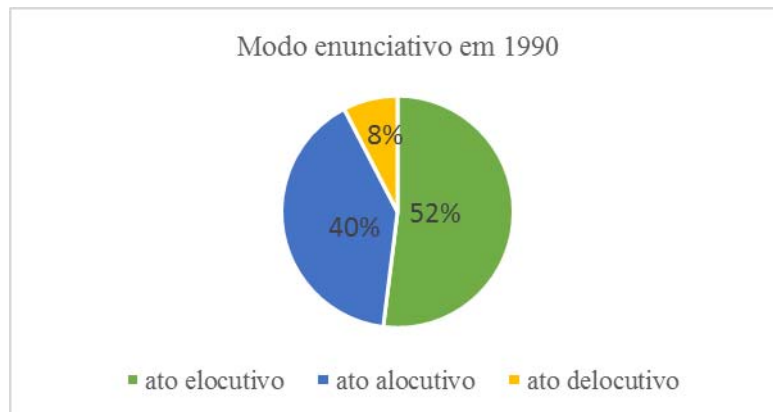
Pelos exemplos acima demonstrados, pode-se observar o posicionamento do enunciador frente ao relacionamento. Esse sujeito enunciador homem além de se colocar no próprio texto, posiciona-se de forma a demonstrar dependência da relação amorosa que mantinha/mantém com a parceira: ele chora e repensa sobre o relacionamento. Esse posicionamento é importante dentro da construção do enunciado pelo fato desse sujeito poder demonstrar seus sentimentos pela amada, de forma a ser uma justificativa para que eles ainda mantenham a relação.

Dentre as modalidades enunciativas do ato elocutivo, a que mais aparece é a *constatação*. Isso demonstra que o sujeito enunciador confere ao seu enunciado o estatuto de verdade, já que apresenta a informação contida no verso como algo observável a todos. Ao informar que a chuva cai lá fora e ele continua chorando, o EU-enunciador traz uma informação que passa a ser de conhecimento de todos. Então, os sentimentos (amor, tristeza, esperança) desse enunciador, assim como a forma como ele conheceu a amada, podem ser observados pelo TUD, mesmo quando este não é a própria mulher por quem ele é apaixonado.

Sendo assim, com o maior uso da modalidade *constatação*, a noção de verdade é construída a partir da perspectiva do enunciador, e, sendo justamente o ato elocutivo o mais presente, percebemos uma maior preocupação do sujeito em apresentar sua visão sobre o relacionamento entre ele e a mulher, reforçando o porquê deles deverem ficar juntos.

Faz-se necessário explicitar que o fato de não haver música com predominância de ato delocutivo não indica que esse ato não apareceu em verso ou conjunto de versos nas músicas, da mesma forma que a grande quantidade de letras no ato elocutivo não indica que há muita diferença na quantidade de versos/ grupo de versos em relação ao ato alocutivo, como se verifica no gráfico 1:

Gráfico 1 – Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo em 1990



Observando no gráfico 1, vê-se que, mesmo o ato elocutivo tendo a maior porcentagem de ocorrência, o ato alocutivo também se apresentou com elevada porcentagem. A aparição de muitos versos alocutivos demonstra que o sujeito enunciador está focado em demonstrar seus sentimentos sobre a relação amorosa ao mesmo tempo em que busca trazer o TUd para seu texto. O interesse em trazer esse TU-destinatário para o enunciado passa a ser justificado a partir do momento em que se verifica que esse interlocutor é, na maior parte das letras, a mulher. Os exemplos 4, 5 e 6 demonstram a presença do sujeito destinatário nas letras dessa década:

**(Exemplo 4) MÚSICA 01 – Corpo Nu**

“Javé acertou/ fez você pra mim”

**(Exemplo 5) MÚSICA 03 – Rap da Estrada da Posse**

“Mostre o que é o amor para essa rapaziada Dj”

**(Exemplo 6) MÚSICA 10 - Solitário**

“Amor, me dá uma segunda chance”

Os TUd que aparecem nas letras dessa década são a mulher, o DJ e parceiros não identificados que funcionam como cúmplices do sujeito enunciador. Ao trazer para o texto o TU-destinatário mulher e TU-destinatário DJ/cúmplice, o EUE busca maior proximidade com eles. Quando a destinatária é a mulher, ela é o motivo pelo qual o desenrolar do enunciado ocorre e, dessa forma, a modalidade *interpelação* do ato alocutivo é a mais utilizada, uma vez

que há a necessidade de marcar para quem o enunciado é direcionado, nesse caso a paixão do EUE, como se verifica nos exemplos 4 (quatro) e 6 (seis). Já quando o sujeito é o Dj e os parceiros não identificados, além da modalidade interpelação, aparece com destaque a modalidade *injunção*, constituindo uma ordem expressa ao parceiro homem, conforme aparece no exemplo 5 (cinco). Cabe ressaltar que a injunção também aparece em atos alocutivos com destinatário mulher, mas em poucos casos (a música *Perdi você* é um exemplo).

Com a aparição da modalidade interpelação, pode-se afirmar a necessidade do sujeito enunciador de marcar o sujeito destinatário como único, independente quando o interlocutor é a mulher ou o DJ. Entretanto, a modalidade injunção, ao aparecer em todos os enunciados com sujeito destinatário DJ, homem nas letras, demonstra a superioridade do sujeito enunciador em relação a esse TUD, superioridade esta que está relacionada ao fato de o sujeito comunicante (EUC) ser Mc e poder mandar o Dj iniciar a batida para que a música comece. Essa informação, porém, só é conseguida ao se avaliar o contexto social em que a letra se insere.

Ao aparecer um verbo que denota ordem relacionado ao TUD, como no exemplo 6 (seis), observa-se que não há expressamente uma ordem, mas sim um pedido. Mesmo sem a presença dos modalizadores *peço* ou *por favor*, é possível compreender que se trata de uma *petição* pelo fato do enunciador se encontrar em uma posição desfavorável em relação ao destinatário, já que a atitude pedida à amada melhora a situação emocional do enunciador, além de ele não conseguir melhorar essa situação sozinho.

O segundo modo de organização do discurso a ser analisado foi o **modo descritivo**, por ser o modo em que as personagens da cena enunciativa passam a existir pela identificação e recebem qualidades que as diferenciam das demais do mesmo grupo.

Em um primeiro momento, buscou-se fazer o levantamento dos processos de nomeação por denominação e por indeterminação, comparando a quantidade de ocorrências de cada nas letras. Entretanto, constatou-se que a nomeação por indeterminação de homens e mulheres ocorreu em praticamente todos os casos: nas mulheres ocorreu em todas as identificações e nos homens só não ocorreu quando os MCs se apresentavam nas letras, sendo uma identificação por denominação. Dessa forma, a comparação entre esses dois tipos de nomeação foi descartada, já que não constituiu elemento consistente para verificar a diferença na forma de identificar homens e mulheres.

A identificação se deu pelos critérios nomeação neutra (NN), nomeação positiva (NP), nomeação negativa (NE), nomeação de campo sexual (NS) e nomeação de campo

amoroso (NA), conseguindo abarcar o significado implicado das identificações no texto. A tabela 2 demonstra a quantidade de cada tipo de nomeação utilizado para a figura feminina e a quantidade de cada tipo de nomeação utilizado para a figura masculina nas letras.

Tabela 2- Distribuição dos identificadores da mulher e do homem na década de 1990

	Identificação mulher	Identificação homem
Nomeação neutra (NN)	200	170
Nomeação positiva (NP)	0	0
Nomeação negativa (NE)	0	1
Nomeação de campo sexual (NS)	2	0
Nomeação de campo amoroso (NA)	71	2

Ao observar as nomeações das mulheres, vê-se que de 273 (duzentos e setenta e três) casos de identificação, cerca de 73,5% são do tipo neutra, 26 % do tipo campo amoroso e 0,5% do tipo campo sexual. Enquanto isso, de 173 (cento e setenta e três) casos, a identificação do homem ficou em cerca de 97% por nomeação neutra, 2% por nomeação do campo amoroso e 1% por nomeação negativa.

A nomeação neutra da mulher foi feita por pronomes pessoais do caso reto e do caso oblíquo de segunda pessoa e por pronomes pessoais do caso reto de terceira, todos no singular. Essa nomeação no singular junto às temáticas das letras demonstra haver apenas uma mulher com quem o EUE se relaciona, conforme se verifica nos exemplos 7 (sete) e 8 (oito):

**(Exemplo 7) MÚSICA 6 – Nosso Sonho**

“Você conquistou o meu coração”

**(Exemplo 8) MÚSICA 10 – Solitário**

“Ela não me quer e não me gosta mais”

No primeiro caso, vê-se o diálogo direto do enunciador com a mulher amada, em que ele compartilha com ela seus sentimentos. Já no segundo, a figura feminina aparece como alguém de quem se fala, mas, estando no singular, é alguém que o TUD também conhece, pois não há outros elementos que restrinjam essa identificação feita nesse momento.

A maior quantidade de nomeadores neutros para a identificação da mulher poderia representar, em um primeiro instante, a falta de necessidade em identificar de forma mais

precisa quem é essa mulher, já que os pronomes não apresentam características a partir deles. Porém, ao verificar que a maior parte das músicas dessa década possui o ato alocutivo, conforme apresentado anteriormente, e que os TUD são principalmente as mulheres, percebe-se que a escolha desse tipo de nomeadores se deveu justamente para marcar bem o direcionamento das letras às pessoas do sexo feminino. Além disso, essa não marcação torna-se relevante ao avaliarmos os elementos extratextuais: por se tratar de uma música, é importante que qualquer mulher se veja na letra, e não somente uma específica.

O segundo tipo de nomeação mais frequente foi a nomeação de campo amoroso, em que se percebe o carinho do EUE para com a parceira. Nesse tipo de nomeação, as mulheres foram identificadas a partir de substantivos atrelados ao sentimento do enunciador e substantivos que expressavam avaliação física da parceira, mas de forma positiva ao relacionamento. Dentre os NA relacionados à mulher, estão os substantivos amor – que aparece principalmente como vocativo-, gatinha, gata, morena e paixão. Os substantivos gata, gatinha e morena foram avaliados como nomeadores do campo amoroso por representarem frequentemente um indício de interesse amoroso e não somente sexual do enunciador pela mulher, como evidenciado nos exemplos 9 (nove) e 10 (dez):

**(Exemplo 9) MÚSICA 03 – Rap da Estrada da Posse**

“Eu não tiro da cabeça aquela gata”

**(Exemplo 10) MÚSICA 05 – Rap da Morena**

“Uma morena linda, foi um avião/ Só de pensa já mexe com meu coração”

Nesses exemplos, a nomeação da mulher como gata e morena foram identificadores que as separaram das demais mulheres, fortalecendo o sentimento e interesse desse enunciador por ela. É por ela ser a gata e a morena que ele não para de pensar nela e, dessa forma, ele precisa conquistá-la.

Cabe destacar que alguns desses NA apareceram antecidos por pronome possessivo meu/minha: minha mulher, minha paixão e meu amor. Culturalmente, essas expressões são avaliadas de forma positiva e carinhosa, funcionando como apelidos utilizados por casais apaixonados. Dessa forma, o uso do possessivo não conferiria caráter de subjugação da mulher pelo homem.

A nomeação de campo sexual apareceu somente em uma letra, o que demonstra ser uma ocorrência pontual. A expressão utilizada para nomear a mulher foi menina selvagem da

areia, e foi enquadrada nesse tipo de nomeação por sugerir que a mulher teria o comportamento selvagem. Dentro de um contexto amoroso, esse tipo de identificação não denota carinho, mas sim o comportamento durante o ato sexual.

Tanto na nomeação de campo amoroso quanto na nomeação de campo sexual, vê-se a transposição do sentimento do enunciador no momento de nomear. Sendo assim, nesse tipo de nomeação vê-se a construção de um mundo subjetivo. Ao relacionar essa informação com a modalidade constatação, mais utilizada no ato elocutivo, vê-se que ao construir um enunciado com aspecto de verdade ao mesmo tempo que faz uso dessas nomeações subjetivas, o EUE apresenta a ideia de uma mulher amada que possui indiscutivelmente essa identificação.

Enquanto a nomeação feminina possuiu maior variedade, o homem foi identificado basicamente pelo pronome pessoal do caso reto eu e pelo nome do Mc, conforme se observa nos exemplos 11 (onze) e 12 (doze):

**(Exemplo 11) MÚSICA 02 – Garota nota 100**

“Igual a você eu sei que não tem”

**(Exemplo 12) MÚSICA 07 – A Distância**

“- É isso aí: essa é a mais nova canção da dupla/ Márcio e Goró, falando da distância no amor...”

Ambas identificações foram analisadas como NN, o pronome reto por não agregar nenhuma característica a mais ao enunciador, e o nome do próprio Mc pelo fato do enunciador não apresentar esse nome como algo positivo ou negativo dentro da temática da letra.

A identificação desse enunciador homem pelo pronome *eu* demonstra a necessidade do enunciador se marcar como sujeito de fala. Sendo assim, o enunciador faz com que seu texto seja apresentado a partir de sua perspectiva, conforme já indicava o maior uso do ato elocutivo. Ele não identifica quem é através de substantivos (somente quando se apresenta como Mc), mas o faz com os outros homens que aparecem na letra, como ocorre no *Rap da Morena*, em que o enunciador, ao direcionar sua fala para os frequentadores do baile, chama a atenção de os funkeiros brigões (NE). Essa ausência de identificadores mais precisos para esses homens demonstra a legitimidade atribuída a eles, que não precisam identificar exatamente quem são para terem seu enunciado ouvido pelo TUD.



A nomeação de campo amoroso apareceu em dois casos: o primeiro em um momento em que o enunciador conversa com sua mãe e a mesma o chama de meu filho, na letra *A distância*; e o outro quando o enunciador se auto intitula de rapaz sério, na letra de *Corpo nu*. Essa pouca nomeação de campo amoroso demonstra que, mesmo se tratando de temas em que o enunciador luta para ficar com a mulher, ele evita identificar-se de forma amorosa. No primeiro caso, a nomeação é dada por uma mulher (mãe) e no segundo, é para demonstrar que o rapaz está pronto para um relacionamento. Essa ausência de NA masculino aponta para um machismo que recaia sobre a imagem do que é ser homem, pois socialmente é instituído que o homem não deve demonstrar seus sentimentos.

Quanto à qualificação de homens e mulheres nas letras, elas ficaram distribuídas as nomenclaturas qualificação positiva (QP), qualificação negativa (QE), qualificação neutra (QN), qualificação de campo sexual (QS) e qualificação de campo amoroso (QA), conforme a tabela 3 apresenta:

Tabela 3- Distribuição dos qualificadores da mulher e do homem na década de 1990

	Qualificação mulher	Qualificação homem
Qualificação neutra (NN)	1	0
Qualificação positiva (NP)	5	8
Qualificação negativa (NE)	1	14
Qualificação de campo sexual (NS)	1	0
Qualificação de campo amoroso (NA)	15	9

Dentre as 23 (vinte e três) qualificações atribuídas à mulher, cerca de 66% são do tipo campo amoroso, 22% do tipo qualificação positiva e 4% do tipo qualificação neutra, negativa e de campo sexual. Em relação aos homens, de 31 (trinta e um) qualificações, cerca de 45% são qualificações negativas, 29% são qualificações de campo amoroso e 26% são qualificações positivas. Vê-se, então, certo equilíbrio no tipo de qualificação dada aos homens e uma disparidade no tipo de qualificação atribuído à mulher.

Comparando a quantidade de qualificadores com a quantidade de nomeadores, percebe-se que o enunciador não tem a preocupação de atribuir características específicas aos

seres identificados, reforçando a generalização e indeterminação desses seres já percebidas pelos identificadores. Como a nomeação das mulheres já as caracterizava, fazendo com que essas características parecessem (e fossem) intrínsecas das mesmas, não houve a necessidade de se usar qualificadores. As qualificações das mulheres apareceram em 5 (cinco) músicas apenas: *Solitário*, *Rap da Morena*, *Nosso Sonho*, *Garota nota 100*, *Corpo nu* e *Deitados na areia*.

Nas letras, os qualificadores de campo amoroso que estavam relacionados à mulher aparecem como qualidades que o enunciador atribui a mulher por estarem apaixonados por ela. Isso significa que, quando o EUe homem está amando, ele enxerga a figura feminina como uma mulher linda, com lábios de mel e atribui nota 100<sup>28</sup> a ela.

Já as qualificações positivas aparecem relacionadas normalmente à juventude da mulher e, em um caso, ao fato de essa mulher ser a escolhida entre tantas pelo enunciador. Os exemplos 13 (treze) e 14 (quatorze) demonstram as qualificações positivas:

**(Exemplo 13) MÚSICA 05 – Rap da Morena**

“E que eu pretendo que seja a minha mulher”

**(Exemplo 14) MÚSICA 06 – Nosso Sonho**

“Tu tens apenas metade da minha ilusão/ Seus doze aninhos permitem apenas um olhar”

Pelo exemplo 14 (quatorze) já se vê a valorização da mulher mais nova em detrimento das mais velhas. Quanto mais jovem for essa mulher, mais direito a ser conquistada. Essa valorização da juventude pode ser vista como o início de uma visão sexual da mulher, se observarmos essa juventude como um fetiche, em que o sujeito enunciador, sendo mais velho, consegue mandar na mulher, além de encantá-la mais facilmente por sua maior vivência. Desse trecho, chama a atenção o fato de não ter havido problematização dos EU-comunicantes da música ao trazerem para a letra um EU-enunciador que demonstra interesse em uma menina de doze anos, mesmo isso conferindo apelo à pedofilia, já que esse EUe tem vinte e quatro anos, conforme diz a música<sup>29</sup>.

A qualificação negativa apareceu uma única vez relacionada à mãe da amada, sogra do enunciador, que aparece como um empecilho amoroso. Ela é qualificada como bolada, isto

<sup>28</sup> Qualificações encontradas, respectivamente, nas letras *Rap da Morena*, *Deitados na areia* e *Garota nota 100*.

<sup>29</sup> Ainda hoje, em 2017, essa música é tocada sem problematização. Não há indícios de os cantores Mc Claudinho e Buchecha terem sido indiciados por essa letra.

é, enfurecida, justamente quando acredita que o sujeito enunciador não quer algo sério com a filha dela na música *Corpo nu*.

A qualificação de campo sexual apareceu também somente em um momento, quando o enunciador afirma que a mulher é um avião. A pouca incidência da qualificação de campo sexual demonstra o pouco interesse sexualmente pela mulher, aparentemente.

Os qualificadores masculinos só não apareceram em três músicas: *Princesa*, *Perdi você* e *Deitados na areia*. Dessa forma, diferentemente das mulheres, os enunciadores buscaram qualificar esse homem, mesmo que minimamente. Essa qualificação ocorreu provavelmente por os nomeadores utilizados não trazerem características a esses homens. A escolha de se caracterizar por qualificadores em vez de nomeadores pode ser justificada pelo fato de a qualificação não ser algo permanente, mas sim algo momentâneo. Não sendo a qualificação uma característica intrínseca, o EUe pode fazer uso de qualificadores de campo amoroso, sem se demonstrar muito sentimental, não afrontando o papel determinado socialmente ao homem. Os exemplos 15 (quinze) e 16 (dezesesseis) apresentam QA relacionado aos homens:

**(Exemplo 15) MÚSICA 03 – Rap da Estrada da Posse**

“Amor eu quero sempre estar ao seu lado/ te fazer carinho ser teu namorado”

**(Exemplo 16) MÚSICA 06 – Nosso Sonho**

“Tô vidrado, hoje eu sou/ um Buchecha apaixonado”

Pelos exemplos, verifica-se que a partir do amor/paixão desenvolvido pela mulher, o enunciador se transforma, passando a deter características relacionadas ao comprometimento amoroso. Ele agora se apresenta como um possível namorado, construindo para si rede de qualificações necessárias para desempenhar esse papel, que podem ser inferidas em estar apaixonado por alguém, ser responsável e ser fiel. Ao trazer para o plano do discurso essa rede de qualificações, ele admite que não era assim antes de conhecer a mulher. Portanto, o homem é alguém infiel e irresponsável até conhecer uma mulher que lhe desperte paixão.

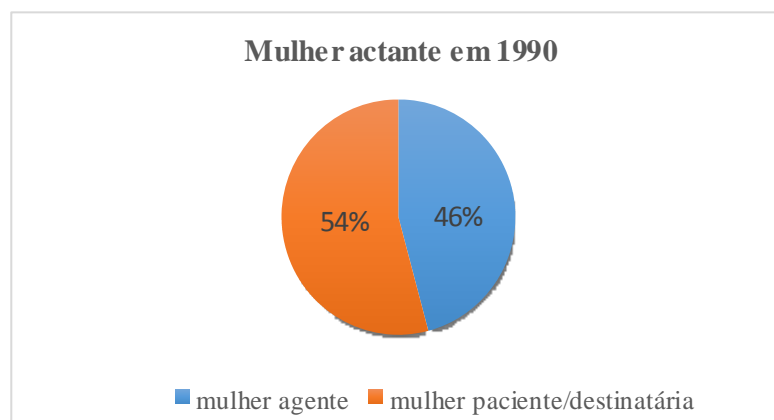
A QP apareceu em duas letras, uma qualificando o enunciador pelo lugar onde ele mora (*Estrada da Posse*) e outro qualificando por aquilo que ele não é (“não somos alemães”) na letra *Rap da Morena*. Ao tornar o lugar onde mora uma qualificação positiva, o enunciador traz para a cena discursiva a valorização das periferias. Retomando o contexto histórico do *funk* da década de 1990 apresentado no item 1, a divulgação do *funk* na segunda metade dessa

década fez com que as periferias fossem reconhecidas, motivo que leva o enunciador a reforçar seu pertencimento a determinado local. O entendimento da expressão “não somos alemães” se faz a partir do reconhecimento da gíria “alemão”, que significa, dentro da comunidade, alguém que é de fora e, por isso, indica perigo, alguém que pode ser um traidor. Sendo assim, a indicação de que os homens funkeiros<sup>30</sup> não são alemães demonstra a ideia de serem fiéis, não só em relação à mulher, mas a todos.

A maior parte das qualificações atribuídas ao homem se deu por QE. Essas qualificações se deram justamente pela reação do homem ao se perceber apaixonado pela mulher. É devido a esse amor que ele “entra em desespero” (*Solitário*), sofre calado (*A distância*), fica “gaguejando” (*Garota nota 100*) e é visto como “maluco” pelos outros (*Corpo nu*). Sendo assim, vê-se que o sentimentalismo demonstrado pelo homem traz malefícios para a sua reputação diante da sociedade. Mais uma vez se vê o machismo determinando o papel que o homem deve desempenhar.

O próximo modo de organização do discurso analisado foi o **modo narrativo**. Todas as músicas dessa década possuem trechos que narram uma história. Entretanto, a análise do modo narrativo nessa pesquisa está pautada nos processos, sem haver preocupação de verificar se a letra é narrativa ou puramente descritiva. Desse modo, verificou-se o papel desempenhado no processo pela mulher e pelo homem, ou seja, se atuavam como agentes ou como pacientes/destinatários. O gráfico 2 apresenta a distribuição dos papéis da mulher nos processos presentes nas músicas:

Gráfico 2- Demonstração da função da mulher actante em 1990



Conforme se verifica no gráfico 2, houve o equilíbrio de ocorrências de processos com mulheres desempenhando função de agente e mulheres desempenhando a função de

<sup>30</sup> O verso completo é “Vou mandar um alô para os funkeiros brigões/ Pare com isso não somos alemães”

paciente/destinatário. Houve, no total 231 (duzentos e trinta e um) processos em que a mulher apareceu ou como agente ou como paciente/destinatário. Dentre as 106 (cento e seis) ações com actante mulher agente, 29 (vinte e nove) são direcionadas à mulher por meio de um pedido do EUE, isto é, 27% das ações são feitas devido a uma iniciativa masculina. Os exemplos 17 (dezessete), 18 (dezoito) e 19 (dezenove) demonstram ocorrências de mulher agente:

**(Exemplo 17) MÚSICA 04 – Perdi você**

“Jamais me deixe por que/ eu te amo”

**(Exemplo 18) MÚSICA 06 – Nosso Sonho**

“Você conquistou o meu coração”

**(Exemplo 19) MÚSICA 09 – Princesa**

“Desde quando você se foi/ Que dói demais/ Dentro do meu coração”

No exemplo 17 percebe-se a projeção da ação para a mulher devido a um desejo do enunciador. É uma súplica que esse enunciador faz para que ela não o abandone. Essa ideia de abandono causado pela mulher é retomada no exemplo 19, em que ela vai embora deixando o coração desse enunciador destruído. Já no exemplo 18 o que se observa é a mulher como agente causadora da paixão do enunciador, de forma consciente; ela aparece como conquistadora, dando o primeiro passo. O abandono e a conquista que partem de uma ação da mulher conferem a ela uma qualificação de independência, além de torná-la alguém cruel para o homem, já que não corresponde normalmente às suas investidas amorosas. Portanto, como já indicava o uso da modalização *petição* no modo alocutivo, o EUE não está em posição de superioridade em relação à mulher, ideia reforçada pelas ações em que a personagem feminina é actante agente.

Nos momentos em que a mulher aparece como actante paciente/destinatário, ela é alvo das ações do sujeito enunciador homem:

**(Exemplo 20) MÚSICA 02 – Garota nota 100**

“E até hoje eu lembro de ti”

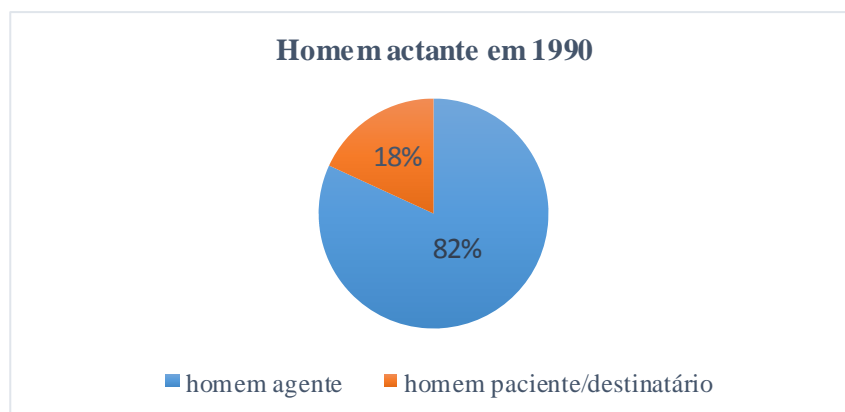
**(Exemplo 21) MÚSICA 06 – Nosso Sonho**

“Gatinha, quero te encontrar”

Nos exemplos 20 (vinte) e 21 (vinte e um), a mulher aparece como destino das ações masculinas, a primeira no plano do pensamento e a segunda no plano dos desejos. Quando a mulher é paciente/destinatário, portanto, ela é beneficiária por o sujeito enunciador, já que o mesmo mantém seu desejo por ela, além de não conseguir esquecê-la. Dessa forma, a mulher pode ser qualificada como alguém inesquecível e desejável.

O homem também aparece como actante em 347 (trezentos e quarenta e sete) processos, com a ocorrência de 284 (duzentos e oitenta e quatro) casos com função de agente e 63 (sessenta e três) com a função de paciente/destinatário. O gráfico 3 demonstra a distribuição percentual das funções de actante dos homens:

Gráfico 3- Demonstração da função do homem actante em 1990



Conforme apresentado no Gráfico 3, a incidência de homem agente é muito maior que a de homem paciente/destinatário (82% do primeiro e 18% do segundo). Quando o homem é um actante agente ele demonstra sua vontade e desejo de estar com a mulher, além de praticar ações com ela quando estão juntos. Retomando os exemplos 20 e 21, verificam-se ações cujo processo recai sobre a mulher, mas é realizado internamente pelo homem.

Dentre os 284 processos em que o homem aparece como agente, em 12 (doze) a ação realizada por ele ocorre a partir de uma ordem expressa por outro homem -o enunciador- isto é, cerca de 4% das ações são ordens.

Quando o homem recebe ordem, ele é DJ e deve tocar a batida que o enunciador pede, ou são alguns dos *funkeiros* do baile. Conforme já apresentado no estudo do modo alocutivo, o DJ e os *funkeiros* recebem ordens por estarem em uma posição de inferioridade

em relação ao enunciador que, mesmo sem se apresentar como MC, atua como um ao mandar o DJ “soltar o solitário para todos os apaixonados” (*Solitário*).

O homem aparece como um sujeito paciente/destinatário quando traz para o texto o momento em que a mulher não quer saber dele e o abandona, como se vê no exemplo 17. Há poucos momentos, entretanto, em que ele aparece como paciente/destinatário sendo alvo do interesse da mulher, como apresenta o exemplo 22 (vinte e dois):

**(Exemplo 22) MÚSICA 06 – Nosso Sonho**

“Você quis me dar as mãos, não alcançou”

Pelas ações desempenhadas pelo homem, podemos traçar qualificações a ele. Desses atos em que ele é actante agente, o processo recai sobre ele mesmo e sobre outras personagens. Pelas ações que recaem sobre si próprio, podemos qualificar esse enunciador como alguém pensativo, ingênuo e que não aceita o fim do relacionamento, já que os verbos desses atos estão relacionados ao plano do saber, são atos involuntários e aparecem algumas vezes acompanhados por advérbio de negação: “não entendo”, “não tiro da cabeça”, “eu me toquei”, “fico pensando” (*Estrada da Posse*). Ao observar as ações cujo processo recai sobre a mulher, verificamos um enunciador benfeitor, pois ele a valoriza ao demonstrar seu interesse por ela, dando-lhe destaque. O enunciador também é qualificado como MC, já que pratica a ação de mandar no DJ começar a batida para o EUE possa apresentar a história amorosa por meio da música. Dessa forma, podemos qualificar o enunciador positivamente como uma personagem pensativa, ingênua e amorosa; podemos qualificar de forma neutra como um MC; e qualificar de forma negativa ao ser dependente emocionalmente.

Ao analisar as ações injuntivas voltadas para os homens e as ações por petição voltadas às mulheres, apareceu o questionamento se o enunciador homem buscava justificar o motivo das ordens e dos pedidos. Coube verificar, então, se os elementos sequenciadores explicativos e de causalidade do **modo de organização argumentativo** apareceriam relacionados a esses processos.

Dos 29 pedidos realizados às mulheres, 15 (quinze) deles estavam organizados em seqüências explicativas/causais, ainda que de forma implícita. Isso significa que 51% dos pedidos passaram por uma justificativa do enunciador, em que ele busca convencer a mulher da realização de tais ações. Ao estruturar esse pedido em uma relação de explicação/causa, esse enunciador homem demonstra mais uma vez que não está legitimado para ter seus

pedidos atendidos simplesmente por pedir. Os exemplos 23 (vinte e três), 24 (vinte e quatro) e 25 (vinte e cinco) apresentam alguns dos casos em que há esse tipo de relação:

**(Exemplo 23) MÚSICA 04 – Perdi você**

“Jamais me deixe por que eu te amo”

**(Exemplo 24) MÚSICA 08 – Deitados na areia**

“Gata, jamais me julgue/ Que eu não te condeno”

**(Exemplo 25) MÚSICA 10 – Solitário**

“Amor, me dá uma segunda chance/ Vou ser melhor de hoje em diante”

Os pedidos foram justificados, basicamente, pelo fato do enunciador ser apaixonado pela mulher. Dessa forma, esse EUE homem acredita que o fato de gostar da mulher é motivo suficiente para que eles mantenham um relacionamento.

Já em relação às ordens dadas aos homens, das 12 ocorrências, apenas 1 (uma) foi justificada. Essa ordem justificada possuiu como destinatário os *funkeiros* brigões do baile, na música *Rap da Morena*:

**(Exemplo 26) MÚSICA 05 – Rap da Morena**

“Vou mandar um alô para os funkeiros brigões/ Pare com isso não somos alemães”

Nesse caso, o enunciador precisa justificar a ordem por também ser um dos funkeiros, mantendo posição de igualdade com eles. As ordens não justificadas foram atribuídas aos DJs, que, conforme já apresentado, estão em posição de inferioridade, o que é confirmado pela falta de justificativa das ordens.

### 5.1.2 O funk dos anos 2000

Seguindo a mesma ordem utilizada na análise das letras da década de 1990, o primeiro modo de organização a ser apresentado nesta seção é o **modo enunciativo**.

Nos anos 2000, das 8 (oito) letras, 4 (quatro) apresentaram maior quantidade de versos do tipo alocutivo, com a inserção do interlocutor no texto, 2 (duas) tiveram maior



quantidade de versos de ato delocutivo, em que os participantes do ato comunicativo aparentemente estão fora do enunciado, 1 (uma) apresentou maior quantidade de versos do ato elocutivo, com ênfase no ponto de vista do enunciador, e 1 (uma) teve a mesma quantidade de versos do ato alocutivo e delocutivo. A tabela 4 demonstra a distribuição das letras de acordo com o ato enunciativo predominante:

Tabela 4 – Distribuição das músicas dos anos 2000 pelos atos enunciativos

ELOCUTIVO	ALOCUTIVO	DELOCUTIVO
- Atoladinha	- Elas estão descontroladas	- Elas estão descontroladas
	- Só um tapinha	- Tamborzão tá rolando
	- Copo de vinho	- Kika no calcanhar
	- Tô tranquilo	
	- Eu puxo o seu cabelo	

A maior presença de versos de ato alocutivo já demonstra a necessidade de trazer esse interlocutor para o texto. Ao verificar que, nessas letras, o TUD é em grande parte a mulher, há uma referência direta a elas. Dentre as modalidades do alocutivo, a que foi mais frequente foi a *injunção*, apresentando como sujeito destinatário a figura feminina, principalmente. Os exemplos 27 (vinte e sete), 28 (vinte e oito) e 29 (vinte e nove) representam o ato alocutivo nas músicas:

**(Exemplo 27) MÚSICA 02 – Só um tapinha**

“Dá, dá, dá uma quebradinha e sobe devagar”

**(Exemplo 28) MÚSICA 04 – Copo de Vinho**

“Mas se ficar bebendo/ A gente vai terminar”

**(Exemplo 29) MÚSICA 05 – Tô tranquilo**

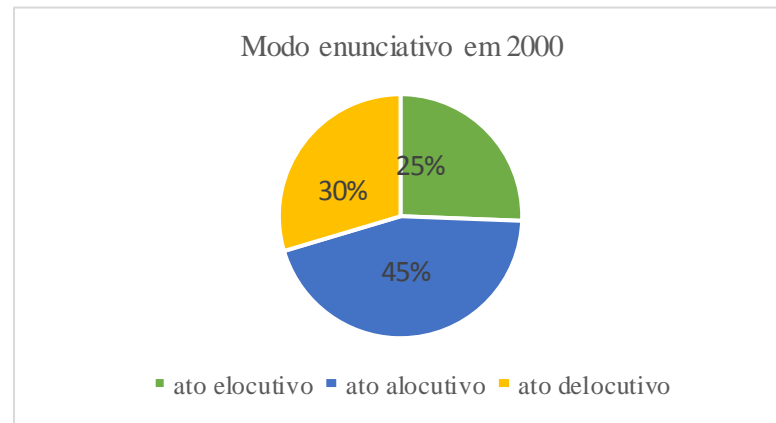
“Vem pra cá dançar, vem pra cá curtir”

Os sujeitos destinatários dos exemplos 27 e 28 são as mulheres, as quais recebem uma ordem do sujeito enunciador homem. Por se tratar da modalidade injuntiva, o enunciador

aparece em uma posição de superioridade em relação ao TUD mulher, tendo liberdade de enviar ordens sem ser questionado - o enunciador homem é legitimado a dar ordens às mulheres. A ordem do exemplo 28 difere da ordem do exemplo 27 por aquele se tratar de uma ordem implícita, ou seja, quando o EUE propõe a alternância de ou beber ou terminar o relacionamento com a mulher, ele traz a ordem “Não beba”, sem dar realmente escolha para a namorada. Diferentemente dos outros exemplos, o de número 29 expressa uma ordem para todos do baile, sem distinguir o sexo do TUD que deverá cumprir a ordem.

A distribuição de versos/grupo de versos de cada ato enunciativo se deu, nessa década, de forma equilibrada, principalmente entre os atos elocutivo e delocutivo, conforme se verifica no gráfico 4:

Gráfico 4 – Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo em 2000



Essa distribuição demonstra a busca por um novo rumo para o funk carioca cantado por homens, uma tentativa de reinventar esse gênero musical. Retomando o contexto histórico-social da década, deparamo-nos com a entrada das mulheres nesse cenário que era, na década anterior, masculino. Dessa forma, pode-se justificar o maior uso do alocutivo com TUD mulher, em uma tentativa de demonstrar “quem manda” nesse cenário.

Com 30%, o ato delocutivo foi o segundo de maior ocorrência. Nesse ato os interlocutores não são implicados no enunciado e o EUE apenas observa de forma objetiva, aparentemente, “a maneira pela qual os discursos do mundo (provenientes de um terceiro) *se impõem a ele*” (Charaudeau, 2014, p.83, grifo do autor). Isso significa que o enunciador se propõe a retratar o mundo apenas como ele é. Os exemplos 30 (trinta) e 31 (trinta e um) representam o ato delocutivo nessa década:

**(Exemplo 30) MÚSICA 01 – Elas estão descontroladas**

“Elas estão descontroladas/ Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada”

**Exemplo (31) MÚSICA 07 – Tamborzão tá rolando**

“O tamborzão tá rolando e as minas vão descendo até o chão ”

Nas letras dessa década, as informações trazidas nos versos de ato delocutivo são em sua maioria as do comportamento das mulheres nos bailes. Trazendo esse comportamento sem marcar a sua presença, o EUE transforma esses comportamentos como reais das mulheres e, com as diversas repetições de trechos delocutivos nas músicas, indica a repetição desse comportamento das mulheres nos bailes. Nas letras, a mulher possui apenas a função de dançar e rebolar.

Um exemplo de ato delocutivo que foge a essa regra de testemunhar o comportamento da mulher nos bailes ocorre na letra *Só um tapinha*. Nessa letra o que se verifica é o ato delocutivo sendo utilizado como a justificativa para a agressão contra a mulher. “Dói, um tapinha não dói”, na música, é proferido por uma voz feminina<sup>31</sup>. Ao trazer esse enunciado a partir do ato delocutivo, o enunciador constrói a ideia de que um tapa não dói e, ao atribuir essa fala a uma mulher, acaba por incentivar a agressão a mulheres, afinal, para elas o tapa não dói.

Na análise dessa letra, vê-se certa dualidade: ao mesmo tempo que é construída em sua maior parte por enunciados injuntivos, os mesmos não retratam diretamente comportamentos agressivos a mulheres. Os enunciados alocutivos estão, em sua superfície, criando passos a serem copiados nos bailes: “Vai vamos lá/ Cruza os braços no ombrinho”. Entretanto, ao avaliarmos que dentre as modalidades do ato alocutivo há a maior presença da modalidade injunção, e que a modalidade interpelação aparece em enunciados cujo domínio do homem sobre a mulher é retratado<sup>32</sup> (a mulher não tem direito de escolha se terá seu cabelo tocado ou não), percebemos o direcionamento para a finalização em um enunciado objetivo: a mulher não reclama se apanhar.

Nas ocorrências de ato elocutivo, o enunciador se introduz na letra para apresentar-se (em *Atoladinha* e *Kika no calcanhar*), demonstrar o que vai fazer no baile ou o que faz/fará com as mulheres, conforme demonstram os exemplos 32 (trinta e dois) e 33 (trinta e três):

<sup>31</sup> Nesse caso, o áudio da música trouxe informações relevantes para a melhor compreensão do texto.

<sup>32</sup> Nos versos “Em seu cabelo vou tocar/ Sua boca vou beijar”

**(Exemplo 32) MÚSICA 06 – Eu puxo o seu cabelo**

“Eu puxo o seu cabelo/ Faço o que você gosta”

**(Exemplo 33) MÚSICA 08 – Kika no calcanhar**

“Hoje eu vô chapa”

Ao se introduzir na música para demonstrar as ações com a mulher, esse enunciador apresenta seu domínio sobre ela, conforme se verifica no exemplo 32, em que o EUE homem implica ações sobre as mulheres sem questioná-las se pode ou não realizar essas ações diretamente com elas. Já ao se apresentar na letra sem a presença de suas ações com a mulher, ele retrata o comportamento dele enquanto homem no baile, como se vê no exemplo 33.

A música *Copo de Vinho* não acompanha essa regularidade do ato elocutivo. Na letra, a presença masculina ocorre não só relacionada ao comportamento do homem no baile, mas também para demonstrar o sentimento dele para a amada, como se vê em “Eu gosto de você/ Eu gosto de te amar”.

O próximo modo de organização enunciativa analisado é o **modo de organização descritivo**. A análise seguiu os parâmetros da década anterior, utilizando os critérios de nomeação neutra (NN), nomeação positiva (NP), nomeação negativa (NE), nomeação de campo sexual (NS) e nomeação de campo amoroso (NA). A tabela 5 apresenta a distribuição das nomeações entre homem e mulher:

Tabela 5- Distribuição dos identificadores da mulher e do homem nos anos 2000

	Identificação mulher	Identificação homem
Nomeação neutra (NN)	105	46
Nomeação positiva (NP)	17	5
Nomeação negativa (NE)	0	0
Nomeação de campo sexual (NS)	4	0
Nomeação de campo amoroso (NA)	12	0

Nas nomeações dadas às mulheres, vê-se que de 138 (cento e trinta e oito) casos, cerca de 76% são do tipo neutra, 12% de positiva, 9% do tipo campo amoroso, e 3% do tipo campo sexual. Com relação aos homens, de 51 (cinquenta e um) casos, 90% foi por nomeação neutra, e 10% por nomeação positiva.

A nomeação neutra da mulher ocorreu pelo uso de pronome pessoal reto de terceira pessoa você, o pronome pessoal oblíquo de segunda pessoa te, uma única vez pelo substantivo mulherada e, majoritariamente, o pronome pessoal reto de terceira pessoa ela(s), o que é justificado por grande aparição do modo de organização delocutivo. Essas nomeações não são relacionadas a uma única pessoa, mas sim como uma generalização das mulheres – excetuando-se os nomeadores você e te -, como se verifica nos exemplos 34 (trinta e quatro) e 35 (trinta e cinco):

**(Exemplo 34) MÚSICA 01 – Elas estão descontroladas**

“Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada”

**(Exemplo 35) MÚSICA 08 – Kika no calcanhar**

“Ela quer dançar/ Quer dançar/ Com a bunda no calcanhar”

Mesmo os referentes à mulher estando em ambos os exemplos no singular, percebe-se, pelo contexto extratextual, que esse “subir e descer” e “ dançar com a bunda no calcanhar” são, na verdade, os comportamentos esperados por todas as mulheres do baile quando ouvirem essa música. Assim, o EUE faz uso de um pronome no singular para demonstrar o comportamento de todas. Ao desconsiderar esse conhecimento extratextual, entretanto, pode-se perceber essa nomeação neutra no singular como a passagem do foco de todas as mulheres do baile para apenas uma: “Elas estão descontroladas/ Ela sobe”. Essa mudança de foco plural para o singular aparece também quando o sujeito enunciador inicia o modo injuntivo do ato alocutivo: “Ela se descontrola não quer mais parar / Desce que desce rebola gostosa”.

Ao fazer a identificação plural e geral, as ordens expressas pelo Eu-enunciador passam a atingir todas as pessoas do gênero feminino, apresentando a superioridade do homem sobre a mulher ao mesmo tempo em que vemos o retrato do comportamento dessa mulher no baile.

A nomeação positiva foi o segundo tipo mais frequente nas músicas dos anos 2000. Nesse tipo de nomeação, as mulheres foram identificadas com substantivos e expressões com características socialmente tidas como positivas, mas sem estarem ligadas ao campo amoroso ou sexual. Como NP, aparecem as palavras/expressões mulheres lindas, mulher bonita, minas e glamurosa, explicitados nos exemplos 36 (trinta e seis), 37 (trinta e sete) e 38 (trinta e oito):

**(Exemplo 36) MÚSICA 02 – Só um tapinha**

“Vai, vai glamurosa/ Cruza os braços no ombrinho”

**(Exemplo 37) MÚSICA 05 – Tô tranquilo**

“Várias mulheres lindas rebolando até o chão”

**(Exemplo 38) MÚSICA 07 – Tamborzão tá rolando**

“Tamborzão rolando solto e as minas vão descendo / até o chão”

No exemplo 36, a identificação dessa mulher é realizada pelo adjetivo substantivado “glamurosa” que aparece na letra como um vocativo. Esse substantivo é um estrangeirismo adaptado da palavra inglesa “glamour”, que significa charme ou algo que está na moda. O sujeito enunciador apresenta como nomeação da mulher uma palavra que traz características qualificadoras positivas desse ser feminino. A mulher é, então, identificada por uma qualificação atribuída a ela pelo homem, o que demonstra a construção de quem é essa mulher a partir de uma característica tida como positiva pelo ser masculino.

Pelo fato de as palavras não terem representado nenhuma relação de carinho ou amor do sujeito enunciador homem para com a mulher, sendo só uma forma de nomear positivamente a mulher a partir de suas características físicas - todas são apresentadas como belas -, receberam a classificação NP.

As nomeações de campo amoroso ocorreram em duas letras: *Eu puxo o seu cabelo* e *Copo de Vinho*. Na primeira, a NA ocorreu por substantivos no diminutivo (gatinhas e bonitinhas), denotando carinho do enunciador pelas mulheres. Já em *Copo de Vinho*, vê-se uma nomeação amorosa com o uso, principalmente, do substantivo antecedido por pronome possessivo, como o exemplo 39:

**(Exemplo 39) MÚSICA 04 – Copo de Vinho**

“Tá todo mundo olhando pra minha patricinha”

Pela temática da música – que é o impedimento da mulher poder beber por causar vergonha ao sujeito enunciador homem –, o uso da construção pronome possessivo + substantivo faz com que esse enunciador, revestido de nomeação do campo amoroso, trate essa mulher como sua posse, podendo de forma mais fácil convencê-la a parar de beber.

O último tipo de identificação utilizada, a nomeação de campo sexual, ocorreu uma vez na letra *Kika no calcanhar* e três vezes na letra *Atoladinha*. Foram utilizados o adjetivo substantivado “gostosa”, funcionando como um vocativo e considerado socialmente como

uma expressão ligada ao corpo da mulher próprio para o sexo, e os substantivos “foguenta” e “foguentinha”, também funcionando como vocativos, indicando que elas têm fogo durante o ato sexual. Dessa forma, a mulher é identificada como um ser que desperta desejo sexual aos homens por seus corpos e por seu fogo durante a transa.

Pelas nomeações positivas, de campo sexual e de campo amoroso, pode-se verificar como característica a beleza dessas mulheres, já que são valorizadas pelos seus atributos físicos. Nessas nomeações, vê-se a transposição de um julgamento da aparência das mulheres pelo enunciador, sendo, então, uma identificação subjetiva. Já pela nomeação neutra, entende-se que as mulheres não possuem distinção, pois normalmente são apresentadas com palavras que as definem de forma a reuni-las em um único grupo: o das mulheres atraentes.

Enquanto as mulheres foram identificadas por quatro tipos de nomeadores diferentes, os homens foram nomeados de duas formas: por nomeadores neutros e por nomeadores positivos. Quando identificado por NN, foram utilizados pronome pessoal reto de primeira pessoa singular eu, pronome pessoal reto de terceira pessoa ele, substantivo nominal do Mc Sapão em um único caso e a expressão meu irmão, como mostram os exemplos a seguir:

**(Exemplo 40) MÚSICA 03 – Atoladinha**

“Sou eu bola de fogo”

**(Exemplo 41) MÚSICA 05 – Tô tranquilo**

“Eu tô curtindo o batidão/ Mc Sapão”

**(Exemplo 42) MÚSICA 05 – Tô tranquilo**

“É claro que é o funk meu irmão”

**(Exemplo 43) MÚSICA 07 – Tamborzão tá rolando**

“Ela tá dançando, ele tá dançando”

Com o uso do pronome eu pelo enunciador, esse sujeito marca-se presente na enunciação de forma a aparecer como um observador do comportamento das mulheres no baile, e também se apresentar, como demonstra o exemplo 40. Essa apresentação também aparece demarcando as ações que ele pratica, como se verifica no exemplo 41.

A nomeação neutra pelo pronome pessoal em terceira pessoa aparece para demonstrar, assim como alguns usos do pronome eu, o comportamento desse homem, principalmente nos bailes, como demonstra o exemplo 43. Nesse caso, o enunciador busca descrever não só o comportamento das mulheres, mas sim a diversão de todos ao ouvirem *funk*.

A expressão “meu irmão” foi considerada uma nomeação neutra por ser um vocativo que é apenas uma forma de se chamar os rapazes que veem o *funk* causando sensação no baile. Essa expressão não indica proximidade de forma amigável com os esses rapazes chamados, mas sim uma gíria.

Por último nessa nomeação neutra, há a aparição da determinação Mc Sapão. Essa nomeação é caracterizada como neutra por não ter nenhuma atribuição positiva ao homem devido a essa nomeação, como se vê no exemplo 41. Nesse exemplo, o que se percebe é a aparição dessa nomeação solta no verso, sem se relacionar com o conteúdo expresso nesse ambiente linguístico. A presença desse identificador aparece como forma de o EUC se apresentar dentro do seu trabalho, marcando que é o cantor da música.

A outra nomeação utilizada para identificar os homens nas letras dos anos 2000 foi a nomeação positiva, que ocorreu em baixa quantidade. Ela ocorreu em duas vezes, uma na letra *Atoladinha* e outra na música *Kika no calcanhar*, como aparecem nos exemplos 44 (quarenta e quatro) e 45 (quarenta e cinco):

**(Exemplo 44) MÚSICA 03 – Atoladinha**

“Sou eu bola de fogo”

**(Exemplo 45) MÚSICA 08 – Kika no calcanhar**

“Ela quer dançar/ Quer dançar/ Ao som do koringa”

No exemplo 44, a nomeação positiva aparece como um aposto explicativo demonstrando quem é esse eu enunciador homem. Por essa nomeação pode-se caracterizar esse homem como alguém quente, que chega nos lugares pegando animando. Entretanto, mesmo com essa característica atrelada à nomeação, não pode ser visto como um NS por não desencadear ações ou pensamentos voltados para o sexo na letra.

Diferentemente da análise da identificação Mc Sapão, a identificação Koringa foi analisada como nomeação positiva por demonstrar que as mulheres dançam devido à habilidade dele possuir um som dançante, fator importante para a animação dos bailes. Ao



nomear Koringa, o sujeito enunciador determina esse ser masculino que, ao ser observado de forma mais ampla, entra em congruência com o autor e cantor da música. Mesmo sendo o sujeito enunciador o próprio Koringa, esse referente masculino aparece em terceira pessoa na letra, de forma que, ao dizer as ações praticadas pelo Koringa, o enunciador aparece como mero observador, isentando-se de qualquer relação com a prática da personagem.

A qualificação de homens e mulheres dessa década seguiram a mesma nomenclatura já utilizada na década de 1990, sendo distribuídas em qualificação positiva (QP), qualificação negativa (QE), qualificação neutra (QN), qualificação de campo sexual (QS) e qualificação de campo amoroso (QA), conforme a tabela 6 apresenta:

Tabela 6- Distribuição dos qualificadores da mulher e do homem nos anos 2000

	Qualificação mulher	Qualificação homem
Qualificação neutra (NN)	0	0
Qualificação positiva (NP)	0	5
Qualificação negativa (NE)	23	2
Qualificação de campo sexual (NS)	8	1
Qualificação de campo amoroso (NA)	0	0

Houve 31 (trinta e um) qualificações atribuídas à mulher, distribuídas em 75% do tipo qualificação negativa e 25% do tipo qualificação de campo sexual. Na qualificação de homens, de 8 (oito) casos, 62% são qualificações positivas, 25% são qualificações negativas e 13% são qualificações de campo sexual. Percebe-se as qualificações concentradas em poucos tipos de qualificadores, principalmente em relação às mulheres, que foram qualificadas em apenas duas categorias.

Comparando a quantidade de qualificadores femininos com a quantidade de nomeadores femininos não neutros, vê-se que nessa década houve equilíbrio na quantidade de nomeadores e qualificadores (33 do primeiro e 31 do segundo). Dessa forma, verifica-se a necessidade de marcar essa mulher tanto com uma caracterização intrínseca pelos nomeadores quanto uma caracterização mutável pelos qualificadores. Das 8 (oito) músicas dessa década, 5 (cinco) apresentaram qualificações às mulheres.

As qualificações negativas demonstram o descontrole das mulheres nos bailes por terem ouvido a música e dançarem ou por beberem, como os exemplos 46 (quarenta e seis) e 47 (quarenta e sete):

**(Exemplo 46) MÚSICA 01 – Elas estão descontroladas**

“Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada/ Elas estão descontroladas”

**(Exemplo 47) MÚSICA 04 – Copo de Vinho**

“Tá chapada, tá doidona, tá descendo até o chão”

As qualificações descontroladas e doidona são tidas por negativas por representarem a falta de equilíbrio da mulher. Dessa forma, há a caracterização feminina como desequilibrada. Além disso, no exemplo 47, essa mulher ainda é caracterizada como alguém que costuma beber muito, pois ela está, no baile, chapada.

Em apenas duas músicas apareceram as qualificações de campo sexual: em *Atoladinha* e *Só um tapinha*. As qualificações a aparecerem foram atoladinha e maluquinha, como os exemplos a seguir mostram:

**(Exemplo 48) MÚSICA 02 – Só um tapinha**

“Se te bota maluquinha/ Um tapinha eu vou te dar porque/ Dói, um tapinha não dói”

**(Exemplo 49) MÚSICA 03 – Atoladinha**

“Não não vou atolar/ Tô ficando atoladinha”

No exemplo 48, a ideia de tornar a mulher maluquinha está atrelada ao fato de dar um tapinha nela durante o sexo, noção que fica mais clara ao retomar o verso anterior, em que o EUE manda a mulher quebrar e subir devagar. Ou seja, depois de ela mexer o bumbum, ele dará um tapinha nela, de forma a iniciar a relação sexual, deixando-a maluquinha. Na continuidade dos exemplos, o de número 49 constitui uma metáfora da penetração sexual, pois o a expressão “vou atolar” traz a ideia de ficar imerso em uma superfície mais funda. Dessa forma, o ficar atoladinha indica a presença de algo atolado em algum órgão sexual feminino.

Em relação aos homens, as qualificações se deram em apenas três tipos, como já apresentado. Essas qualificações apareceram em três letras apenas, demonstrando não ser uma

característica linguística frequente na década. As letras que apresentaram qualificadores foram *Só um tapinha*, *Copo de Vinho* e *Tô Tranquilão*.

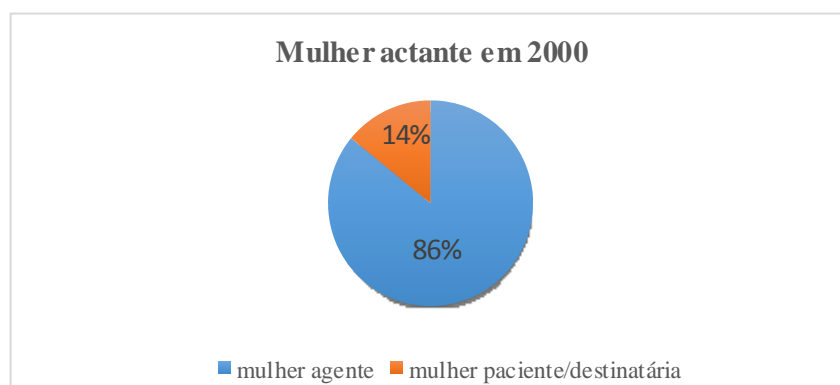
As QP masculinas ocorreram todas na letra *Tô Tranquilão*, em que o EUE se caracteriza como alguém que está tranquilão e numa boa no baile *funk*. Essa caracterização reforça a própria legitimidade masculina nesses espaços, já que ele não apresenta preocupação dentro das festas de *funk*, como se fosse um espaço já próprio para ele.

Já as qualificações negativas ocorreram na música *Copo de Vinho*. Nessa qualificação, o enunciador se caracteriza como alguém que está pagando mico. Cabe destacar que ele só recebe essa qualificação devido ao comportamento da mulher: é porque ela está bebendo muito no baile que ele paga mico. Assim, a característica negativa dele é culpa da figura feminina da letra.

A única qualificação sexual a aparecer relacionada à figura masculina está na música *Só um tapinha*. Nessa letra, o enunciador é caracterizado como maluquinho por querer apertar o bumbum da mulher.

As músicas de 2000, de um modo geral, não buscam contar uma história – excetuando-se a música *Copo de Vinho* -, mesmo havendo traços de projeção de ações e encadeamento das mesmas. Nesse caso, não há a grande presença do **modo de organização narrativo**, mas, por haver ações presentes, pode-se verificar a operação linguística de ação do Processo de Transformação. Dessa forma, a análise dos processos dessas letras será feita de acordo com a análise realizada nas letras da década de 1990. Buscou-se, portanto, verificar se os homens e mulheres atuavam como agentes ou pacientes/destinatários do processo. O gráfico 5 demonstra a distribuição dos papéis da mulher nos processos presentes nas músicas:

Gráfico 5- Demonstração da função da mulher actante nos anos 2000



O gráfico 5 apresenta a diferença na ocorrência de processos com mulheres actantes agentes e mulheres actantes pacientes/destinatárias. Das 326 (trezentos e vinte e seis) ocorrências de processos cuja figura feminina aparece, 280 (duzentos e oitenta) ações são com actante mulher agente e 46 (quarenta e seis) são com actante mulher paciente/destinatária. Dentre as ações cujas mulheres são agentes, 107 (cento e sete) são realizadas por elas a partir de uma ordem feita pelo sujeito enunciador homem, ou seja, 38% das ações praticadas por mulheres são feitas devido a uma iniciativa masculina. Os exemplos 50 (cinquenta) e 51 (cinquenta e um) demonstram ocorrências de mulheres agentes:

**(Exemplo 50) MÚSICA 06 – Eu puxo o seu cabelo**

“Empina a bundinha, é claro, vai requebrar”

**(Exemplo 51) MÚSICA 08 – Kika no calcanhar**

“Ela não para de dançar”

No primeiro exemplo, o enunciador impõe uma ordem ao TUD mulher e, dessa forma, ela desempenha o papel de agente da ação expressa por essa ordem. No exemplo 51, o processo cujo agente é a mulher não ocorre por uma ordem como o exemplo anterior. Nesse caso, a mulher age por vontade própria. Entretanto, apesar da diferença entre os dois versos, eles têm um ponto em comum: a ação desenvolvida pela mulher é relacionada à dança. Esse processo de dançar se repetiu na maioria das músicas, constituindo uma atitude realizada por todas as mulheres da década no cenário do *funk*. Por dançarem e reboarem, essas mulheres acabam agradando visualmente os sujeitos enunciadores homens e transferem, portanto, um benefício a esses homens, mesmo que de forma involuntária. Ao retratar basicamente esse tipo de comportamento para as mulheres, o EUE as qualifica como objetos sexuais que satisfazem os desejos do homem em olhar as mulheres dançando.

Quando pacientes/destinatárias, as mulheres aparecem normalmente como destinatárias de atitudes masculinas relacionadas ao sexo, conforme se vê nos exemplos 52 (cinquenta e dois) e 53 (cinquenta e três):

**(Exemplo 52) MÚSICA 02 – Só um tapinha**

“Em sua boca vou beijar”

**(Exemplo 53) MÚSICA 03 – Atoladinha**

“Vai me enterrar na areia?”

No exemplo 52, mesmo não havendo a figura própria mulher, há a presença de uma parte dela, sendo considerado, portanto, uma ação realizada com essa mulher. Nesse exemplo, a figura feminina recebe o processo de ser beijada, mas não há pedido de permissão de ela aceitar ou não essa ação íntima. No exemplo 53, vê-se um verso cujo destinatário da pergunta é a figura masculina. Nesse caso, a mulher é o TUD do ato de “enterrar na areia”, que, metaforicamente, representa um ato sexual<sup>33</sup>. Dessa forma, por grande parte das ações que sofrem serem relacionadas ao sexo, as mulheres são vistas muitas vezes apenas como objeto sexual, reforçando a ideia já trazida pelos processos de que são agentes.

O homem aparece como actante agente em 72 (setenta e dois) processos e em 1 (um) como actante agente e paciente/destinatário ao mesmo tempo. Como paciente/destinatário, ele age devido a um pedido que recebeu. Os exemplos 54 (cinquenta e quatro), 55 (cinquenta e cinco) e 56 (cinquenta e seis) demonstram esses actantes homens:

**(Exemplo 54) MÚSICA 02 – Só um tapinha**

“Dou tapa na bundinha, vou de frente, vou de costas”

**(Exemplo 55) MÚSICA 04 – Copo de Vinho**

“Eu gosto de te amar”

**(Exemplo 56) MÚSICA 08 – Kika no calcanhar**

“Então pedi pro dj soltar/ o ponto com o tamborzão”

Quando é um actante agente, o homem desenvolve processos direcionados, normalmente, à mulher. Esses processos relacionados à mulher estão ligados, em grande parte, às atitudes sexuais, como se vê no exemplo 54, ou a uma ordem para o comportamento da mulher no baile. Sendo assim, ao agir dessa forma, o homem pode ser qualificado como alguém que usa a mulher para expressar-se sexualmente. O exemplo 55 apresenta o homem agente também, mas foge ao padrão apresentado nessa década: no exemplo referido, o processo do qual o homem é agente possui significado sentimental.

---

<sup>33</sup> Da mesma forma que atolar, enterrar na areia traz a ideia de colocar algo em uma profundidade. Por isso representa a ação sexual.

No momento em que o homem recebe a ação, ele é o DJ e cumpre o pedido do EUE para poder começar a tocar. Ao agir, o DJ aparece como aliado do enunciador, pois a sua ação é para ajudar o sujeito enunciador a fazer com que as mulheres dançam. Por fazer esse pedido, o sujeito enunciador homem é actante agente com a capacidade de se aproximar do DJ do baile, sendo, então, uma *very important people*, pois fala com um dos responsáveis pela alegria da festa.

O último modo de organização analisado foi o **modo argumentativo**, em que se verificou se os elementos sequenciadores explicativos e de causalidade apareciam nas construções de ordem/pedido relacionadas aos homens e mulheres.

Nas letras dessa década, dos 107 (cento e sete) processos realizados por mulheres que consistiam ordens, em apenas 7 (sete) houve construção sequencial explicativa ou causa, ou seja, apenas 6,5 % das ordens foram justificadas:

**(Exemplo 57) MÚSICA 04 – Copo de Vinho**

“Mas se ficar bebendo/ A gente vai terminar”

Nesse exemplo, a relação de causalidade se dá pelo uso de uma disjunção, pois os versos podem ser escritos na forma “Ou você para de beber ou a gente vai terminar” e trazem uma alternância que, na verdade, expressam a ordem “Não beba”. A justificativa dessa ordem é justamente o término do relacionamento: Não beba, porque iremos terminar caso isso continue acontecendo.

Quanto aos homens, o único processo em que ele aparece como agente devido a um pedido (exemplo 56) é justificado. Observando os versos anteriores – “Elas não param de dançar/ Quando escutam o meu som”-, entende-se que o pedido para o DJ tocar foi para fazer com que as mulheres dançassem. Sendo assim, a justificativa pode ser estruturada linguisticamente com o conectivo da seguinte forma: Como as mulheres dançam quando escutam o meu som, pedi para o DJ soltar o ponto com o tamborzão.

A baixíssima justificativa nas ações que constituem ordem e são praticadas por mulheres demonstra que, nessa década, o homem é legitimado socialmente a ordenar. Dessa forma, o homem aparece como superior à mulher, podendo dar ordens a elas sem haver questionamento.

A relação de ordem/pedido muda quando o destinatário desse processo é outro homem. Nesse caso, o enunciador não ordena, mas faz um pedido que é justificado.

Diferentemente das mulheres, não existe hierarquia entre os homens, e a figura deles aparece como a de cúmplices.

### 5.1.3 O funk da década de 2010

Na análise das letras da década de 2010, os atos enunciativos do **modo de organização enunciativo** apareceram da seguinte forma: das 10 (dez) letras, 7 (sete) apresentaram maior quantidade de versos do tipo alocutivo, com a inserção do interlocutor no texto e 3 (três) tiveram maior quantidade de versos de ato delocutivo, em que os participantes do ato comunicativo aparentemente estão fora do enunciado. Das músicas cujo ato delocutivo se mostrou mais presente que os outros tipos de atos enunciativos, duas (*Ela não anda ela desfila* e *Soltinha*) pertenciam ao mesmo autor, o que pode ser visto como estilo do mesmo, e não uma característica da década. A tabela 7 demonstra a predominância de cada ato nas letras:

Tabela 7 – Distribuição das músicas de 2010 pelos atos enunciativos

ELOCUTIVO	ALOCUTIVO	DELOCUTIVO
	- Prisioneira	- Ela não anda ela desfila
	- Tudo é festa	- Soltinha
	- Senta essa bunda no chão	- Convocação
	- Exagerado	
	- Quando o dj mandar	
	- Paradinha	
	- Santinha	

Mais uma vez o que se verifica é a maior presença de versos de ato alocutivo, que demonstram a presença do interlocutor no texto. Sabendo que nessas letras o TUD é em grande maioria a mulher, vê-se a busca de trazer essa mulher para o texto. Dentre as modalidades do ato alocutivo, a de maior ocorrência foi a injunção, seguida da interpelação, ambas relacionadas principalmente à figura feminina. Abaixo estão alguns exemplos de ato alocutivo dessa década:

**(Exemplo 58) MÚSICA 02 – Tudo é festa**

“Vem cá neném, não faz assim com seu neguinho”

**(Exemplo 59) MÚSICA 05 – Exagerado**

“Fica louca, tira a roupa”

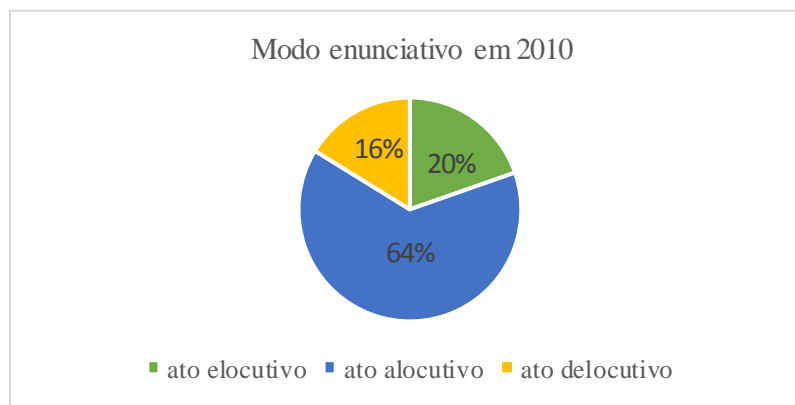
**(Exemplo 60) MÚSICA 07 – Convocação**

“Vai se prepara mulher”

Pelos exemplos, vê-se que a relação tida com a mulher TUD é uma relação hierárquica, em que o homem enunciador, superior, ordena comportamentos a ela. Essa ordem tem a destinatária bem definida pelo uso de vocativos. Esse sujeito enunciador é, então, legitimado socialmente a ordenar às mulheres.

O gráfico a seguir demonstra a quantidade de ocorrências de cada ato enunciativo na década de 2010:

Gráfico 6 – Quantificação dos versos de acordo com o ato enunciativo em 2010



A distribuição dos atos enunciativos no gráfico demonstra o equilíbrio na presença de atos elocutivos e atos delocutivos nas letras, além da grande quantidade de versos/grupo de versos de ato alocutivo.

Na década de 2010, a presença das mulheres no cenário do *funk* já estava cristalizada, pois, como abordado na seção 1, elas possuíam destaque no *funk* e algumas MC's faziam mais sucesso que os homens. Pela modalidade injuntiva do ato alocutivo ser a que mais aparece nas letras, percebe-se uma resistência dos homens à presença cada vez mais



frequente dessas mulheres no *funk* e, portanto, faz-se necessário mostrarem-se superiores a elas.

Mesmo o ato elocutivo não sendo dominante em nenhuma música, ele foi o que obteve a segunda maior porcentagem (20%), como mostra o gráfico 6. Quando se apresenta na música, o EUE é o destinatário de algum comportamento da mulher, demonstra seu comportamento no baile, se coloca como comandante direto do comportamento do gênero feminino e demonstra seu desejo pelas mulheres, como se verifica nos exemplos 60 (sessenta), 61 (sessenta e um), 62 (sessenta e dois) e 63 (sessenta e três):

**(Exemplo 60) MÚSICA 01 – Prisioneira**

“E agora eu vo falar os seus direitos”

**(Exemplo 61) MÚSICA 02 – Tudo é festa**

“Vem que hoje tudo é festa, eu vou me acabar”

**(Exemplo 62) MÚSICA 05 – Exagerado**

“Baby me faz relaxar”

**(Exemplo 63) MÚSICA 09 – Paradinha**

“Eu quero um lance com você”

O primeiro exemplo demonstra o sujeito enunciador se colocando na música para indicar à mulher quais os direitos que ela possui. Após se colocar nessa posição de alguém que é instituído a estabelecer os direitos das mulheres, esse homem enunciador apresenta o que essa mulher pode fazer, ditando o comportamento dela. Dessa forma, mais uma vez esse EUE estabelece para si um posto superior ao da mulher, podendo mandar na mesma porque deseja.

No exemplo da música *Tudo é festa*, vê-se a presença do enunciador de forma a demonstrar que o baile deve ser uma curtição para os homens. Ao longo dessa letra o EUE vai se caracterizando, mostrando para os TUI e TUD o seu comportamento na festa e seu comportamento frente à recusa da mulher que ele está paquerando nesse baile.

Já no exemplo 62, o enunciador aparece como o destinatário da ação da mulher e, mesmo sendo ela a praticar a ação, vê-se que constitui objeto de satisfação sexual desse sujeito enunciador, pois seu comportamento o beneficia sexualmente.

No exemplo 63, o sujeito enunciador homem aparece demonstrando seu interesse sexual pela mulher, o que se percebe pela gíria *lance*, que denota socialmente um relacionamento rápido. Sendo assim, o querer do homem dessa década em relação às mulheres é uma relação carnal e rápida.

O ato delocutivo aparece em 16% dos versos/grupo de versos, porcentagem próxima a do ato elocutivo. Nesses versos, o objetivo do enunciador é, principalmente, demonstrar o comportamento das mulheres de forma aparentemente objetiva. Portanto, a maior ocorrência de atos delocutivos é na forma de asserção de constatação, conforme demonstram os exemplos 64 (sessenta e quatro) e 65 (sessenta e cinco):

**(Exemplo 64) MÚSICA 03 – Ela não anda ela desfila**

“Onde ela chega/ Rouba a cena/ Deixa os moleques babando”

**(Exemplo 65) MÚSICA 07 – Convocação**

“A mulata não fica por baixo/ E já desce do salto pra ir até o chão”

Em ambos os exemplos, observa-se que o ato delocutivo é presente para apresentar as mulheres e seus comportamentos. Elas chamam a atenção por onde passam, conforme o exemplo 64, e, nos bailes, elas “vão até o chão”, segundo o exemplo 65.

O **modo de organização descritivo** torna os seres e as coisas existentes, além de individualizá-los ou coletivizá-los. A análise desse modo se faz importante para apresentar quem são essas mulheres apresentadas nas letras e quem são esses enunciadores homens. Partindo do mesmo princípio de análise das outras décadas, os critérios de identificação utilizados foram a nomeação neutra (NN), nomeação positiva (NP), nomeação negativa (NE), nomeação de campo sexual (NS) e nomeação de campo amoroso (NA). A tabela 8 apresenta os resultados obtidos:

Tabela 8- Distribuição dos identificadores da mulher e do homem na década de 2010

	Identificação mulher	Identificação homem
Nomeação neutra (NN)	132	38
Nomeação positiva (NP)	37	11
Nomeação negativa (NE)	11	2
Nomeação de campo sexual (NS)	6	0
Nomeação de campo amoroso (NA)	6	4

Para a identificação da mulher, de 192 (cento e noventa e dois) identificadores, cerca de 69% foram por nomeação neutra, 19% de nomeação positiva, 6% de nomeação negativa, 3% de nomeação de campo amoroso e 3% de nomeação de campo sexual. Quanto aos homens, de 55 (cinquenta e cinco) identificadores, 69% foram de nomeação neutra, 20% de nomeação positiva, 7% de nomeação de campo amoroso e 4% de campo sexual..

Dentre as categorias de língua utilizadas para a nomeação neutra da mulher nessa década, estão o pronome reto de terceira pessoa singular ela, o pronome de terceira pessoa singular você, o pronome reto de segunda pessoa tu, o pronome oblíquo te, os substantivos menina e mulher. A nomeação neutra da mulher apareceu somente na letra *Convocação*, em uma estrutura injuntiva: “Vai, se prepara, mulher” e os pronomes você, tu e te apareceram nas letras como forma de referência direta ao TUD mulher, trazendo-a para o texto, como demonstram os exemplos 66 (sessenta e seis) e 67 (sessenta e sete):

**(Exemplo 66) MÚSICA 01 – Prisioneira**

“Você também tem o direito de ficar caladinha”

**(Exemplo 67) MÚSICA 04 – Senta essa bunda no chão**

“Essa é a nova do Gibi pra tu ver como é que é bom”

O uso do pronome ela foi recorrente nas músicas *Ela não anda ela desfila* e *Soltinha*, justamente por elas possuírem como ato enunciativo predominante o ato delocutivo, em que o sujeito enunciador buscou retratar o comportamento das mulheres no baile e no dia a dia. Apareceu, também, nas letras *Paradinha* e *Santinha* quando o enunciador demonstra,

mais uma vez, o comportamento das mulheres. Os exemplos 68 (sessenta e oito) e 69 (sessenta e nove) demonstram a aparição desse nomeador neutro:

**(Exemplo 68) MÚSICA 03 – Ela não anda ela desfila**

“Ela não anda, ela desfila”

**(Exemplo 69) MÚSICA 09 – Paradinha**

“E se tocar pagode ela gosta”

Para a identificação positiva da mulher foram utilizados diversos substantivos e expressões, dentre eles novinha/ novinhas, amigas / amiguinhas, solteira de carteirinha, e mulata. Pelos NP usados, vê-se que a juventude e beleza são pontos principais das mulheres que chamam atenção no baile e chamam atenção dos homens. Além disso, a condição de solteira da mulher é vista como positiva, provavelmente pelos homens poderem paquerar as mulheres, já que elas ficam mais soltas nas festas (como a própria música *Soltinha* sugere). As amigas mencionadas nas letras são também desejáveis pelos homens, trazendo a ideia de que as mulheres bonitas sempre andam com outras mulheres bonitas.

Nas letras *Santinha* e *Ela não anda ela desfila* aparece a nomeação negativa. Na primeira, a mulher é nomeada de santinha por fingir ser quieta e fugir para rebolar no baile. Dessa forma, ela não mantém uma conduta honesta e, por isso, foi classificada como NE. Na segunda letra, algumas mulheres foram identificadas pelo substantivo invejosas, que possuem a característica de não gostarem das outras mulheres que chamam a atenção dos homens: são o contrário das amigas.

A nomeação de campo amoroso aconteceu em duas músicas, 5 (cinco) na letra *Tudo é festa* e 1 (um) na letra *Exagerado*. Nas duas letras, a NA é na maior parte relacionada à infantilização da mulher, em que elas são identificadas por neném e baby. Ela também é chamada da forma carinhosa *lindinha*, no diminutivo. Mais uma vez pode se verificar a juventude da mulher como um ponto positivo do relacionamento:

**(Exemplo 70) MÚSICA 02 – Tudo é festa**

“Tô na pista, neném não faz esse biquinho”

Apenas na letra *Tudo é festa* apareceram nomeadores de campo sexual: poderosa, delícia, gata sarada, tchutchuca, gostosa. Esses substantivos foram classificados como NS por identificarem uma mulher que deixa o enunciador “maluquinho”, além de serem substantivos utilizados socialmente para as mulheres durante a atividade sexual, excetuando-se o nomeador tchutchuca.

Os homens foram identificados majoritariamente por nomeadores neutros, da mesma forma que as mulheres. Esses nomeadores foram, em sua maioria, relacionados à primeira pessoa pronominal, ou reto ou oblíquo: eu, me, mim. Conforme apresentado na discussão sobre os atos enunciativos dessa década, ao se colocar na música, o homem é destinatário do comportamento da mulher, demonstra seu comportamento no baile, comanda diretamente o comportamento delas e demonstra seu desejo por ela. Aparece como NN a sigla DJ nas músicas *Convocação*, *Exagerado* e *Paradinha*. Nesses casos, essa sigla foi analisada como NN por não agregar nenhum outro valor ao homem que desempenha essa função, como se vê no exemplo 71 (setenta e um):

**(Exemplo 71) MÚSICA 07 – Convocação**

“A morena também tem poder/ E mandar o DJ soltar um pancadão”

A segunda maior forma de se identificar é por nomeação positiva. A categoria linguística usada para essa nomeação foi o substantivo. Os NP que apareceram foram Gibi, Koringa, Dennis, Dj e tigrão. Os nomes dos Mc e do Dennis foram analisados como positivos por parecerem, na música, um *status* que confere, algumas vezes, o poder de mandar ao EUE homem e por parecer que o baile só é animado devido a esses homens. O nomeador DJ só obteve caráter positivo na música que Dennis<sup>34</sup> também participou como DJ durante a mixagem justamente por esse DJ parecer ter função importante de fazer com que as mulheres dançam. Já o substantivo tigrão é positivo por indicar a ideia de que esse homem que enuncia é “pegador”. Os exemplos 72, 73 e 74 mostram esses NP nas músicas:

**(Exemplo 72) MÚSICA 01 – Prisioneira**

“É o tigrão ta ligado neguin<sup>35</sup>”

<sup>34</sup> Dennis Dj é, atualmente, um dos maiores nomes da música funk, mesmo sendo DJ. Há festas espalhadas pelo Brasil com o nome de “Baile do Dennis”, como se pode verificar pelo site oficial do próprio artista: [www.dennisdj.com.br](http://www.dennisdj.com.br)

<sup>35</sup> A palavra neguin não foi analisada como nomeador masculino e tampouco feminino por apresentar uma ideia genérica, sem se saber exatamente o sexo desse interlocutor.

**(Exemplo 73) MÚSICA 07 – Convocação**

“Quica na ponta do pé/ Quando o Koringa mandar”

**(Exemplo 74) MÚSICA 08 – Quando o Dj mandar**

“Mas quando o Dj mandar/ Menina você desce, desce, oh desce”

A nomeação de campo amoroso aconteceu somente na música *Tudo é festa*. Nessa letra, os nomeadores seu neguinho e seu Marcinho foram vistos como NA por estarem no diminutivo e pela presença do pronome possessivo antecedendo os substantivos, constituindo ideia de carinho socialmente construída.

Já a nomeação negativa apareceu na letra *Ela não anda ela desfila*. Nessa música, alguns homens foram qualificados como moleques por ficarem vislumbrando a mulher poderosa da música, mas não terem a capacidade de ficar com ela.

A quantidade de nomeadores relacionados ao sexo masculino não equivaleu a um terço da quantidade de identificadores relacionados à mulher. Sendo assim, pode-se verificar a pouca necessidade dos homens dessa década de marcarem quem são, como se a ideia de serem homens já bastasse para instituí-lo em uma posição superior à da mulher, podendo, por fim, mandar nelas – por isso o maior uso da modalidade injunção do ato alocutivo.

Para a análise dos qualificadores, fez-se uso da nomenclatura já apresentada: qualificação positiva (QP), qualificação negativa (QE), qualificação neutra (QN), qualificação de campo sexual (QS) e qualificação de campo amoroso (QA). A tabela 9 demonstra como ficaram distribuídos os qualificadores dos homens e das mulheres:

Tabela 9- Distribuição dos qualificadores da mulher e do homem na década de 2010

	Qualificação mulher	Qualificação homem
Qualificação neutra (NN)	0	0
Qualificação positiva (NP)	40	0
Qualificação negativa (NE)	6	3
Qualificação de campo sexual (NS)	19	8
Qualificação de campo amoroso (NA)	5	0

Dentre as 70 (setenta) qualificações dadas às mulheres, 57% foram do tipo qualificação positiva, 27% de qualificação de campo sexual, 9% de qualificação negativa e 7% de qualificação de campo amoroso. Para os homens, foram utilizadas 11 (onze) qualificações, distribuídas em 72% qualificação de campo sexual e 28% qualificação negativa.

Para qualificar os homens, foram utilizados apenas dois tipos de qualificadores. Já para as mulheres, a qualificação ocorreu de quatro formas diferentes. Assim como nas letras não houve a necessidade de se identificar quem são esses homens por serem legitimados socialmente, não houve necessidade de se qualificar quem eles são.

Mesmo os nomeadores já trazendo característica a essas mulheres (são visualmente atraentes e novas), os EUE viram necessidade em qualificá-las. Dentre os qualificadores positivos utilizados estão toda gatinha, tem poder, não é de ninguém, top. Esses qualificadores reforçam a ideia de que as mulheres são bonitas e chamam a atenção nas festas, além de trazer a ideia da solteirice mais uma vez, informação já trazida pelos nomeadores.

A qualificação de campo sexual demonstra uma mulher mais segura de si, ao mesmo tempo que serve de objeto sexual para esse sujeito enunciador. Como qualificadores aparecem as palavras e expressões ousada, toda assanhadinha, alucinação, preparadas, presa:

**(Exemplo 75) MÚSICA 01 – Prisioneira**

“Mãos para o alto novinha/ Porque? Por que hoje tu tá presa tu tá presa o tu tá presa”

**(Exemplo 76) MÚSICA 05 – Exagerado**

“Sua boca me enlouquece, eta alucinação”

No exemplo 75 (setenta e cinco) o estado de presa da mulher é visto como qualificador ligado ao sexo por, após esse comportamento, o homem mandá-la sentar, quicar e rebolar, ações ligadas ao campo sexual. Dessa forma, a “prisão” da mulher é uma fantasia sexual, em que ela, detida, passa a satisfazer o homem, correspondendo aos mandos dele.

No exemplo que se segue, a mulher é apresentada como possuidora de uma boca que enlouquece o Eu-enunciador, o que justifica a vontade de manter relações sexuais com ela. Ademais, ela causa desejo tão grande no EUE, que sai do plano da realidade e é comparada a uma alucinação.

Os qualificadores negativos relacionados à mulher são as palavras descontroladas, especialista e santinha, sendo este utilizado na mesma música como nomeador também. O primeiro qualificador mencionado demonstra o estado em que a mulher fica ao chegar nos bailes *funks*. Já os outros dois qualificadores apresentam uma mulher enganadora, que finge ter um comportamento esperado de uma mulher na sociedade – ser quieta – para poder ir aos bailes e, por isso, é uma especialista.

Por fim, como qualificadores de campo amoroso de referência à figura feminina estão as expressões encanta com seu jeitinho e faz tão bem. Os exemplos 77 (setenta e sete) e 78 (setenta e oito) apresentam esses QA nas músicas:

**(Exemplo 77) MÚSICA 03 – Ela não anda ela desfila**

“Não gosta de compromisso/ Encanta com seu jeitinho”

**(Exemplo 78) MÚSICA 05 – Exagerado**

“Você me faz tão bem”

No exemplo da *Ela não anda ela desfila*, a expressão sublinhada foi analisada como qualificação de campo amoroso por indicar um carinho que o EUE possui por essa mulher de quem ele fala, demonstrado pelo uso de diminutivo na palavra jeito. No segundo exemplo, por a mulher fazer-lhe bem e pelo uso do advérbio de intensidade “tão”, também foi analisado com QA.

A nomeação dos homens se deu, como apresentado, por qualificadores do campo sexual e qualificadores negativos. As músicas *Prisioneira*, *Senta essa bunda no chão*, *Soltinha*, *Convocação*, *Santinha* e *Quando dj mandar* não apresentaram nenhum qualificador masculino. Dessa forma, vê-se que a qualificação de homens não é uma característica desta década.



Os qualificadores de campo sexual relacionados ao homem apresentam principalmente o enlouquecimento desse homem devido à sensualidade da mulher, demonstrando o descontrole deles por causa da vontade de transar com ela. O exemplo 79 (setenta e nove) apresenta essa qualificação dada ao homem:

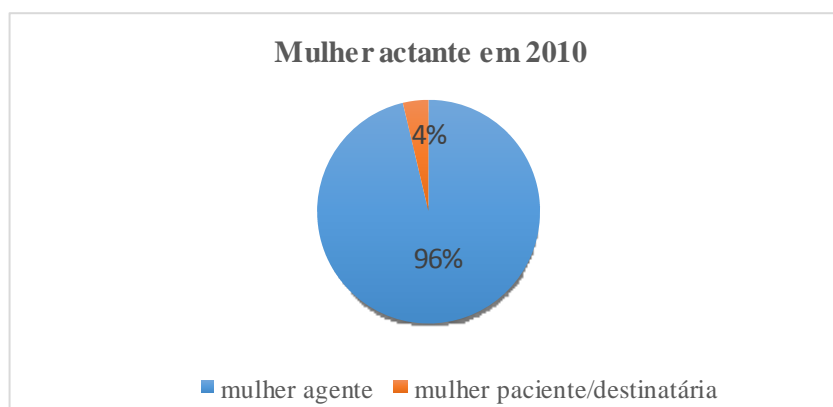
**(Exemplo 79) MÚSICA 09 – Paradinha**

“Desce pra mim que eu to ficando acelerado”

As qualificações negativas são “na pista” e “babando”. A primeira significa estar solteiro e, no contexto interno da letra *Tudo é festa* tem a característica negativa pelo fato de o sujeito enunciador querer uma relação com a mulher e não conseguir atender esse desejo. Já o outro qualificador é utilizado para caracterizar os homens que não conseguem ficar com a mulher atraente na música *Ela não anda ela desfila*. Vê-se que a qualificação negativa é devido à recusa da mulher em relacionar-se sexualmente com os homens.

Assim como as letras dos anos 2000, não há a finalidade nessa década de 2010 de se contar uma história e, portanto, não ocorre o **modo de organização narrativo**. Porém, há movimentação nos textos, o que significa a presença de operação linguística de ação. O gráfico 7 demonstra a distribuição dos papéis da mulher nos processos presentes nas músicas:

Gráfico 7- Demonstração da função da mulher actante em 2010



O gráfico 7 apresenta a ocorrência de processos com mulheres actantes agentes e mulheres actantes pacientes/destinatárias. Dentre as 351 (trezentos e cinquenta e um) ocorrências de processos em que a figura feminina aparece, 338 (trezentos e trinta e oito) ações são com actante mulher agente e 13 (treze) são com actante mulher paciente/destinatária. Das ações em que a mulher é agente, 230 (duzentos e trinta) são

realizadas por elas a partir de uma ordem feita pelo sujeito enunciador homem, ou seja, 68% das ações praticadas por mulheres são feitas devido a uma iniciativa masculina, mais que a metade dos processos. Nos exemplos 80 (oitenta) e 81 (oitenta e um) veem-se casos de mulher agente nas letras:

**(Exemplo 80) MÚSICA 04 – Senta essa bunda no chão**

“Vai vai vai senta essa bunda no chão”

**(Exemplo 81) MÚSICA 10 – Santinha**

“Especialista, sai na pontinha do pé”

Quando a mulher é agente por comportamento voluntário, isto é, sem receber ordem, ela desenvolve atividades ligadas ao dia a dia, como demonstra o exemplo 81, e também comportamentos tidos nos bailes. Já nos processos ordenados, as ações estão relacionadas ao contexto sexual, principalmente, e também ao comportamento delas no baile, como apresenta o exemplo 80. Por os processos em que a mulher ser agente serem em sua maioria ordens do EUE homem, vê-se reforçada mais uma vez a hierarquização de homens em mulheres, em que o homem se apresenta em posição superior.

Nos processos em que a mulher é actante paciente/destinatária, ela aparece geralmente como destinatária dos desejos sexuais do homem, como se vê no exemplo 82 (oitenta e dois):

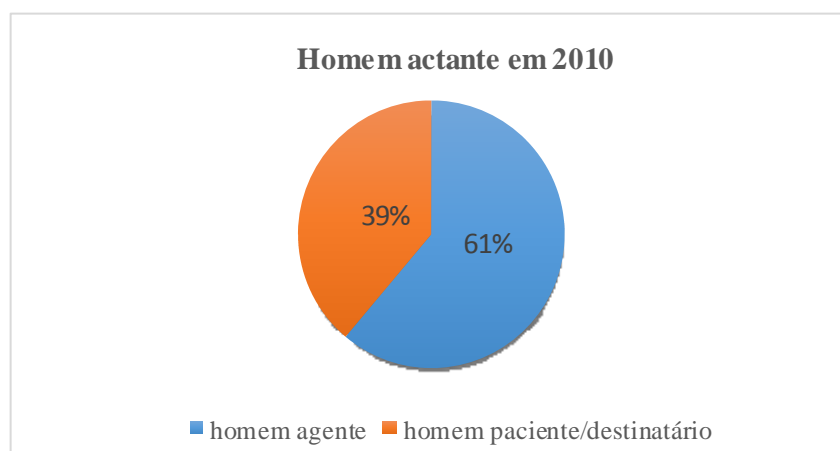
**(Exemplo 82) MÚSICA 02 – Tudo é festa**

“Quero sentir teu gosto, eu quero te amar”

A mulher, ao ser paciente/destinatária de processos que beneficiam o homem na relação íntima, aparece como um objeto de prazer, ideia já demonstrada pelos qualificadores de campo sexual utilizados. Dessa forma, a ideia de uma mulher que satisfaz o homem reforça a superioridade masculina.

Nas letras, o homem aparece como actante em 54 (cinquenta e quatro) processos, sendo 33 (trinta e três) como actante agente e 21 (vinte e um) como actante paciente/destinatário. O gráfico 8 demonstra essa divisão entre os papéis do homem em relação ao processo ocorrido:

Gráfico 8- Demonstração da função do homem actante em 2010



Observa-se, pelo gráfico, que o homem aparece na maior parte da música como agente. Dentre os processos onde o homem aparece com essa função, 5 (cinco) são realizados devido a uma ordem, ou seja, 15% de ações ocorrem por iniciativa de outra pessoa. Os exemplos 83 (oitenta e três) e 84 (oitenta e quatro) apresentam processos em que o homem é agente:

**(Exemplo 83) MÚSICA 03 – Ela não anda ela desfila**

“Deixa ela passar/ Não olha nem mexe, não olha nem mexe”

**(Exemplo 84) MÚSICA 05 – Exagerado**

“O Dj comanda o som, aumenta o teu tesão”

Nos processos em que o homem é agente, as ações desenvolvidas demonstram o comportamento deles no baile, como apresenta o exemplo 84, além de demonstrarem ações voltadas para a mulher, tanto sentimentais quanto sexuais, apresentado no exemplo 84 também. Ao receber uma ordem, ela parte de outro sujeito do gênero masculino, como mostra o exemplo 83, e, nesse caso, é destinada aos homens que assediam a mulher, mas também aparece destinada ao Dj na música *Paradinha*.

Ao aparecer como actante paciente/destinatário, o homem é em grande parte destinatário de uma ação que ele manda a mulher fazer com ele ou como destinatário de um possível interesse da mulher, como se vê no exemplo 85 (oitenta e cinco). A mulher, então, aparece mais uma vez como uma possível transa para esse homem:

**(Exemplo 85) MÚSICA 06 – Soltinha**

“Ela fica me olhando/ E rebolando gostosinho”

Percebe-se que a mulher observa esse EUE para seduzi-lo, demonstrando interesse sexual por ele. Portanto, esse homem pode ser caracterizado como alguém que desperta desejos das mulheres.

No **modo argumentativo**, último a ser analisado, das 230 (duzentos e trinta) ordens recebidas pelas mulheres, 19 (dezenove) estavam em construções com sequenciadores explicativos e de causalidade, ou seja, 8% dessas ordens foram justificadas. Os exemplos 86 (oitenta e seis) e 87 (oitenta e sete) apresentam esses casos:

**(Exemplo 86) MÚSICA 02 – Tudo é festa**

“ Sacode e balança que hoje tudo é festa

**(Exemplo 87) MÚSICA 05 – Exagerado**

“Fica louca, tira a roupa/ Vem que hoje ‘cê não escapa, não”

No exemplo 86, a ordem direcionada à mulher (TUd da música) diz para que ela se divirta e se mova, utilizando como explicação o dia de festa. Portanto, a mulher deve ser animada e dançar quando houver festa. Já no exemplo 87, vê-se o sujeito enunciador defendendo a ideia de que a mulher deve tirar a roupa porque hoje eles terão uma relação sexual. Dessa forma, há uma relação de explicação nesses versos. Entretanto, não há nenhuma pergunta sobre a vontade da mulher de transar com esse enunciador homem. Vê-se que a justificativa dos dois exemplos é baseada no que esse homem deseja.

Dentre as 5 (cinco) ordens destinadas aos homens, 1 (uma) possui justificativa, isto é, 20% dos versos possui uma relação de explicação/causalidade:

**(Exemplo 88) MÚSICA 09 – Paradinha**

“Mas Dj umenta o som que ela quer descer”

A ordem justificada é destinada ao Dj, pois o mesmo parece ter posição de destaque no cenário do baile *funk*. A explicação para que o DJ toque e agite o baile é a vontade da

mulher dançar na festa. Como essa ação praticada pela mulher favorece aos homens por eles poderem observá-la, essa ordem dada a outro homem busca, na verdade, surtir um comportamento na mulher.

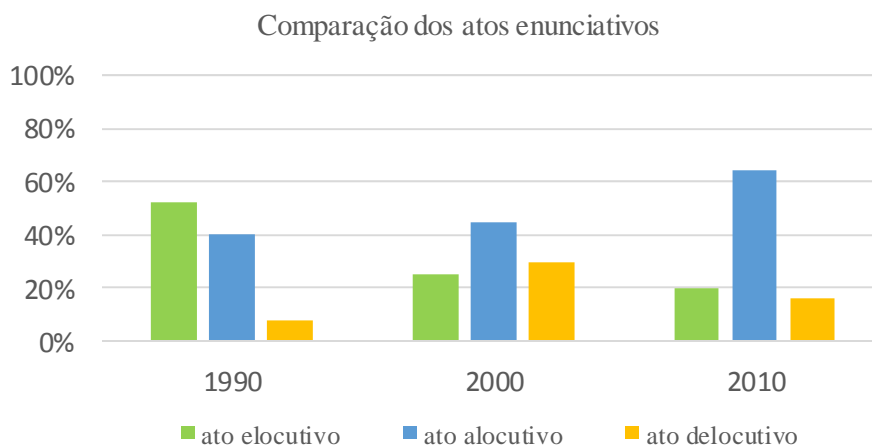
Pela pouca justificativa para as ordens destinadas às mulheres, vê-se confirmada a posição de superioridade dos homens em relação ao gênero feminino, pois eles são legitimados a mandar nas mulheres. Já as ordens dadas aos homens são mais justificadas, demonstrando que é preciso maior poder de convencimento a eles, entretanto, ainda assim há uma certa hierarquia entre o sujeito enunciador e o receptor da ordem, em que o primeiro aparece legitimado para mandar certas ações, ainda que com justificativas.

## 5.2 Contraste entre os *funks* das três décadas

A partir da análise descritiva das músicas de cada década, podemos traçar semelhanças e diferenças entre elas, buscando justificar, por meio de elementos externos à linguagem, o motivo de tais mudanças terem ocorrido. Dentre as categorias de línguas dos modos de organização do discurso observadas, as que mais evidenciaram as mudanças ocorridas nas relações entre homem e mulher foram a modalização, os qualificadores, a função actante de agente ou paciente/destinatário no processo e a presença de coesivos explicativos/causais ligados às ordens. A categoria identificação também apresentou mudança, mas não apresentou alterações tão relevantes quanto às demais.

As transformações ocorridas no **quadro enunciativo e a modalização** ao passar das décadas estão demonstradas no gráfico 9:

Gráfico 9- Comparativo dos atos enunciativos nas três décadas



Verifica-se o maior uso do ato elocutivo na década de 1990 na modalidade de *constatação*, seguido do uso de ato alocutivo, com maior frequência da modalidade *interpelação*. A discrepância na aparição dos dois atos enunciativos foi de 12%, evidenciando certo equilíbrio no uso deles pelo sujeito enunciador. Como elemento externo da década, vê-se a aprovação da cota mínima de 30% para mulheres nas direções de partidos, dentre outros ganhos feministas – já apresentado na seção 2.3. Entretanto, são conquistas feministas que pouco se relacionavam diretamente com o mundo do *funk*.

Ao moldar seu discurso pelo ato elocutivo, o homem se aproxima do seu enunciado, o que é fundamental por se tratar de textos cuja argumentação é voltada para a conquista da amada. Sendo assim, o enunciador consegue demonstrar-se compromissado com essa conquista, apresentando ao TUD seus reais sentimentos e sua opinião sobre a relação deles. Porém, ao verificar que a modalidade que mais aparece nesse ato é a constatação, vemos que essa demonstração de sentimentos é apresentada como algo já pronto, posto no mundo e passível à observação de qualquer um. Em uma análise apenas do contexto linguístico, podemos compreender que essa inserção do enunciador pelo ato elocutivo é para demonstrar seus sentimentos. Já o uso da modalidade constatação ocorre, principalmente, para conferir verdade ao seu enunciado, informando que toda a relação entre ele e a mulher ocorreu exatamente da forma como é apresentada, em uma tentativa de tornar o enunciado objetivo. Porém, ao avaliar essa escolha a partir dos conhecimentos situacionais, isto é, do espaço externo, podemos entender esse ato elocutivo predominante como forma de o homem se colocar no centro do mundo, já que o machismo confere esse papel de destaque ao homem. Já

essa “máscara” da modalidade constatação seria uma forma de não atrelar a imagem de sentimental e apaixonado à figura masculina. Dessa forma, tem-se a noção de que homem não pode abrir seu coração e demonstrar sentimentos de campo amoroso. Vê-se, nesse momento, que os ideais machistas recaem sobre o próprio homem, por ele não dever estar ligado ao sentimentalismo, e também confere a ele espaço de destaque, por se tratar de textos em que ele é justamente o centro.

Com o uso do ato alocutivo, o EUE traz o sujeito destinatário para seu texto. A modalidade mais utilizada é a interpelação. Isso demonstra a necessidade do enunciador em fazer com que todos se sintam integrados no enunciado, aproximando-os do texto. No contexto linguístico, essa modalidade é importante para, quando o TUD é mulher, fazer com que ela dê atenção a ele e saiba que é com ela que ele deseja ficar. Já quando o TUD é o DJ ou a galera do baile, a interpelação aparece para fazer com que eles ajudem o sujeito comunicante, tocando a música ou agitando a festa. Pelo contexto externo, podemos analisar o uso da interpelação como uma necessidade do homem em ser ouvido e receber atenção, em uma crença de que eles merecem receber esse destaque. Essa percepção recebe mais consistência a partir do momento em que observamos a temática da música: se no contexto linguístico o EUE não aceita o fim do relacionamento ou a ausência de carinho da mulher por amá-la, no contexto externo vê-se que o homem insiste no relacionamento por não aceitar não ser o mais importante na vida de uma mulher. Mais uma vez vemos o machismo recaindo sobre a figura do que é ser homem.

Ainda sobre o ato elocutivo, é importante destacar o uso da modalidade *petição* quando o EUE deseja que a mulher faça alguma coisa e o uso da modalidade *injunção* quando o EUE quer que outro homem realize uma ação. Essa diferença na forma de implicar ações ao outro quando é mulher ou homem indica que, nessa década, o homem não precisava mostrar-se superior em relação às mulheres, mas precisava marcar seu domínio frente a outros homens. Sabendo que a sociedade brasileira sempre foi patriarcal e, portanto, o machismo sempre esteve inserido no comportamento da população, entende-se que essa ausência de marcação da superioridade do homem em relação à mulher é devido a ele já ser instituído como superior a ela, não sendo necessário marcar mais uma vez essa hierarquia. No contexto linguístico, entretanto, essa marcação de homem inferior é justificada por ele precisar demonstrar a ela que está perdidamente apaixonado e, por isso, ela é a dona de seu coração, estando superior a ele.

Nos anos 2000, verificamos a mudança na forma como o sujeito enunciador apresenta seu texto. O ato alocutivo passa a ser o mais frequente nas letras, mas há certo

equilíbrio entre todos os atos enunciativos. Percebe-se uma busca por inovar o texto, mas ainda sem caminho definido. Essa busca pode ser justificada por, nessa década, a mulher ganhar espaço no cenário do *funk*, fazendo com que o homem e a mulher precisassem dividir essa cena musical. Além disso, os debates feministas se intensificam devido à globalização e à implementação da Lei Maria da Penha em 2006.

Diferentemente da década anterior, no ato alocutivo há o maior uso da modalidade *injunção* com a referente mulher, e não mais a interpelação. No contexto linguístico, o EUE enuncia as ordens relacionadas às práticas do baile, isto é, o homem manda que as mulheres rebolem, dancem, desçam, subam, cruzem os braços. Essas ordens se transformam, na hora da festa, em passos realizados pelas mulheres funkeiras do baile. Podemos entender essas ordens, a partir da situação passada pelo *funk* da década, como uma necessidade desse homem mostrar às mulheres, novas como Mc no cenário do *funk*, quem manda nessa cenografia. Dessa forma, o homem, tendo seu espaço ameaçado, precisa marcar sua superioridade. Vê-se que o objetivo não é falar para as mulheres de uma forma geral que elas são inferiores: a sociedade já legitima isso. O ponto aqui é o de deixar claro para essa parcela de mulheres que, dentro do mundo *funk*, a regra é a mesma de todas as instâncias sociais, o homem não dividirá espaço com elas de igual para igual. Ao apontar essa superioridade, o homem reforça o machismo contra a mulher da sociedade. Sabendo que desde a segunda metade da década de 1990 o *funk* passa a atingir grandes massas, o comportamento pregado nas letras é absorvido pela sociedade, na forma de um espelho: ao mesmo tempo que o enunciado no *funk* é uma reprodução social, ele transmite de volta o comportamento apreendido como inspiração das letras. Concomitantemente, apesar de não se poder afirmar uma relação direta entre os fatos, no período de 2003 a 2013 houve o aumento da violência contra a mulher negra segundo o Mapa da Violência de 2015, como apresentado na seção 2.3. Cabe lembrar que o *funk* vem das periferias, ambiente onde a maior parte da população é negra (seção 1).

O segundo ato mais frequente, o delocutivo, foi utilizado principalmente para demonstrar o hábito das mulheres nos bailes. O comportamento delas que mais aparece é a dança. O sujeito enunciador homem aparece, então, como observador da dança das mulheres, isentando-se de posicionamento e transformando esse comportamento delas em realidade. Ao ser apresentada como alguém que só dança para que os homens possam observar, as letras da década instituem um papel ao homem e à mulher: elas devem dançar para agradá-los. Relacionado à situação dos anos 2000, entende-se que os homens Mc buscaram demonstrar qual a função das mulheres no *funk*: elas devem apenas dançar. Ao demonstrar somente essa função para elas, esses homens indiretamente dizem que elas não devem ser Mc.



O ato enunciativo não aparece nas letras da mesma forma que apareceu na década anterior. Nos anos 2000, o homem se apresenta na música majoritariamente para falar o que vai fazer com as mulheres e para demonstrar seu comportamento nos bailes. As ações iniciadas pelo homem cujas pacientes/destinatárias são as mulheres estão, normalmente, ligadas à sexualidade e não se verifica o consentimento das mulheres para a tomada das atitudes pelos homens. Nesse caso, o crescente debate sobre os direitos das mulheres fez com que esses homens precisassem falar que as mulheres são destinadas ao prazer desse homem: esse é o direito delas. Enquanto elas aparecem como objeto de satisfação pessoal por dançarem nas festas, como demonstra o ato delocutivo, e por deixarem os rapazes fazerem o que quiserem com elas, esse homem fica “tranquilão” no baile. O homem aparece, então, nessa década, marcando sua superioridade, como forma de resposta aos acontecimentos que rondam o cenário do *funk* e a sociedade brasileira.

A década de 2010 já aparece com um caminho definido, resultado da busca realizada na década anterior. Com o crescente debate acerca do feminismo no Brasil e no mundo e com o destaque das mulheres funkeiras, como Anitta, Ludmilla, Tati Quebra Barraco e outras, o homem comunicante precisou reafirmar sua posição de superioridade. Vê-se então, nessa década, o maior uso do ato alocutivo na modalidade *injuntiva* e, diferentemente da década anterior, não há equilíbrio entre esse ato e os demais, aparecendo uma discrepância de 28% entre ele e a soma dos outros dois atos. Ao fazer uso do ato alocutivo, o TUD a aparecer na música em grande parte das vezes é a mulher. Ela é integrada na música pela modalidade *interpelação* e recebe ordens com o uso da modalidade *injunção*. Nas músicas, as ordens estão relacionadas a comportamentos sexuais e comportamentos de dança, estilo já trazido na década anterior. A hierarquia aparece fortemente, resposta ao feminismo crescente.

O modo elocutivo, segundo de maior frequência, aparece em equilíbrio com o modo delocutivo. Quando o homem se apresenta no texto, ele o faz como nos anos 2000, mas também apresenta outros comportamentos, como o de ser destinatário das ações das mulheres. Nessas ações que são dirigidas a ele, a mulher aparece satisfazendo as vontades sexuais do homem, reforçando mais uma vez o papel da mulher como objeto sexual. O sujeito enunciador também aparece para demonstrar suas ações nos bailes e, conforme a década anterior, ele aparece “tranquilão”, sem se preocupar.

Por fim, o modo delocutivo nessa década é usado para demonstrar o comportamento das mulheres de forma aparentemente objetiva, da mesma forma que na década anterior. Entretanto, não só o comportamento delas nos bailes é apresentado, mas também o comportamento delas no dia a dia, sendo estes relacionados à beleza e à esperteza delas.

Podemos analisar a década de 2010 como um prolongamento da década anterior em relação ao modo enunciativo, em que os homens assentam um padrão às músicas já iniciado anteriormente. Vê-se a luta ainda de sobrevivência desses homens em relação ao destaque das mulheres no cenário do *funk*. Por elas receberem maior destaque, é preciso que elas sejam lembradas de sua posição inferior em relação ao homem, além de saberem qual função elas podem desempenhar: a de objeto sexual. O machismo em relação às mulheres é mais incisivo, nessa década, justamente por os homens tentarem recobrar seus espaços, não só no *funk*, mas na sociedade.

Sobre o **quadro descritivo e a nomeação**, em todas as nomeações femininas e masculinas o tipo predominante foi a nomeação neutra. Os gráficos 10 e 11 apresentam o comparativo entre os tipos de nomeadores atribuídos ao homem e à mulher:

Gráfico 10- Comparativo dos identificadores masculinos nas três décadas

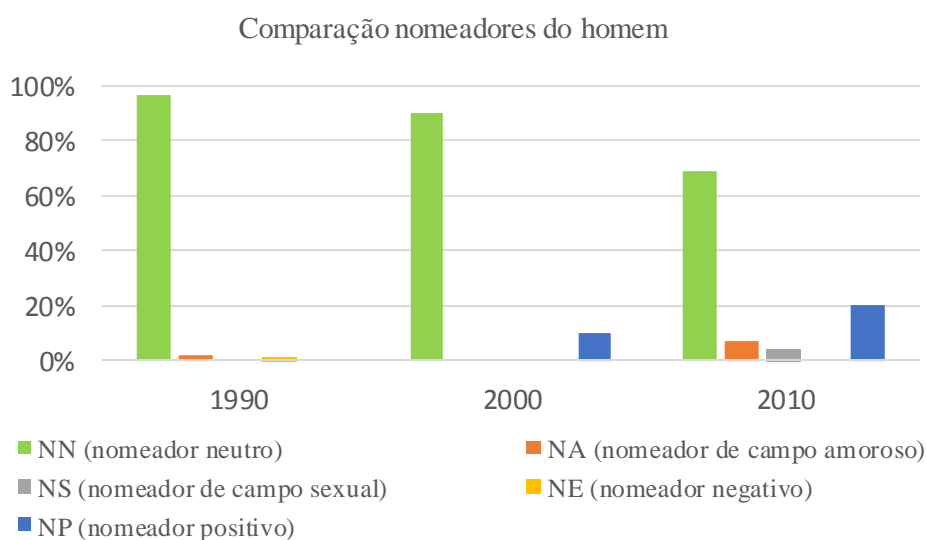
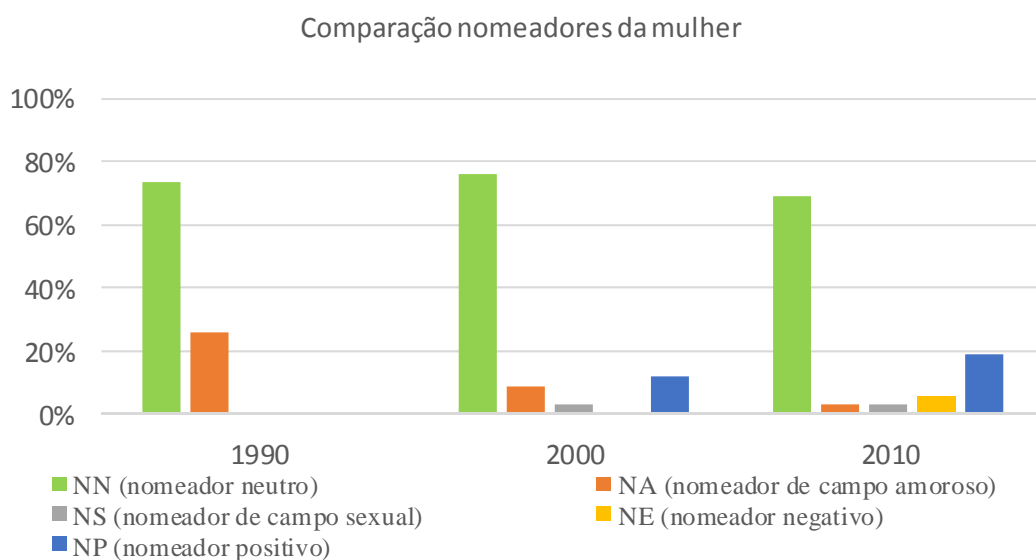


Gráfico 11- Comparativo dos identificadores femininos nas três décadas



A nomeação neutra pode ter sido escolhida para que todos pudessem se identificar na música, acreditando que ela retrata suas vidas e seus romances, na década de 1990 e, nos anos 2000 e 2010, demonstrar que os comportamentos apresentados são de qualquer mulher e qualquer homem. Cabe destacar que, quando o enunciador se apresenta como *eu*, ele representa todos os homens apaixonados de 1990. Já nas décadas seguintes, esse *eu* não representa todos os homens, mas somente o próprio Mc. Pode-se chegar a essa conclusão pelo fato de o Mc assumir, nessa última década, a função de regulador dos bailes, em um papel central que é o de animar o público, principalmente as mulheres: esse papel não é conferido a qualquer um.

Ao passar das décadas, a nomeação de campo amoroso usada para identificar as mulheres foi diminuindo: 26% na década de 1990, 9% na década de 2000 e 3% na década de 2010. Por outro lado, a nomeação positiva aumentou de 0,5% na primeira década para 12% na segunda década e 19% na última. Observa-se, então, que as mulheres não são vistas mais como alguém com quem se deve manter um relacionamento amoroso, ainda que sejam vistas de forma positiva. Entretanto, as nomeações positivas estão relacionadas à aparência física da mulher e, sabendo que quem enuncia é o sujeito homem, a identificação positiva é de acordo com o que eles acham de acordo com a imagem de uma mulher: bonita, glamorosa, novinha. Dessa forma, sua identificação positiva reforça a ideia de que a mulher é um objeto sexual nas décadas de 2000 e 2010. Cabe destacar que a identificação de “nova/novinha” das mulheres

ocorre desde a década de 1990, com maior frequência nas duas últimas. Essa identificação traz a ideia de que a juventude é valorizada pelo homem. Em duas letras da década de 2010 (*Exagerado* e *Tudo é festa*), a identificação da mulher que ocorre por nomeação amorosa também reforça essa ideia de juventude, pois elas são nomeadas de “neném” e “Baby”. A valorização desse aspecto na mulher traz mais uma vez a ideia de que o homem é superior a ela, pois sendo mais velho é mais experiente, além da ideia de que quanto mais nova a mulher, mais destaque ela merece ter.

Em relação à nomeação dos homens, vê-se o aumento da nomeação positiva: nenhuma na década de 1990, 10% na década de 2000 e 20% na década de 2010. Essa nomeação positiva é justificada pela necessidade de o homem apresentar-se no mundo de forma valorizada pela sociedade, já que a partir do momento em que houve maior divulgação do feminismo através das mídias sociais e destaque das mulheres no ambiente do *funk* esse homem precisou mostrar seus pontos positivos para poder manter seu espaço no espaço que antes era de seu domínio.

Quanto à **qualificação** do homem e da mulher, viu-se que apresentam maiores mudanças que a nomeação, como se verifica pelos gráficos 12 e 13:

Gráfico 12- Comparativo dos qualificadores masculinos nas três décadas

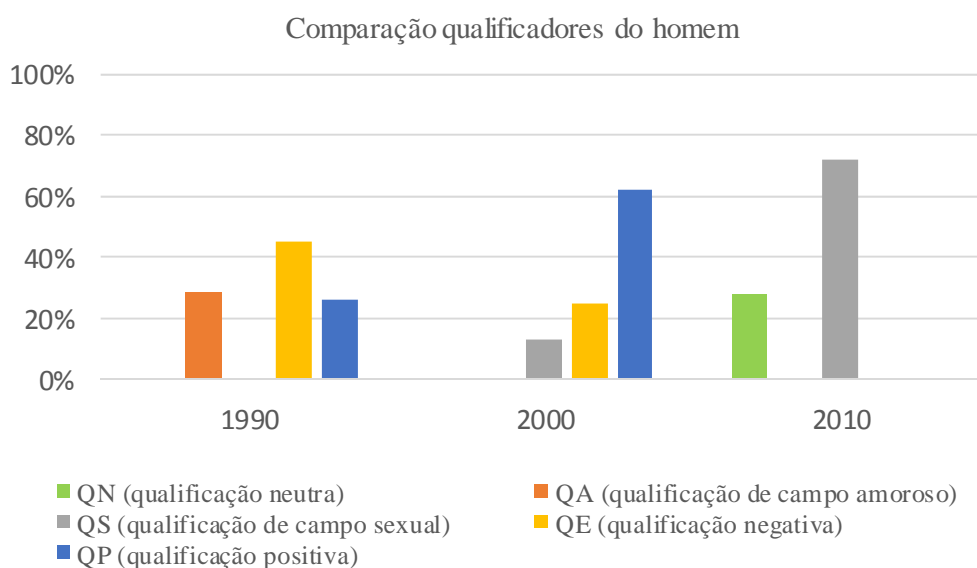
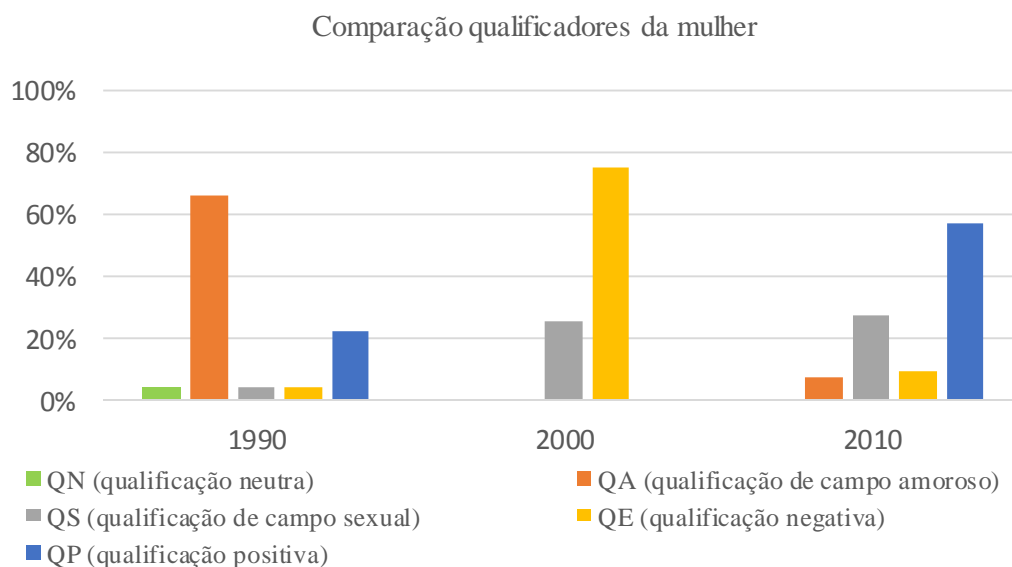


Gráfico 13- Comparativo dos qualificadores femininos nas três décadas



Enquanto na década de 1990 há 22% de qualificações positivas para as mulheres, nos anos 2000 não se observa nenhuma qualificação desse tipo para elas. O que se verifica é a aparição de 75% de qualificações negativas, em que as mulheres são as descontroladas e fazem uso da esperteza para ludibriar a todos. Vê-se, por essa mudança, a resistência desses homens à presença feminina no cenário do *funk*. Em 2010, aparecem 57% de qualificações positivas e apenas 9% qualificações negativas. Percebe-se que, nesse momento, a estratégia de negatar a mulher não aparece mais como forma de embate sexista. Ao verificarmos quais são esses qualificadores positivos, observamos estruturas que qualificam a aparência dessas mulheres como bonitas e com status de relacionamento de solteiras. A mulher aparecer como solteira e bonita fortalece apenas o interesse sexual dos homens nessa década.

Relacionando essa informação ao contexto externo, podemos ver o aproveitamento de uma das pautas feministas (libertação sexual) dos sujeitos comunicantes como forma de justificativa para que as mulheres fossem vistas, nesse período, como objetos sexuais – essa ideia é reforçada também pelo aumento das qualificações do campo sexual que, de nenhuma ocorrência em 1990, passam a 25% nos anos 2000 e 27% em 2010.

Em relação aos homens, houve 45% de qualificações negativas na década de 1990, as quais demonstram a reação do sujeito enunciatador com o afastamento da amada. Esses

qualificadores se fazem importantes para reforçar a ideia apresentada nos textos do sofrimento desse enunciador, apresentando à mulher como ele necessita do amor dela para melhorar seu estado. Na década seguinte, a qualificação negativa diminui para 25% dos casos, havendo a maior presença de qualificadores positivos. Essa diminuição, assim como na nomeação, surge como resposta à ocupação das mulheres do cenário do *funk*.

Em função da permanência e do destaque dessas mulheres no cenário funkeiro, a qualificação desses homens passa a ser em sua maioria ligada ao âmbito sexual (72% dos casos) em 2010, o que pode ser justificado pela necessidade desse homem marcar fortemente seu desejo sexual pelas mulheres, tornando-as, mais uma vez, um objeto sexual. Nas três décadas, a maior parte das qualificações negativas ocorrem devido ao comportamento da mulher. Sendo assim, a característica negativa do homem ocorre devido à figura feminina, reforçando a ideia machista de que a perdição do homem é a mulher.

Enquanto na identificação da década de 1990 o homem aparece apenas em 2% dos casos com nomeador de campo amoroso, na mesma década ele recebe 29% de qualificações de campo amoroso. Isso pode ser justificado pela necessidade desse homem não se marcar como alguém que é romântico, mas alguém que está romântico. Dessa forma, esse homem cumpre a expectativa social criada sobre a figura masculina: a de que o homem não deve ser sensível. Mais uma vez, percebe-se o machismo caindo sobre a ideia do que é ser homem. Essa qualificação de campo amoroso não aparece nas outras décadas.

No **espaço de ação/ modo narrativo**, verificou-se que nos processos em que as mulheres fizeram parte, elas apareceram como agentes em 46% em 1990, em 86% nos anos 2000 e em 96% na década de 2010. Ao analisar em um primeiro momento esses dados, poderia se chegar à conclusão de que as mulheres ganham mais destaque com o passar das décadas, ganhando cada vez mais espaço de agente nas letras. Entretanto, observando as ações desempenhadas por elas, viu-se que 27% ocorreram a partir de um pedido do EUE na década de 1990, 38% ocorreram a partir de uma ordem masculina em 2000 e 68% ocorreram a partir de uma ordem masculina na década de 2010. Dessa forma, a mulher passou a ter suas ações atreladas ao que o homem ordenava, chegando a essa ordem representar mais da metade das ações desempenhadas pela mulher em 2010. Ao atribuir uma ordem à mulher nas últimas duas décadas, esse homem traz para o espaço da letra da música a sua superioridade legitimada pela sociedade, pois só se dá uma ordem a quem é considerado em uma posição inferior à sua. Mais uma vez fica evidente a ideia de hierarquização entre homens e mulheres, trazida devido ao crescimento do debate feminista, inclusive dentro do espaço do *funk*, com a entrada das mulheres nesse universo.

Em 1990 e 2000, o homem desempenha majoritariamente o papel de actante agente, com destaque para o fato de na segunda década o homem não aparecer em nenhum processo como actante paciente/destinatário. Na década de 2010, o homem também aparece na maior parte como agente, entretanto, há um aumento de sua função como paciente/destinatário: 39% dos casos. Quando paciente/destinatário nessa última década, ele é destinatário da sedução da mulher. Sendo assim, ele aparece como desejável pelas mulheres, motivando as ações delas, afinal, elas dançam para conquistar esses homens. Na década de 1990, ao aparecer como paciente/destinatário, ele geralmente é abandonado pela mulher e lamenta isso, mas, em poucos casos, ele surge como objeto de interesse da mulher. Vê-se, então, a necessidade do homem em marcar-se como centro de desejo feminino, de forma sutil na primeira década, mas fortemente em 2010. Esse aumento da função de actante paciente/destinatário do homem nesse período pode ser justificado por ele precisar demonstrar que é ainda o centro da sociedade, principalmente dos desejos femininos.

Dentre os processos em que o homem aparece como agente na década de 1990, o homem recebe ordem em 4%. Na década seguinte, as ações realizadas a partir de ordens ocorrem em apenas 1 caso, demonstrando não ser uma característica da década. Na década de 2010, 15% das ações realizadas partem de uma ordem. Ao compararmos com as ações desempenhadas pelas mulheres que partem de uma ordem, vê-se que o homem possui maior liberdade de ações, sem haver necessidade de receber ordens para aparecer como agente. Na primeira década, as ordens são destinadas aos homens que brigam nos bailes, cenário frequente dos bailes nesse início do *funk* (item 1). Na década de 2010, as ordens voltam-se para os DJs, e o EUE homem, em congruência com sua pessoa real EUC, ordena que eles agitem os bailes com as suas músicas. Nesse caso, não verificamos uma influência do feminismo nessa mudança, mas sim o funcionamento dos bailes: sem brigas, o espaço passa a ser destinado somente à diversão e à curtição do som.

Por fim, a presença de **coesivos explicativos/causais ligados às ordens** ocorreu em 51% dos pedidos e ordens destinados à mulher em 1990, em 6,5% das ordens na década de 2000 e em 8% das ordens às mulheres na década de 2010. Essa baixa ocorrência de explicações para as ordens das duas últimas décadas demonstra a imposição masculina de suas vontades, além de, mais uma vez, observar-se a legitimidade desses homens em poder ordenar às mulheres sem necessitar motivações. O fato de, na década de 1990, as ordens serem em sua maioria justificadas não indica a não existência do machismo. É preciso reconhecer que as mulheres não faziam ainda parte desse ambiente musical e, portanto, o homem não precisava marcar sua superioridade. Assim, no contexto linguístico, o pedido para

que a mulher ficasse com o EUE era justificado como forma de demonstrar um homem compreensivo com a decisão de iniciar ou retomar o relacionamento por parte a mulher. Porém, o contexto externo da década não aponta para esse caminho, já que a sociedade, apesar dos avanços feministas, ainda era machista, como se percebe nas outras categorias linguísticas analisadas dessa década<sup>36</sup>.

Nas ordens destinadas aos homens, na década de 1990, apenas uma ordem é estabelecida com elementos conectivos de ideia de explicação ou causalidade, constituindo 8% dos casos. Nos anos 2000 não há, como apresentado, ordens de uma forma geral que possa caracterizar a década. Já na década de 2010, 20% das ações ocorridas devido ao homem foram explicadas. Na primeira década, essa baixa relação argumentativa nas ordens pode ser explicada pelo homem precisar se mostrar como superior aos frequentadores dos bailes, sendo necessário impor a eles comportamentos para que houvesse a harmonia da festa. Já na década de 2010, a quantidade de ordens justificadas aumenta em relação à outra década cuja percentagem é demonstrada. Nesse caso, podemos justificar esse fato pela ordem ser destinada ao DJ, parceiro de realização dos bailes do Mc. Essas poucas justificativas, porém, não apresentam teor machista, apenas a mudança da lógica dos bailes.

A partir dessa análise linguística realizada com base na teoria Semiolinguística e da consequente comparação das categorias de língua selecionadas em cada década, buscou-se traçar o *ethos* social masculino de cada período e imagem da mulher construída nas letras. A próxima seção é destinada à apresentação desses *ethos* e imagens construídas a partir do estudo feito até esse momento do trabalho.

### 5.3 O *ethos* masculino e a imagem da mulher

A análise dos *ethé* masculinos partiu do conhecimento da história do *funk* em cada década, da história do feminismo, do papel do homem e da mulher na sociedade, do conhecimento de quem são os ouvintes das músicas e do levantamento dos dados linguísticos constituintes dos modos de organização do discurso.

Na década de 1990, podemos depreender um *ethos* destinado ao grupo dos homens funkeiros. Por terem vindo das periferias cariocas, esses homens eram estereotipados como

---

<sup>36</sup> As outras categorias apontam para um machismo sobre a função do homem. Essa definição de papéis sociais devido ao sexo já aponta para uma sociedade patriarcal nessa época.



peças violentas, em consonância com a ideia de que nas favelas só havia traficantes e violência. Dessa forma, ao adentrar no espaço midiático, os Mc's buscaram desvencilhar a figura do funkeiro da ideia de violência.

Nessa tentativa de mostrar quem é o funkeiro para a sociedade, houve o maior uso do ato elocutivo, cujo texto é estruturado em primeira pessoa. A partir do enunciado voltado para si, o sujeito comunicante buscou apresentar um *ethos* de caráter, por demonstrar os valores desses homens, e *ethos* de chefia, por demonstrar sua capacidade de comandar o baile. Ele traz, então, em sua fala, imaginários sócio-discursivos ligados a uma visão positiva do cidadão da comunidade. Os imaginários suscitados pelas construções verbais utilizadas estão estabelecidos no quadro a seguir e relacionados a alguns exemplos das letras analisadas:

Tabela 10- Imaginários sócio-discursivos da década de 1990

Construção verbal do <i>ethos</i>	Imaginário sócio-discursivo
“Apenas quero te fazer feliz”	Afetivo
“Eu peço por favor volte pra mim”	Dependência, afetivo
“Pare com essas brigas e vamos todos se ligar”	Superior, pacificidade
“Eu vou pro bar, então encho a cara”	Dependência, fraqueza
“Você quis me dar as mãos, não alcançou”	Afetivo
“DJ, solta o solitário para todos apaixonados”	Superior, solidário
“Você conquistou o meu coração”	Inferior, afetivo

Como demonstrado no quadro, o imaginário afetivo apareceu diversas vezes, reafirmando a necessidade desses funkeiros se mostrarem capazes de desenvolver carinho por alguém, refutando a imagem violenta. A refutação da violência aparece também a partir do momento em que esse enunciatador aparece como solidário, ao conversar com o DJ e ordenar-lhe que anime o baile para que as pessoas possam aproveitá-lo.

A partir da relação estabelecida entre o homem e as mulheres nas músicas, podemos verificar a dependência que esse homem mantém. Assim como foi verificado na seção anterior, essa relação de dependência não implica que esse homem se enxergue inferior à mulher, mesmo se colocando dessa forma em alguns momentos. Devido a já ser instituído socialmente como alguém superior à figura feminina, ele percebe que a sua apresentação como inferior não acarretará perda de espaço no embate sexista, mas sim ajudará a se

desvencilhar da ideia de alguém agressivo, imagem construída socialmente. A inferioridade mantida por esse homem apenas reforça a ideia de fragilidade desse sujeito enunciativo, atribuindo, mais uma vez, a ideia de que os funkeiros não são violentos, já que não conseguem manter-se fortes diante da mulher.

Ao atribuir para si essa imagem de fragilidade nas letras, o sujeito interpretante dessas músicas atribui a esse enunciativo uma corporalidade associada a essa fraqueza: provavelmente a de uma pessoa magra, franzina, sem força, que exala timidez. Por aparecer, em algumas letras, o nome de alguns lugares da zona periférica da cidade, como Estrada da Posse e Borel, esse sujeito interpretante associa a figura desse homem fraco aos homens moradores dessas regiões. Pela localidade, consegue-se atribuir mais uma característica ao corpo: ele possui a pele negra. Portanto, a população é convidada a ver esse homem negro antes violento como alguém triste e incapaz de cometer violência, que deseja amar apenas.

Mesmo esse homem aparecendo como frágil, ele não é identificado nominalmente como alguém dependente ou afetivo. Apenas suas atitudes e qualificações demonstram esse caráter, apresentando a ideia de que o homem pode agir de forma carinhosa, mesmo sem sê-lo essencialmente.

Enquanto verificamos a corporalidade e o caráter do enunciativo homem sendo a de alguém frágil, a imagem formada das mulheres na década de 1990 é oposta. Como visto pela análise das seções 5.1.1 e 5.2, a mulher aparece decidindo o relacionamento, sendo motivo de sofrimento do enunciativo. Ao mesmo tempo em que ela apresenta essa imagem cruel, ela também é exaltada, pois é sempre bonita e apaixonante. Dessa forma, a figura feminina é montada de forma paradoxal, mas sem demonstrar inferioridade em relação ao homem: ao contrário, ela é quem tem o poder de decisão.

Nos anos 2000, o *ethos* dos homens apresentados nas músicas muda devido a elementos dos fatores externos. Nesse período, o *funk* já se consagrou como um dos ritmos musicais mais ouvidos no Rio de Janeiro, as mulheres ganham espaço como cantoras e o feminismo passa a ser mais debatido devido aos avanços tecnológicos. Como resposta a essas transformações, o sujeito comunicante das letras não precisa mais se apresentar como alguém frágil e não violento, afinal, a cultura da periferia ganhou espaço midiático. Agora esse homem precisa voltar a fortalecer seu espaço na sociedade e no próprio *funk*, espaço esse ameaçado pela emancipação das mulheres.

Sendo essas mudanças de contexto externo recentes, esse homem procura se reinventar, alterando a relação de sujeito enunciativo com o seu enunciado. Passa a haver, na letra, mais versos/ conjunto de versos no ato alocutivo, mas em equilíbrio com a quantidade

dos outros tipos de atos enunciativos. Assim, há uma grande aproximação com o sujeito destinatário do texto, ao mesmo tempo em que ele se coloca no texto e também se retira, em uma apresentação objetiva das informações. Junto a essa mudança de relação com seu enunciado, o enunciador passa a apresentar outra imagem em seu texto, ora assumindo um *ethos* de potência, ora assumindo um *ethos* de solidariedade. Os imaginários sócio-discursivos levantados nos enunciados dessa década estão apresentados no quadro a seguir, com alguns exemplos das letras que correspondem a esse imaginário:

Tabela 11- Imaginários sócio-discursivos dos anos 2000

Construção verbal do <i>ethos</i>	Imaginário sócio-discursivo
“Sou eu bola de fogo”	Força, poder
“Sua boca vou beijar”	Superior, violência, poder
“Elas estão descontroladas”	Sinceridade
“Eu tô tranquilo”	Tranquilidade
“Ela ta dançando no embalo do meu som”	Sinceridade, solidário
“Então pedi pro dj soltar/ O ponto com o tamborzão”	Solidário
“Várias mulheres lindas rebolando até o chão”	Sinceridade, solidário

Vê-se uma variedade de imaginários suscitados nas letras da década. O sujeito enunciador aparece como alguém superior à destinatária mulher, além de demonstrar o comportamento delas no baile, comportamento esse que pode ser conferido e, por isso, traz o imaginário de sinceridade. Conforme visto na seção 5.1.2., essa superioridade e apresentação de comportamento das mulheres pelo enunciador demonstram a resistência do EUC à participação das mulheres no cenário do *funk*. A relação do homem com a mulher passa a ser pautada por vezes como violenta, ao atribuir uma ordem sem justificativa e ao invadir o espaço corporal da mulher sem pedir o consentimento dela.

Quando aborda a si, o enunciador passa a ideia de tranquilidade e força. Esses imaginários, aparentemente com traços semânticos contrários, relacionam-se para demonstrar que o homem permanece inabalável frente às mudanças no cenário do *funk*. Entretanto, apesar da demonstração de tranquilidade, o sujeito comunicante apresenta-se como forte em seu enunciado, uma forma de mostrar uma superioridade pela força trazida de seu nome de Mc.

Ao mesmo tempo em que demonstra o caráter de violência e força, esse enunciador apresenta o caráter de solidário por animar o baile e dar espaço para o DJ se tornar conhecido por tocar. Dessa forma, esse enunciador é, ao mesmo tempo que violento, alguém que abre espaço para a atuação do outro. Essa solidariedade aparece também no momento em que ele traz o foco do baile para a mulher, o que suaviza a relação de superioridade que mantém sobre ela.

Pelo caráter trazido em seu enunciado, podemos traçar uma corporalidade a esse EUE: alguém forte, bonito, com popularidade entre as mulheres por elas reboarem para ele no baile. A formação desse corpo para o homem na enunciação constrói uma nova relação com os ouvintes do *funk*, diferente da relação estabelecida na década anterior. Além disso, esses homens não refutam a imagem de violentos atribuída muitas vezes ao funkeiro, mas faz uso dela para reafirmar a sua superioridade sobre as mulheres. Ademais, ele agora é motivo de inspiração a outros homens, pois é solidário por permitir o destaque de outras pessoas no cenário do baile, além de estar em um espaço cheio de mulheres bonitas que dançam.

A imagem das mulheres construída nessa década é um reflexo da entrada das mesmas no cenário do *funk*. A única qualidade que possuem é a beleza que serve como “colírio” para os homens nos bailes. Dessa forma, ela é subjugada à vontade dos homens, os quais aparecem como superiores. Pelos enunciados dessa década, vê-se que o lugar destinado às mulheres é o de objeto sexual cuja vontade é moldada de acordo com o desejo do homem. A hierarquização entre o homem e ela se faz presente.

Na década de 2010, o *ethos* masculino depreendido das letras mostra o homem tentando manter seu domínio no cenário do *funk* e na própria sociedade. Nesse período, as mulheres estão destacadas no *funk* e o feminismo mantém sua expansão nas mídias devido aos avanços da tecnologia. Portanto, o homem busca recobrar seu espaço e, para isso, marca sua superioridade sobre a mulher.

Para demonstrar a sua superioridade, o homem traz para o seu enunciado o TUD mulher, atribuindo ordens a ela. Vê-se, então, o uso majoritário do ato alocutivo nos enunciados do *funk* dessa década. Ao mandar na mulher, o homem constrói para si um *ethos* de potência, destacando a sua virilidade carnal. O próximo quadro demonstra os imaginários trazidos pela enunciação das letras dessa década:

Tabela 12- Imaginários sócio-discursivos da década de 2010

Construção verbal do <i>ethos</i>	Imaginário sócio-discursivo
“Poderosa, gostosa, me deixa louquinho”	Superior, sedução
“Fica caladinha”	Superior, violência
“Ela não anda, ela desfila”	Sinceridade
“Falar besteiras no ouvido até você pirar”	Sedução
“Eu vou provar no teu prazer”	Superior, sedução

Pela tabela, verificamos a presença desse enunciador como alguém ligado ao sexo e hierarquicamente superior à mulher por poder ordená-la. Em alguns momentos esse enunciador aparece como violento por dar uma ordem sem justificativa, entretanto, conforme apresentado no item 3.4, nessa década as ordens destinadas às mulheres passam a ser mais justificadas que na década anterior. Ademais, outro imaginário ligado ao enunciado desse homem é a sinceridade, que surge no momento em que o enunciador apresenta o cotidiano e características das mulheres que frequentam os bailes.

A sensualidade ligada ao enunciador aparece normalmente atrelada ao ato sexual que esse homem busca desenvolver com a mulher. Retomando as lutas feministas de libertação sexual, percebe-se a apropriação desse contexto por esse homem, fazendo com que a liberdade sexual dessas mulheres seja usada a seu favor, permitindo que ele possa satisfazer seus desejos eróticos.

Por essa personalidade apresentada, o enunciador é incorporado na forma de um homem forte, bonito, com forte apelo sexual. Essa imagem é parecida com a formada na década anterior, demonstrando que a década de 2010 é a sistematização dos indícios trazidos no período anterior. Vê-se mais uma vez a necessidade desse homem em marcar-se superior à mulher, mas, agora, essa superioridade está atrelada também ao relacionamento erótico, em que ela satisfaz seus desejos.

Para que a mulher satisfaça seus desejos, o EUE apresenta a figura feminina na forma de alguém que fica bem solteira e que tem a chama a atenção dos homens por sua beleza. Essa mulher é jovem e tem o corpo valorizado, reforçando a ideia de uma mulher que é objeto sexual. Ao atribuir essa imagem à mulher, o sujeito comunicante mascara a hierarquização apresentada em seu enunciado e destaca a beleza da mulher, transformando essa reificação da

mesma em um elogio. Assim, o homem funkeiro não demonstra diretamente que luta por espaço na sociedade com as mulheres, afinal, ele as valoriza fisicamente.

O *ethos* masculino da década de 2000 e 2010 abarca imaginários sócio-discursivos comuns, como a superioridade, indicando a continuidade da última década em relação à anterior. O *ethos* dos anos de 1990 traz imaginários diferentes das demais décadas, o que demonstra haver situações externas ao enunciado diferentes dos outros períodos. Já a imagem formada das mulheres nas letras segue a mesma lógica do *ethos*, isto é, na década de 1990 têm-se imagens femininas diferentes das décadas de 2000 e 2010, e estas, por sua vez, apresentam imagens similares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada observou as mudanças linguísticas ocorridas nas letras de *funk* masculinas na passagem das décadas de 1990, 2000 e 2010 que pudessem indicar um embate sexista. Partiu-se da hipótese de que o *funk* masculino absorveu as alterações das relações entre homens e mulheres na sociedade brasileira, havendo, então, marcas linguísticas que poderiam demonstrar essas alterações, e não apenas a temática das músicas.

Para comprovar a hipótese inicial, utilizou-se a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, por se tratar de uma teoria em que os elementos gramaticais são considerados a partir de uma perspectiva semântico-discursiva, e a concepção de *ethos* de Charaudeau e Maingueneau, para observar a imagem construída de si pelo sujeito comunicante no momento de enunciação. Com o levantamento das mudanças linguísticas ocorridas, buscou-se entender quais elementos da condição sócio-histórica desses períodos influenciaram essas mudanças e, para isso, apresentaram-se a história do *funk* carioca e a história do feminismo no Brasil, com foco no feminismo negro. Dessa forma, a metodologia utilizada foi quantitativa-qualitativa, em que os elementos linguísticos foram selecionados e analisados com o objetivo de se encontrar uma explicação para a sua aplicação nos textos. Foi uma metodologia comparativa também por se compararem os resultados das décadas.

Os resultados desse estudo demonstram que as estruturas linguísticas utilizadas nas letras sofreram mudanças de acordo com o contexto social do período. Verificou-se que na década de 1990 o homem não tinha a necessidade de se marcar como superior às mulheres por a sociedade já legitimar essa hierarquia, além de eles não brigarem por espaço com elas. A figura feminina aparecia, então, como forte e independente, ao mesmo tempo que alguém merecedora de amor e carinho. A preocupação dos homens funkeiros estava relacionada ao estereótipo de violento atribuído a eles pela sociedade e, portanto, eles buscaram apresentar (de forma voluntária ou não), o *ethos* de caráter e o *ethos* de chefia. Apesar do embate sexista não ser demonstrado nesse momento, percebeu-se o machismo recaindo no próprio homem, indicando a forma como eles se incluíam no mundo.

Nos anos 2000, viu-se que foi um período de transição para o *funk* masculino, em que o sujeito comunicante homem buscou se reinventar devido à entrada das mulheres no cenário *funk* e devido ao maior debate feminista na sociedade por causa dos avanços tecnológicos. Por ter de lutar pelo mesmo espaço com as mulheres, esse homem passa a reforçar sua

superioridade sobre elas, marcando-as com identificadores negativos na maior parte das vezes. Assim, a mulher aparece como “maluca”, que busca seduzir o homem por sua dança. Mesmo rotulando-a pejorativamente, esse homem dá destaque a ela, o que faz com que pareça valorizá-la. Dessa forma, o enunciador apresenta um *ethos* de potência e um *ethos* de solidariedade.

Viu-se que as letras da década de 2010 apresentaram uma continuidade ao estilo já iniciado na década anterior. O homem ainda buscou marcar sua superioridade em relação às mulheres, mas, desta vez, com maior frequência, devido à intensificação dos debates feministas e ao destaque delas no cenário *funk*. A mulher aparece como alguém bela que desperta desejo nos homens, além de manter a visão negativa já iniciada na década anterior. Sendo assim, a imagem construída no enunciado do sujeito comunicante homem é um *ethos* de potência, ligado à superioridade e ao aspecto sexual.

Todas as categorias de língua do modo de organização discursivos observadas demonstraram a alteração na relação entre homens e mulheres na sociedade brasileira, porém, umas apresentaram menos mudanças que as outras, como a identificação.

Esperamos que a análise das letras a partir dessas bases teóricas tenha auxiliado à compreensão da necessidade em se repensar a forma como a sociedade enxerga as relações entre homens e mulheres. Como ficou evidente com as conclusões da pesquisa, a letra de *funk* masculina absorveu o contexto do ambiente em que estava inserida. Se a sociedade é machista, esse machismo aparece nas estruturas de língua usadas nas letras, tanto interferindo no comportamento dos homens com eles mesmos quanto interferindo no comportamento desses homens com as mulheres.

Pelo *funk* ser um dos ritmos mais ouvidos no Rio de Janeiro atualmente, ele é um influenciador de comportamentos, visto que expressa ideias que são identificadas pela massa. Ao absorver o comportamento machista da sociedade como forma de inspiração e devolver esse comportamento para a sociedade nas letras, forma-se um clipe cujo resultado é a afirmação de ideais machistas e, prolixamente, da inferioridade da mulher. Como consequência, vemos mais uma vez a legitimação de violência contra a figura feminina, sobretudo as negras, como apresenta o Mapa da Violência 2015. É preciso deixar claro, entretanto, que a culpa da violência contra as mulheres não é do *funk*: ele apenas reproduz um comportamento social.

São necessários, portanto, maiores estudos sobre as letras desse gênero musical nas academias, como forma de entender a sociedade, sobretudo a camada periférica, ambiente da nascente dessas músicas. Propõe-se, dessa forma, a continuidade da pesquisa, analisando,



dessa vez, as letras de *funk* femininas das décadas de 2000 e 2010 para verificar se aparece também esse embate sexista, verificar o *ethos* construído nessas letras e verificar como é apresentada a figura masculina.

## REFERÊNCIAS

ARAGÃO, V.; PAULIUKONIS, M. *Marcas da Enunciação*, 2012. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno07-12.html>>. Acesso em: 07 out. 2015.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BOLA DE FOGO & AS FOGUENTAS. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/bola-de-fogo/359049/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

BONDE DO TIGRÃO. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/bonde-do-tigrao/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

CAETANO, Mariana Gomes. *My Pussy é o poder: A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural*. Rio de Janeiro: UFF, 2015.

CASSAB, L.; OLIVEIRA, L. *O movimento feminista: algumas considerações bilbiográficas*, 2014. Disponível em: <[http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/GT10\\_La%C3%ADs%20Paula%20Rodrigues%20de%20Oliveira%20e%20Latif%20Cassab.pdf](http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/GT10_La%C3%ADs%20Paula%20Rodrigues%20de%20Oliveira%20e%20Latif%20Cassab.pdf)>. Acesso em: 11 set. 2016.

CHARAUDEAU, P. Análise do discurso: controvérsias e perspectivas. In.: \_\_\_\_\_. *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG. Belo Horizonte: Carol Borges Editora, 1999.

\_\_\_\_\_. *Discurso político*. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. O discurso entre a ação e a comunicação. In: *Références à compléter*, 2002. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/O-discurso-entre-a-acao-e-a.html>>. Acesso em: 23 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 11-27. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-analise-semiolinguistica-do.html>>. Acesso em: 23 maio 2016.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, C.; SCHMIDT, S. Feminismo como poética/política. In: COSTA, C. L.; SCHMIDT (Org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2004.

DAMASCO, M. *Feminismo negro: raça, identidade e saúde reprodutiva no Brasil (1975-1993)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

D'ANGELO, H. Mc Carol: "Eu nasci feminista". *Revista Fórum Semanal*, 2016. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/semanal/mc-carol-eu-nasci-feminista1/>>. Acesso em: 13 set. 2016.

DENNIS DJ. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dennis-dj/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

DIEESE. *Mapeamento da Situação da Desproteção Social no Brasil e no Distrito Federal, relativo ao Emprego Doméstico*, 2013. Disponível em: <[https://www.dieese.org.br/projetos/informalidade/Produto1%20\\_%20Mapeamentodadesprot ecaosocial\\_PilotodoEmpregoDomestico.pdf](https://www.dieese.org.br/projetos/informalidade/Produto1%20_%20Mapeamentodadesprot ecaosocial_PilotodoEmpregoDomestico.pdf)>. Acesso em: 13 ago. 2015.

DIEESE. *O emprego doméstico no Brasil*, 2013. Disponível em: <<http://www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2016.

ESSINGER, S. *Batidão: uma história do funk*. Editora Record, 2005.

FACINA, A. "Não me bate doutor": funk e criminalização da pobreza. In: ENECULT, 5., 2009. [S.l.: s.n., 2009].

\_\_\_\_\_. *Que batida é essa?*, 2010. Disponível em: <[https://www.academia.edu/5280610/Que\\_batida\\_%C3%A9\\_essa](https://www.academia.edu/5280610/Que_batida_%C3%A9_essa)>. Acesso em: 11 jul. 2016.

FACINA, A.; MOTTA, L. O funk no contexto da criminalização da pobreza. *O Brasil de Fato*, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.emdiacomacidade.com.br/artigos-e-pitacos/o-funk-no-contexto-da-criminalizacao-da-pobreza-por-adriana-facina-e-mc-leonardo#.WA0aSOArLIU>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

FERREIRA, C. *Mulheres em Movimento: trajetórias de mulheres HIV+ no movimento político de HIV/aids do estado do Paraná*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

FERREIRA, E. *Mulheres – militância e memória*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GRIPP, P.; PIPPI, J. O prazer feminino em discurso: uma análise da presença de ideais feministas em músicas do gênero funk. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE SOCIOLOGÍA-ALAS, 29, 2013. *Anais...* [S.l.: s.n., 2013]. Disponível em: <[http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT11/GT11\\_GrippP\\_PippiJ.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT11/GT11_GrippP_PippiJ.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2016.

HERSHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

MÁRCIO & GORÓ. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/marcio-e-goro/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MARCUSCHI, L. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. [S.l.: s.n.], 2008.

MARTINS, D. *Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2008.

\_\_\_\_\_. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1997.

MC ANDINHO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-andinho/165055/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC BIJU. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-biju/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC BOLA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-bola/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC CLAUDINHO & MC BUCHECHA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/claudio-e-buchecha/45307/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC COIOTE & MC RAPOSÃO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/coiote-e-raposao/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC GIBI. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/gibi/senta-essa-bunda-no-chao/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC KORINGA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-koringa/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC MARCINHO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-marcinho/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC NALDO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/naldo/1787823/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC ROBINHO DA PRATA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/robinho-da-prata/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC SAPÃO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-sapao/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC SUEL & MC AMARO. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-suel-amaro/1031939/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MC WILLIAM & MC DUDA. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/william-e-duda/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

MEIRELLES, R.; ATHAYDE, C. *Um país chamado favela*. São Paulo: Editora Gente Liv. e Edit., 2016.

ONU Brasil. *Brasil: Violência, pobreza e criminalização 'ainda têm cor'*, diz relatora da ONU sobre minorias. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/brasil-violencia-pobreza-e-criminalizacao-ainda-tem-cor-diz-relatora-da-onu-sobre-minorias/>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

PINHEIRO, L. et al. *Retrato das desigualdades de gênero e raça*, 2008. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2016.

PLATÃO. Gorgias. O Banquete. Fedro. *Cartas e Primeiro Alcibíades*, 1973. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/270797/mod\\_resource/content/2/platao\\_gorgias.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/270797/mod_resource/content/2/platao_gorgias.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2016.

RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa do Estado. *Lei nº 3.410, de 29 de maio de 2000*. Dispõe sobre a realização de Bailes tipo Funk no território do Estado do Rio de Janeiro e dá outras providências. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/CONTLEI.NSF/e9589b9aabd9cac8032564fe0065abb4/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument>>. Acesso em: 05 set. 2016.

RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa do Estado. *Lei nº 5.543, de 22 de setembro de 2009*. Define o Funk como Movimento Cultural e Musical de caráter popular. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>>. Acesso em: 05 set. 2016.

SÁ, S. Som de preto, de proibidão e tchuchucas: o Rio de Janeiro nas pistas do funk carioca. In: PRYSTON, A.; CUNHA, P. *Ecos Urbanos- As Cidades e suas Articulações Midiáticas*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SANTOS, N.; BARROS, J. *O movimento feminista no Facebook: uma análise das páginas Moça, você é machista e Feminismo sem demagogia - Original*. Disponível em: <<http://www.labcomdata.com.br/wp-content/uploads/2015/12/SantosNdeOBarrosJFPaper.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

SOUTO, J. Os outros lados do funk carioca. In: VIANA, Hermano (Org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 59-93.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.

VIEIRA, K. *O feminismo negro no Brasil: um papo com Djamila Ribeiro*, 2016. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/o-feminismo-negro-brasil-um-papo-com-djamila-ribeiro/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

ZIRBEL, I. *Estudos feministas e estudos de gênero no Brasil: um debate*. Florianópolis: Editora UFSC, 2007.

**ANEXO A - As músicas de 1990****- MÚSICA 01 – Corpo Nu (Cantada por Mc Andinho, sem data precisa de lançamento)**

Seus olhos	Curtindo no teu quarto
O seu corpo nu	Ou brindando num motel
É um convite pra dançar	Sua mãe bolada
No ritmo do amar	Querendo me matar
Comecei a te gostar	Pode deixa minha sogra
Na ilha do sol	Eu penso em me casar
Com o barulho do mar	Parei na sua filha
Me chamam de maluco	Acho que fiquei guinado
Não quero nem saber	Não sei se estou amando
Eu sei que estou louco	Eu devo estar apaixonado
Louco por você	Alô galera eu parei de zoar
Nasceu para mim	Agora sou um rapaz sério
Seus lábios dizem sim	Muito sério
Javé acertou	Porque? Porque?
Fez você para mim	Thuthurudaum pretendo me casar
E depois do baile	Anda de mãos dadas
Um amor gostosão	Num traje a rigor
Desenhando a lua	Desfilar num baile mostrando o meu amor
Com estrelas na mão	Entrando no maraca
Correndo pro mar	Só pra contrariar
Voando pro céu	A gente se beijando na Torcida Jovem Fla

**- MÚSICA 02 – Garota nota 100 (Cantada por Mc Marcinho, sem data precisa de lançamento)**

Hoje eu vim para poder falar para poder contar o que passou Falar das coisas que ficou guardado e que deixei de lado aquele amor Meu coração pois já te entreguei pois quando te beijei me apaixonei Só hoje que o tempo já passou que eu pude perceber que eu errei... Igual a você eu sei que não tem De 0 a 10 te dou nota 100 E até hoje eu lembro de ti E ainda sonho que um dia vc vem.... Os seus carinhos eram verdadeiros eram um pouco fácil me fascino E até hoje ainda sinto saudade daquele olhar do seu amor Ainda me lembro daquele sorriso que era	tão bonito e se acabou E até hoje procuro um alguém para me esquecer do seu amor.... Igual a você eu sei que não tem De 0 a 10 te dou nota 100 E até hoje eu lembro de ti E ainda sonho que um dia vc vem.... Com um simples toque de um segundo já estávamos juntos pra valer, E foi então pela primeira vez que eu pude conhecer o que é o prazer Foi uma noite linda de amor a luz de um luar eu e vc Pois parecia que estava sonhando nós dois nos amando até amanhecer.... Igual a você eu sei que não tem De 0 a 10 te dou nota 100
--	---

E até hoje eu lembro de ti  
 E ainda sonho que um dia vc vem....  
 Ainda me lembro da primeira vez quando  
 te abracei e te beijei,  
 Foi tão gostosa aquela sensação mexeu  
 meu coração eu flutuei,  
 Meu coração estava acelerando e eu  
 gaguejando fui com fé,

E falei baixo no seu ouvido que você seria  
 minha mulher....  
 Igual a você eu sei que não tem  
 De 0 a 10 te dou nota 100  
 E até hoje eu lembro de ti  
 E ainda sonho que um dia vc vem....

**- MÚSICA 03 – Rap da Estrada da Posse (Cantada e escrita por Mc Coiote e Mc Raposão e lançada em 1995)**

Foi na festa da escola tudo começou  
 Eu olhei pra ela, ela me olhou  
 Pois ainda não entendo porque me deixou  
 Volte pra mim meu amor  
 Mostre o que é o amor para essa rapaziada  
 DJ  
 Quero ouvir demoro  
 Demoro  
 Tá bonito  
 Eu não tiro da cabeça aquela gata  
 Quando agente conversava lá na praça  
 Mas o dia foi passando quando eu me  
 toquei  
 Que foi pôr você que eu me apaixonei  
 Nosso amor foi aumentando a cada  
 momento  
 É eu fiquei pensando logo em casamento  
 Amor pôr que você me deixou assim  
 Eu peço pôr favor volte pra mim  
 Amor pôr que você me deixou assim  
 Eu peço pôr favor volte pra mim  
 É que eu moro na Estrada da Posse  
 Eu digo para o mundo que amo você  
 É que eu moro na Estrada da Posse  
 Nosso amor é lindo eu só quero você  
 Amor eu quero sempre estar ao seu lado  
 Te fazer carinho ser teu namorado  
 Quando eu estou em casa só fico pensando

Pôr onde você deve estar andando  
 Todo mundo nesta vida teve uma paixão  
 Mais foi ela que conquistou meu coração  
 Amor pôr que você me deixou assim  
 Eu peço pôr favor volte pra mim  
 Amor pôr que você me deixou assim  
 Eu peço pôr favor volte pra mim  
 É que eu moro na Estrada da Posse  
 Eu digo para o mundo que amo você  
 É que eu moro na Estrada da Posse  
 Nosso amor é lindo eu só quero você  
 Eu ainda acredito que não terminou  
 Mas foi muito bom enquanto durou  
 As pessoas quando gostam não tem traição  
 Fica apenas concentrada naquela paixão  
 O que eu cantei agora foi realidade  
 O que era amor tornou-se amizade  
 Amor pôr que você me deixou assim  
 Eu peço pôr favor volte pra mim  
 Amor pôr que você me deixou assim  
 Eu peço pôr favor volte pra mim  
 É que eu moro na Estrada da Posse  
 Eu digo para o mundo que amo você  
 É que eu moro na Estrada da Posse  
 Nosso amor é lindo eu só quero você

**- MÚSICA 04 – Perdi você (Cantada por Mc Suel & Amaro e lançada em 1995)**

Perdi você e agora ?  
 O que posso fazer pra ter  
 você  
 A solidão me sufoca

Perdi você e agora é  
 pra sempre  
 Nada me importa  
 Eu só penso em você

Vê se você volta  
 Não consigo te esquecer  
 Passo o dia inteiro  
 Esperando pra te ver  
 Tudo o que tenho nessa vida  
 é você  
 Por que você demora  
 Aqui estou e por você  
 esperando  
 Venha comigo agora  
 Jamais me deixe por que  
 eu te amo  
 Nada me importa  
 Eu só penso em você  
 Vê se você volta  
 Não consigo te esquecer  
 Passo o dia inteiro  
 Esperando pra te ver  
 Tudo o que tenho nessa vida  
 é você  
 Perdi você e agora ?  
 O que posso fazer pra ter  
 você  
 A solidão me sufoca

Perdi você e agora é  
 pra sempre  
 Por que você demora  
 Aqui estou e por você  
 esperando  
 Venha comigo agora  
 Jamais me deixe por que eu  
 te amo  
 Nada me importa  
 Eu só penso em você  
 Vê se você volta  
 Não consigo te esquecer  
 Passo o dia inteiro  
 Esperando pra te ver  
 Tudo o que tenho nessa vida  
 é você  
 Nada me importa  
 Eu só penso em você  
 Vê se você volta  
 Não consigo te esquecer  
 Passo o dia inteiro  
 Esperando pra te ver  
 Tudo o que tenho nessa vida  
 é você

**- MÚSICA 05 – Rap da Morena (Cantada por Mc William e Mc Duda e lançada em 1995)**

Foi no baile funk o baile do Borel  
 Que conheci alguém com a boca de mel ( Foi, foi )  
 Uma morena linda, foi um avião  
 Só de pensa já mexe com o meu coração ( I eu )  
 Já não agüento mais e vou falar o que é  
 E que eu pretendo que seja a minha mulher  
 ( Vai )  
 Escute meu amor no que eu vou falar  
 Eu tenho tanto pra poder te da ( Te da, te da )  
 Te darei carinho, te darei valor  
 Eu vou te dar ternura e o meu amor ( Eu )  
 Vou te dar mil beijos e muitos abraços  
 Está contigo e seguir sempre seus passos  
 Já dominou meu coração  
 Amo você minha paixão  
 Quero passar onde estiver  
 Só pra te vê linda mulher

Quero ouvir, vamos lá  
 Te quero meu amor ( Ê, êêêê )  
 Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar é, te namorar  
 Quero ouvir, vamos lá

Te quero meu amor (Meu amor )  
 Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar

Fooooi

Foi num dia lindo, lindo como o céu  
 Que conheci alguém com a boca de mel ( I eu )  
 Ainda não sei de onde ela é  
 Mais eu sei que é uma linda mulher ( E vou )



Vou mandar um alô para os funkeiros  
brigões  
Pare com isso não somos alemães

Massa funkeira pra que briga  
 Pare com essas brigas e vamos todos se  
 ligar  
 Esqueçam tudo e olhem pro céu  
 Vê se está um bom tempo  
 E vem pro baile do Borel ( Vêm )

Te quero meu amor ( Ê, êêêêê )  
 Pra sempre vou te amar ( I, i )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar é, te namorar

Quero ouvir, vamos lá

Te quero meu amor ( Meu amor )  
 Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar

Foiiii

Foi num baile funk que eu te conheci  
 Não foi no Contry e nem no Coleginho ( Não, não ééé )  
 Foi num dia lindo igual ao céu  
 Na quadra da Unidos do Borel ( Ueu, ueu )  
 Com fé e muita garra eu irei lutar  
 E um dia eu irei te conquista  
 E esse dia chegara  
 Eu vou poder te namorar  
 E te abraçar, e te beijar  
 Ai depois poder casar

Quero ouvir, vamos lá

Te quero meu amor ( Ê, êêêêê )  
 Pra sempre vou te amar ( I, i )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar é, te namorar

Quero ouvir, vamos lá

Te quero meu amor (Meu amor )  
 Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar

Agora pras galeras eu vou comprovar  
 O grande amor que nosso Deus

Pode nos dá ( Nos dá, nos dá )  
 Nos botou no mundo com satisfação  
 Vou começa pôr Borel que é sangue bom  
 Rio Comprido, Iriri  
 Morro do Engenho, Camurim  
 Cidade Alta e a Playboy  
 E todas as galeras lindas lá de Niteroi ( Vai )

Borel e o Catambi ( Ê, êêêêê )  
 A Vila Kenedy ( Ê, ê )

Estrada da Posse  
 Guadacardi é, Guadacardi  
 Quero ouvir, vamos lá

Morro do Amor ( Ê, ê ) ( Ê, ê )  
 Barro e a Gambá ( Ah, ah )

Salgueiro e o Turano  
 E o Arara é ( E o Arara )  
 Quero ouvir, vamos lá

Ilha do Fundão ( Fundão )  
 Andara e Pavão

Mangueira e o Tuiti  
 E o Mineirão é

E o Mineirão  
 Quero ouvir, vamos lá  
 Galinha e As de Deus ( De Deus )  
 Manguinho e o Caxias  
 E o baile demorou para abalar é  
 Para abalar

Te quero meu amor ( Meu amor )  
 Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar, te namorar

Quero ouvir, vamos lá

Te quero meu amor ( Meu amor )  
 Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar, vou te namorar

Te quero meu amor ( Meu amor )  
 Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
 Eu vou te conquistar  
 Te namorar, te namorar

Quero ouvir, quero ouvir

Te quero meu amor

Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )

Eu vou te conquistar  
Te namorar

Quero ouvir, vamos lá

Te quero meu amor  
Pra sempre vou te amar ( Ah, ah )  
Eu vou te conquistar

Te namorar

Mais uma vez

Te quero meu amor ( Meu amor )  
Pra sempre eu vou te amar ( Ah, ah )  
Eu vou te conquistar  
Te namorar

**- MÚSICA 06 – Nosso Sonho (Cantada por Claudinho e Buchecha e lançada em 1996)**

Gatinha, quero te encontrar  
Vou falar: Sou Claudinho  
Menina musa do verão  
Você conquistou o meu coração  
Tô vidrado, hoje eu sou  
Um Buchecha apaixonado  
Naquele lugar, naquele local  
Era lindo o seu olhar  
Eu te avistei; foi fenomenal  
Houve uma chance de falar:  
Gostei de você. Quero te alcançar  
Tem um ímã que fez o meu hospedar  
Nossas emoções eram ilícitas  
Que, apesar das vibrações  
Proibia o amor em nossos corações  
Ziguezagueiei no vira, virou  
Você quis me dar as mãos, não alcançou  
Bem que eu tentei. Algo atrapalhou  
A distância não deixou  
Foi com muita fé, nessa ilustração  
Que eu não dei bola para a ilusão  
Homem e mulher, vira em inversão  
Bate forte o coração  
Tumultuado o palco quase caiu  
Eu desditoso e você se distraiu  
Quando estendi as mãos pra poder te  
segurar  
Já arranhado e toda hora vinha uma  
A impressão que o palco era de espuma  
Você tentou chegar, não deu pra me tocar  
Nosso sonho não vai terminar  
Desse jeito que você faz!  
Se o destino adjudicar  
Esse amor poderá ser capaz, gatinha  
Nosso sonho não vai terminar  
Desse jeito que você faz

E depois que o baile acabar  
Vamos nos encontrar logo mais  
Na praça da play-boy ou em Niterói  
Na fazenda Chumbada ou no Coez  
Quitungo, Guaporé, nos locais do jacaré  
Taquara, Furna e Faz-quem-quer  
Barata, Cidade de Deus, Borel e a Gambá  
Marechal, Urucânia, Irajá  
Cosmorana, Guadalupe, Sangue-areia e  
Pombal  
Vigário Geral, Rocinha e Vidigal  
Coronel, Mutuapira, Itaguaí e Sacy  
Andaraí, Iriri, Salgueiro, Catiri  
Engenho Novo, Gramacho, Méier,  
Inhaúma, Arará  
Vila Aliança, Mineira, Mangueira and  
Vintém  
In Posse and Madureira, Nilópolis, Xerém  
Ou em qualquer lugar, eu vou te admirar  
Nosso sonho não vai terminar  
Desse jeito que você faz!  
Se o destino adjudicar  
Esse amor poderá ser capaz  
Nosso sonho não vai terminar  
Desse jeito que você faz  
E depois que o baile acabar  
Vamos nos encontrar logo mais  
Os teus cabelos cobriam os lábios teus  
Não permitindo encontrar os meus  
E você é baixinha. Gatinha, eu vou parar  
Mas tudo isso porque eu me sinto corão  
Tu tens apenas metade da minha ilusão  
Seus doze aninhos permitem somente um  
olhar

Nosso sonho não vai terminar  
Desse jeito que você faz!

Se o destino adjudicar  
Esse amor poderá ser capaz.

Nosso sonho não vai terminar  
Desse jeito que você faz  
E depois que o baile acabar  
Vamos nos encontrar logo mais!  
Nosso sonho não vai terminar!

**- MÚSICA 07 – A Distância (Cantada por Márcio & Goró e lançada em 1997)**

Enquanto isso, a chuva cai lá fora  
Tu olhas da janela e chora  
Me implorando pra te amar... (DJ,  
desvenda os nossos sentimentos...)  
Enquanto isso, a chuva cai lá fora  
Tu olhas da janela e chora  
Me implorando pra te amar  
Mas a distância corrói, dói no meu peito  
E atentado eu me esqueço  
do amor que eu tenho pra te dar...  
Mas simplesmente eu vou me lamentando  
A chuva cai e eu continuo chorando  
Desesperado e sofrendo calado  
Por esse louco amor (um louco amor!)  
Não sei se posso pensar em alegria  
Essa distância corrói meu dia-a-dia  
Eu vou pro bar, então encho a cara  
E bebo até cair (até cair!)  
A decadência em mim está formada  
A minha mãe diz que é palhaçada  
E me dá um café forte e quente  
Para me reanimar (reanimar!)

Já consciente, eu pergunto pra ela  
Se a minha vida virou um novela  
Se no passado ela amou  
Alguém como eu amei  
Ela abaixa a cabeça e pensa  
A sua face muda de aparência  
Chorando diz pra mim:  
Meu filho eu amei sim...  
Enquanto isso, a chuva cai lá fora  
Tu olhas da janela e chora  
Me implorando pra te amar  
Mas a distância corrói, dói no meu peito  
E atentado eu me esqueço  
do amor que eu tenho pra te dar...  
- É isso aí: essa é a mais nova canção da  
dupla Márcio e Goró, falando da distância  
no amor...  
- Lembre-se que a distância pode causar a  
dor, mas nunca o esquecimento de um  
grande amor!

**- MÚSICA 08 – Deitados na areia (Cantada por Márcio & Goró e lançada em 1997)**

Menina selvagem da areia  
Menina selvagem da areia  
Deitados na areia, fazendo amor ao luar,  
vendo as estrelas no  
ceu iluminando a noite só pra nós dois nos  
amarmos.  
Deitados na areia, fazendo amor ao luar,  
vendo as estrelas no  
ceu iluminando a noite só pra nós dois nos  
amarmos.

Era tão lindo os seus olhos brilhando e o  
seu sorriso me  
encantando  
Eu viajava para um mundo tão lindo só de

olhar o seu sorriso.  
Os seus cabelos flutuavam no vento, era  
tão lindo ver o mar,  
Quando as ondas batiam no seu corpo, eu  
começava a delirar.  
Deitados na areia, fazendo amor ao luar,  
vendo as estrelas no  
céu iluminando a noite só pra nós dois nos  
amarmos.  
Deitados na areia, fazendo amor ao luar,  
vendo as estrelas no  
céu iluminando a noite só pra nós dois nos  
amarmos.  
A lua linda refletia no mar, fazendo as  
águas brilharem,

As minhas mãos percorrem pelo seu corpo  
fazendo você sussurrar,  
Você me beija fazendo mil caricias que me  
levam até o céu  
É tão gostoso beijar a sua boca, com esses  
seus lábios de mel.  
Deitados na areia, fazendo amor ao luar,  
vendo as estrelas no  
céu iluminando a noite só pra nós dois nos  
amarmos.  
Deitados na areia, fazendo amor ao luar,  
vendo as estrelas no  
céu iluminando a noite só pra nós dois nos  
amarmos.

Tenho certeza que dessa noite linda eu  
nunca mais vou esquecer  
Porque momentos agradáveis assim eu só  
passei com você.  
Tenho certeza que dessa noite linda eu  
nunca mais vou esquecer  
Porque momentos agradáveis assim eu só  
passei com você.  
E mais uma vez Márcio e Goró vem  
sofrendo com uma decepção,  
Gata, jamais me julgue  
Que eu não te condeno  
Eu estou sofrendo com essa louca paixão  
Que com certeza é você.

**- MÚSICA 09 – Princesa (Cantada por Mc Marcinho e lançada em 1998)**

Desde quando você se foi  
Que dói demais  
Dentro do meu coração.  
As vezes eu tento te esquecer,  
Mas eu acho que isso  
Não é a solução.  
A solução é você voltar  
E nós dois juntos nos amamos  
Então, Então acho  
Que não tem ninguém  
Que te ame assim.

[Refrão]

Princesa por favor volte pra mim  
Eu te amo meu amor,  
Princesa, por favor volte pra mim!  
Ooooooh!

Já não aguento a solidão  
Acho que ela vai me matar  
Já não sei o que fazer  
As vezes quando eu penso  
Me dá vontade de chorar  
Por que eu lembro de você  
Daqueles momentos lindos  
Que eu nunca esquecerei jamais  
Então eu volto a dizer  
Amor e eu digo assim.

[Refrão]

Princesa por favor volte pra mim  
Eu te amo meu amor,  
Princesa, por favor volte pra mim!  
Ooooooh!

O pensamento é a vida  
Por isso eu vivo pensando em você  
E o amor que eu sinto é inesquecível  
Você precisa saber  
Te amo e te quero paixão  
Nunca deixarei de te amar  
Pois sem você a vida não tem sentido  
Está tão ruim...

[Refrão]

Princesa por favor volte pra mim  
Eu te amo meu amor,  
Princesa, por favor volte pra mim!  
Ooooooh!

E as vezes quando eu durmo  
Sonho com você  
Com seu jeito tentador  
Mas se você voltar pra mim  
Te juro princesa  
Te darei todo meu amor  
Te amarei mais que tudo  
Nunca deixarei de te amar  
Pois sem você a vida é um absurdo  
Volte pra mim...

[Refrão]

Princesa por favor volte pra mim  
Eu te amo meu amor,

Princesa, por favor volte pra mim!  
Ooooooh!

**- MÚSICA 10 – Solitário (Cantada por Mc Marcinho e lançada em 1998)**

Quando estava triste o meu coração  
Eu fui para um canto e fiz essa canção  
(DJ, solta o solitário para todos os apaixonados)  
Amor, porque você me trata assim?  
Apenas quero te fazer feliz  
Você não dá mais bola para mim  
Não vou conseguir mais viver sem ti  
Ainda lembro daqueles momentos  
Até hoje está no pensamento  
Amor, me dá uma segunda chance  
Vou ser melhor de hoje em diante  
Você não pode ter me esquecido assim  
Ainda sinto você aqui dentro de mim  
A nossa paixão não é como antes  
Mas ainda é forte o bastante  
Para ter você comigo  
Tendo você estou no paraíso  
Eu olho pro céu e vejo as nuvens passando  
As estrelas me dizem que eu estou amando  
Eu sei que estou muito novo para amar  
Mas a idade não importa quando você gosta de alguém  
Como eu gosto e essa pessoa por mim tem desgosto.  
Ela não me quer e não me gosta mais  
Eu tenho é mais é que correr atrás  
De alguém que me dê muito valor  
E goste de mim do jeito que eu sou  
Eu passo por ela e não dá pra aguentar  
O coração bate forte, eu começo a chorar  
Amor, estou arrasado  
Sou MC Marcinho e estou apaixonado  
Você gosta de mim e não quer ficar dizendo  
Fica guardando, sofrendo por dentro.  
Eu canto esse rap, é do Solitário  
No meu pensamento, eu guardo o seu retrato  
Quando vou dormir, eu só vejo você  
Já pensei até mesmo em morrer  
Morena linda, toda deslumbrante  
Você vale mais que um diamante  
Eu não sei se eu vou aguentar  
Não dá pra botar outra em seu lugar

Não faça isso com meu coração  
Ele está sedento de paixão  
E na porta bateram  
Eu entrei em um desespero  
Abri a porta, não deu pra aguentar, era quem?  
Era ela pedindo pra voltar  
Meu coração, novamente bateu  
E o nosso amor enfim renasceu  
Eu vou terminando com satisfação  
Procure alguém que cure o seu coração  
Eu olho pro céu e vejo as nuvens passando  
As estrelas me dizem que eu estou amando  
Eu sei que estou muito novo para amar  
Mas a idade não importa quando você gosta de alguém  
Como eu gosto e essa pessoa por mim tem desgosto  
Ela não me quer e não me gosta mais  
Eu tenho é mais é que correr atrás  
De alguém que me dê muito valor  
E goste de mim do jeito que eu sou  
Eu passo por ela e não dá pra aguentar  
O coração bate forte, eu começo a chorar  
Amor, estou arrasado  
Eu sou MC Marcinho e estou apaixonado  
Você gosta de mim e não fica dizendo  
Fica guardando, sofrendo por dentro  
Eu canto esse rap, é do solitário  
No meu pensamento, eu guardo o seu retrato  
Quando vou dormir, eu só vejo você  
Já pensei até mesmo em morrer  
Morena linda, toda deslumbrante  
Você vale mais que um diamante  
Eu não sei se eu vou aguentar  
Não dá pra botar outra em seu lugar  
Não faça isso com meu coração  
Ele está sedento de paixão  
E na porta bateram  
Eu entrei em um desespero  
Abri a porta, não deu pra aguentar, era quem?  
Era ela pedindo pra voltar

**ANEXO B - As músicas de 2000**

**- MÚSICA 01 – Elas estão descontroladas (Cantada pelo grupo Bonde do Tigrão e lançada em 2001)**

Ah! Que isso?	Não para, não para, não para, não!
Elas estão descontroladas	Não para, não para, não para, não!
Ah! Que isso?	Não para, não para, não para, não para, não para
Elas estão descontroladas	Até o chão!
Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada	Vai, vai
Elas estão descontroladas	A paradinha, a paradinha, a paradinha
Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada	A paradinha, a paradinha, a paradinha
Elas estão descontroladas	A paradinha, a paradinha, a paradinha...vai
Não para, não para, não para, não!	vai...elas estão descontroladas
Não para, não para, não para, não!	vai...vai...elas estão descontroladas
Não para, não para, não para, não para, não para	Ah! Que isso?
Até o chão!	Elas estão descontroladas
Vai, vai	Ah! Que isso?
A paradinha, a paradinha, a paradinha	Elas estão descontroladas
A paradinha, a paradinha, a paradinha	Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada
A paradinha, a paradinha, a paradinha...vai	Elas estão descontroladas
vai...elas estão descontroladas	Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada
vai...vai...elas estão descontroladas	Elas estão descontroladas
	Não para, não para, não para, não!
Ah! Que isso?	Não para, não para, não para, não!
Elas estão descontroladas	Não para, não para, não para, não para, não para
Ah! Que isso?	Até o chão!
Elas estão descontroladas	Vai, vai
Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada	A paradinha, a paradinha, a paradinha
Elas estão descontroladas	A paradinha, a paradinha, a paradinha
Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada	A paradinha, a paradinha, a paradinha
Elas estão descontroladas	

**- MÚSICA 02 – Só um tapinha (Cantada pelo grupo Bonde do Tigrão e lançada em 2002)**

Vai glamurosa	Um tapinha não dói
Cruza os braços no ombrinho	Um tapinha não dói, só um tapinha
Lança eles pra frente e desce bem devagarinho	Dói, um tapinha não dói
Dá, dá, dá uma quebradinha e sobe devagar	Um tapinha não dói
Se te bota maluquinha	Um tapinha não dói
Um tapinha eu vou te dar porque	Um tapinha não dói, só um tapinha
Dói, um tapinha não dói	Vai glamurosa
Um tapinha não dói	Cruza os braços no ombrinho

Lança eles pra frente e desce bem  
devagarinho  
Dá, dá, dá uma quebradinha e sobe devagar  
Se te bota maluquinha  
Um tapinha eu vou te dar porque

Dói, um tapinha não dói  
Um tapinha não dói  
Um tapinha não dói  
Um tapinha não dói, só um tapinha

Dói, um tapinha não dói  
Um tapinha não dói  
Um tapinha não dói  
Um tapinha não dói, só um tapinha

Em seu cabelo vou tocar  
Sua boca vou beijar  
Vou visando tua bundinha  
Maluquinho pra apertar

**- MÚSICA 03 – Atoladinha (Cantada pelo grupo Bola de Fogo e pelo grupo As Foguentas e lançada em 2005)**

Alo?  
Qual é foguenta?  
Quem tá falando?  
Sou eu bola de fogo...e ai está de bobeira  
hoje?  
Tô..  
Vamos dá um rolé na praia? Mó  
solzão...praia da barra  
Já é...  
Então vou ai te busca..valeu?  
Valeu...  
Então fuuuuuuuui...

Piririm, Piririm, Piririm, alguem ligou pra  
mim...  
Piririm, Piririm, Piririm alguem ligou pra  
mim...  
Quem é? Sou eu bola de fogo, e o calor ta  
de matar,  
Vai ser na praia da barra que uma moda eu  
vou lançar.  
Vai me enterrar na areia?  
Não, não, vou atolar.

Vai me enterrar na areia?  
Não, não, vou atolar.  
To ficando atoladinha.

To ficando atoladinha.  
To ficando atoladinha.  
Calma calma foguetinha.

Piririm, Piririm, Piririm alguem ligou pra  
mim...  
Piririm, Piririm, Piririm alguem ligou pra  
mim...

Quem é? Sou eu bola de fogo, e o calor ta  
de matar,  
Vai ser na praia da barra que uma moda eu  
vou lançar.  
Vai me enterrar na areia?  
Não, não, vou atolar.  
Vai me enterrar na areia?  
Não, não, vou atolar.  
To ficando atoladinha.  
To ficando atoladinha.  
To ficando atoladinha.

Calma, calma foguentinha (3X)

Calma calma foguetinha

**- MÚSICA 04 – Copo de Vinho (Cantada por Mc Robinho da Prata e lançada em 2006)**

E vai descendo, descendo  
Perdendo a linha devagar

E vai subindo, subindo  
Ela não para de dançar



E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 Eu e minha namorada a gente tava  
 agarradinho  
 Até que o meu amor bebeu um copo de  
 vinho  
 Ela perde o controle  
 E fica logo animadinha  
 Tá todo mundo olhando pra minha  
 patricinha  
 Tá chapada, tá doidona  
 Tá descendo até o chão  
 Já tô pagando mico, olha que situação  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 Amor assim não dá  
 Eu gosto de você  
 Eu gosto de te amar  
 Mas se vai ficar bebendo  
 A gente vai terminar  
 Eu gosto de você  
 Eu gosto de te amar  
 Mas se vai ficar bebendo  
 Nosso amor vai acabar  
 Eu gosto de você  
 Eu gosto de te amar  
 Mas se vai ficar bebendo  
 A gente vai terminar  
 Eu gosto de você  
 Eu gosto de te amar

Eu e minha namorada a gente tava  
 agarradinho  
 Até que o meu amor bebeu um copo de  
 vinho  
 Ela perde o controle  
 E fica logo animadinha  
 Tá todo mundo olhando pra minha  
 patricinha  
 Tá chapada, tá doidona  
 Tá descendo até o chão  
 Já tô pagando mico, olha que situação  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 Amor assim não dá  
 Eu gosto de você  
 Eu gosto de te amar  
 Mas se vai ficar bebendo  
 A gente vai terminar  
 Eu gosto de você  
 Eu gosto de te amar  
 Mas se vai ficar bebendo  
 Nosso amor vai acabar  
 Eu gosto de você  
 Eu gosto de te amar  
 Mas se vai ficar bebendo  
 Nosso amor vai acabar  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar  
 E vai descendo, descendo  
 Perdendo a linha devagar  
 E vai subindo, subindo  
 Ela não para de dançar

**- MÚSICA 05 – Tô tranquilo (Cantada por Mc Sapão e lançada em 2006)**

Que batida é essa que na balada é sensação  
 É claro que é o funk meu irmão  
 Várias mulheres lindas rebolando até o  
 chão  
 Isso que é pura sedução  
 Vem pra cá dançar  
 Vem pra cá curtir  
 Hoje agente vai se divertir  
 Dessa festa linda não vou mais sair  
 Comigo vem cantando assim  
 Eu tô tranquilo,  
 Tô numa boa, tô curtindo o batidão  
 Se liga nessa, vem sentir essa emoção  
 E a mulherada vai descendo até o chão  
 (desce,desce) (2x refrão)  
 Que batida é essa que na balada é sensação  
 É claro que é o funk meu irmão  
 Várias mulheres lindas rebolando até o  
 chão  
 Isso que é pura sedução

Vem pra cá dançar  
 Vem pra cá curti  
 Hoje agente vai se diverti  
 Dessa festa linda não vou mais sair  
 Comigo vem cantando assim  
 Eu tô tranquilo,  
 Tô numa boa, tô curtindo o batidão  
 Se liga nessa, vem sentir essa emoção  
 E a mulherada vai descendo até o chão  
 (desce,desce) (2x refrão)  
 Eu tô tranquilo,  
 Tô numa boa, tô curtindo o batidão  
 Se liga nessa, vem sentir essa emoção  
 E mulherada vai descendo até o chão...  
 Comigo bate na palma da mão  
 Bate na palma da mão  
 Desce desce  
 Eu tô tranquilo  
 Eu tô curtindo o batidão  
 Mc Sapão

**- MÚSICA 06 – Eu puxo o seu cabelo (Cantada por Mc Biju e lançada em 2008)**

Eu puxo o seu cabelo  
 Faço o que você gosta  
 Dou tapa na bundinha vou de frente, vou  
 de costas.

Gatinhas, bonitinhas  
 Demorou puxa o bondão  
 Vai ne mim e companhia é uma nova  
 sensação.  
 Sensação do amor, e também do prazer  
 porque essa companhia, elas vão sacudir  
 vocês

Eu puxo o seu cabelo  
 Faço o que você gosta  
 Dou tapa na bundinha vou de frente, vou  
 de costas.  
 O nosso objetivo é te ensinar a dançar  
 Empina a bundinha, é claro, se requebrar

Eu puxo o seu cabelo  
 Faço o que você gosta

Dou tapa na bundinha vou de frente, vou  
 de costas.

Gatinhas, bonitinhas  
 Demorou puxa o bondão  
 Vai ne mim e companhia é uma nova  
 sensação.  
 Sensação do amor, e também do prazer  
 porque essa companhia, elas vão sacudir  
 vocês

Eu puxo o seu cabelo  
 Faço o que você gosta  
 Dou tapa na bundinha vou de frente, vou  
 de costas.

O nosso objetivo é te ensinar a dançar  
 Empina a bundinha, é claro, se requebrar  
 Eu puxo o seu cabelo  
 Faço o que você gosta  
 Dou tapa na bundinha vou de frente, vou  
 de costas.

**- MÚSICA 07 – Tamborzão tá rolando (Cantada por Mc Koringa e lançada em 2008)**

Ela tá dançando,ele tá dançando,  
 Ela ta dançando no embalo do meu som  
 Ritmo envolvente quando toca geral sente  
 o tamborzão.  
 O tamborzão tá rolando e as minas estão  
 descendo até o chão,  
 Até o chão  
 Tamborzão rolando solto e as minas vão  
 descendo até o  
 Chão.  
 Ao som do tamborzão,ao ao.  
 O tarborzão ta rolando e as minas estão  
 descendo até o  
 Chão,até o chão  
 Tarborzão rolando solto e as minas vão  
 descendo até o  
 Chão  
 (vai descendo, vai vai, vai descendo, vai  
 vai).  
 Ela ta dançando,ele ta dançando,  
 Ela ta dançando no embalo do meu som  
 Ritmo envolvente quando toca geral sente  
 o tamborzão  
 (vai descendo, vai vai, vai descendo, vai  
 vai).  
 E ela desce, que desce, que desce  
 Ela desce que, que desce, que desce  
 Ela desce, que desce, que desce e quebra  
 de ladinho,  
 De ladinho  
 E ela desce, que desce, que desce  
 Ela desce que, que desce, que desce  
 Ela desce, que desce, que desce e quebra  
 de ladinho.  
 O tamborzão ta rolando e as minas estão  
 descendo até o chão,  
 Até o chão

Tamborzão rolando solto e as minas vão  
 descendo até o  
 Chão.  
 O tamborzão ta rolando e as minas estão  
 descendo até o chão,  
 Até o chão  
 Tamborzão rolando solto e as minas vão  
 descendo até o  
 Chão.  
 Ela ta dançando,ele ta dançando,  
 Ela ta dançando no embalo do meu som  
 Ritmo envolvente quando toca geral sente  
 o tamborzão  
 (Vai descendo,vai ,vai vai descendo, vai  
 vai.)  
 E ela desce, que desce, que desce  
 Ela desce que, que desce, que desce  
 Ela desce, que desce, que desce e quebra  
 de ladinho,  
 De ladinho  
 E ela desce, que desce, que desce  
 Ela desce que, que desce, que desce  
 Ela desce, que desce, que desce e quebra  
 de ladinho.  
 O tamborzão ta rolando e as minas estão  
 descendo até o chão,  
 Até o chão  
 Tamborzão rolando solto e as minas vão  
 descendo até o  
 Chão.  
 O tamborzão ta rolando e as minas estão  
 descendo até o chão,  
 Até o chão  
 Tamborzão rolando solto e as minas vão  
 descendo até o  
 Chão

**- MÚSICA 08 – Kika no calcanhar (Cantada por Mc Koringa e lançada em 2009)**

Kika kika no calcanhar (2x)  
 Elas não param de dançar  
 Quando escutam o meu som  
 Então pedi pro dj soltar  
 O ponto com o tamborzão  
 As mulheres ficam loucas  
 Dançam não querem para  
 Quando o koringa manda  
 Kika kika no calcanhar

Refrão  
 Ela que dançar  
 Que dançar  
 Com a bunda no calcanhar  
 Ela que dançar  
 Que dançar  
 Ela kika kika kika  
 Ela que dançar  
 Que dança

Com a bunda no calcanhar  
Ela que dançar  
Que dançar  
Hoje é dia de baile na  
Comunidade pro povo dançar  
Cheio de mulher bonita  
Bebida arregada  
Hoje eu vô chapa  
Quando ela houve o tambor  
Ela se descontrola e não quer mais parar  
Desce que desce rebola gostosa  
E kika no calcanhar  
Refrão

Ela que dançar  
Que dançar  
Com a bunda no calcanhar  
Ela que dançar  
Que dançar  
Ela kika kika kika  
Ela que dançar  
Que dança  
Com a bunda no calcanhar  
Ela que dançar  
Que dançar  
Ao som do koringa  
Elas não param de dançar  
Elas não param de dançar

**ANEXO C - As músicas de 2010****- MÚSICA 01 – Prisioneira (Cantada pelo Bonde do Tigrão e lançada em 2011)**

Mãos para o alto novinha  
 Mãos para o alto novinha  
 Porque?  
 Por que hoje tu tá presa tu tá presa o tu tá presa(2x)  
 E agora eu vo falar os seus diretos  
 Tu tem direito de sentar,tem o direito de kicar  
 Tem o direito de sentar,de quicar,de rebolar(2x)  
 Você também tem o direito de ficar caladinha  
 Fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Caladinha caladinha  
 Vai  
 Fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Caladinha caladinha  
 E agora desce  
 Vai  
 Desce ai novinha  
 Desce ai novinha  
 Desce desce ai novinha,novinha  
 Desce ai novinha  
 Desce ai novinha  
 Desce desce ai novinha,novinha  
 Vai  
 Chão, chão, chão  
 É o tigrão tá ligado neguin  
 Vai  
 Chão, chão, chão  
 É o tigrão tá ligado neguin

O o trigão tá ligado neguin  
 Mãos para o alto novinha  
 Mãos para o alto novinha  
 Porque?  
 Por que hoje tu tá presa tu tá presa o tu tá presa(2x)  
 E agora eu vo falar os seus diretos  
 Tu tem direito de sentar,tem o direito de kicar  
 Tem o direito de sentar,de kicar,de rebolar(2x)  
 Você também tem o direito de ficar caladinha  
 Fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Caladinha caladinha vai  
 Fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Fica fica caladinha  
 Caladinha caladinha  
 E agora desce  
 Vai  
 desce ai novinha  
 desce ai novinha  
 desce desce ai novinha,novinha  
 desce ai novinha  
 desce ai novinha  
 desce desce ai novinha,novinha  
 Vai  
 Chão, chão, chão  
 É o tigrão tá ligado neguin  
 Vai  
 Chão, chão, chão  
 É o tigrão tá ligado neguin

**- MÚSICA 02 – Tudo é festa (Cantada por Mc Marcinho e lançada em 2011)**

Dança, mexe, não faz esse biquinho  
 Vem cá neném, não faz assim com seu neguinho  
 Dança, agita, com as mãos para o ar  
 Sacode e balança que hoje tudo é festa  
 Vem dançar, vem curtir, tá tudo numa boa  
 É pra mim, pra você, é pra qualquer pessoa

Se tem clima de festa então chega pra cá  
 Solte o corpo, agita e vem balançar  
 Poderosa, gostosa, me deixa louquinho  
 Vai descendo gostoso, maltrata o seu Marcinho  
 Ô calor, calor mas de te ver passar  
 Vem que hoje tudo é festa, eu vou me acabar

Dança, mexe, não faz esse biquinho  
 Vem cá neném, não faz assim com seu  
 neguinho  
 Dança, agita, com as mãos para o ar  
 Sacode e balança que hoje tudo é festa  
 Vem lindinha, tchutchuca, que eu to  
 soltinho  
 Tô carente, querendo um pouco de carinho  
 Tô na pista, neném não faz esse biquinho  
 Eu tô doido, eu tô doido, eu tô maluquinho

Minha gata sarada, deixa eu te beijar  
 Quero sentir teu gosto, eu quero te amar  
 O delicia, delícia de te ver passar  
 Vem que hoje tudo é festa, eu vou me  
 acabar  
 Dança, mexe, não faz esse biquinho  
 Vem cá neném, não faz assim com seu  
 neguinho  
 Dança, agita, com as mãos para o ar  
 Sacode e balança que hoje tudo é festa

**- MÚSICA 03 – Ela não anda ela desfila (Cantada por Mc Bola e lançada em 2012)**

Deixa ela passar  
 Não olha nem mexe, não olha nem mexe  
 Rá ela é terrível!  
 Ela não anda, ela desfila  
 Ela é top, capa de revista  
 É a mais mais, ela arrasa no look  
 Tira foto no espelho pra postar no  
 facebook  
 Ela não anda, ela desfila  
 Ela é top, capa de revista  
 É a mais mais, ela arrasa no look  
 Tira foto no espelho pra postar no  
 facebook  
 Onde ela chega  
 Rouba a cena  
 Deixa os moleques babando.  
 Na boca do bingo  
 Arruma a buchicho  
 E as invejosas xingando.  
 Baladeira de ofício  
 Não gosta de compromisso  
 Encanta com seu jeitinho  
 Ela não é de ninguém  
 Mais é chegada num lacinho.  
 Quando chega no baile  
 Ela é atração  
 Fica descontrolada  
 Solta o tamborzão.  
 De vestdo coladinho  
 Ela desce até o chão.  
 Rá ela é terrível!  
 Ela não anda, ela desfila  
 Ela ela é top, capa de revista  
 É a mais mais, ela arrasa no look  
 Tira foto no espelho pra postar no  
 facebook

Ela ela ela não anda, ela desfila  
 Ela ela é top, capa de revista  
 É a mais mais, ela arrasa no look  
 Tira foto no espelho pra postar no  
 facebook  
 Ela, ela não anda, ela desfila  
 Ela ela é top, capa de revista  
 É a mais mais, ela arrasa no look  
 Tira foto no espelho pra postar no  
 facebook  
 Onde ela chega  
 Rouba a cena  
 Deixa os moleques babando.  
 Na boca do bingo  
 Arruma buchinho  
 E as invejosas xingando.  
 Baladeira de ofício  
 Não gosta de compromisso  
 Encanta com seu jeitinho  
 Ela não é de ninguém  
 Mais é chegada num lacinho.  
 Quando chega no baile  
 Ela é atração  
 Fica descontrolada  
 Solta o tamborzão.  
 De vestdo coladinho  
 Ela desce até o chão.  
 Rá ela é terrível!  
 Ela ela ela não anda, ela desfila  
 Ela ela é top, capa de revista  
 É a mais mais, ela arrasa no look  
 Tira foto no espelho pra postar no  
 facebook.  
 Ela ela ela não anda, ela desfila  
 Ela ela é top, capa de revista  
 É a mais mais, ela arrasa no look

Tira foto no espelho pra postar no  
facebook.  
Ela ela não anda, ela desfila  
Ela ela é top, capa de revista

É a mais mais, ela arrasa no look  
Tira foto no espelho pra postar no  
facebook.  
Rá ela é terrível!

**- MÚSICA 04 – Senta essa bunda no chão (Cantada por Mc Gibi e lançada em 2012)**

Essa vai especialmente para todas as  
novinhas  
Essa vai especialmente para todas as  
novinhas  
Que gosta de dançar ainda chama as  
amiguinhas  
Cai aqui pra frente, ca-ca-cai aqui pra  
frente  
Pra tu ver como que é bom

É bom  
Essa vai especialmente para todas as  
novinhas  
Essa vai especialmente para todas as  
novinhas  
Que gosta de dançar ainda chama as  
amiguinhas  
Cai aqui pra frente, cacacai aqui pra frente  
Pra tu ver como que é bom

Bota mão na cinturinha e deixa ir até o  
chão  
Vai vai vai senta essa bunda no chão  
Vai vai vai quica essa bunda no chão  
Vai vai vai bate essa bunda no chão  
Bota a mão na cinturinha e deixa ir até o  
chão  
Vai vai vai senta essa bunda no chão  
Vai vai vai quica essa bunda no chão  
Vai vai vai bate essa bunda no chão  
Essa é a nova do gibi pra tu ver como que

Bota mao na cinturinha e deixa ir até o  
chão  
Vai vai vai senta essa bunda no chão  
Vai vai vai quica essa bunda no chão  
Vai vai vai bate essa bunda no chão  
Bota a mão na cinturinha e deixa ir até o  
chão  
Vai vai vai senta essa bunda no chão  
Vai vai vai quica essa bunda no chão  
Vai vai vai bate essa bunda no chão  
Essa é a nova do gibi pra tu ver como que  
É bom

**- MÚSICA 05 – Exagerado (Cantada por Naldo e lançada em 2013)**

Fica louca, tira a roupa  
Vem que hoje 'cê não escapa, não  
Sua boca me enlouquece, êta alucinação  
Lingerie vermelha, fico louco  
'Cê me conhece bem  
Pega o sorvete com leite moça  
Esfrega e deixa bem lambuzado  
Sauna e piscina, tudo, tudo exagerado  
O DJ comanda o som, aumenta o teu tesão  
O que é que tem?  
Você me faz tão bem

Me diz o que que tem  
Você me faz tão bem  
Me diz o que é que tem  
Você me faz tão bem  
Beija teu pescoço pra te arrepiar  
Falar besteiras no ouvido até você pirar  
Lamber tocar, sabe que eu te desejo  
'Cê não sai da minha cabeça  
Baby, me faz relaxar  
Dança pra mim, me faz voar  
Faz comigo, vem comigo  
Sem ter hora pra acabar

**- MÚSICA 06 – Soltinha (Cantada por Mc Bola e Mr. Catra, mixagem de Dennis DJ e**

<b>lançada</b>	<b>em</b>	<b>2013)</b>
Ela só quer curtir	É ousada e atrevida	
Ela só quer zuar	Ela tira a minha paz	
Gosta de dançar	E não ta nem ai	
Dançar, dançar	Gosta de ousadia	
Se o papo for balada	Sai de casa de noite	
Não deixa pra depois	Só volta no outro dia	
Solteira de carteirinha	Geral ta comentando	
Soltinha que nem arroz	Ninguém segura ela	
Ela vai no chão	Pra que trancar a porta	
Ela vem dançar pra mim	Se ela sai pela janela	
Ela fica me olhando	Ela só quer curtir	
E rebolando gostosinho	Ela só quer zuar	
Ao som do batidão	Gosta de dançar	
Que delicia, vem e vai	Dançar, dançar	

**- MÚSICA 07 – Convocação (Cantada e escrita por Mc Koringa e lançada em 2014)**

A loirinha chamou as amigas	Chamam as amigas
Pra ir pra balada pra curtir um som	Fazem quadradinho
A mulata não fica por baixo	Sabe usar a dança pra te seduzir
E já desce do salto pra ir até o chão	Tem sensualidade quando vai no chão
A morena também tem poder	Chega na balada não quer mais sair
E mandar o DJ soltar um pancadão	Quando toca o batidão
A ruivinha não tá de bobeira	Vai, se prepara, mulher
E já tá ligada na convocação	Que o furdúncio já vai começar
As que estão soltinhas	Vem descendo na ponta do pé
Que estão preparadas	Quando o Koringa mandar
As que são solteiras	Vai se prepara mulher
E as que são casadas	Que o furdúncio já vai começar
Quando toca um funk	Quica na ponta do pé
Quebram de ladinho	Quando o Koringa mandar

**- MÚSICA 08 – Quando o Dj mandar (Cantada por Mc Tarapi, mixagem de Dennis DJ**

<b>e</b>	<b>lançada</b>	<b>em</b>	<b>2014)</b>
Mas quando o Dj mandar		Você desce, você desce, você desce, vai	
Menina você desce, desce, oh desce		Você desce, você desce	
Se concentra na batida			
O resto tu esquece, esquece, esquece		Vai se concentra assim	
		Vai descendo pra mim (2x)	
Mas quando o Dj mandar		Oi, rebolando de um jeito que eu nunca vi	
Menina você desce, desce, oh desce			
Se concentra na batida		Então desce vai, tira a minha paz	
O resto tu esquece, esquece, esquece		Você ta demais (desce, oh desce) (2x)	



Mas quando o Dennis mandar  
Menina você desce, desce, oh desce  
Se concentra na batida  
O resto tu esquece, esquece, esquece

Vai se concentra assim  
Vai descendo pra mim (2x)  
Oi, rebolando de um jeito que eu nunca vi

Então desce vai, tira a minha paz  
Você ta demais (desce, oh desce) (2x)

Mas quando o Dj mandar  
Menina você desce, desce, oh desce  
Se concentra na batida  
O resto tu esquece, esquece, esquece

Mas quando o Dj mandar  
Menina você desce, desce, oh desce  
Se concentra na batida  
O resto tu esquece, esquece, esquece

Você desce, você desce, você desce, vai  
Você desce, você desce

### - MÚSICA 09 – Paradinha (Cantada por Mc Duduzinho e lançada em 2015)

Dança aí, vai  
Dança aí que eu quero ver, vai  
Ô dança aí que eu quero ver  
Desce perde a linha  
Se joga toda gatinha pra me convencer  
Ô dança aí que eu quero ver  
Toda assanhadinha  
Se liga na paradinha  
Pro bumbum tremer  
Vai, bumbum, bumbum, bumbum tremer  
Bumbum, bumbum  
Pra bumbum, bumbum, tremer  
Eu sei que hoje tudo pode acontecer  
Mas DJ aumenta o som  
Que ela quer descer  
E se tocar pagode ela gosta  
E se rolar um reggae ela gosta  
Se rolar hip hop ela gosta  
Mas se tocar um funk, ela dança de costas  
Eu sei que hoje tudo pode acontecer  
Mas DJ aumenta o som  
Que ela  
quer descer

Ô novinha atrevida parei no teu rebolado  
Desce pra mim que eu tô ficando acelerado  
E se tocar pagode ela gosta  
E se rolar um reggae ela gosta  
Se rolar hip hop ela gosta  
Mas se tocar um funk ela dança de costas  
Eu vou provar no teu prazer  
Eu quero um lance com você  
Ô dança aí que eu quero ver  
Ô dança aí que eu quero ver  
Desce perde a linha  
Se joga toda gatinha pra me convencer  
Ô dança aí que eu quero ver  
Toda assanhadinha  
Se liga na paradinha  
Pro bumbum tremer  
Vai, bumbum, bumbum, bumbum tremer  
Bumbum, bumbum  
Pra bumbum, bumbum, tremer

### - MÚSICA 10 – Santinha (Cantada por Mc Buchecha, mixagem de Dennis DJ e lançada em 2015)

Se revela santinha  
Sensualiza santinha  
Empina a bundinha  
Desce santinha, sobe santinha

Lalalalalalalalala

Lalalalalalalalala

Em casa ela é santinha, na pista ela  
enlouquece  
Aquele rostinho quietinho a noite  
desaparece  
Então vai, se revela e mostra quem você é  
Especialista, sai na pontinha do pé

Se reencontra com as amigas, faz o que bem  
quer

Então vai, se revela e mostra o que você  
faz  
Sensualizando pra frente e pra trás  
Solta o grito na garganta

Hoje eu quero é mais

Se revela santinha  
Sensualiza santinha  
Empina a bundinha  
Oh, desce santinha, sobe santinha