

EDINÉIA APARECIDA CHAVES DE OLIVEIRA

**A EXPRESSÃO DA IDENTIDADE FEMININA NA MÚSICA *FUNK*: UMA ANÁLISE
DO GÊNERO LETRAS DE CANÇÕES DA FASE ERÓTICA DO MOVIMENTO
FUNK BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Ciências da Linguagem como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra Débora de Carvalho
Figueiredo.

TUBARÃO, 2007

EDINÉIA APARECIDA CHAVES DE OLIVEIRA

**A EXPRESSÃO DA IDENTIDADE FEMININA NO GÊNERO MÚSICA *FUNK*:
ESTUDO DE CASO EM LETRAS DE CANÇÕES DA FASE ERÓTICA DO
MOVIMENTO FUNK**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, (dia) de (mês) de (ano da defesa).

Prof. Dra. Débora de Carvalho Figueiredo
Universidade de Local

Prof. Dr. Nome de Tal
Universidade de Local

Prof. Dr. Nome de Tal
Universidade de Local

Todo esse trabalho é dedicado à minha família,
para aqueles que sempre estiveram, estão e
estarão comigo até mesmo nas derrotas.

AGRADECIMENTOS

Meu agradecimento especial vai para a minha orientadora, por acreditar nas minhas idéias e no meu potencial. Também agradeço a todos os meus colegas de mestrado que contribuíram e facilitaram a minha pesquisa. Obrigada.

“O discurso não é simplesmente o que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas o porquê, aquilo pelo que se luta, o poder cuja posse se procura” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

RESUMO

O presente trabalho analisa a representação da identidade feminina apresentada nas letras de músicas *funk* popularizadas a partir de 2004. Com esse objetivo, selecionamos vinte e quatro músicas da terceira geração *funk* (ano 2000 em diante), pensando que esta é uma etapa do movimento que se caracteriza como erótica (ESSINGER, 2005, VIANNA, 2003). Partindo dessa seleção, analisei a parte textual, a letra dessas músicas, refletindo sobre como essas músicas contribuem para a naturalização de representações sexistas sobre a mulher. A pesquisa baseou-se na ACD (Análise Crítica do Discurso) como teoria de suporte. Em termos metodológicos, foram utilizadas duas categorias analíticas da Linguística Sistêmica Funcional (HALLIDAY, 2004; HASAN, 1989). Primeiramente, estudou-se o conceito de *metafunção* (ideacional, interpessoal e textual), através do qual observamos como as escolhas léxico-gramaticais representam nossas experiências, quais são as relações sociais mantidas através dessas e como esses textos são estruturados em termos de coerência. Dessas três metafunções apenas as primeiras duas foram investigadas na análise, através das categorias de *transitividade*, *modo* e *modalidade*. Essas categorias mostraram como os processos verbais são usados para criar um espaço social de inferiorização feminina, como a voz masculina é sempre representada como superior a feminina, e como o homem detém o poder nessas representações. Em segundo lugar, o conceito de *registro* (*campo*, *relação* e *modo*), que permitiu identificar traços do contexto da situação na qual essas músicas são criadas, circulam e são consumidas. Em termos de registro, ao investigar a configuração textual das músicas, detectei que a maioria delas são representações de convites eróticos ou a descrição de encontros amorosos nos quais a mulher é retratada como um objeto sexual masculino. A análise macro textual indica que as músicas analisadas representam uma mulher a disposição sexual do homem, cuja imagem é um produto de venda para o *Funk*. Os resultados evidenciam o fato de que linguagem veicula e dissemina ideologias, e que os valores misóginos e sexistas que circulam, de forma naturalizada, numa comunidade como a *funkeira* se refletem nas músicas aí produzidas, assim como essas músicas ajudam a naturalizar essas mesmas representações.

Palavras-chave: Análise crítica do discurso; linguística sistêmica funcional; representações de gênero; sexismo; música *funk*.

ABSTRACT

The present work analyzes the representation of the feminine identity presented in the lyrics of funk songs popularized in Brazil 2004 to 2007. The corpus is composed of 24 lyrics from the third generation of the funk movement in Brazil (2000 on), a highly eroticized phase of this musical movement (ESSINGER, 2005; VIANNA, 2003). The investigation comprised a textual micro-analysis of the lyrics, and a macro analysis of how these texts contribute to the construction, circulation and naturalization of sexist and discriminatory representations of women. The research was based on Critical Discourse Analysis (CDA) as its theoretical framework. In methodological terms, two analytical categories from Systemic Functional Linguistics were used (HALLIDAY, 2004; HASAN, 1989). First, the concept of metafunctions (ideational, interpersonal and textual), through which we can observe the linguistic choices represent our experiences, which social relations are created and maintained through these choices, and how these texts are structured in cohesive terms. Of these three metafunctions, only the first two were investigated in this work, through the analysis of the systems of transitivity, mood and modality. The analysis of these categories showed that the processes used create a social space of inferiority for women, that the male voice is always represented as superior to the female one, and how men holds the power in these representations. Second, the concept of register (field, tenor and mode), which allowed me to identify traces of the context of situation in which these songs are produced, circulate and are consumed. The investigation of the textual configuration of these songs, through their register, indicated that most of them constitute representations of erotic invitations or descriptions of sexual encounters in which women are portrayed as male sexual objects. The macro-textual analysis indicated that contemporary Brazilian funk songs create the image of a woman permanently sexually available for men, an image which is also a commodity sold to/by the funk community. These results corroborate the notion that language and society are bi-directionally connected in the process of creating and disseminating ideologies: at the same time that the misogynist and sexist values which circulate, in a naturalized way, within the funk community are reflected in the songs there produced, these songs also work to reinforce, naturalize and legitimize the sexist and discriminatory representations of women that circulate within that community.

Keywords: critical discourse analysis; systemic functional linguistics; gender representations; sexism; funk music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Modelo de análise textual adaptado à teoria sistêmica de Halliday (2004) e exemplificada de acordo com o contexto do <i>Funk</i> .).....	21
Quadro 1: Procedimentos investigativos adaptados para o contexto.....	52
Quadro 2: Procedimentos investigativos adaptados para o contexto do gênero música <i>funk</i>	53
Quadro 3: Roteiro de análise das músicas <i>funk</i>	54
Quadro 4: CDs e sites de onde foram retiradas as 24 músicas <i>funk</i> tocadas nas rádios e nos bailes <i>funk</i>	61
Quadro 5: Exemplos textuais da variante <i>Campo</i> nas músicas <i>funk</i>	64
Quadro 6: Exemplos do jargão da comunidade discursiva <i>funkeira</i>	65
Quadro 7: Exemplos textuais de erotismo exacerbado.....	66
Quadro 8: Exemplos textuais de rotualação feminina depreciativa e das mulheres representadas como parceiras que cedem prontamente aos convites sexuais masculinos.....	66
Quadro 9: Exemplos textuais do dialogismo da música <i>funk</i> criando situações de superioridade masculina.....	68
Quadro 10: Categorias femininas criadas a partir da nomeação feita nas músicas <i>funk</i>	70
Quadro 11: Exemplos textuais da mulher sendo caracterizada como negativa ou positivamente através de seus atributos físicos.....	71
Quadro 12: Exemplos de interdiscursividade e Intertextualidade nas músicas <i>funk</i>	73
Quadro 13: Exemplos de diálogos no estilo repente dentro de uma mesma música ou entre músicas diferentes.....	74
Quadro 14: análise da voz ativa de homens e mulheres nas músicas <i>funk</i>	75
Gráfico 1: Participação masculina e feminina nas músicas <i>funk</i>	76
Gráfico 2: Configuração textual do registro das músicas <i>funk</i>	77
Quadro 15: Exemplos textuais de processos materiais e seus atores no <i>Funk</i>	79
Quadro 16: Exemplos de música <i>funk</i> na qual o homem dá uma ordem e a mulher obedece.....	80
Quadro 17: Exemplos textuais de processos relacionais caracterizando a mulher como objeto sexual.....	81
Quadro 18: Exemplos textuais de processos verbais no <i>Funk</i>	81
Quadro 19: Exemplos textuais de processos existenciais no <i>Funk</i>	82
Quadro 20: Exemplos de processos comportamentais nas músicas <i>funk</i>	83
Quadro 21: Exemplos de processos mentais nas músicas <i>funk</i>	83
Gráfico 3: Análise da transitividade nas músicas <i>funk</i>	84
Quadro 22: Exemplos de frases usadas no <i>Funk</i>	85
Quadro 23: Exemplos textuais de como os pronomes constroem uma relação de posse do homem sobre a mulher no <i>funk</i>	86
Quadro 24: O que foi olhado no corpus selecionado.....	87

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 PROBLEMATIZAÇÃO.....	11
1.2 JUSTIFICATIVA.....	12
1.3 ESTRUTURA DA PESQUISA.....	13
1.4 QUESTÕES ORIENTADORAS DA PESQUISA.....	15
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	16
2. 1 A ACD, UMA TEORIA CRÍTICA DO DISCURSO.....	17
2. 1.1 A agenda de pesquisa da ACD: o que se observa e como se observa.....	19
2. 2 A LINGUÍSTICA SISTÊMICO FUNCIONAL: TEORIA E FERRAMENTA DE ANÁLISE TEXTUAL.....	23
2.3 O CONTEXTO HISTÓRICO DA MÚSICA <i>FUNK</i>	29
2.3.1 O <i>Funk</i> como prática discursiva e social.....	34
2.3.2 A letra de música <i>funk</i> : gênero textual e registro.....	36
2.4 GÊNERO SOCIAL E IDENTIDADE FEMININA.....	40
2.4.1 Gênero social e linguagem.....	44
2.4.2 Questões sexistas nas músicas <i>funk</i>	47
3. METODOLOGIA.....	50
3.1 COMO ANALISAR GÊNERO E TEXTO NA PERSPECTIVA DA ACD E DA LSF.....	50
3.2 ESTRUTURA DA ANÁLISE.....	51
3.3 CATEGORIAS DE ANÁLISE DENTRO DE UM MODELO CRÍTICO DE LEITURA TEXTUAL.....	54
3.4 CORPUS SELECIONADO.....	55
4. ANÁLISE TEXTUAL: A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA CONSTRUÍDA PELAS LETRAS DE MÚSICAS <i>FUNK</i>.....	62
4.1 ANÁLISE DO REGISTRO DAS LETRAS DE MÚSICAS <i>FUNK</i>	63
4.2 ANÁLISE LÉXICO GRAMATICAL.....	78
4.3 OLHANDO PARA A LETRA DE MÚSICA <i>FUNK</i> COMO UM EXEMPLAR TEXTUAL.....	87
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: POSSIBILIDADES PARA UMA NOVA IDENTIDADE FEMININA.....	92
5.1. RETOMANDO AS QUESTÕES DE PESQUISA.....	92
5.2 LIMITAÇÕES DA PESQUISA E SUGESTÕES PARA PESQUISAS FUTURAS.....	95
5.3 CONSCIENTIZAÇÃO, RESISTÊNCIA E A POSSIBILIDADE DE FORMAS ALTERNATIVAS DE REPRESENTAÇÃO FEMININA.....	98
REFERÊNCIAS.....	100
ANEXOS	108

1. INTRODUÇÃO

Apesar dos quase quarenta anos de movimento feminista, e das muitas conquistas obtidas em prol dos direitos das mulheres, ainda há muito a ser discutido sobre o papel e os espaços disponíveis para a mulher na sociedade. Historicamente, as mulheres foram e ainda são inferiorizadas em vários setores sociais, o que explica as lutas de diferentes movimentos feministas a partir da segunda metade do século XX e, mais recentemente, o surgimento dos estudos de gênero como um campo de pesquisa e reflexão acadêmica sobre essa temática e sobre a construção das identidades masculinas nos tempos atuais.¹

Atualmente, muitos campos sociais ainda apresentam exemplos de construções discursivas ou até mesmo discursos assumidamente machistas.² Embora, muitas vezes essas práticas discursivas sejam mascaradas ou naturalizadas, é possível perceber que os textos são os principais veículos de ideologias de dominação e no caso feminino, escolhemos o *Funk* e em especial as letras das músicas desse gênero musical para analisar.

Podemos entender o *funk* como um movimento social de jovens (VIANNA, 2003, DAYRELL, 2005), como uma cultura própria (BATISTA, 2005; YÚDICE, 2004), ou como um gênero musical (ARAÚJO, 2006). Para esse trabalho, foi analisada a terceira nomeação. Pensando que a música pode ser olhada em sua harmonia (som) e em sua melodia (letra), a pesquisa deteve-se nas análises das letras cantadas nas músicas *funk*, não esquecendo, porém que a materialização textual das músicas comporta todas as demais esferas mencionadas e que a análise textual que fizemos levou em conta os aspectos sociais e discursivos do *funk*.

O nosso corpus de pesquisa foram vinte e quatro músicas *funk* que foram selecionadas da terceira geração desse movimento (como será explicado na revisão da literatura). Essa terceira fase *funk* (anos 2000 em diante) intitula-se, assumidamente erótica (ESSINGER, 2005; HERSHMANN, 2005) e vai trazer como marca a mulher em uma situação de deboche, de promiscuidade ou de inferioridade em relação ao homem. Ainda constatamos aspectos nas estruturas das letras que mostram a representação das músicas como encontros amorosos onde o papel atribuído à mulher é sempre de pertencimento ao homem ou de produto de venda e de contemplação.

¹ Ver, por exemplo, Cameron (1990; 1992), Stearns (2007), Muraro (2002), Butler (1993) e Scott (1990).

² Ribeiro (2006) analisa o discurso machista nas letras de músicas populares brasileiras de 1930, enfatizando como a mulher era descrita e como a violência contra ela era naturalizada nas músicas populares.

Como estamos falando de uma análise que olhou criticamente para as letras das músicas relacionando-as com o espaço social/discursivo de suas produções e com as influências ideológicas que advém de situações comerciais onde temos a linguagem como mediadora de relações de venda (NAPOLITANO, 2005; VIANNA, 1990), este trabalho filia-se, portanto, ao campo da Análise do Discurso (ACD). Inúmeros trabalhos nessa área investigam as representações femininas em diferentes discursos públicos, como o publicitário, o político e jurídico (cf. FISCHER, 2005; CALDAS-COULTHARD, 2004, 2005; FIGUEIREDO, 2004), nos quais ou o corpo feminino é tratado como objeto de consumo, ou a mulher é sempre representada como inferior ao homem. Além dos estudos no campo específico da ACD, também há muitos estudos de outros campos da lingüística aplicada explorando as relações entre gênero social e linguagem (cf. CAMERON, 1990, 1992; ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003; HOLMES, J.; MEYERHOFF, 2005; HEBERLE; OSTERMANN; FIGUEIREDO, 2006). Sendo assim, a base teórica para esse estudo foi a abordagem da ACD (FAIRCLOUGH, 1992, 2003, 2006), tendo a Lingüística Sistêmica Funcional (LSF) (HALLIDAY, 2004; HASAN, 1989) como fonte de ferramentas de análise. A escolha das categorias analíticas específicas visou contemplar, através do estudo microtextual do discurso usado nas letras das músicas, o espaço social onde são produzidas e onde circulam as músicas *funk*, bem como ilustrar o preconceito contra a mulher existente nas práticas discursivas da comunidade *funkeira*. Ainda é objetivo da ACD como os textos, além de representarem ideologias, são influenciados pelas situações de produção e de recepção dos usuários desses textos. Nesse sentido, sabemos que a presente pesquisa, pela delimitação de seu corpus e de suas características metodológicas, não pode dar conta de responder como a *mídia* influenciou e influencia a produção musical *funk*. Mas sabemos que esses questionamentos não podem deixar de estar presentes em nossas análises e conclusões.

1.1 PROBLEMATIZAÇÃO

Esse trabalho alinha-se com os movimentos sociais e acadêmicos voltados para as questões relativas às mulheres, e propõe-se a investigar a representação da identidade feminina no universo da música *funk*. O que primeiro nos fez lançar um olhar feminista sobre as músicas *funk* foram as representações femininas claramente depreciativas presentes no

cenário desse gênero musical (em termos de letras, de vídeo-clips, de estilo de dança, de vestuário, até mesmo de cobertura midiática). A partir desse primeiro olhar crítico, procuramos, através da análise lingüística e contextual da letra dessas músicas, analisar e compreender os motivos históricos, sociais, discursivos e ideológicos que geram, justificam e sustentam as práticas discursivas sexistas e discriminatórias que caracterizam o mercado de música *funk*.

Assumindo, assim, uma postura crítica e afirmando que as letras de músicas *funk* depreciam as mulheres, quisemos questionar essas representações discursivas, mostrando e refletindo sobre o sexismo ali presente e em sua ligação com a estrutura social dos usuários dessa prática discursiva. Sendo assim, a partir do enfoque dado às letras de músicas *funk* como exemplares textuais em um contexto discursivo específico, partimos da constatação lingüística dos registros das letras musicais indo para a análise discursiva e social das músicas. Essa análise tornou possível começar a indagação sobre o porquê das práticas sexistas na linguagem observada e como essas práticas apresentam-se nas práticas sociais, buscando responder dessa forma qual o papel da linguagem nas relações de gênero e como a linguagem é usada pela indústria de entretenimento de massa, criando ou perpetuando representações junto ao mercado consumidor.

1.2 JUSTIFICATIVA

Para modificar uma determinada realidade é preciso conhecê-la. Olhando para o contexto *funk* e assumindo a condição feminina (a minha condição de mulher, pesquisadora, produtora e receptora desses textos), pretendemos nesse trabalho desnaturalizar certas práticas de linguagem, mostrar como certas situações são construídas ideologicamente pela língua e, sobretudo, estimular as próprias mulheres a pensarem sobre isso. Sendo assim, a pertinência dessa pesquisa está no fato de que: (1) embora, como mulheres nos sintamos atingidas pela linguagem sexista, na maior parte das vezes nós mesmas a reproduzimos, muitas vezes até sem refletir sobre a mesma; (2) como estou trabalhando com uma abordagem teórica crítica, este estudo se refere não só às condições femininas existentes no cenário do *funk*, mas também a todas as práticas de preconceito e de inferiorização dos que ocupam posições hierarquicamente inferiores, das minorias e dos excluídos sociais; e (3) olhando para muitos

modelos de análises textuais, tanto a ACD quanto a LDF completam-se como uma nova forma de lidar com a estrutura da linguagem e acreditamos que a adaptação dessa abordagem teórica para o trabalho com o texto em sala de aula poderia tornar as aulas de português mais produtivas e mais atrativas para o/a aprendiz, uma vez que nela o texto é visto e analisado como um produto cultural, carregado de história e ideologias. Dessa forma, estamos partindo de pressupostos claros de que o texto é a materialidade e o objeto de estudo da linguagem. Como afirma Rojo (2003, p. 1), o texto já não pode mais ser visto fora da abrangência do discurso, das ideologias e das significações, como tanto a escola quanto as teorias lingüísticas ou gramaticais se habituavam a fazer.

1.3 ESTRUTURA DA PESQUISA

Foram tomados alguns cuidados conceituais e metodológicos na construção e desenvolvimento da pesquisa. Como muito da bibliografia básica sobre a ACD e a Linguística Sistêmica Funcional (LSF) está em inglês, todas as citações nessa língua foram aqui traduzidas. Quanto à delimitação do foco de pesquisa, foram tomadas também algumas precauções. O contexto do mundo *funk* é muito complexo e permite várias abordagens analíticas. Neste trabalho, procuramos delimitar o foco à identidade feminina no universo da música *funk*, tendo como objeto de análise as letras das músicas e utilizando a análise micro-textual (características léxico-gramaticais desses textos) como porta de entrada para investigar o contexto sócio-cultural no qual essas músicas circulam. Também procuramos evitar o etnocentrismo, ou seja, evitar fazer uma análise enviesada pelo senso comum pequeno burguês, que acabasse não levando em conta o papel social do *funk* dentro do cenário dos movimentos negros e de classes baixas.³ Este é um território que a antropologia vem explorando constantemente, com contribuições significativas. Entretanto, é importante pontuar que não se escolheu o *Funk* por suas características sociais ou estéticas. O que interessa para essa pesquisa é como a mulher é representada no cenário das músicas *funk*, e

³ Segundo Rocha (1999), o etnocentrismo é uma visão do mundo na qual o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é a existência. No plano intelectual, pode ser visto como a dificuldade de pensarmos a diferença; no plano afetivo, como sentimentos de estranheza, medo, hostilidade, etc. diante do que é diferente de nós e de nosso grupo social.

esse é o escopo desse trabalho: as representações sexistas das mulheres, dos homens e das relações de gênero nas músicas *funk*, e como as letras dessas músicas naturalizam a inferioridade da mulher.

O trabalho está organizado em quatro partes. Inicialmente apresento um capítulo teórico que contém, primeiramente, a especificação da ACD como teoria social do discurso e da LSF como uma metodologia de análise textual possível nesse quadro. Essas seções (2.1, 2.1.1 e 2.2) apresentam a ACD e a LSF que compartilham a visão da linguagem como representação das ideologias presentes nos discursos, além estratégias metodológicas de analisar o texto a partir de sua própria estrutura. Ao expor as bases teóricas selecionadas para elencar nossos objetivos, pretendemos deixar claro conceitos como identidade, discurso e ideologia para assim pensar a mulher no *funk* e poder detectar como é a sua representação nesse espaço social, definindo o que foi analisado e como analisamos criticamente as músicas.

Seguindo nesse mesmo capítulo, falou-se do universo do *funk* enquanto movimento social jovem e das músicas *funk* como textos com marcas discursivas próprias. Ainda nesse capítulo teórico foi mostrado como os registros textuais do *funk* apresentam um discurso sexista, caracterizando-se assim como um corpus de análise para questões de gênero social. Também mostrou-se exemplos dos estudos sexistas relativos à linguagem em diferentes áreas sociais.

No segundo capítulo, foi falado da especificação da metodologia usada, ou seja, as categorias textuais que observamos como instrumentos que nos permitiram analisar as letras das músicas. Ainda mostramos a estrutura da análise que montamos para olhar para essa música enquanto exemplar discursivo, fazendo sempre ligação entre o estudo textual, o estudo da prática comunicativa e o estudo cultural dessas práticas observadas. Por último, a delimitação mais precisa do corpus: quais são as vinte e quatro músicas, quem as canta e em que Cds elas estão.

No terceiro capítulo ocorre a análise textual das vinte e quatro letras das músicas selecionadas, divididas em suas seções: primeiramente a análise das práticas discursivas e sociais relatadas nas músicas e segundo a análise microtextual, ou seja, o olhar para as escolhas lexicais e gramaticais feitas nas letras. Finalizando esse capítulo e a análise, olhamos globalmente para a macro e a micro estruturas textuais detalhadas e refletimos sobre como elas mostram a representação da mulher no *funk*.

O quarto e último capítulo traz as conclusões, as dificuldades encontradas na pesquisa e as sugestões que demandam dos resultados obtidos sobre a representação feminina nas letras de músicas *funk*.⁴

1.4 QUESTÕES ORIENTADORAS DA PESQUISA

Uma vez selecionado o contexto cultural a ser analisado, que é o *Funk* da terceira geração (2000 em diante), o corpus escolhido e a definição da forma de análise, a pesquisa buscou, em sua organização, responder às seguintes indagações:

- a) Quais são as representações identitárias femininas construídas nas letras de músicas *funk*?
- b) Qual é o papel social prescrito para mulheres e para homens nesses textos?
- c) Que relações são estabelecidas entre os personagens masculinos e femininos nas músicas *funk*?
- d) Que categorias léxico-gramaticais e textuais nessas músicas constroem e refletem a identidade feminina e as relações entre os personagens femininos e masculinos?
- e) Como a análise das categorias culturais/discursivas (registro) e léxico-gramaticais (sistemas de transitividade e de modo/modalidade) das letras das músicas selecionadas se completam para mostrar as representações ideológicas sexistas sobre a mulher?
- f) Que papel a depreciação lingüística/ discursiva presente no *Funk* representa para jogos de poder e interesses sócio-econômicos?

⁴ Em inglês, 'gênero social' e 'gênero textual' são designados por duas palavras diferentes. A palavra *gender* se refere ao gênero gramatical ou social, enquanto que o termo *genre* é usado para os gêneros do texto. É preciso discriminar com cuidado o termo 'gênero', pois em português ele é usado igualmente para se referir aos diferentes textos e seus usos sociais, a marcação do masculino e do feminino na gramática, e a construção sócio-cultural das identidades e papéis atribuídos a homens e mulheres. Para marcar essas distinções, usarei as expressões *gênero textual* e *gênero social*, sendo que esta última é o meu foco de estudo, pois incluiu a constituição da identidade feminina na sociedade.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesse capítulo, especificou-se como a pesquisa desenvolvida foi se corporificando e mostrando seus objetivos enquanto objeto de análise. Primeiramente, falei do que trata a ACD enquanto teoria social do texto. Na atualidade, quase tudo é mediado pela palavra, ou melhor, pelo discurso. A ACD estuda esses processos discursivos de uma forma crítica, buscando compreender o uso social, político e ideológico da linguagem. Então, resgatei a origem da Análise Crítica do Discurso juntamente com os estudos sobre linguagem e significação, para entender como a linguagem media processos ideológicos e colabora nas questões que envolvem jogos de poder. Foram explicitados quais os limites e possibilidades de pesquisa da ACD e o motivo da escolha dessa teoria como suporte para esta pesquisa.

A segunda seção desse capítulo mostrará como os textos são estudados através do modelo de análise tridimensional iniciado por Fairclough (1992), um dos principais teóricos da ACD. Também foi apontado o modo como a ACD concebe o significado do texto, do discurso e da identidade, questões essas centrais para a minha análise, para, então, definir o que é a LSF, e sua relevância como ferramenta de análise textual. Dessa forma, explicitarei a estrutura da pesquisa, para o que se vai olhar e como a análise será conduzida, isto é, que tratamento foi dado ao corpus de letras de músicas selecionadas.

Na terceira seção, tratarei, respectivamente, do *Funk* enquanto movimento ideológico, gênero musical e texto a ser analisado, e das questões referentes ao gênero social e a linguagem, pensando assim em como as práticas sexistas vão se solidificando através de diferentes discursos. Apresentarei também um breve histórico da música *funk*, desde suas origens até a sua terceira geração, surgida a partir do ano 2000. Dessa forma, procurei mostrar os aspectos sociais e culturais envolvidos na análise e os suportes teóricos utilizados para discutir e investigar a representação da identidade feminina nas letras *funk*.

A quarta e última seção dessa revisão teórica volta-se para o estudo do sexismo na linguagem, ou seja, a ligação existente entre o que é ser mulher em termos de representações sociais e como a linguagem media, constrói e modifica essas representações. Também apresento alguns exemplos de sexismo em diferentes discursos e exemplos do sexismo no *Funk*.

2.1 ACD, UMA TEORIA CRÍTICA DO DISCURSO

A modernidade tardia, ou pós-modernidade, é marcada por mudanças em todos os setores sociais. Harvey (1989, p. 135-187) a define como um período de produção baseado na flexibilidade e em *redes*, propiciadas pela dissolução de fronteiras espaço-temporais. A produção de bens de consumo materiais e duráveis foi substituída pela produção de *serviços* – (pessoais, comerciais, educacionais e de saúde), assim como pela produção de entretenimento, de espetáculos, eventos, conhecimento, comunicação, etc. Ao contrário de geladeiras ou carros, os serviços têm vida útil menor e aceleram o consumo e o lucro dos investimentos. Giddens (1991, p. 58) também concebe a modernidade tardia como um período que se caracteriza por fontes de dinamismo, a saber: a separação entre espaço e tempo, o desenvolvimento de mecanismos de desencaixe, e a apropriação reflexiva do conhecimento. A partir de um viés lingüístico-discursivo, podemos dizer então que se trata de um período no qual a reestruturação do capitalismo e sua reorganização em uma nova escala se dá principalmente através da linguagem, da informação e do conhecimento, que implicam em uma economia baseada no discurso: o conhecimento é produzido, circula e é consumido na forma de discursos e de textos.

A linguagem, enquanto prática social, também se molda e serve de ferramenta aos objetivos dessa modernidade fundamentada em princípios neo-liberais e excludentes.⁵ Isso se dá porque, “primeiro, a linguagem faz parte da sociedade, não lhe é externa. Segundo, a linguagem é um processo social. E terceiro, é um processo condicionado socialmente, condicionamento que vem de outros setores (não-lingüísticos) da sociedade” (Fairclough, 1992, p. 18). Sendo assim, a linguagem é uma parte do social e ao mesmo tempo um processo social, condicionando o social e sendo influenciada por ele. Devido a essa bidirecionalidade, é possível identificar nas práticas discursivas cotidianas traços lingüísticos denunciadores do preconceito, da discriminação e da luta de classes, além do apelo ao consumo.⁶

⁵ Segundo Corrêa (1999), a tendência de globalização da economia mundial assume um caráter cada vez mais excludente, sobretudo pelos ajustes neoliberais e o monopólio dos avanços científicos e tecnológicos. Monopoliza-se o lucro e o poder social mantém-se nas mãos de poucos. Essas questões me interessam na medida em que podem me ajudar a entender como a linguagem contribui para os processos de discriminação e exclusão social.

⁶ Sobre os aspectos do consumo feminino enquanto efeito ideológico e discursivo criado na pós-modernidade, ver Vieira (2005).

Para entender como a linguagem é um fenômeno social que mostra as organizações sociais e como diferentes grupos se organizam, é preciso compreender a origem da ACD como teoria crítica da linguagem. Ela tem suas origens na Linguística Crítica, que se ocupava da ligação entre a estrutura lingüística e a estrutura social, com a forma como os grupos e as relações sociais influenciam o comportamento lingüístico e não-lingüístico dos sujeitos, incluindo a sua atividade cognitiva (GOUVEIA, 2002).⁷ Desse período é retomado a premissa de que a sintaxe, por exemplo, pode codificar uma visão do mundo particular, sem qualquer escolha consciente por parte dos falantes, ao mesmo tempo que deriva da relação que os falantes têm com as instituições e a estrutura sócio-econômica das sociedades de que fazem parte, uma vez que os indivíduos geralmente assumem a visão hegemônica presente em suas sociedades.

Em termos metodológicos, os estudos lingüísticos que surgiram a partir da lingüística crítica assumiram um caráter funcionalista hallidayano, defendendo o princípio de que os significados sociais e as suas realizações textuais deveriam ser incluídos no escopo de uma descrição gramatical. Como Fowler e Kress (1979) afirmam, se o significado lingüístico é inseparável da ideologia, dependendo ambos da estrutura social, então a análise lingüística pode ser um instrumento precioso para o estudo dos processos ideológicos que permeiam as relações sociais de poder e de controle (FOWLER *et al.*, 1979, p. 186).

Com esses estudos fez-se valer um princípio geral, fundamental para as teorizações posteriores: a linguagem é uma prática social. Anteriormente ao advento das análises discursivas de linha crítica (a partir do final dos anos 1970), os estudos da linguagem já adotavam diferentes concepções sobre linguagem (cf. ORLANDI, 1998), tais como expressão do pensamento, ato comunicativo ou competência cognitiva (CHOMSKY, 1957). Entretanto, a concepção de linguagem como prática social foi além dessas visões clássicas ao passar a conceber a linguagem como algo que não se encontra separado da sociedade.⁸ Como afirma Gouveia, “a linguagem faz parte da sociedade, é uma prática social e, como tal, é um dos mecanismos pelos quais a sociedade se reproduz e auto-regula” (2002, p.02).

Entender essa abordagem pressupõe reinterpretar os conceitos tradicionais da linguagem como língua e fala, sintagma e paradigma, principalmente os fundamentados na lista saussuriana (CARVALHO, 2000). A grande contribuição de Saussure foi justamente

⁷ O termo lingüística crítica, ou “*critical linguistics*”, foi usado pela primeira vez em 1979, por Roger Fowler e Gunther Kress, como título do capítulo final do livro *Language and Control* (FOWLER *et al.*, 1979). Ver Fowler (2004).

⁸ Sobre as questões da estrutura e do percurso histórico da lingüística e da linguagem, ver Lyons (1987).

pensar a língua como estrutura e sistema, definir um foco de pesquisa para a ciência lingüística, seus limites e possibilidades, que foram deixados para futuros pesquisadores. Entretanto, a partir do estudo da história da Lingüística (LYONS, 1987; CARVALHO, 2000), é possível perceber que ele, Saussure, não considerou as questões sociais envolvidas nesse processo, que passaram a ser o foco de abordagens lingüísticas críticas com a ACD, ou seja, que passaram a pensar na forma e na estrutura da língua como ferramentas discursivas e sociais.

Enquanto abordagem teórica crítica, a ACD compõe-se de forma interdisciplinar, utilizando conceitos de diversas teorias lingüísticas e sociais. Usa o conceito de modalidade da gramática sistêmico-funcional, de transformação do gerativismo e de Atos de Fala do pragmatismo, além de uma concepção de sujeito trazida de Foucault, para quem os sujeitos “produzem significados por intermédio de sistemas de poder/conhecimento que são impostos pelas instituições sociais, que organizam textos e que criam as condições de possibilidade para diferentes atos lingüísticos” (GOUVEIA, 2002, p. 03).

A ACD foi se consolidando como campo teórico, ampliando os conceitos usados na lingüística crítica na medida em que esta se consolidava como uma área interdisciplinar e assumidamente ideológica (WODAK, 2004). Atualmente, um de seus principais teóricos é Norman Fairclough, cujos trabalhos analisam texto e contexto, buscando depreender as marcas lingüísticas que evidenciam, entre outros, preconceitos institucionalmente mantidos.⁹ Além dele, outros autores consagrados nessa área são Van Dijk (1997), Wodak (2001) e Van Leeuwen (1997), dentre outros.

2.1.1 A agenda da ACD: o que se observa e como se observa

A discriminação contra a mulher também faz parte das diversas formas de luta social pelo poder e, portanto, está incluída na agenda de pesquisa da ACD, uma abordagem interdisciplinar fundamentalmente interessada em analisar relações estruturais, transparentes ou veladas, de discriminação, poder e controle manifestas na linguagem (FAIRCLOUGH, 1992). A linguagem é vista aqui como um veículo de expressão, criação e transformação de

⁹ As obras mais atuais desse autor apresentam e aplicam um novo modelo de análise textual. Por questões metodológicas, entretanto, nessa pesquisa usarei o modelo tridimensional proposto em 1992.

experiências, de estabelecimento de relações sociais e de construção de identidades. Assim, ela representa e constrói o contexto sociocultural no qual é produzida, influenciando-nos a pensar deste ou daquele modo, segundo ideologias que defendemos muitas vezes sem percebermos. A representação da realidade compreende processos ideológicos e formas de naturalização e disseminação de determinadas práticas de dominação (por exemplo, a dominação da mulher). Para Althusser (apud FAIRCLOUGH, 1992, p. 116), “a ideologia interpela os sujeitos, é a constituição dos sujeitos”. Thompson segue a mesma linha, afirmando que:

Ideologia é o significado mobilizado por formas simbólicas (ações, imagens, textos) que servem para estabelecer e sustentar relações de dominação: estabelecer relações de dominação no sentido de que o significado pode criar e instituir essas relações; sustentar, no sentido de que o significado serve para manter e reproduzir relações de dominação por meio dos processos de produção de texto. (1984, p. 58)

A partir desse prisma, é possível argumentar que determinados usos da linguagem e de outras formas simbólicas são ideológicos, isto é, servem, em circunstâncias específicas, para estabelecer ou manter relações de dominação, e referem-se às formas e processos sociais dentro das quais, e através das quais, formas simbólicas circulam no mundo social (THOMPSON, 1984). Para Fairclough (1992, p. 116), a ideologia “tem existência material nas práticas das instituições”. Como as pessoas agem perante o mundo e, principalmente, perante uns aos outros no e pelo discurso, essa ação via linguagem é uma prática política e ideológica (Fairclough, 1992, p. 94)., olhando para o discurso como ação abre-se caminho para investigar as práticas discursivas como formas materiais de ideologia”. Para o autor, a ideologia manifesta-se implicitamente em todas as instâncias e contextos sociais, na vida individual e coletiva. Sendo assim, ela está amplamente refletida nos textos, e se torna um sentido veiculado na sociedade, promovendo a sustentação de relações de poder existentes e provocando a configuração de novas formas de domínio. Este sentido é, portanto, veiculado nas práticas sociais, o que nos permite dizer que diferentes grupos e instituições possuem diferentes ideologias e que, na contemporaneidade, o principal veículo para a construção e veiculação dessas ideologias é o texto.

No que diz respeito à relação entre texto e ideologia, Kress (1995) afirma que:

Ideologias residem nos textos. Na verdade, as formas e conteúdos textuais carregam processos e estruturas ideológicas que não podem ser linearmente lidos. Isso ocorre porque as produções textuais e suas interpretações são abertas a diversas interpretações e porque os processos ideológicos pertencem aos discursos como

eventos sociais inteiros, eles são processos entre pessoas - não para os textos que são produzidos, distribuídos e interpretados como momentos de tais eventos (1995, p.71).

Para olharmos para o texto, usamos o modelo tridimensional de Fairclough (1992), no qual o texto é o primeiro componente. Esse modelo compreende a análise do texto, da prática discursiva e da prática social. Adaptei esse modelo e analisei o texto como inserido dentro de uma prática discursiva (gênero), que apresenta um contexto de situação específico, dentro de uma prática social (discurso), que faz parte de um contexto de cultura maior (HALLIDAY, 2004). É por isso que, ao falarmos em músicas que depreciam a mulher, também estamos falando em textos que compõem um discurso. Segundo Fairclough (1992), o termo texto é considerado aqui “como uma dimensão do discurso: o produto escrito ou falado do processo de produção textual [...] O discurso, por sua vez, é usado em relação a diferentes tipos de linguagens usadas em diferentes tipos de situação social” (FAIRCLOUGH, 1992, p. 21). Segundo Kress (1995, p. 113), um texto “é um microcosmo do mundo social em que é [produzido]. Ele incorpora de maneira irrefutável uma verdade cultural sobre os indivíduos que o produziram - seja um filme, um editorial, ou qualquer texto escrito no local de trabalho”. Dessa forma, podemos dizer que as músicas *funk*, em sua modalidade escrita, são textos que mostram a cultura de seus produtores e receptores e representam e constroem as identidades femininas correntes dentro dessa comunidade. Essa relação entre texto, práticas discursivas e práticas sociais pode ser visualizada na figura 1, na qual adapto o modelo tridimensional de Fairclough aos objetivos dessa pesquisa:

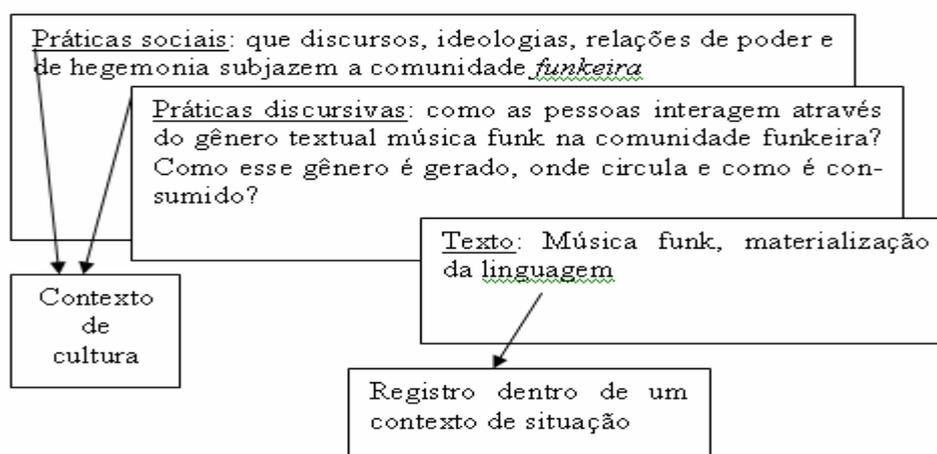


Figura 1: Modelo de análise textual adaptado à teoria Sistêmica de Halliday (2004) e exemplificada de acordo com o contexto do *Funk*.

Esse modelo permite a investigação de práticas textuais, sociais e ideológicas que ocorrem simultaneamente nos eventos discursivos, impactando-se mutuamente. São analisados textos específicos em práticas específicas moldadas pela cultura que, por sua vez, também está em mutação constante em sua interação com esses mesmos textos e práticas. Nesse sentido é que ao analisar textos a ACD está interessada não somente nos textos em si, mas em questões sociais, incluindo a construção de conhecimentos e as maneiras de representar a realidade, as manifestações/construções de identidades e as relações de poder no mundo contemporâneo (FAIRCLOUGH, 1992).

O discurso, por sua vez, é entendido nessa abordagem como:

... O uso de linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais [...] o discurso é uma prática não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo-se e construindo o mundo em significado (FAIRCLOUGH, 1992, p. 90-91).

Ao considerar o discurso, podemos investigar os fatores econômicos, políticos ou sociais que compõem o contexto da cultura, e o contexto da situação na qual o texto é produzido e/ou consumido. Esses fatores são perceptíveis pelas escolhas lingüísticas presentes no texto. Nesse sentido, Kress afirma que:

[...] discursos são conjuntos de afirmações sistematicamente organizados que dão expressão aos significados e valores de uma instituição. Para além disso, de forma marginal ou de forma central, definem, descrevem, e delimitam o que é possível dizer e o que não é possível dizer (e, por extensão, o que é possível fazer e o que não é possível fazer) em relação à área de preocupação dessa instituição. Um discurso fornece um conjunto de afirmações possíveis sobre uma área, e organiza e dá estrutura ao modo como se deve falar sobre um tópico particular, um objeto, um processo (KRESS, 1985, *apud* PEDRO, 1997, p. 35)

Neste trabalho estou interessada, portanto, no processo lingüístico que constrói a representação feminina no *funk*, mas lembrando sempre que esse processo reflete uma prática social, ou seja, uma prática histórica de dominação patriarcal que vem assumindo, na modernidade tardia, diferentes e inovadoras formas de controle através da linguagem. Para Van Leeuwen (1993, p. 193), o discurso pode se relacionar de duas formas com as práticas sociais:

O discurso em si [como] prática social, discurso como uma forma de ação, como algo que as pessoas fazem para, ou com, as outras. E também há o discurso no

sentido foucaultiano, discurso como uma forma de representar a(s) prática(s) social(ais), como uma forma de conhecimento, como as coisas que as pessoas falam sobre a(s) prática(s) social(is).

Retomando o modelo de análise tridimensional de Fairclough (1992), o discurso (contexto e prática social) é o terceiro componente onde os outros dois (texto e práticas discursivas) estão inseridos, e diz respeito às práticas sociais que são refletidas nos textos e que são também a base para a produção desses mesmos textos. Sendo assim, nesta pesquisa estou considerando as duas concepções de discurso apontadas por Van Leeuwen (1993, p. 193), o discurso como práticas sociais de poder e controle sobre a mulher, e o discurso como instrumento de construção social da realidade dessas mesmas mulheres, como formas de ver e pensar sobre as identidades de homens e mulheres, e sobre as relações entre eles.

Assim, através da análise do discurso, torna-se possível pensar nas interrelações entre gênero social e a linguagem, investigando, dentro de um determinado discurso (e.g. o universo da música *funk*), o que se pode dizer (e o que é dito) sobre as mulheres nos meios sociais onde esse discurso circula, e como determinadas representações femininas são construídas, mantidas ou alteradas socialmente.

Além dos conceitos de texto, discurso e ideologia que usarei nessa pesquisa, também faz-se necessário retomar as questões de identidade vistas anteriormente. Como foi dito, diferentes identidades femininas vêm sendo criadas, negociadas e alteradas historicamente, e a análise de textos específicos pode nos mostrar como a identidade feminina é construída em determinada prática discursiva e social. Como afirma Sarup (1996, p.14), “a identidade não é uma qualidade inerente à pessoa, [...] ela nasce na interação com os outros”. Sendo assim, essa pesquisa busca detectar a identidade da mulher no *Funk*, mapeando os textos das músicas que falam sobre a mulher. Investigando essas práticas discursivas, buscarei entender como se os sujeitos femininos são construídos e representados nesse contexto cultural.

2.2 A LINGÜÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL: TEORIA E FERRAMENTA DE ANÁLISE TEXTUAL

Os termos ‘lingüística’ e ‘gramática’, por vezes são usados como sinônimos. Todavia, nesse trabalho estou partindo do pressuposto de que a Lingüística é a ciência que estuda a

linguagem em seus processos complexos, olhando para os usos sociais da linguagem realizados pelos falantes. Já a gramática é uma parte da lingüística que estuda a estrutura da língua, do código. Nessa pesquisa, dentro da visão de linguagem como um sistema de significados, usarei o estudo gramatical (estrutural) para entender como a sintaxe, a morfologia e a semântica se combinam na criação dos significados, segundo a intenção de seus usuários e os contextos nos quais eles estão inseridos. A Lingüística Sistêmico-Funcional (LSF) apresenta-se como uma teoria da linguagem, e ao mesmo tempo como um método de análise de textos e de seus contextos de uso. Em sua perspectiva mais ampla, a LSF procura explicar que funções sociais a linguagem cumpre e como ela é estruturada em seus diferentes usos.

Sendo assim, partimos de uma concepção da linguagem que adota um modelo gramatical capaz de explicar as implicações comunicativas das seleções feitas dentro de um sistema como a linguagem.¹⁰ Essa gramática permite não só analisar a estrutura da oração, como o faz uma gramática tradicional, mas consegue reunir as noções de pragmática e semântica: a pragmática na intenção de uso e a semântica no significado do texto. Para a LSF, é preciso que sejam consideradas as questões relacionadas ao significado (base semântica) e ao uso (funcional) de uma determinada língua. Este modelo gramatical defende a visão de que não só estruturamos textos, mas fazemos essas estruturações com determinadas intenções. Como afirma Ravelli, “a linguagem é mais que uma seqüência de letras na página, mais do que o fluxo de sons. A linguagem expressa significados e esses significados são carregados por estruturas que ocorrem nas trocas compostas entre as partes que a compõe” (2000, p. 29). Ao falar-se em LSF, estamos falando de uma ciência lingüística que apóia-se em uma gramática, porém com um olhar instrumental e funcional.

Devido ao vínculo intrínseco entre a LSF e as funções sociais da linguagem, esse estudo foi desenvolvido com base na gramática sistêmico-funcional, uma vez que essa tem como pontos de partida o papel do contexto e os significados construídos pelas orações, e como principal interesse a função (usos da língua) e o significado (sentido) da linguagem. Para Halliday (1973, p. 65), “a linguagem é como é por causa de sua função na estrutura social e a organização dos sentidos comportamentais deve propiciar a percepção de suas fundações sociais”. A lingüística sistêmica funcional se propõe a investigar a variedade de escolhas em termos dos significados que queremos expressar, assim como em termos das seleções léxico-gramaticais que usamos para expressar esses significados. Precisamos

¹⁰ O campo da Lingüística apresenta outras gramáticas, como a tradicional e a gerativa, sendo que até os dias atuais o ensino ainda se baseia nelas (cf. ORLANDI, 1998).

compreender que existe uma intencionalidade no que se diz ou escreve e que a lingüística pode dar conta dessa intencionalidade através do estudo das escolhas léxico-gramaticais. Segundo Fairclough (1992, p. 104), “as pessoas fazem escolhas sobre o modelo e a estrutura de suas orações que resultam em escolhas sobre o significado (e a construção) de identidades sociais, relações sociais e conhecimentos e crenças”. Essas escolhas são contempladas na lingüística sistêmico-funcional que é vista como funcional em três sentidos, como mostra Halliday (1994):

a linguagem é funcional em três sentidos: (1) destina-se a explicar como as línguas são usadas [...]; (2) os componentes fundamentais do significado lingüístico são funcionais: Ideacionais (reflexivos: a expressão de processos, eventos, ações, estados ou outros aspectos do mundo real representados simbolicamente), interpessoais (ativos: a expressão de formas de ação, de atitudes e de relações com os interlocutores) e textuais (elos coesivos que tornam os textos adequados à ocasião social); (3) cada elemento de uma língua tem uma função no sistema lingüístico, e é explicado por essa função. Isso é percebido na inter-relação entre os componentes do significado lingüístico (HALLIDAY, 1994, p. xiii-xiv).

Podemos dizer que a linguagem é funcional porque a utilizamos em situações concretas onde queremos agir sobre o outro e o mundo que nos cerca. Ela carrega significados e ideologias conforme seu espaço discursivo de produção. Escolhemos o que vai ser dito, como e para quem e em que situação interativa, a fim de atingir objetivos pré-estabelecidos, como convencer o outro. Em segundo lugar, podemos dizer que o sistema lingüístico utilizado nos eventos discursivos permite que seus participantes representem o mundo (função ideacional), interajam uns com os outros (função interpessoal) e construam textos lingüísticos tecidos de forma a tornarem-se mensagem coesas e coerentes (função textual).

Ao analisarmos, num texto, o que está acontecendo e como seus participantes se comportam (funções ideacional e interpessoal) temos evidências para mostrar as identidades criadas nesse texto. O significado está ligado às escolhas lingüísticas, de forma que é preciso questionar sempre os significados construídos e veiculados nos textos, bem como suas condições de produção e de distribuição. Segundo Christie (2004):

A noção de metafunção foi mencionada no pensamento de Halliday ainda na década de 60, embora tivesse sido aprimorada no final da mesma. Toda linguagem natural possui três metafunções fundamentais: a metafunção experiencial [ou ideacional] (natureza das experiências representadas na linguagem); a metafunção interpessoal (natureza das relações realizadas na linguagem); e a metafunção textual (fazer coisas com a linguagem para organizar o texto como mensagem). [...] A metafunção ideacional relata, mais fundamentalmente, o campo de atividade; a metafunção interpessoal relata, mais fundamentalmente, os participantes da atividade; já a metafunção textual relata, mais fundamentalmente, o modo de comunicação do texto. (CHRISTIE, 2004: 21).

Nesse trabalho investigo como as escolhas lingüísticas representam a mulher no contexto *funk*, ou seja, como a mulher é rotulada. Uma das formas de investigar a representação das mulheres é através do sistema de transitividade: o sistema que faz com que a linguagem estruture a experiência humana através das escolhas do que vai ser colocado no eixo paradigmático (mental) e sintagmático (seqüência, combinação linear). Quando olhamos para a transitividade estamos buscando levantar que tipo de ações estão sendo representados (tipo de predicado), quem são os participantes (sujeitos), como é a regência verbal (a ligação entre o participante e a ação) e as circunstâncias nas quais essas ações ocorreram (complementos verbais e nominais) (RAVELLI, 2000, p. 29-37).

Além do sistema de transitividade, analiso também a representação da mulher no funk através do sistema de modalidade e modo (correspondendo à função interpessoal), que indica como ela se relaciona com os outros atores sociais do contexto, qual é a sua posição nesses textos, qual é sua identidade. A modalidade corresponde à veracidade e/ou a obrigatoriedade das asserções feitas no texto. Envolve polaridade, ou seja, as possibilidades intermediárias entre o sim e o não, entre o permitido e o negado, o nível da indeterminação dos falantes e como essa textualização cria o significado textual. Já o modo diz respeito ao tipo de oração que se usou no texto: afirmativa, negativa, interrogativa ou exclamativa.¹¹

Como afirma Schlee (2006), “a modalidade é a categoria discursiva que indica as intenções, os sentimentos e as atitudes do locutor com relação ao seu discurso. Em outras palavras, é o valor que o emissor atribui aos estados de coisas que descreve ou a que alude em seus enunciados” (2006, p.04). Essa mesma autora cita, como recursos de modalidade, os sintagmas adverbiais ou preposicionados; os predicadores seguidos de *que* + oração; os empregos modais de tempos verbais; os modos do verbo; e os auxiliares modais nas locuções verbais. Nos textos selecionados, observei a ausência de verbos auxiliares que suavizam a força argumentativa da frase, além de não serem feitos pedidos no texto das letras do *funk*, pelo contrário, apenas ordens detectadas pelo modo: frases declarativas e imperativas emitidas por vozes masculinas. Também observei como o uso de determinados pronomes contribui para criar uma relação de íntima sexual entre o homem e a mulher nos registros musicais, ao mesmo tempo que marcam o domínio do personagem masculino sobre o feminino, sendo que explorarei e exemplificarei essas categorias na sessão de análise.

¹¹ Dentro da análise do envolvimento entre os participantes da ação no texto ainda existe a possibilidade de se usar o sistema de valoração. Ver Martin e White (2005).

Por último, poderíamos olhar que elementos de coesão e coerência combinam-se para garantir essa representação e identidade feminina, como essas músicas têm suas mensagens organizadas. É o amarramento do texto, como diz Risso (1996, p. 31). É como fazemos, por exemplo, a abertura, a expansão, a retomada e o fechamento de tópicos e a distinção de estruturas no texto, o que Halliday (1994) nomeia de função textual: a capacidade que as frases mostram para, a partir da organização sintática das ações e do envolvimento entre os participantes (metafunções ideacional e interpessoal), serem organizadas dentro do texto para transmitir uma mensagem.

Dentro da função textual, temos a organização da mensagem como operacionalizada pelo sistema de tema e rema, ou seja, o tema é o primeiro componente a partir do qual a frase se desenvolverá. A segunda parte, o rema, desenvolve a primeira (HALLIDAY, 2004, p.37). Através da análise dessa estrutura, podemos observar o que o autor enfatizou em seu texto, qual é o assunto de cada oração (o que está em foco no começo da frase) e até mesmo que assunto será desenvolvido nos parágrafos.

Na verdade, as duas primeiras metafunções só ocorrem a partir da organização dessa terceira. Na transitividade, o grupo de sintagmas (palavras) que foi enfatizado no tema determina e a construção semântica textual (participantes, processos ou circunstâncias). Entretanto, por questões metodológicas, como já mencionei, não analisarei as estruturas relativas à metafunção textual, mas me deterei nos critérios observados nas duas metafunções anteriores (ideacional e interpessoal) e em seus respectivos sistemas: transitividade, modo e modalidade.

Sendo assim, através da análise das metafunções textuais de Halliday (2004) investigarei a representação social da mulher (função ideacional) e as relações e posições sexistas de poder dentro dos textos (função interpessoal). Com respeito aos aspectos funcionais dos textos, Pedro afirma que:

O texto, analisado a partir do modelo sistêmico-funcional de Halliday, é olhado como espaço multifuncional onde, (1) do ponto de vista ideacional, se representa a experiência do mundo, bem como os sistemas de conhecimento e crença; (2) do ponto de vista interpessoal, se constitui a interação social entre os participantes, sujeitos sociais, identidades, bem como relações sociais entre categorias de sujeitos e, (3) do ponto de vista textual, se procede à ligação de partes de um texto num todo coerente e de textos a contextos situacionais, nomeadamente através da deixis situacional (1997, p. 35).

Quanto ao gênero textual, ainda seguindo a perspectiva da gramática sistêmico-funcional, será analisado o registro (variações no uso da linguagem de acordo com os

diferentes contextos situacionais) do gênero música *funk*, mais especificamente através da investigação de seus elementos campo, relação e modo. O campo é a organização simbólica do texto, a atividade social, o que está acontecendo, suas relações internas, o que ele representa. Já a relação mostra o que os participantes fazem com a linguagem em uma dada situação, como um participante age sobre o outro, o relacionamento entre eles; por fim, o modo diz respeito ao canal da mensagem, como a linguagem se estrutura em determinados textos, se estamos falando de um diálogo oral, de linguagem visual, verbal ou até de uma mensagem mesclada de diferentes formas de expressão. (MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p.16-17). No universo das músicas *funk*, o registro corresponde ao assunto sobre o qual estamos falando, como ele é representado, quem são os envolvidos e como se relacionam e, por último, que seqüências textuais ou tipos de códigos lingüísticos foram escolhidos e organizados para realizar essa comunicação em determinados contextos de situação. Retomando Fairclough (1992), vemos que a prática social (discurso) determina quais recursos serão utilizados, e de que forma, pelos participantes (prática discursiva).

Embora o construto registro seja utilizado, na abordagem da GSF, como forma de analisar os gêneros textuais, trata-se de um conceito diferente do conceito de gênero. Uma metáfora que pode ajudar a esclarecer a diferença entre registro e gênero é ver o registro como tecido e o gênero como um artigo de vestuário: o artigo de vestuário é feito de um tipo apropriado de tecido(s), cortado(s) e moldado(s) de modos convencionais para vestir propósitos particulares. Semelhantemente, um gênero desdobra os recursos de um registro (ou de mais de um registro) em padrões particulares para alcançar certas metas comunicativas (THOMPSON, 2004).

No registro, tem-se um olhar sobre o contexto de situação, ou seja, somente para aquelas características que são pertinentes ao discurso que está sendo produzido num determinado tempo/espaço textuais e como esse tipo de situação lingüística difere de outros tipos ou situações lingüísticas (ANDRADE, p.1998, p. 05). O que varia nesses contextos é, justamente, o *campo* (o que relatamos), a *relação* (quem participa) e o *modo* (como organizamos nossa representação naquele momento). Conjuntamente, tais variáveis determinam o registro, o espectro dentro do qual são selecionados os significados e as formas utilizadas para sua expressão (ANDRADE, 1998, p. 05).

Somando-se a todas essas categorias analíticas, também será de utilidade a noção de comunidade discursiva. Para Swales (1990) é o propósito comunicativo que molda o gênero, determinando sua estrutura interna e impondo limites quanto às possibilidades de ocorrências lingüísticas e retóricas. Essa fundamentação vai de encontro aos propósitos dessa pesquisa,

pois são questionados os padrões textuais e lingüísticos recorrentes nas músicas e como essa recorrência está a serviço da inferiorização da condição feminina no *funk*. Embora essa pesquisa não se volte para a problemática do gênero textual em específico, uma das premissas de uma comunidade discursiva é o uso de um léxico próprio (SWALES, 1990, 1992). Como nas músicas *funk* foi percebida a utilização constante de palavras que só podem ser compreendidas no universo das músicas estudadas, na variante de registro *Campo* (o que está sendo representado) investigarei como o *funk* desenvolveu um repertório particular de palavras usadas exclusivamente pelos *funkeiros* e como essas escolhas influenciam na forma de construir uma representação depreciativa da figura feminina nas letras do corpus selecionado.

2.3 O CONTEXTO HISTÓRICO DA MÚSICA *FUNK*

Para alcançar o objetivo pretendido, ou seja, investigar as representações depreciativas da mulher no *Funk* através do estudo textual das letras das músicas, precisamos entender o contexto *funk*, os diferentes momentos históricos pelos quais esse movimento passou e como tudo isso pode se ligar aos estudos sobre linguagem e gênero.

Em termos contextuais sócio-históricos, a origem primeira do *funk* é africana, a música nasceu no continente africano (FERNANDES, 2007).¹² Segundo Araújo (2006) e Essinger, (2005), o *Funk* ganhou espaço na mídia brasileira há pouco menos de uma década, embora sua história tenha quase trinta anos. O nascimento deste ritmo, como o de muitos outros no Brasil, está intimamente ligado aos Estados Unidos.¹³ O pianista norte-americano Horace Silver pode ser considerado o pai do *Funk*, unindo, na década de 60, o jazz à *soul music* (MEDEIROS, 2006, p. 15-16).¹⁴ Na Wikipédia (enciclopédia multilíngüe *online* livre, colaborativa, ou seja, escrita internacionalmente por várias pessoas de diversas regiões do

¹² Quando citamos *Funk* com letra maiúscula estamos nos referindo ao movimento como um todo. Ao qualificar as músicas, o movimento, a comunidade ou a geração de envolvidos o grafaremos em letras minúsculas.

¹³ A palavra ritmo se refere à harmonia da música, ao arranjo instrumental que confere a marcação de tempo própria de cada forma musical. Esse elemento musical é o que torna possível fazerem-se músicas mais calmas ou mais agitadas. Ver Tatit (1994) e Moraes (2001).

¹⁴ O jazz veio dos *blues*, e é uma forma musical vocal ou instrumental que se fundamenta no uso de notas tocadas ou cantadas numa frequência baixa, com fins expressivos, evitando notas da escala maior, utilizando sempre uma estrutura repetitiva. As suas raízes remontam à música dos negros dos Estados Unidos desde suas épocas como escravos, no século XIX.

mundo, todas elas voluntárias), acessada em 2006, encontramos esses ritmos explicados da seguinte maneira: a *soul-music* é uma mistura do *rhythm and blues* com o *gospel*, e dessa fusão nasceu o *Funk*, por volta de 1970.¹⁵ Na época, começou a ser difundida a expressão *Funk Style*, que aos poucos deu origem ao *Funk* atual (ESSINGER, 2005, p.81).¹⁶ Nesta época, o *Funk* ainda não tinha a sua principal característica: o *swing*¹⁷.

Enquanto movimento, ideologicamente o *Funk* representava a música dos negros. Segundo Essinger (2005, p. 11), nos anos 70 a gíria *funky* – termo pejorativo que significava malcheiroso – era usada para atacar os negros. Como forma de contra-ataque, eles se apropriaram dessa gíria e a reciclaram, transformando-a em representação do orgulho de sua identidade étnica. A partir disso, os negros americanos queriam ser *funky* em tudo: nas roupas, no gestual, nos cortes de cabelo e até na música – cujos arranjos agressivos e ritmo bem marcado serviram de base para o estilo que ficou conhecido como *funk* hoje.

Araújo (2006) argumenta que foi com James Brown que o estilo tornou-se dançante e ganhou o mundo. A *soul music* foi trazida ao Brasil por cantores como Gerson King Combo, que lançou em 1969 o disco “*Gerson Combo Brazilian Soul*”, com sucessos brasileiros como “*Asa Branca*” executados com a batida importada dos Estados Unidos. Tim Maia, Carlos Dafé e Tony Tornado também começaram a tocar sucessos do *soul* e adotaram a atitude e o estilo americanos do *Black Power*, fundando o movimento Black Rio (ESSINGER, 2005, p. 45-48).

Os brasileiros foram assimilando essa tendência musical, mas o *funk* das décadas de 1970 e 1980 no Brasil e nos EUA não é o mesmo que escutamos hoje (ARAÚJO, 2006). Ideologicamente, entre os anos 70 e 80 tivemos no Brasil a primeira geração funk, engajada com o conceito de negritude e produzindo um ritmo mais parecido com o *soul-music*. Segundo Yúdice (2004, p. 175), “a cultura *funk* começou em princípios dos anos 1970 na Zona Sul, especificamente no Canecão”. Aos poucos, os bailes, que ficaram conhecidos como bailes ‘da pesada’, “foram transferidos para a Zona Norte, onde os dançarinos mais interessados nesse tipo de música moravam” (*ibid*). Entendamos aqui que a zona sul refere-se

¹⁵Também chamado de R&B, o *rhythm and blues* foi um termo comercial introduzido nos Estados Unidos no final de 1940 pela revista Billboard. O termo substituiu *race music*, que era considerado um tanto ofensivo. De certo modo, hoje o rótulo *rhythm and blues* se aplica nos EUA a qualquer forma de música pop com artistas negros. Já a palavra *Gospel* quer dizer evangelho, em inglês, e refere-se a um gênero musical religioso, baseado no Evangelho. Caracteriza-se pela ênfase dada ao aspecto vocal das peças musicais. Em termos de arranjo musical, o R&B e o *Gospel* são muito parecidos.

¹⁶ Termo semelhante à *street dance* (dança de rua), originário dos E.U.A.

¹⁷ O *swing* é o elemento rítmico do jazz, de pulsação sincopada, e que caracteriza esse tipo de música. Também nomeia o estilo de jazz surgido na década de 1930, de andamento moderado, ritmo insistente e vivaz, e que era geralmente apresentado por grandes conjuntos instrumentais.

aos bairros de classe média e alta do Rio de Janeiro, enquanto que a zona norte aos bairros das classes cariocas pobres; membros desses distintos grupos sociais se identificavam com a identidade negra que o *Funk* representava, mas aos poucos a baixada carioca, ou seja, as camadas mais pobres, aderiram completamente ao novo gênero.¹⁸ Yúdice aponta que, na passagem da década de setenta para a de oitenta, viu-se “o declínio da consciência negra das galeras funk na Zona Norte do Rio” (2004, p. 177). Essa segunda geração *funk* já não olhava para a música como uma simbologia cultural de grupo. A segunda geração do *funk* apresentou características próprias, trazendo um apelo maior à violência, bem como uma batida mais agitada.

Em termos de características, a primeira geração do *Funk* brasileiro foi caracterizada por um estilo romântico e por buscar uma identidade para o negro (ESSINGER, 2005, p.20-28). A partir da década de 80, o *Funk* no Rio foi influenciado por um novo ritmo da Flórida, o *Miami Bass*, que trazia músicas mais erotizadas, batidas graves, acentuadas e mais rápidas.¹⁹ Para alguns especialistas em música, o *Funk* carioca não pode ser chamado de *Funk*: é apenas uma derivação do *Miami Bass* (ARAÚJO, 2006). Como os bailes a essa altura eram muito violentos, a pressão da polícia, da imprensa e a criação de uma CPI na Assembléia do Rio de Janeiro no final dos anos 90 acabaram com a violência em grande parte dos bailes, ao mesmo tempo em que as músicas se tornaram mais dançantes e as letras, mais sensuais.²⁰ Esta nova fase do ritmo, descrita por alguns como *new funk*, se tornou sucesso em todo o país e conquistou lugares antes dominados por outros ritmos, como o carnaval baiano. Apesar de muitas letras serem simplesmente paródias de velhas músicas de sucesso, as gravadoras começaram a investir nesse gênero musical (ESSINGER, 2005, p.88).

Para Essinger (2005) e Herschmann (2005), nessa época também surgiu o *Hip-Hop*, que se mistura a essa segunda fase do *Funk* e que muitos autores acabaram comparando ao próprios movimento *funk*. Ou seja, ao falar-se de *Hip-hop* e *Funk*, estamos falando de tendências musicais diferentes, que têm elementos parecidos e que viveram e ainda vivem na mídia. Para Herschmann (2005) O *Funk* e o *Hip-Hop* são gêneros culturais e musicais primos, com a mesma raiz. Os dois fazem *Rap* (poesia) e têm arranjos musicais semelhantes. Todavia,

¹⁸ Atualmente, autores como Napolitano (2005), Herschmann (2005) e Vianna (1990, 2003) argumentam ser difícil dizer quem gosta de determinada música devido à influência que a mídia exerce sobre o mercado fonológico. Eles vêem a música como um produto de massa da indústria cultural, criado e influenciado pela mídia. Sendo assim, a música acaba saindo de seu grupo de origem e dissemina-se por todo o mercado consumidor em determinados períodos, conforme a indústria cultural projeta. Ver também Yúdice (2005).

¹⁹ Vertente do *Hip Hop* surgida na Flórida no fim dos anos 80 (MATIAS, 2006).

²⁰ Segundo Herschmann (2005, p.183), a primeiro CPI foi feita em 1995 e visava ver a ligação do *funk* com o narcotráfico. A ligação não foi provada e os bailes foram regulamentados com a ajuda de políticos locais do Rio. Posteriormente, muitas outras CPIs foram montadas. Ver Essinger (2005, p. 115-132).

se diferenciam nos aspectos políticos e ideológicos.²¹ Luna (2006) também concorda com essa diferença, definindo assim o *Funk* e o *Hip-Hop*: “Enquanto no *Rap* há uma preocupação explícita com a mensagem conscientizadora, o *Funk* envereda pelo caminho da diversão, do prazer imediato, do hedonismo”. Ao falar em *Rap*, Luna está usando o termo como sinônimo do *Hip Hop*, embora o *Rap* (ritmo e poesia) seja considerado a linguagem musical do *Hip-Hop* e do *Funk*. Como o *Hip-Hop* é mais político, acabamos associando-o mais ao *Rap*, enquanto que o *Funk*, que enfatiza mais a diversão e a sensualidade musical, acaba sendo associado aos termos “*Batidão*” ou “*Pancadão*” (ESSINGER, 2005; MEDEIROS, 2006).

Essa diferenciação ainda pode ser notada nos estudos de Dayrell (2006), que investigou o *funk* e o *Hip Hop* (que ele chama de *Rap*) em Belo Horizonte. O autor estuda esses movimentos enquanto estilos musicais que vão construindo a identidade dos jovens pobres e negros belorizontenses. Segundo ele, em Belo Horizonte, “por intermédio do *funk*, os jovens ressaltam a festa, a fruição do prazer, a alegria de estar juntos” (DAYRELL, 2006, p. 123). Já o *Hip-Hop* pode ser descrito “como uma proposta mais radical, ligada a um som menos dançante, com letras que faziam a denuncia da realidade social” (DAYRELL, 2006, p. 51).

Retornando ao estudo da segunda fase do *Funk*, temos as músicas que começavam a ser cantadas em português - até então a grande maioria das músicas da primeira fase *funk* eram cantadas em inglês ou eram paródias de canções nessa língua (ESSINGER, 2005, p.71) -, e que descreviam o dia-a-dia das pessoas pobres do Rio. Drogas, violência, armas e a criminalidade eram temas das letras, embora também existissem músicas que falassem de amor e de outros assuntos. Milhares de pessoas passaram a frequentar os bailes. Surgiu a competição entre as galeras: inicialmente, competia-se para ver qual comunidade tinha a melhor coreografia. Em alguns bailes, a competição se tornou violenta: a pista era dividida em dois lados e os integrantes de uma galera que fossem para o local da galera inimiga eram agredidos. Segundo Essinger (2005), Herschmann (2005) e Vianna (2003), os bailes que ficaram populares, principalmente na década de noventa, eram ‘bailes de comunidade’ e ‘bailes de clubes’. Os primeiros estão proibidos atualmente e só funcionam na clandestinidade. Já os bailes de clubes eram realizados em espaços separados, em quadras ou em ginásios, e se dividiam em ‘bailes de corredor’ (com confrontos entre galeras diferentes e incitação assumida à violência) e os ‘bailes comuns’, cuja tônica era a paquera

²¹ Herschmann (2007) aponta que o *funk* é encontrado mais no Rio enquanto que o *Hip-Hop* em São Paulo. Ainda segundo esse autor, a mídia acaba tratando os dois movimentos como semelhantes.

(HERSCHMANN, 2005, p.130). Nessa segunda fase, o apelo à sexualidade começava a ser sentido.

A repressão à violência acabou dando origem a um novo tipo de *Funk*, no que se tornaria a terceira fase brasileira desse gênero musical, iniciada nos anos 2000 (ESSINGER, 2005, p.200). Em sua maioria, os bailes se tornaram mais pacíficos, mais ao estilo dos “bailes comuns”, com frequentadores interessados basicamente em dançar e paquerar. Músicas cada vez mais erotizadas e com coreografias sensuais ganharam a atenção da mídia e conquistaram outros locais do Brasil, como o carnaval de Salvador em 2001. O Furacão 2000, o DJ Marlboro e a equipe Castelo das Pedras, são os principais personagens dessa terceira fase da cena *funk* brasileira.²² As músicas se tornaram cada vez mais erotizadas e com coreografias sensuais, constantemente apelando para o abuso da pornografia e do sexo (HERSCHMANN, 2005, p.159).

Considerando esse conjunto de características, a partir de Napolitano, (2005, p.15) é possível definir o *Funk* como uma música ‘sociológica’, ou seja, “música popular produzida ou associada a grupos sociais específicos”, e também como música “tecnológica/econômica: música popular como produto exclusivo dos *mass media*”.²³ Como gênero musical, o *Funk* é uma música de grupos sociais pobres, com uma ideologia própria que foi se construindo no desenvolvimento do gênero. Segundo Essinger (2005) e Vianna (2003), o movimento *funk* iniciou-se no Brasil com um cunho ideológico de afirmação da raça negra. Aos poucos, foi sendo influenciado por diversos fatores e passou a valorizar a questão musical e aspectos relacionados ao lazer, ao direito dos jovens pobres do Rio de Janeiro ao divertimento. Atualmente, embora apresente uma versão mais erotizada, os integrantes do movimento ainda reivindicam melhores espaços sociais nas favelas onde os bailes ocorrem, assim como o reconhecimento mercadológico. Nesse sentido, o movimento *funk* busca um reconhecimento social que nunca foi dado aos negros pobres, nem nos EUA, onde o movimento começou, e muito menos nas favelas cariocas (VIANNA, 2003, p.58). Segundo Kellner (2001, p. 234), os negros constituem, de fato, uma comunidade desvalorizada e querem mostrar sua voz e sua identidade, utilizando a música como um espaço de expressão étnica e cultural.

Quanto ao sexismo presente nas músicas *funk*, podemos dizer que ele faz parte de uma estrutura cultural maior, da sociedade como um todo, expressando-se de forma talvez mais marcada nas classes econômicas mais desassistidas. A partir disso, torna-se necessário

²² Todos os livros sobre o *funk* brasileiro citam esse DJ como uma figura central no histórico desse gênero musical. Já as equipes Furacão 2000 e Castelo das Pedras são citadas por Essinger (2005).

²³ O termo *mass media* refere-se aos meios de comunicação em massa. Ver Gomes 2001.

questionar (e talvez essa pesquisa não responda a isso, mas essas são questões que influenciarão indiretamente as análises aqui realizadas) o porquê desse sexismo extremado, se o *funk* também é um movimento de conscientização cultural negra. A pergunta é: qual é a ligação entre a apropriação do *funk* pela indústria de entretenimento de massa e o sexismo que apontamos?

2.3.1 O *funk* como prática discursiva e social

O Rio de Janeiro mostra exemplares únicos da música *funk* em relação ao resto da produção mundial (ESSINGER, 2005). Para Yúdice (2004, p. 159), “a música e a dança *funk* têm sido um meio de se obter prazer, algo que muitas vezes falta aos movimentos sociais ou aos relatos a seu respeito”. Com esse comentário, o autor nos remete ao fato de que, em muitas comunidades cariocas pobres, o baile *funk* é uma das únicas formas de lazer disponíveis para os jovens. Também alerta que, para se estudar esse movimento, é preciso conhecê-lo a fundo, pensar na estrutura das comunidades que moram nas favelas e nos jovens que vêm na música *funk* uma possibilidade de ascensão social. Tal olhar também é recomendado por Herschmann (2005), que investiga o *funk* tratando-o como um estudo de caso, onde seria preciso repensar as condições das camadas juvenis menos favorecidas da população (2005, p.14).²⁴ Segundo o autor, essa parcela da população carioca herdou as tradições dos ritmos urbanos dos Estados Unidos e usa a forma inovadora do gênero *funk* para mostrar-se enquanto grupo. Como cita Yúdice, “por meio das novas músicas não tradicionais como o funk e o rap²⁵, eles procuram estabelecer novas formas de identidade, mas não aquelas pressupostas na autocompreensão do Brasil” (2004, p.162). A partir dessa perspectiva, podemos dizer que o *funk* busca mostrar um outro Brasil, cuja diversidade é não só cultural, mas, acima de tudo, social, como mostram os subúrbios cariocas. Estamos falando de pessoas que vivem completamente à margem do sistema social oficial e que são expostas a diversas formas de violência (policial, de gangues, social, econômica, etc.) e que, em contrapartida, recorrem constantemente à violência para se fazerem ouvir.

²⁴ A maioria da bibliografia consultada sobre o *funk* é de caráter histórico e antropológico. Essas obras enfatizam a questão social por trás do movimento musical.

²⁵ Yúdice fez um trabalho de campo visitando vários bailes *funk* entre 1995 e 1996.

Como em um trabalho como esse a questão socio-histórica é central, faz-se necessário analisar como um determinado evento social originou um determinado texto (condições de produção do texto), e quais são os efeitos deste texto no meio social no qual se insere (como o texto se insere no contexto sócio-histórico em que é produzido). Sendo assim, devemos pensar as práticas discursivas do mundo *funk* carioca como “uma total reconfiguração do espaço social” (YÚDICE, 2004, p.175). Não basta dizer que essas músicas denigrem a mulher, precisamos compreender quem são esses jovens homens funkeiros, onde vivem, o que fazem, quais são suas perspectivas e seus papéis sociais.

Como foi afirmado acima, enquanto identidade, o *Funk* é mais do que a música de uma comunidade, ele é a representação do seu fazer social. Segundo Yúdice:

[...] a cultura do *funkeiro* está sendo ouvida, está abrindo novos círculos de debates na televisão e na imprensa, entrando no mercado, criando novas modas, gerando novas estrelas da música. Isso pode não render a esses jovens um ganho material, pode não salvá-los da violência, mas afinal de contas, tais expectativas não são a sua real esperança. O que eles querem é buscar um espaço que seja seu. (2004, p. 185).

Sendo assim, não é minha pretensão nessa pesquisa atacar o *Funk* enquanto movimento cultural. Ele é um fenômeno de massa, como diz Vianna (2003), “um fenômeno essencialmente ou exclusivamente ligado à população de baixa renda” (2003, p.58). Como tal, merece a atenção dos estudos culturais, históricos e antropológicos no sentido de entender o comportamento de atores humanos deixados à margem social. O que me interessa nessa dissertação é investigar a identidade da mulher nesse espaço situado e compreender porque ela é também aqui inferiorizada, bem como nos demais seguimentos sociais, como comentei anteriormente.

2.3.2 A letra de música *funk*: gênero textual e registro

A letra de música, enquanto texto, constitui um gênero textual (BARROS, 2003, NAPOLITANO, 2005). Ela (letra) é uma parte da música - som trabalhado com partitura - e corresponde à melodia: uma sucessão dos sons musicais combinados, que são a voz principal, que dá sentido a uma composição musical. Na oralidade, é o que é cantado pelos cantores. Já na escrita é o texto poético registrado (MENDES, 2007). Como texto, a letra ocupa um papel na construção de identidades sociais. Com relação ao papel dos gêneros textuais na formação

de nossas identidades, Meurer afirma que “os conhecimentos que os seres humanos possuem, sua identidade, seus relacionamentos sociais e sua própria vida são em grande parte determinados pelos gêneros textuais a que são expostos, que produzem ou consomem” (2000, p. 152).

Entretanto, na maioria das vezes, não percebemos o papel que os gêneros desempenham no alcance de objetivos comunicativos específicos. As práticas discursivas do dia-a-dia, realizadas através de uma gama de gêneros textuais, são internalizadas e acabam sendo produzidas e aceitas mecanicamente, sem reflexão sobre as implicações que podem acarretar. No caso das músicas, elas têm grande aceitabilidade e são capazes de caracterizar uma época histórica, um grupo social, um movimento ou tendência, como no caso do *funk*. Quando fazemos parte de um grupo cultural, adotamos os gêneros desse grupo e produzimos e consumimos os textos típicos dessa comunidade discursiva. Da perspectiva da ACD, para refletirmos criticamente sobre a produção, recepção e circulação de textos precisamos investigar, antes de mais nada, o contexto de uso desses textos (ou contexto de situação), assim como o contexto de cultura do grupo específico que os produz. Em outras palavras, para entendermos o movimento funkeiro precisamos pensar nas práticas sociais que englobam as práticas discursivas dessa comunidade, além das letras das músicas, olhando para as mesmas enquanto exemplares textuais de um determinado registro, ou contexto situacional. Segundo Dayrell (2006, p. 15), “a música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para produzir um som, dançar, trocar idéias, postar-se diante do mundo”. A música é uma prática cultural e discursiva e, como gênero textual, pode ser estudada através de seu registro específico.

As definições para música são muitas e precisamos ter cuidado com as terminologias que usamos. Moraes (1983) classifica a música como movimento, como uma maneira peculiar de pensar, como processo e principalmente como linguagem. Segundo esse autor:

A música é algo feito por seres humanos e para seres humanos. Ela pode ser considerada uma linguagem inclusive porque se organiza a partir de certos pressupostos (escolha de sons, maneira de articulá-los, etc.) que garantem a ela aquilo que se pode chamar de coerência interna (1983, p. 67).

Ao caracterizar a música como linguagem, o referido autor vai além e a classifica como linguagem artística, “como uma peculiar maneira de sentir e pensar” (1983, p.08). Para Moraes, a linguagem é uma invenção humana e a música, por conseguinte, “é uma invenção

de linguagens: formas de ver, representar, transfigurar e de transformar o mundo” (1983, p. 08).

A visão de música como textos que são gêneros desempenhando a linguagem vem ao encontro dos fundamentos teóricos que sustentam essa pesquisa, que é a análise dos usos sociais de diferentes linguagens, a serviço de quem elas estão, como são produzidas, para quem são destinadas. Enquanto linguagem e texto, a música se manifesta através de um gênero textual, como todas as outras práticas de linguagem (SWALES, 1992). Resta-nos entender como o gênero textual ‘letra de música *funk*’ se estrutura.

Segundo Costa (2003, p. 18), “a música é um gênero híbrido, de caráter inter-semiótico, pois é resultado da conjugação entre a materialidade verbal e a materialidade musical (rítmica e melódica)”. Embora na prática não seja possível separar a letra da canção, vamos separar essas duas instâncias a fim de analisar a parte verbal da música, por assim dizer a poesia da música, pois a canção refere-se ao som e a “poesia ficou com a palavra” (MORAES, 1983, p. 22). Outros autores, como Lopes e Hernandez (2005) e Tatit (1994), por outro lado, analisam a música semioticamente, olhando para a melodia. Modelos de análise também interessantes são mostrados em Napolitano (2005, p.103-107). Todos esses autores separam a letra da melodia para análise, tratando o texto escrito como poesia. Nesta pesquisa também me deterei na letra das músicas *funk*, mas deixando claro que o *funk* enquanto canção oferece um universo rico a ser explorado. Procedendo assim, pretendo não fechar as perspectivas analíticas, já que “uma música pode ter várias chaves de interpretação, todas elas objetivamente sugeridas pelos próprios elementos musicais e poéticos que formam a canção em seu conjunto” (NAPOLITANO, 2005, p.107).

Tatit (1994, *apud* COELHO, 2005, p. 15) divide as canções em temáticas (de andamento veloz), passionais (andamento mais lento) e figurativas (com presença de oralidade). O *funk* se enquadra na categoria temática por sua agilidade na melodia, mas principalmente na categoria figurativa, pois “as canções figurativas são aquelas que se aproximam da fala coloquial, ou seja, deixam mais explicitamente transparecer a voz que fala por detrás da voz que canta” (COELHO, 2005, p.16). A figuratização seria, então, fazer a música parecer a fala do dia a dia. Herschmann (2005) concorda com essa posição e vai além, ao afirmar que “os *raps* do *funk* são o resultado de uma hibridação de elementos consagrados pelo *hip-hop* americano com elementos bastante particulares e presentes na dinâmica da cultura popular local” (2005, p.164). Com essa citação o autor situa o *funk* em um contexto de tradições orais dos grupos descendentes da cultura africana, no qual as poesias e músicas têm

estilo de repentes²⁶, ou seja, desafios entre cantadores cantados com violas. Por vezes imitam músicas de outros gêneros e até trazem rituais de apresentação ou de despedida. Nos bailes, e até mesmo escutando pelo rádio, podemos perceber que uma música é produzida como resposta a uma anterior, os MCs dialogam nas canções, eles se apresentam e enfatizam suas origens. Esse fato é muito importante para analisarmos a dimensão *relação* no contexto de situação, a forma como os participantes se relacionam entre si na música *funk*.

Partindo dessas especificações, vamos analisar o texto verbal (poesia) do gênero musical *funk* pensando nele como registro, como o uso da linguagem em um contexto de situação específico (MEURER, 2006, p.167), composto por um acontecimento (*campo*) onde os participantes interagem (*relação*) usando uma forma de comunicação particularmente organizada (*modo*). Foram selecionadas músicas gravadas em CDs, tocadas nas rádios, músicas piratas, de CDs vendidos em camelôs e músicas que aparecem na internet. É preciso que se diferenciem nesse trabalho as músicas de baile, que são mais ‘pesadas’ em termos linguagem e conteúdo, das músicas tocadas nas rádios. Nem sempre a música do baile é gravada para a mídia. A grande produção *funkeira*, como já afirmei, é pirata, ou seja, só foi possível conhecer essas músicas porque elas são gravadas clandestinamente nos bailes e reproduzidas em CDs que vão para camelódramos. Já as músicas buscadas na internet, nesta pesquisa também trazem versões piratas, pois mostram as letras que tocam nos bailes, mas apresentam grupos ou MCs que não tem discografias oficiais, ou seja, que não gravaram CDs.

Essinger (2005), Medeiros (2006), Vianna (2003), Dayrell (2006), Yúdice (2004) e Herschmann (2005) estudaram a cultura *funk* a partir da observação das comunidades e das músicas tocadas nos bailes. Seria diferente de uma pesquisa feita só com CDs veiculados nas rádios. Vianna (1992) comenta, referindo-se especificamente ao *Funk*, que temos que ter cuidado com a forma como a mídia muda a representação de uma cultura como possibilidade de venda. Sendo assim, é preciso ter a consciência que analisando só as músicas de CDs gravados por gravadoras, o que a mídia de massa possibilitou chegar até o público, seria possível perceber uma mudança de estrutura textual nestas músicas. Os autores anteriormente citados que investigaram o movimento *funk* apontam para um espaço discursivo ainda mais machista se delimitarmos apenas as músicas de baile. A partir dessa delimitação, tenho consciência que, para investigar o baile *funk* exclusivamente, esta análise precisaria de bases

²⁶ Segundo Essinger (1991), o repente se insere na tradição literária nordestina do cordel, de histórias contadas em caudalosos versos e publicadas em pequenos folhetos, que são vendidos nas feiras por seus próprios autores. É a música que se faz de improviso por dois cantadores que dialogam entre si, com o acompanhamento de viola ou não.

maiores, voltadas para o gênero textual²⁷, o suporte das músicas²⁸ e, sobretudo, precisaria de bases etnográficas da pesquisa de campo, o que não é o caso do presente estudo. No terceiro capítulo defino os critérios de seleção das músicas.

Perante todas essas considerações, além dos fatores ideológicos relacionados à música *funk*, meu foco de análise é sempre o aspecto social, contemplando assim as três categorias de análise propostas por Fairclough (1992): a análise do texto, das práticas discursivas e das práticas sociais. Minha premissa em relação ao gênero letra de música *funk* é que ele sustenta e é sustentado por práticas discursivas sexistas presentes na comunidade discursiva funkeira, que por sua vez refletem e estruturam práticas sociais mais amplas, também misóginas. Sobre a relação entre estruturas de poder e estruturas de significação e legitimação (como os textos das músicas *funk* e as práticas discursivas de produção e recepção desses textos), Meurer argumenta que:

Tipicamente, as estruturas de significação e legitimação são realizadas através de textos específicos, que por sua vez, refletem e reproduzem diferentes discursos. Forma-se, desta maneira um círculo (vicioso?) entre estruturas de poder e estruturas de significação e legitimação. As coisas significam o que as estruturas de poder permitem que signifiquem e as estruturas de poder se legitimam através dos significados distribuídos através de textos e discursos (2000, p. 157)

Sendo assim, pode-se afirmar que as músicas *funk*, na qualidade de gêneros textuais, conseguem legitimar estruturas de poder patriarcal, uma vez que constroem e reforçam uma determinada visão que é naturalizada e distribuída nesse grupo. Dessa forma, existe um interesse de um grupo em manter o controle de um gênero social (masculino) sobre outro (feminino), e as pessoas envolvidas nesses atos comunicativos nem sempre se dão conta dessas formas ideológicas de controle. Muitas vezes a mulher canta essas músicas sem prestar atenção ao que elas significam. Também é possível que nem sempre elas tenham acesso a outros textos ou gêneros e, portanto, a outros discursos.

Partindo da análise do contexto situacional (música *funk*) e cultural no qual o texto se insere (a terceira fase do *funk*, de 2000 em diante), procurarei estabelecer uma estrutura esquemática de análise textua. Além de me preocupar com o contexto sócio-histórico-cultural no qual o texto é produzido, também farei uma micro-análise dos elementos lingüísticos, admitindo que os sujeitos são em parte posicionados e constituídos no discurso, mas também

²⁷ Ver Swales (1990/1992).

²⁸ Ver Marcuschi (2003).

se envolvem em práticas que contestam e reestruturam as estruturas discursivas (ordens de discurso) que os posicionam (FAIRCLOUGH, 1992, p.158).

2.4 GÊNERO SOCIAL E IDENTIDADE FEMININA

Segundo Siqueira (2006), o preconceito contra a mulher tem uma estreita ligação com a pobreza e a tradição da escravidão que imperou por séculos em nossa sociedade capitalista. Para ela, a exploração de mulheres e crianças é reforçada pela miséria material de nossa sociedade, além da cultura patriarcal e machista, com grande influência da ideologia judaico-cristã, que recorre ao discurso bíblico para penalizar a mulher e até para explicar a indiferença com que a sociedade e os governantes olham para os crimes de gênero.²⁹

A expressão "gênero" começou a ser utilizada nos anos 70 para indicar que as diferenças entre homens e mulheres não são apenas de ordem física ou biológica.³⁰ Como não existe natureza humana fora da cultura, os estudos de gênero argumentam que a diferença sexual anatômica não pode mais ser pensada isolada da cultura na qual sempre está inserida. Ou seja, falar de relações de gênero é falar das características atribuídas a cada sexo pela sociedade e pela cultura. Butler (1990) trata o gênero como performativo, criado pela performance dos atores sociais que somos nós, homens e mulheres, no nosso cotidiano. Segundo a autora:

Gênero não é um substantivo, mas também não é um conjunto de atributos fluando livremente, pois já vimos que o efeito substantivo do gênero é produzido de modo performativo e compelido pelas práticas reguladoras de coerência de gênero. Assim, nos limites do discurso herdado da metafísica da substância, o gênero se prova performativo [...] Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer (BUTLER, 1990, p. 24-25).

Assim, a diferença biológica é apenas o ponto de partida para a construção social do que é ser homem ou ser mulher. Sexo é atributo biológico, enquanto gênero é uma construção social e histórica, ligada aos papéis e atributos que as divisões sociais determinam para homens e mulheres. A noção de gênero, portanto, aponta para a dimensão das relações sociais do feminino e do masculino. Ao longo da história a sociedade vem adotando modelos

²⁹ Ver Boff (2002) e Stearns (2007).

³⁰ Ver Sayão e Bock (2002)

masculinos e femininos específicos, e supervalorizando o modelo masculino que, assim, se torna hegemônico. Segundo Lipovetsky (*apud* BONUMÃ; SOALHEIRO, 2004, p.76), “por toda a parte as atividades valorizadas são as exercidas pelo homem: por toda a parte os mitos e discursos evocam a natureza inferior da mulher”.

Boff (2002, p. 12) também afirma que “cada fase humana traz uma relação masculino/feminino específica”. Para o autor, o mundo, a natureza e os próprios indivíduos criaram, inicialmente, sistemas de relação social nos quais os gêneros masculino e feminino se alteraram no poder, ou seja, numa organização social com ênfase ora no patriarcado, ora no matriarcado. Segundo ele, no começo dos tempos, no período da pré-história, os princípios masculinos e femininos eram equivalentes. Porém, com o advento da caça e da idade da pedra lascada, os lugares sociais passaram a ser ocupados diferentemente, e a mulher começou a ser inferiorizada, uma vez que o homem usava de força e violência nas suas atividades, enquanto que à mulher cabia o cuidado com os filhos (BOFF, 2002, p. 13). A partir de então a forma masculina de ver o mundo tornou-se dominante, assumindo na modernidade tardia uma nova roupagem politicamente correta e linguisticamente ‘purificada’, na tentativa de nos levar a acreditar na suposta igualdade entre os gêneros.³¹

A relevância do conceito de gênero como categoria de teorização e análise esta em possibilidade que esse construto nos dá de refletir sobre as identidades, papéis e espaços sociais disponíveis para homens e mulheres, e investigar as formas de discriminação ainda existentes nas sociedades contemporâneas. Se as realidades, as identidades e os papéis femininos foram se construindo de forma desigual, excludente e discriminatória, podemos afirmar que a linguagem foi uma ferramenta fundamental para assegurar as representações de inferioridade da mulher. De acordo com Pereira e Almeida:

[...] Uma realidade se constrói à medida que se fazem opções dentro da língua e à medida que essas opções influenciam, determinam ou legitimam comportamentos na sociedade. De um modo simplificado, podemos dizer que a realidade é um reflexo das escolhas que fazemos quando produzimos linguagem, ou ainda, que aquilo a que chamamos de realidade se constrói pela linguagem (2002, p. 245).

As análises históricas indicam que as mulheres sempre ocuparam papéis sociais determinados por noções ideológicas mantidas, disseminadas e naturalizadas pela linguagem.³² Dessa forma, é através de novas práticas discursivas que a condição feminina, e

³¹ Stearns (2007) traz uma interessante retrospectiva das relações desiguais de gênero em diferentes sociedades e períodos históricos, e aponta como essas desigualdades sempre tiveram um cunho econômico e cultural que acabou sendo registrado e perpetuado pela linguagem.

³² Ver Boff (2002), Alves; Pitanguy (1985) e Stearns (2007).

de muitas outras minorias, pode ser questionada, desconstruída e modificada. As possibilidades abertas para as mulheres na esfera social dependem não apenas do que as mulheres são, mas, em grande parte, da forma como elas são representadas. Para van Leeuwen (1997), é preciso saber “[quem são] os atores sociais e em que contextos estão eles representados como ‘agentes’ e como ‘pacientes’” (1997, p. 169). A mulher é, na maioria das vezes, representada no plano visual e lingüístico como aquela que recebe as ações realizadas pelo homem ou por outras entidades, ou aquela que pertence ao homem.

Nesse sentido, estamos falando a favor do feminismo, mas do feminismo que “busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades ‘femininas’ ou ‘masculinas’ sejam atributos do ser humano em sua globalidade” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 09). Precisamos pensar a questão da representação da identidade feminina dentro de um quadro social mais amplo. Como questiona van Leeuwen, “teremos uma identidade por detrás dos vários papéis que desempenhamos? Ou será a nossa identidade a soma dos papéis que aprendemos a desempenhar?” (1997, p. 204). Ao longo da história as práticas sociais criaram, e continuam criando, diversas identidades para a mulher, de acordo com diferentes períodos econômicos e sociais e de contextos situacionais e culturais específicos. Para Berger:

Qualquer função na sociedade está ligada a uma certa identidade [...] algumas destas identidades são triviais e temporárias, como nalgumas ocupações que exigem pouca modificação na maneira de ser de seus participantes. Não é difícil mudar de ‘Almeida’ para ‘guarda-noturno’. É bastante mais difícil mudar de padre para funcionário público. É difícilíssimo mudar de negro para branco. E é quase impossível mudar de homem para mulher. Estas diferenças na facilidade de mudança de papéis não nos deverão impedir de ver o fato de que mesmo as identidades que consideramos serem o mais essencial de nós próprios foram designadas socialmente (1966, p. 115).

A partir do exposto, nesse estudo pretendo refletir sobre como os papéis e as representações sociais das mulheres vêm sendo construídas historicamente, como a sociedade trata as mulheres, e como elas negociam os papéis que lhe são atribuídos. Discursos públicos como os da mídia e da publicidade argumentam que, na modernidade tardia, a mulher ganhou voz, pode trabalhar, tem uma gama maior de escolhas. Entretanto, um olhar mais crítico, do ponto de vista dos estudos de gênero, nos indica que a discriminação feminina continua presente, agora mascarada pelo discurso de igualdade entre os sexos. Pensar nas mulheres e em suas cidadanias é ir além de seu gênero e considerar todo um processo histórico – a economia, a ciência, a educação e a tecnologia – que dita e circunscreve os passos das mulheres em todos os setores da sociedade. Por isso precisamos investigar a origem dos

preconceitos que culturalmente apóiam e legitimam a ideologia patriarcal e o autoritarismo dos dominadores, e a que interesses eles servem.

2.4.1 Gênero social e linguagem

A análise que desenvolvo nessa pesquisa parte do princípio de que existe um percurso histórico da discriminação contra a mulher (ALVES; PITANGUY, 1985). Mais especificamente, o objetivo dessa pesquisa é entender como a representação lingüística contribui para a existência, manutenção e possível alteração dessa discriminação, principalmente na pós-modernidade, apesar de mais de 40 anos de lutas feministas. Segundo Cameron, “em geral, as feministas concluíram que nossos idiomas são machistas. Eles representam ou nomeiam o mundo de um ponto de vista masculino e conforme convicções estereotípicas sobre as mulheres, sobre os homens e a relação entre eles” (1990, p. 09).³³ O uso das formas masculinas como referência lingüística genérica é somente um dos muitos exemplos da caracterização da mulher numa posição de inferioridade. A linguagem continua carregada de construções sintáticas, lexicais e semânticas que atuam na reprodução do sistema patriarcal, além de retratarem a figura feminina de forma mercantilizada, uma das características básicas da modernidade tardia.³⁴ Nas sociedades atuais a linguagem tem o poder de transformar todas as coisas em produtos de venda (inclusive os corpos e as identidades). A representação da mulher como objeto sexual e/ou simbolicamente consumível é recorrente nos meios de comunicação, com ênfase acentuada nas propagandas e na indústria do entretenimento (como é o caso da música, foco desta pesquisa).

Segundo Ostermann (2006), as relações entre linguagem e gênero social se desenvolveram historicamente a partir de três perspectivas teóricas: a do déficit, a da dominância e a da diferença. A primeira sustentava que o estilo conversacional da mulher seria inferior ao utilizado pelos homens (cf. LAKOFF, 1975). A segunda perspectiva surgiu por volta dos anos setenta, e argumentava que o estilo conversacional inferior feminino se

³³ Sobre a interface entre linguagem e gênero, ver Cameron (1990, 1992), Eckert; McConnell-Ginet (2003), Caldas-Coulthard (2004, 2005), Pinheiro (2005), Heberle; Ostermann; Figueiredo (2006), entre outras obras.

³⁴ Fairclough (2001, p. 42-46) aponta três grupos de características ligadas às práticas discursivas da modernidade tardia: (1) as relações e identidades são cada vez mais negociadas; (2) as sociedades contemporâneas requerem capacidades dialógicas; (3) a promoção de bens de consumo tornou-se uma função comunicativa, incluindo aí a autopromoção e a representação de sujeitos humanos como produtos de consumo.

devia ao fato de que, socialmente, os homens tinham poder sobre as mulheres (cf. WEST; ZIMMERMAN, 1983). Por fim, a última e mais recente perspectiva argumenta que mulheres e homens são socializados diferentemente em suas formas de falar já desde a primeira infância, o que explica suas diferenças conversacionais (cf. OSTERMANN, 2006). Atualmente essa é a explicação mais aceita, e os estudos envolvendo a interface entre linguagem e gênero evoluíram muito e refletem as formas como a linguagem cria representações das realidades feminina e masculina.

Wilson (1991) e Saegert (1980) estudaram os espaços sociais abertos para as mulheres, e descobriram que a elas cabe um espaço periférico, enquanto aos homens tocam os espaços mais centrais, as zonas industriais e as áreas comerciais. A figura feminina é vista como um espaço vazio. Nas práticas discursivas comerciais, as mulheres devem ser preenchidas pelo consumo, posicionando-se no discurso apenas como compradoras. Como espaços de reprodução biológica, os corpos femininos são representados como vazios, necessitando de cuidados enquanto aguardam o preenchimento pela maternidade. Nas relações afetivas, a mulher deve ser guardada no interior da casa e o seu papel é o de guardiã passiva do bem-estar masculino. As práticas discursivas da mídia sempre acabam reforçando essa imagem.

Outro exemplo claro do preconceito construído através da linguagem são as rotulações ou categorizações através das quais as mulheres são nominadas. Holmes e Meyerhoff trabalham esse e outros aspectos da condição feminina em sua obra “*The handbook of language and gender*”. Referindo-se aos processos de nomeação, as autoras afirmam que “como informação referencial, rótulos podem carregar informações sobre o gênero que dependem em como eles (rótulos) são usados dentro de comunidades diferentes de prática” (2005, p.4). Ou seja, cada cultura, em sua fala própria, usa diferentes maneiras de chamar ou qualificar o sexo feminino e a escolha desses itens lexicais indica o valor dado à mulher naquela cultura.

Outra obra que discute a construção histórica da condição de inferioridade da mulher operada através da linguagem, é “*Language and Gender*” (ECKERT; MCCONNELL-GINET, 2003). Suas autoras argumentam que, durante muito tempo, as diferenças biológicas foram uma desculpa usada para assegurar um lugar inferior para o sexo feminino. Segundo elas, “o mundo está repleto de idéias sobre gênero - e estas idéias são tão lugares comuns que nós as aceitamos como verdade, dando a conhecimentos do senso comum o status de fatos científicos” (2003, p. 9). Essas naturalizações sobre a condição feminina permitiram, e ainda permitem, o estabelecimento de relações de causa e efeito entre biologia e categorização, ou

seja, as mulheres podem ser nomeadas como seres inferiores em vários setores sociais porque a biologia confirmava (e de certa forma ainda confirma) essa inferioridade.

Boff (2002) faz uma interessante análise de gênero no discurso bíblico, e argumenta que embora esse discurso nem sempre tenha pregado a inferioridade e submissão das mulheres, as representações falocêntricas sempre foram as mais disseminadas. Segundo o autor (2002, p.105), a Bíblia também traz marcas de igualdade entre o feminino e o masculino, e cita alguns exemplos, como no livro do Gênesis: “Deus criou o homem a sua imagem, macho e fêmea Ele os criou” (1:27). Também no Novo Testamento, centrado na figura de Cristo, se diz: “Não há homem nem mulher, todos são um em Cristo Jesus” (GÁLATAS 3: 28). Resta-nos questionar porque, ao longo da história cristã, essas representações discursivas igualitárias não foram disseminadas, e porque somente foram enfatizadas as passagens bíblicas nas quais o homem era representado como superior à mulher.

Pinheiro (2004), em seu estudo sobre a representação lingüística da mulher na moderna na literatura nordestina, dá exemplos de discriminação feminina através da linguagem. Segundo a autora, os papéis depreciativos, inferiores e submissos, principalmente os ligados à sexualidade e à pornografia, sempre são atribuídas às mulheres. Para ela, a literatura nordestina apresenta uma ideologia onde “humilham e degradam a mulher tratando a figura feminina de maneira pornográfica, representando-a como máquina e objeto de uso (PINHEIRO, 2004, p. 13).

Em resumo, os discursos que construíam e constroem até hoje a figura feminina de forma excludente e desigual são, antes de tudo, construções sociais, e marcam lutas por espaços sociais evidenciadas através de escolhas lingüísticas e textuais. Nas palavras de Eckert e McConnell-Ginet:

Sexo é uma categorização biológica fundada principalmente no potencial reprodutivo, enquanto que o gênero é a elaboração social do sexo biológico. O gênero constrói-se a partir do sexo biológico, exagera a diferença biológica e, de fato, leva a diferença biológica para domínios nos quais ela é completamente irrelevante [...] O sexo é baseado em uma combinação de características anatômicas, endocrinológicas e cromossômicas, e a seleção entre estes critérios para a definição sexual baseia-se fortemente em convicções culturais sobre o que de fato torna alguém homem ou mulher (2003, p. 10).

Seguindo as autoras, sexo é categorização que ultrapassou o biológico e remete a construções sócio-culturais. As identidades e os papéis sociais de homens e mulheres são construídos culturalmente, e ser macho ou fêmea, então, não resulta apenas de diferenças

anatômicas e biológicas. Portanto, não podemos buscar na biologia justificativas para as diferenças entre os gêneros e, principalmente, para a manutenção da condição social subalterna da mulher. A mulher possui, assim, uma “identidade negociada constantemente nas práticas sociais” (JUNG, 2006, p.73). O foco das pesquisas sobre gênero social e linguagem passa a ser, portanto, o modo como a linguagem intermedeia, mantém ou muda práticas e identidades sociais. Partindo de uma abordagem mais interdisciplinar e sociológica, nessa pesquisa me interessam as formas como “o discurso constrói o social” (FAIRCLOUGH, 1992, p.64), ou seja, como criamos, via linguagem, representações de mundo nas quais a mulher assume identidades socialmente inferiores. Em resumo, interessa aos trabalhos na área de ACD entender como “as condições sociais determinam as propriedades do discurso” (FAIRCLOUGH, 1989, p. 16). Desse prisma, as práticas lingüísticas e discursivas podem naturalizar as condições sociais desiguais das mulheres, mas também podem desafiá-las, subvertê-las e transformá-las, o que constitui, em última análise, uma questão de cidadania para as mulheres. Se a construção das práticas sociais se dá em grande parte por meio da linguagem, então uma possibilidade de mudança nas identidades femininas corresponde à “compreender a realidade e agir sobre ela, participando de relações sociais e políticas cada vez mais amplas e diversificadas” (MEURER, 2000, p.152).

2.4.2 Questões sexistas nas músicas *funk*

Como apontam vários dos autores pesquisados (ESSINGER, 2005; YÚDICE, 2004; ARAÚJO, 2006; MEDEIROS, 2006; HERSCHMANN, 2005; VIANNA, 2003), o universo *funk* apresenta questões pertinentes ao feminismo, em especial o preconceito contra as mulheres através da linguagem. Nesse sentido, podemos investigar e discutir questões como os papéis sociais atribuídos às mulheres nas músicas e nos bailes *funk*, a posição feminina dentro da comunidade *funk*, e os sistemas de classificação das mulheres presentes nas músicas. Para Vianna (2003), a violência e o sentimento de superioridade masculina são fatores que precisam ser estudados a partir de uma perspectiva cultural, associando esse quadro à situação específica da juventude pobre do Rio de Janeiro³⁵. A rivalidade entre gangues e grupos dos morros estimula e encoraja o senso de superioridade masculina, pois os

³⁵ Esse autor escreveu vários livros sobre juventude, alguns voltados para o estudo do *Funk*.

membros jovens desses grupos e comunidades são estimulados constantemente a serem homens usando da violência, a provarem suas características supostas como forma de pertencimento ao grupo e até mesmo para serem protegidos por esse grupo (VIANNA, 2003, p. 45). Vianna aponta outra forma de preconceito contra a mulher que faz parte da estrutura organizacional da comunidade *funk*: as mulheres raramente podem ser MCs (mestres de cerimônia), uma posição de destaque no baile *funk*, geralmente assumida por quem canta a música e organiza o andamento do baile. Às mulheres cabe um papel secundário nesses bailes, sendo constantemente convidadas para dançar (VIANNA, 2003, p.88). Herschmann (2005) também identifica a posição subalterna das mulheres no cenário *funk*:

Na realidade, a mulher no mundo do *hip-hop* carioca ou paulista ocupa um papel secundário, apesar de nenhum de seus membros admitir isso nas várias entrevistas realizadas. Além de enfrentarem um machismo velado, que se expressa no uso freqüente da expressão “vadia” nas músicas e discursos, elas enfrentam o pouco espaço que existe para que artistas do sexo feminino - cantoras, dançarinas ou grafiteiras - possam se manifestar (2005, p.205-206).

Medeiros (2006, p.87-97), por outro lado, argumenta já haverem mulheres MCs, e que elas seriam as representantes de um neo-feminismo. Porém, a porcentagem de mulheres cantoras de *Funk* é insignificante de acordo com o levantamento nesta pesquisa, e a própria Medeiros comenta que as mulheres MCs muitas vezes nada têm a ver com as a imagem que passam em suas apresentações, enquanto interpretam. São mulheres simples, tímidas e sempre de camadas pobres, sem instrução (2006, p. 97). Ao descreverem os MCs masculinos, por outro lado, todos os autores e autoras utilizados nessa pesquisa exploraram o lado social e as questões e dilemas próprios do universo do jovem *funkeiro* pobre (e.g. VIANNA, 2003; HERSCHMANN, 2005; MEDEIROS, 2006; ESSINGER, 2005; YÚDICE, 2004). Também Medeiros afirma que “o termo ‘*funk*’ sempre foi associado ao sexo e ao batidão” (MEDEIROS, 2006, p. 13)³⁶ e esses termo aparece na mídia sempre ligado às imagens femininas Sendo assim, cabe-nos questionar: os modelos femininos criados nos palcos são simplesmente representações necessárias para a imagem do *funk*? Qual é a ligação entre a transformação do *funk* em produto de venda de massa e o sexismo? Quanto as rotulações, elas são ideologicamente construídas para o mercado consumidor das músicas ou fazem parte do vocabulário comum da comunidade?

Diante do exposto, esta pesquisa volta-se para a terceira fase do *funk* brasileiro e foca, através da análise da organização textual-sintática das músicas, isto é, das metafunções

³⁶ Todos os autores relacionados ao *funk* usam o substantivo ‘Batidão’ como sinônimo do gênero musical. Esse termo está relacionado à base musical rápida e às frases musicais repetidas que caracterizam o *funk*.

ideacional e interpessoal, as formas de discriminação lingüística contra as mulheres presentes nessas músicas, procurando assim mapear como esses textos representam a identidade feminina. Estou partindo do pressuposto de que existe uma hierarquia sexual no *funk*, mas que os membros dessa comunidade discursiva, incluindo as próprias mulheres, nem sempre se dão conta dessas formas ideológicas de controle e discriminação. Muitas vezes a mulher canta músicas *funk* sem prestar atenção ao que elas significam. Também é possível que nem sempre os membros da comunidade funkeira, tanto homens quanto mulheres, tenham acesso a outros textos ou gêneros que apresentem representações alternativas e mais igualitárias das relações entre os gêneros sociais. Também me interessa questionar a influência do discurso do consumo nos textos musicais, uma vez que a indústria cultural poderia (incluindo a fonográfica) estar usando o sexismo como uma estratégia de venda.³⁷ Embora eu tenha consciência de que essa pesquisa não pode responder a essa questão, acho pertinente refletir sobre mais esse determinante na representação depreciativa da mulher no *Funk*.

³⁷ Para estabelecer uma relação entre a linguagem sexista e a música como objeto de consumo é interessante relacionar os trabalhos de Yúdice (2004), que estuda o consumo e a cultura, de Vianna (1990, 2003), que estuda o *funk* como indústria cultural, e de Napolitano (2005), que trabalha muito bem a questão do uso da música como meio de atingir as massas. Também podemos relacionar esses trabalhos antropológicos sobre o *funk* com o trabalho de Chouliaraki e Fairclough (1999), que discute a presença da ideologia sexista em diferentes discursos e com diferentes objetivos na sociedade atual.

3 METODOLOGIA

Esse capítulo apresenta a organização da pesquisa, partindo do princípio de que a linguagem carrega significados ideologicamente construídos e que podemos investigar essas significações a partir do estudo da estrutura sintática e semântica dos textos. Assim, primeiramente apresento os procedimentos usados para investigar as letras de músicas *funk*, considerando as seqüências de ações discursivas (contexto de situação) e sociais (contexto de cultura) que elas constroem, ou seja, analisando o registro das músicas *funk*. Em seguida, aponto as categorias textuais selecionadas para análise das escolhas léxico-gramaticais presentes nesses textos - os sistemas de transitividade e modo/modalidade -, compondo, assim, uma análise micro e macro do corpus. Finalmente, descrevo o corpus de músicas analisadas e os critérios para a escolha desses exemplares.

3.1 COMO ANALISAR GÊNERO E TEXTO NA PERSPECTIVA DA ACD E DA LSF

Segundo Chouliaraki e Fairclough (1999), o gênero textual é “um fenômeno social e lingüístico, [...] um sistema de eventos comunicativos culturalmente situados, [...] uma linguagem sendo usada para viver uma dada prática social” (1999, p. 56). Apesar de a ACD não apresentar uma metodologia para o estudo sistemático de gêneros textuais, me interessa investigar como determinados registros textuais, dentro de contextos situacionais específicos (letras de *funk*) se remetem a contextos culturais de determinadas comunidades (e.g. comunidade *funk*), e como isso é feito através do gênero letra de música enquanto prática discursiva adotada por um grupo em um dado momento histórico (2000 a 2006).

Sendo assim, usei como ferramenta de análise a lingüística sistêmico-funcional (HALLIDAY, 2004) para a etapa de micro-análise, de reflexão sobre as conseqüências das escolhas lingüísticas feitas nesses textos; usei também o conceito de “Estrutura Potencial do Gênero”, de Hasan (1989), que corresponde à análise das variantes do registro, num olhar macro, de fora do texto, investigando o contexto da situação observada. A organização do gênero também implica na organização do discurso, posto que cada gênero desempenha um objetivo lingüístico-social. Um evento comunicativo compreende não somente o próprio

discurso e seus participantes, “mas também o papel do discurso e o ambiente de sua produção e recepção, incluindo suas associações culturais e históricas” (SWALES, 1990, p. 46). O estudo dos gêneros, a partir dessa perspectiva, envolve pensar sobre como escrevemos, produzimos e recebemos textos dentro de um grupo lingüístico determinado. Como argumenta Fairclough (1992, p. 161), “um gênero implica não somente um tipo particular de texto, mas também processos particulares de produção, distribuição e consumo de textos”.

3.2 ESTRUTURA DA ANÁLISE

A análise realizada nessa pesquisa é textual, olhando cada texto de forma micro e macroestrutural, pensando nos exemplares textuais inseridos em um dado contexto cultural (HALLIDAY, 2004). No caso do *corpus* de músicas *funk* selecionadas, esse contexto corresponde, em termos históricos, aos exemplares desse gênero textual produzidos nos últimos anos no Brasil. Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa, uma vez que busca descrever e refletir sobre o fenômeno música *funk*, sabendo de antemão que o desenho desse trabalho não me permite contemplar todas as variantes envolvidas no fenômeno cultural do *Funk* (produção, recepção textual, impactos no/do mercado). A análise também inclui, em alguns momentos, recortes quantitativos (ver capítulo analítico).

Para investigar o discurso enquanto representação de uma realidade veiculada através de um gênero textual específico, recorri aos procedimentos sugeridos por Motta-Roth (2006, p. 156). Segundo esse modelo, o conhecimento humano é construído através de gêneros - linguagem usada em contextos recorrentes da experiência humana - socialmente compartilhados (MOTTA-ROTH, 2006, p. 156).

Muitas são as perspectivas para o estudo dos gêneros textuais: Swales (1990, 1992) Miller (1994), Bakhtin (1986), dentre outros. Nesse trabalho não explorei essas vertentes nem a problemática do gênero textual em si. Entretanto, como alerta Motta-Roh (2006), é preciso considerar as diferentes posturas teóricas que se assume quanto se olha para um texto e quando se olha para o contexto em que ele está inserido. Dessa forma, é preciso entender as diferenças entre uma interpretação baseada somente na análise textual e outra voltada também para o contexto de produção do texto. No quadro abaixo apresento o modelo proposto pela autora:

A. Procedimentos com foco no Texto	B. Procedimentos com foco no Contexto
Entrevistar membros da comunidade relevante sobre suas práticas discursivas para confirmar procedimentos e interpretações, de modo a abrir novas perspectivas.	
1. A. identificar o texto, a linguagem que se quer estudar	1B. Identificar o problema, o contexto social, a atividade ou interação humana que se quer estudar.
2. A. identificar que problema ou contexto social está associado àquela linguagem, que atividade ou interação humana a linguagem medeia.	2.B. Identificar que textos estão associados ao problema, que linguagem perpassa esse contexto social e medeia essa atividade ou interação humana que se quer estudar.
3. Situar o gênero em um contexto de situação e no contexto da instituição/de cultura para perceber sua função.	
4. revisar a literatura em busca de pesquisa prévia sobre o assunto.	
5. selecionar um corpus representativo de textos e de contextos de situação.	
6. tentar identificar, em exemplares do gênero, padrões, padrões ou tendências de estrutura, de elementos lingüísticos, de conteúdo ideacional, de discurso, etc.	
7. A. análise dos textos do corpus para determinar sua organização geral e identificar padrões retóricos. A literatura sobre questões relacionadas ajuda a estabelecer um esquema classificatório.	7. B. Refinar a análise contextual para identificar traços dos contextos de situação e de cultura.
8. Selecionar um ou mais níveis de análise que melhor dão conta da questão de pesquisa.	
9. A. identificar os estágios do texto, os movimentos retóricos, “o que nos diz o texto”.	9. B. Estudar o contexto institucional no qual o gênero existe e como o gênero diz “o que se vive no contexto”.
10. A. Usar programas de tratamento de dados de texto para localizar meta-discurso que sinaliza características da disciplina (por exemplo, jargão, siglas, palavras ou expressões muito repetidas e práticas de citação que refletem o <i>ethos</i> disciplinar) e estratégias persuasivas para defender o valor e a novidade das informações.	10.B. Comparar nossas interpretações com aquelas de outros analistas ou membros da disciplina.

Quadro 1: Procedimentos investigativos adaptados para o contexto (MOTTA-ROTH, 2006, p. 156)

Como a presente análise assume que os textos só podem ser interpretados a partir dos contextos de situação e de cultura no qual são produzidos e consumidos (HALLIDAY, 2004; HALLIDAY; HASAN, 1989), adaptei a metodologia proposta por Motta-Roth aos propósitos dessa pesquisa, e criei assim uma seqüência organizada do que será investigado nas músicas *funk* enquanto exemplares textuais dentro de um contexto específico, como mostra o quadro a seguir:

Procedimentos investigativos adaptados para o contexto do gênero “letra de música <i>funk</i> ”	O que será olhado
1. Identificação do problema, do contexto social e da atividade de interação que se quer estudar:	1. As representações depreciativas que as músicas <i>funk</i> trazem sobre a identidade feminina.
2. Identificar que textos estão associados ao problema, que linguagem perpassa esse contexto social.	2. Selecionou-se 24 músicas <i>funk</i> que falam da mulher, ou de algum modo expressam formas de sexismo.
3. Situar o gênero em um contexto de situação e de cultura	3. A pesquisa versará sobre a terceira fase do <i>Funk</i> carioca, a partir de 2000, que se intitula erótica e concentra-se nas músicas de bailes que foram transpostas para o rádio.
4. A revisão da literatura	4. A pesquisa baseou-se na ACD como teoria de suporte, e na lingüística sistêmica funcional de Halliday (2004) e no conceito de “Estrutura Potencial do Gênero, de Hasan” (MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005) como ferramentas de análise

	macro e micro textual.
5. Identificação, nos exemplares do gênero, que padrões lingüísticos, variações de registro e de estrutura predominam.	5. Identifiquei, no campo semântico as metafunções textuais, juntamente com a análise do registro de situação (<i>campo, relação e modo</i>). A combinação dessas duas dimensões de análise possibilitou melhor investigar e interpretar o gênero música <i>funk</i> , como ele é produzido e consumido, e como a mulher é representada no mesmo.
6. Estudar o contexto institucional do gênero e ver como o gênero diz aquilo que está no contexto.	6. Refletir sobre o gênero musical <i>funk</i> enquanto um movimento cultural e investigar como as músicas na verdade refletem as práticas sociais dessa comunidade.

Quadro 2: Procedimentos investigativos adaptados para o contexto do gênero música *funk* (adaptado de MOTTA-ROTH, 2006, p. 156).

Obedecendo a esta estrutura de análise foi possível identificar os significados ideológicos presentes nas músicas *funk*, já que essa metodologia parte da premissa de que as palavras dizem mais do que aparentam dizer, trazem em si a constituição de seus sujeitos, dos atores sociais que as usam. Assim, investiguei as representações depreciativas da mulher no *funk*, tendo sempre em vista que existe uma conexão direta entre cultura, discurso e texto. Como argumenta Meurer (2006, p.176), é preciso “que procuremos especificar como uma determinada textualização – a maneira de construir um determinado texto - se relaciona a normas e procedimentos embutidos na prática social em que o texto é acionado”. Nesse sentido, analisei as estruturas lingüísticas das letras de músicas *funk*, sempre as relacionando aos hábitos discursivos da comunidade *funk* e ao contexto cultural maior que abarca essas práticas discursivas.

3.3 CATEGORIAS DE ANÁLISE DENTRO DE UM MODELO CRÍTICO DE LEITURA TEXTUAL

A investigação das músicas através das categorias analíticas selecionadas (sistemas de transitividade e de modo/modalidade (HALLIDAY, 2004) e as variantes de registro (HASAN, 1989)) lança um olhar crítico sobre as estruturas léxico-gramaticais e textuais das músicas *funk*, nos dando acesso aos sentidos ideológicos ocultos e naturalizados nesse gênero textual sobre a identidade feminina, i.e. às representações sociais da mulher e as relações e posições sexistas de poder dentro desses textos.

Dessa forma, a análise contemplou as seguintes categorias:

Registro:	Campo	Relação	Modo
Variável do contexto, aspectos da situação (externos ao texto), tem o poder de manifestar o gênero.	A organização simbólica do texto, a atividade social, o que está acontecendo, suas relações internas, o que ele representa.	Mostra o que os participantes fazem com a linguagem em uma situação, como um participante age sobre o outro, seus relacionamentos.	Diz respeito ao canal da mensagem, como a linguagem se estrutura em determinados textos.
Metafunção semântica	Ideacional	Interpessoal	Textual
Significados	Diz respeito à maneira como o ser humano expressa e representa as suas experiências do mundo. Quem faz o quê, a quem e em que circunstâncias.	Indica papéis sociais, crenças, atitudes e as relações estabelecidas entre os participantes envolvidos no evento comunicativo.	Explicita o papel desempenhado pela linguagem no contexto comunicativo.
Categorias de análise	<u>Transitividade</u> Os seis tipos de processos (material, verbal, existencial, mental e comportamental), seus participantes e circunstâncias.	<u>Modo</u> Modalidade Categorias de palavras como verbos, adjuntos verbais, pronomes e a polarização das frases.	<u>Tema, rema</u> Informação dada (falante) e nova (ouvinte). Relações coesivas.
Universo de texto funk	Sobre que assunto estamos falando, como o conteúdo do texto é representado.	Quem são os envolvidos e como se relacionam.	Que seqüências textuais ou tipos de códigos lingüísticos foram escolhidos e organizados para realizar essa comunicação.

Quadro 3: Roteiro de análise das músicas *funk* (adaptado de MOTTA-ROTH; HEBERLE (2005) e HASAN (1989).

Na primeira variante, o *campo*, também levantei a recorrência de muitos vocábulos que só são vistos nas músicas *funk*, já que o uso de um código próprio é uma das características de uma comunidade discursiva (SWALES, 1990, 1992). Esta pesquisa não aprofundou a análise do conceito de comunidade discursiva, uma vez que seria preciso adotar um viés etnográfico para uma análise mais minuciosa dessa categoria. Todavia, esse dado é considerado em minhas reflexões na medida em que questiono como as ações sociais são nomeadas nas músicas *funk* e, principalmente, como homens e mulheres são rotulados nesse universo.

Contemplando todas essas questões, a análise pôde ultrapassar os níveis da oração, pois o contexto cultural, “o sistema de experiências e significados compartilhados” (MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005, p. 15), não foi esquecido. Essa reflexão é muito importante como forma de atuação política, pois quando questionamos e refletimos sobre nossas ações

lingüísticas, questionamos o poder discursivo de um grupo sobre outro e estimulamos a conscientização social. Como lembra Meurer, “estabelecendo tais relações [entre o uso da linguagem e a representação ou criação de situações que ideologicamente favorecem determinados grupos ou setores sociais], o indivíduo estará mais apto ao exercício da cidadania, a realizar ligações inteligentes, produtivas e vantajosas entre textos e seus contextos de uso” (2000, p.158). Por exemplo, é preciso pensar em como os textos da mídia de massa constroem e representam nossas práticas sociais, e que outros textos alternativos e contra-discursos podem ajudar a modificar as relações de poder entre os gêneros, principalmente no que diz respeito às representações das mulheres na linguagem.

3.4 O CORPUS ANALISADO

Como já foi mencionado, para essa pesquisa foram selecionadas 24 músicas produzidas na terceira fase do movimento *funk* no Brasil, mais precisamente entre os anos de 2004 e o primeiro semestre de 2007. Para selecionar estas 24 músicas, fiz uma pesquisa da vasta produção *funk* que circula na mídia desde 2005. A partir desse levantamento, percebi a recorrência de certos elementos em todas as músicas: escolhas lexicais pejorativas consideradas vulgares pelo senso comum, especialmente referindo-se às mulheres; a descrição recorrente de encontros eróticos; a ausência de itens lexicais do discurso romântico; orações imperativas emitidas por homens, geralmente dirigidas a mulheres; e a satirização da mulher. Outras músicas, ainda, são encontradas somente na internet, sabe-se quem canta (quem é o MC), é possível obtê-las, mas não existem no mercado CDs ou DVDs com essas músicas gravadas, nem mesmo piratas.

Essa diversificação de fontes foi uma limitação para a pesquisa, porém percebi que ela também levantava um questionamento sobre a forma como analisamos a produção e a recepção dos textos de músicas *funk*. Essa diversificação indica um processo de seleção, de inclusão e exclusão, entre as músicas *funk* que circulam nos meios de comunicação e o que toca nos bailes. Também fica a indagação sobre o que circula na internet, quem disponibiliza essas músicas, porque, e até que ponto os sites são fiéis às características do *Funk* encontradas nos bailes.

Com base nesse cenário, selecionei músicas de CDs piratas, de CDs originais e também da internet. Escolhi 24 músicas mais marcadamente depreciativas da mulher. Vinte dessas músicas vieram de CDs; apenas um destes é de uma mulher MC - Tati Quebra Barraco. Cinco desses CDs são de gravadoras oficiais; os outros seis são de gravadoras piratas. Salvo o CD da MC feminina mencionada, os demais (piratas ou oficiais) são todos coletâneas de músicas *funk* cantadas por diversos MCs homens. A coleta incluiu também um DVD *funk*, perfazendo um total de 21 músicas, além de três canções provenientes de três sites de busca que fornecem as letras de músicas não disponíveis em CD ou DVD, mas que tocam em rádios e nos bailes, perfazendo o total de 24 músicas. Uma das músicas escolhidas só apareceu em CD em 2007, e sua letra foi coletada no site do MC Patrão, como veremos no quadro abaixo. Assim, o corpus é composto por onze músicas de coletâneas de CDs piratas e nove músicas de coletâneas lançados por gravadoras oficiais, principalmente depois da novela *América*, que explorava o estilo *country* e o relacionava ao *funk*, contrapondo diferentes grupos sociais, seus estilos de músicas e identidades sociais.³⁸ O corpus contém ainda uma música em DVD e outras três que não foram gravadas em CD, mas que foram difundidas na internet e que podem ser livremente acessadas em sites de busca.

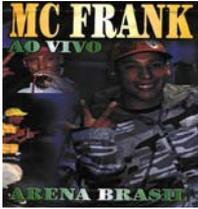
Como comentei acima, a grande maioria das músicas (16) são de coletâneas ou de CDs ou DVDs de MCs homens. Salvo o caso de Tati Quebra Barraco, que tem um CD original gravado, temos a participação da própria Tati e de outras MCs (Deise Tigrana, As Foguentas, Gaiola das Poposudas) em mais sete músicas. Dessas sete, quatro são cantadas por Tati (a mulher com maior expressividade no *funk* brasileiro), enquanto que uma é interpretada pelo grupo de *funkeiras* “Gaiola das Poposudas”. As outras duas trazem participação feminina em diálogos com os MCs, como no caso da música “Atoladinha”, cujo refrão é cantado pelas *funkeiras* “As Foguentas”, e a música “Rap da carona”, na qual o MC Patrão dialoga com uma voz feminina. Também há uma música escrita por Deise Tigrana. Entretanto, embora tendo sido escrita por uma mulher, essa música é cantada por uma voz masculina e trata de um personagem masculino, ou seja, ela foi escrita para ser cantada por um MC homem.

A organização do corpus pode ser vista no quadro 4 abaixo, no qual a primeira coluna traz o nome das músicas e o site em que elas podem ser encontradas. Todas as músicas foram escutadas em CDs e em rádios, e depois conferidas com a transcrição disponibilizadas nesses sites. Não foi feita nenhuma interferência no registro escrito dessas letras. Apenas em um

³⁸ *América* foi uma telenovela brasileira escrita por Glória Perez, exibida de 14 de março a 5 de novembro de 2005, pela rede de televisão Globo. Sua temática era o sonho do brasileiro de ganhar dinheiro nos EUA, e seus personagens vestiam-se de acordo com o estilo *country*. Durante essa novela, foram também difundidos músicas e aspectos da cultura *funk*.

caso, na música “Dança do Violino”, foi feita a transcrição diretamente do CD, uma vez que se trata de um CD pirata que não traz a letra original, e nos sites de pesquisa essa música aparece como uma paródia de uma canção da dupla de repentistas Cajá e Castanha.

A segunda coluna do quadro traz o nome do MC cantor/a; a terceira indica o número das faixas selecionadas e o nome do CD ou DVD do qual a música foi retirada:

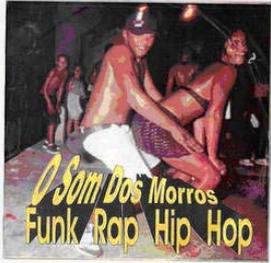
Letras de músicas <i>funk</i>	Mc cantor/a	Fonte
<p>1. Cabelo Encolheu http://vagalume.uol.com.br/mc-frank/cabelo-encolheu.html, consulta em 30/05/06.</p> <p>2. Atoladinha http://letras.terra.com.br/bola-de-fogo/359049/ consulta em 30/05/06.</p> <p>3. Dona Gigi http://vagalume.uol.com.br/os-cacadores/dona-gigi.html</p> <p>4. Gordurosa http://letras.terra.com.br/mc-dido/505827/ consulta em 30/05/06.</p> <p>5. Boladona http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/145057/ consulta em 30/05/06.</p>	<p>Mc Frank</p> <p>Bola de Fogo e As Foguentas</p> <p>Os Caçadores³⁹</p> <p>Mc Dido</p> <p>Tati Quebra Barraco</p>	<p>Faixa 11 Faixa 15 Faixa 5 Faixa 20 Faixa 2 CD Funk Brasil, 2005.</p> 
<p>6. Pras gatinhas http://letras.terra.com.br/mc-frank/287160/, consulta em 30/05/06.</p>	<p>Mc. Frank</p>	<p>Faixa 12 DVD Mc Frank ao vivo, Arena Brasil, 2006.</p> 
<p>7. Rap da carona 2006 http://www.lyricsspot.com/mc+patr+o-rap+da+carona-lyrics-733078.html, consulta em 30/05/06.</p>	<p>Mc Patrão</p>	<p>Faixa 07 Cd A volta do Mc Patrão, 2007.</p> 
<p>8. Besteirinha http://os-cacadores.letras.terra.com.br/letras/361557/, consulta em 30/05/06.</p>	<p>Os Caçadores</p>	<p>Faixa 11 Cd Funk Hits, 2006.</p>

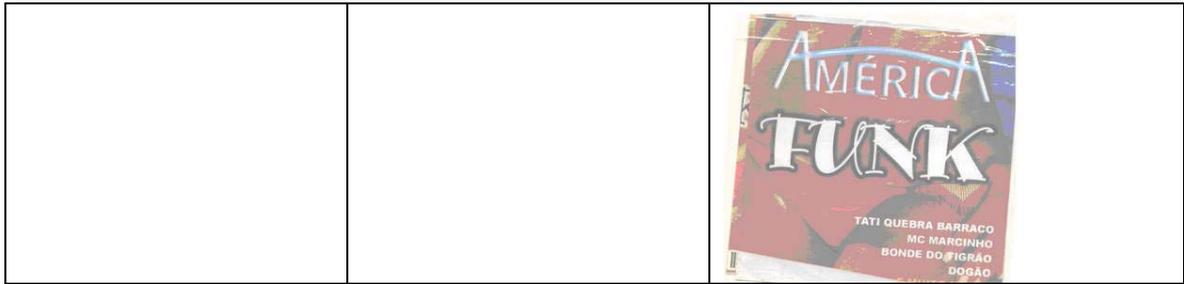
³⁹ Essa música também tem uma fala feminina, mas como ela é mínima e é somente introdutória, ela não foi incluída como música *funk* cantada por mulher, ou com participação feminina.

		
9. Agarra ela http://letras.terra.com.br/os-magrinhos/813889/ , consulta em 30/05/06.	Os Magrinhos	Faixa 09 Cd Funk Bombado, 2006. 
10. Demorô já é http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/147077/ , consulta em 30/05/06.	Mc Tati Quebra Barraco	Faixa 17 Cd Tati Quebra Barraco, 2006. 
11. Dançanequinha deise- letras.terra.com.br/letras/447216/ , consulta em	Deise Tigrona	Tocada nos bailes e nas rádios.

28/05/06		
12. Lanchinho da madrugada Fonte site http://www2.uol.com.br/bigmix/linguadinha.html , consulta dia 01/05/06	Os Magrinhos	Faixa 02
13. Resposta do lanchinho http://gaiola-das-popozudas.lettras.terra.com.br/letras/255223/ , 28/05/06	Gaiola das popozudas	Faixa 18 Cd Mp3 Funk Pancadão, 2006. ⁴⁰
		
14. Frango assado http://mc-serginho.lettras.terra.com.br/letras/219169/ , consulta em 28/05/06	Mc Serginho,	Faixa 6
15. A mina sobre a mesa http://mc-serginho.lettras.terra.com.br/letras/219169/ , consulta em 28/05/06	Mc Serginho	Faixa 16
16. dançado violino transcrito do CD em 30/05/06	Mc Colibri	Faixa 7 Cd Funk do verão, 2006.
		
17. Pau na Coxa http://vagalume.uol.com.br/mc-colibri/vinhovom-leite-moca-e-pau-na-coxa.html 28/05/06 consulta em 30/05/06.	Mc Colibri	Faixa 5
18. Sai voada amante http://gaiola-das-popozudas.lettras.terra.com.br/letras/255223/ , 28/05/06	Mc Colibri	Faixa 14 CD O som dos morros Funk Rap Hip Hop, 2006.

⁴⁰ Mp3 é uma técnica de condensamento de músicas. Consiste em deixar as músicas com uma resolução menor ; dessa forma, em um CD onde caberiam até 20 músicas, é possível gravar 200 ou mais, dependendo do tamanho de cada música. Esse tipo de CD é encontrado somente no mercado pirata de CDs.

		
<p>19. Pago Spring Love http://vagalume.uol.com.br/tati-quebra-barraco/pago-spring-love.html,28/05/06</p>	Mc Tati Quebra Barraco	Faixa 26
<p>20. Fama de putona vagalume.uol.com.br/tati-quebra-barraco/guerreira.html - 18k - consulta em 28/05/06</p>	Mc Tati Quebra Barraco	Faixa 23 Cd Funkadão, 2006. 
<p>21. - Comer Em Pé http://www.cruelintention.w eblogger.terra.com.br/index. htm, consulta em 28/05/06</p>	Bonde Dos Magrinhos	Música tocada nas rádios e nos bailes.
<p>22. Namoro depravado http://furacao-2000.letras.terra.com.br/letras/46093/, consulta em dia 28/05/06</p>	Mc Colibri	Faixa 17 do Cd Funk House, 2006. 
<p>23. Gordabaleia http://gordabaleia.furacao2000.letrasdemusicas.com.br/ consulta em dia 28/05/06</p>	Furacão 2000	Música tocada nas rádios e nos bailes.
<p>24. Deixa a cachorra passar letras.terra.com.br/bonde-do-tigrao/145126/ - 26k - consulta em 30/05/06.</p>	Bonde do tigrão	Faixa 15 Cd América Funk, 2005.



Quadro 4: CDs e sites de onde foram retiradas as 24 músicas *funk* tocadas nas rádios e nos bailes *funk*.

4 ANÁLISE DOS DADOS: A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA CONSTRUÍDA PELAS LETRAS DE MÚSICAS *FUNK*

Nesse capítulo apresento a análise da representação da identidade feminina construída pelas letras de músicas *funk* que circulam no cenário nacional desde 2004, a partir do corpus de 24 letras de músicas da terceira fase brasileira do *funk*. Para tanto, uso uma metodologia de pesquisa com procedimentos investigativos orientados para o contexto desse gênero (letra de música *funk*), seguindo e adaptando a proposta de Motta-Roth (2006, p. 156), na qual as ferramentas de análise são as metafunções textuais de Halliday (2004) para a micro-análise e as variantes do registro de Hasan (1989) para a análise da estrutura textual.

Para melhor entendimento, a análise será organizada em duas seções: primeiramente, a análise do contexto de situação e de cultura, seguida pela análise textual léxico-gramatical. Pretendo, assim, mostrar como o texto, em suas marcas lingüísticas, carrega a mesma ideologia presente nas práticas discursivas e sociais da comunidade discursiva onde é produzido.

As músicas foram escolhidas respeitando o terceiro momento do *Funk* brasileiro (a partir de 2000), mais especificamente os anos de 2004 a 2006. Foram selecionadas músicas de CDs oficiais tocados em rádios e outros obtidos no mercado informal, em camelôs, lembrando que a maior parte da produção *funk* provem do comércio ilegal.⁴¹ Também recorri a sites na internet para conferir as letras os cantores, além de usar algumas músicas que só aparecem na internet. Dessa forma, foram selecionadas 24 músicas que apresentavam uma forma peculiar de caracterização feminina, com muito erotismo e vocábulos próprios do *Funk*. Nestas canções, as mulheres eram ridicularizadas ou eram descritas como objetos sexuais.⁴² Também busquei as letras que simulavam convites eróticos, que se estruturavam na forma de continuações umas das outras, i.e. um MC responde, em sua música, ao que outro MC declarou em uma música anterior. Ainda percebi uma recorrência de classificações dos personagens femininos nessas músicas e dei preferência para as letras onde essas denominações ficavam evidentes, onde havia mais frases imperativas e ausência de romantismo.

⁴¹ Ver Essinger (2005).

⁴² Durante a seleção do corpus dessa pesquisa, foram identificadas mais de 100 músicas que ridicularizam, inferiorizam ou simplesmente ignoram a mulheres, todas produzidas nesse período.

A partir de too o material selecionado durante a pesquisa, seria possível delimitar só músicas de CDs piratas, só músicas de rádio ou só músicas da internet. Porém, não enfatizei essas organizações neste estudo e sim o conteúdo das músicas selecionadas como fontes de sexismo. Também penso que a diversidade de fontes é uma forte premissa para o questionamento do que está sendo representado e do impacto dos meios de comunicação nas práticas discursivas. Estes são pontos que precisam ser retomados na conclusão desta pesquisa. Sendo assim, a partir das configurações textuais, ou seja, da análise dos registros das músicas, foi possível estabelecer as características desses eventos comunicativos, de que assuntos eles estão falando, como esses temas são representados, quem são os envolvidos, como se relacionam, e que seqüências textuais foram escolhidas e organizadas para desempenhar essa prática.

A seguir, investigo as escolhas lingüísticas feitas e como elas refletem e constroem a ideologia do texto. Por fim, somando as etapas de análise, terems uma amostra de como as identidades femininas são representadas no mundo das músicas *funk*.

4.1 ANÁLISE DO REGISTRO DAS LETRAS DE MÚSICAS *FUNK*

Para Halliday e Hasan (1989, p.10), o texto pode ser considerado ou como produto - ou seja, algo completo que pode ser objeto de estudo -, ou como processo – no sentido de um processo contínuo de escolhas semânticas, de um constante movimento pelas cadeias de significados potenciais. Para estes autores a natureza do texto é social, isto é, sua produção é condicionada pelas instituições e contextos sociais. Nesse sentido, essa pesquisa investiga que instituições e contextos são apresentados nas músicas *funk*. O que torna isso possível é o uso do conceito de *registro*, ou seja, a investigação de cada exemplar de letra de música *funk* como “uma configuração de significados que estão tipicamente associados a uma configuração situacional específica” (HALLIDAY; HASAN, 1989, p. 38).

Nessas configurações, podemos observar características da organização do evento que está sendo apresentado, i.e. as variáveis de registro, que mostram o que esta acontecendo (o *campo*), quem são os envolvidos (a *relação*), e como organizam suas mensagens (o *modo*). Este olhar para o texto demonstra sua configuração situacional e cultural, que depois é respaldada pela análise no nível léxico-gramatical. Christie (2004) define texto como:

Um rol de escolhas lingüísticas que dizem respeito ao campo, participantes e modo, e que estes são a condição do contexto de situação. Além disso, ele [Martin] defendeu que um texto é constituído na instância de um gênero particular, no qual a escolha do gênero seria uma condição do contexto de cultura (CHRISTIE, 2004, p. 23).

Sendo assim, para a primeira configuração textual, ou seja, o conjunto de atributos significativos da atividade social que está sendo expressa verbalmente (HALLIDAY; HASAN, 1989), o *campo*, os textos observados são músicas tocadas nos bailes *funk* e descrevem encontros amorosos, caracterizam namoros que acontecem durante as danças, convites eróticos ou encontros amorosos - encontros extraconjugais ‘proibidos’ depois do baile, encontros na praia, encontros de carona – que ocorrem em diferentes lugares, como motéis, carros, casas, como podemos ver no quadro abaixo.

Exemplos da variante <i>campo</i>	Fonte
(1) Pra gatinhas solteiras, pras gatinhas preparadas/Pra gatinhas virgens sem calcinha/Pra gatinhas bonitinhas vou fazer um convite. ⁴³	Pras Gatinhas. Mc. Frank, DVd “Mc Frank ao vivo, Arena Brasil”, 2006.
(2) E ai jaka ... ja ouviu a nova musika q ta rolando por ai/Eh to ligado, cachorro sobre a mesa, livro sobre a mesa .. pow/Tem tanta coisa boa q c pode ter e fazer sobre uma mesa	A mina sobre a mesa. Mc Serginho, Cd Funk do Verão , 2006.
(3) AH na hora da carona você tá garantida, soube retribuir me agradou na despedida/ Na sauna e na hidro, na cama e no chão, fico louco e tarada ve me chama de Patrão/O patrão vai gostoso/rebola sensual ve se aguenta a pressão o apetite sexual/calor a noite inteira delirios de paixão, carícias e amor, muito sexo e tesão.	Rap da carona . Mc. Patrão, Cd A volta do Mc Patrão 2007.
(4) vem gatinha/vamo fazer besteirinha (vem gatinha)/vamo fazer besteirinha ah hun ah hun/oi,	Besteirinha. Os Caçadores. Faixa 11 do Cd Funk Hits, 2006
(5) Ela tá na festa/E não sabe dançar/Quando O DJ toca neguinha/Vc vai quebrar/Se tu não quebra só/Que vai dança comigo/Se tu não rebola neguinha/Tu vai pro castigo então.../Dança neguinha!!/Pega no xicote/	Dança Neguinha. Deise Tigrona.
(6) Tava com a cara roxa eu gostei daquela moça /chamei ela pra conversar,/ ela gosto da idéia. /demoro agente ficar /eu levei ela pro hotel pra gente transar, /na hora do finalmente /mandei ela tirar a roupa	Pau na coxa. Mc Colibri , Cd o Som cos Morros Funk Rap Hip Hop, 2006.

Quadro 5: Exemplos textuais da variante *Campo* nas músicas *funk*

⁴³ Alguns livros e artigos apontam o fato de meninas engravidarem nos bailes *funk*. Outros contestam esse fato. Esse é um assunto polêmico e sem verdades bem definidas. Ver Herchmann (2005) e Essinger (2005).

Essas músicas apresentam o ritmo e a linguagem da comunidade que frequenta os bailes *funk* cariocas. Percebi que os CDs tocados em rádios apresentam uma estrutura diferenciada, principalmente para eliminar palavras de baixo calão.⁴⁴ Existem muitas palavras de difícil entendimento para os não iniciados, por pertencerem ao vernáculo próprio da comunidade discursiva dos *funkeiros*.

Exemplos do jargão da comunidade discursiva <i>funkeira</i>	Significado dos itens lexicais específicos da comunidade <i>funkeira</i>	Fonte
(7) Que paga um <i>spring love</i>	Sexo oral	Pago Spring Love. MC. Tati Quebra Barraco. CD Funkadão, 2006.
(8) Vou te dar um <i>papo reto</i> .	Vou te dizer o que fazer.	Cabelo Encolheu. Mc Frank. Cd Funk Brasil, 2005.
(9) Com marra de <i>popozão</i> .	Nádegas grandes	Gorda baleia Furacão 2000. Disponível em < http://gordabaleia.furacao2000.letrasdemusicas.com.br/ > consulta em dia 28/05/06.
(10) <i>Lanchinho da madrugada</i>	Designação da mulher que é a amante	Lanchinho da madrugada. Os Magrinhos. Cd Mp3 Funk Pancadão.
(11) Eu não to de <i>caô</i> .	Não estou brincando, estou falando sério.	Cabelo Encolheu. Mc Frank. Cd Funk Brasil.
(12) Esquema todo armado/Pra <i>balançar o seu coreto</i> .	Mexer com o cara (pessoa)	Boladona. Tati Quebra Barraco. CD Funk Brasil, 2005.
(12) <i>69, Frango assado</i>	Descrição de posições sexuais	Aminasobreamesa Mc Serginho. Cd Funk do Verão, 2006.
(13) <i>Cachorra</i>	Mulher promíscua, ao mesmo tempo retratada nas músicas como independente e liberada	Deixa a cachorra passar. Bonde do tigrão. Cd América Funk, 2005.
(14) Na <i>madrugada boladona</i>	Esperando pensativa na madrugada	Boladona. Tati Quebra Barraco. CD Funk Brasil, 2005.

Quadro 6: Exemplos do jargão da comunidade discursiva *funkeira*.

Segundo Silva e Mattos (2006), alguns integrantes do próprio movimento criticam o erotismo exacerbado do *Funk*, visível nas letras, como mostram os segmentos abaixo:

Exemplos textuais de erotismo exacerbado	Fonte
(15) Fama de putona só porque como o seu macho	Fama de putona. CD Funkadão, Tati Quebra Barraco, 2006.
(16) Eu te pego de 4 deitada de lado/ainda faço um frango assado.	Frango assado Mc Serginho, Cd Funk do Verão Composição: Mc Serginho, 2006
(17) Comece devagar chupando bem gostoso, sobe e desça, vai rebola e começa tudo de novo/	Rap da carona. Mc. Patrão Cd A volta do Mc Patrão, 2007.
(18) eu levei ela pro hotel pra gente transar, /na hora do finalmente /mandei ela tirar a roupa /ela	Pau na coxa. Mc Colibri CD o Som cos Morros Funk Rap Hip Hop, 2006

⁴⁴ Um trabalho interessante do ponto de vista dos estudos textuais de produção e recepção seria confrontar os Cds originais, principalmente aqueles que aparecem na TV ou em rádios, com os Cds piratas, produzidos clandestinamente ou até com as músicas tocas só em bailes.

falo que não da /porquê? /porque sou moça só posso beijar na boca /vinho com leite moça é pau na coxa, /toma pau na coxa se tu é moça /toma toma toma se tu é moça	
(19) Eu vou de lado, vou de quatro,/A posição vocês escolhem,/Sou tati mc gosto de paga spring love/Vai, pago spring love,/	Pago Spring Love. Tati Quebra Barraco, CD Funkadão, 2006
(20) Eu vo te comer em pé /te botar na posição vo te acariciar gostoso e te dar muita /pressão	Comer em pé. Bonde Dos Magrinhos. Fonte: http://www.cruelintention.weblogger.terra.com.br/index.htm , consulta em 28/05/06
(21) Entra sai, e vai e vem/Vai de frente, vai por trás./De ladinho dá também;/Entra seco, sai molhado,/É quentinho e apertado/Esse é o rap do namoro depravado./	Namoro Depravado. MC Colibri , Cd Funk House, 2006.

Quadro 7: Exemplos textuais de erotismo.

Apesar das críticas que são esparsas, esse é o tema recorrente nas músicas *funk* atuais. Trata-se de músicas altamente erotizadas, que representam encontros sensuais e uma mulher caracterizada como passiva ou promíscua. Minha análise também relacionou as seqüências textuais com a predominância da exposição do corpo feminino nas capas. Essa estratégia publicitária associa o corpo feminino em poses eróticas ao *funk*. Nos excertos a seguir, as mulheres são representadas como parceiras que cedem prontamente aos convites sexuais masculinos, enquanto o homem é descrito como aquele que rotula e classifica a mulher:

Exemplos textuais de rotulação feminina depreciativa e da representação das mulheres como parceiras que cedem prontamente aos convites sexuais masculinos	Fonte:
(22) É é é mas tu tem que se bonitinha	Pras gatinhas. Mc. Frank. DVD Mc Frank ao vivo, Arena Brasil, 2006.
(23) Vem, requebra, na pressão ve se não para /na dança do violino eu viro a cara e meto a vara (bis)/mulher feia, encalhada, cabou o seu problema	Dança do violino. Mc Colibri. CD Funk do verão, 2006.
(24) Você chegou no baile/Com marra de popozão/Vou te dar um papo reto/Pára de vacilação Você não é Carla Perez/Nem Luiza Brunet/Então preste atenção/No que o Fabrício vai dizer Gorda baleia/Vou te esculaxar	Gorda baleia. Furacão 2000. Disponível em < http://gordabaleia.furacao2000.letrasdemusicas.com.br/ > consulta em dia 28/05/06.
(25) Olha a cachorra/po, cara, que mulher é essa/muito gostosa solta a cachorra/deixa a cachorra passar, ela quer rebolar/	Deixa a cachorra passar. Bonde do tigrão. CD América Funk, 2005.
(26) MC PATRÃO: E ai gata qual vai ser? estamos na porta do 'céu' ou dá ou desce? MULHERADA: vem cá meu Patrão eu dou	Rap da carona . Mc Patrão CD A volta do Mc Patrão, 2007.
(27) vem gatinha/vamo fazer besteirinha (vem gatinha)/vamo fazer besteirinha ah hun ah hun/oi, tu vai ser minha comidinha	Besteirinha. Os Caçadores. Cd Funk Hits, 2006.
(28) adoro quando tu fala Serginho/tu é safado	Franço assado. Mc Serginho, CD Funk do verão, 2006.

Quadro 8: Exemplos textuais de rotulação feminina depreciativa.

Outro dado revelado pelos exemplos acima é que as mulheres não têm nome nas músicas *funk*, exceto Tati Quebra-Barraco, a única MC com CD próprio. As demais mulheres que participam com diferentes vozes nas músicas são nomeadas pelo que não são: “*Você não é Carla Perez/Nem Luiza Brunet/Então preste atenção*”, ou através de adjetivos relativos ao seu corpo ou desempenho sexual, como *bonitinha, cachorra, gatinha, amante, lanchinho da madrugada, comidinha, feia, gorda*. Já os homens MCs, ou os homens personagens das músicas, são identificados por nomes próprios, como *MC Patrão, MC Serginho, Fabrício*, além de serem descritos positivamente (*na dança do violino eu viro a cara e meto a vara; vem cá meu Patrão; tu é safado*).

Na segunda variante de registro, ou seja, a *Relação*, temos como participantes do evento discursivo os MCs que produzem a música para o baile - tanto a melodia quanto a própria harmonia (com equipamentos eletrônicos) -, a comunidade de *funkeiros* que são seus receptores, e os homens e mulheres descritos nas músicas. Existem hierarquias entre os cantores, os DJs e os ouvintes. O MC é, na maioria das vezes, o cantor e o compositor de suas músicas, sendo essa uma tradição do *funk* (ESSINGER, 2005; DAYRELL, 2005). As músicas também apresentam comandos e chamamentos para os participantes do baile, aproximando-se em estilo dos repentes. É importante entendermos o modo como essas músicas se estruturam porque muitas músicas que analisei respondem a outras músicas. É comum um autor produzir uma música e o outro lançar uma outra, num CD distinto, respondendo ou comentando à primeira. Esse padrão é recorrente no corpus, e constatei que muitos desses diálogos dentro das músicas ou entre músicas referem-se a encontros amorosos que precisam ser marcados, discutidos ou simplesmente comentados. A questão relevante com relação à interface entre linguagem e gênero social é que esse dialogismo constante, embora aparentemente democrático, privilegia a construção de um personagem masculino que detém o comando da situação e das representações discursivas construídas.

Os exemplos presentes no quadro 9 ilustram como a mulher é receptora dos convites eróticos ou faz parte da descrição do encontro amoroso. É importante lembrar que a distância entre os participantes da comunidade *funkeira* é mínima e os bailes têm um alto índice de frequência. Essa relação íntima e informal é, de certa forma, reproduzida no contexto discursivo das músicas, como pode ser visto a seguir:

Exemplos textuais do dialogismo nas músicas <i>funk</i> , criando representações de superioridade masculina	Fonte
(29) Essa vai para os guerreiros/Que tem uma mulher que vai no cabeleireiro/Gastou 30 reais /Sabe o que que aconteceu/Ih, choveu cabelo encolheu todinho/Ih, choveu cabelo encolheu/Para as gatinhas presentes/Por favor vê se me escuta/Se você fez escova/Vê se leva o guarda chuva/ ⁴⁵	Cabelo Encolheu. Mc Frank. CD Funk Brasil, 2005.
(30) MC PATRÃO: E aí gata qual vai ser? estamos na porta do 'céu' ou dá ou desce? MULHERADA: vem cá meu Patrão eu dou...	Rap da carona . Mc Patrão. CD A volta do Mc Patrão, 2007.
(31) Vai pagar ou quer que empurra (feminino) /Demorô, já é (masculino) / Vai pagar ou quer que empurra / (feminino) Demorô, já é (masculino) / Sacudindo novamente/Sou fã do Mc e com um jeitinho saliente (feminino) / Não tenha vergonha /Não fique acanhada/Quando eu chamar voce assim/Alo mulheradaa (masculino)/ Eu sou a quebra barraco/Vou dizer como é que é /Quando tu vier pra mim/Vai fazer tudo o que eu quizer (feminino)/ Alo quebra barraco/O que é que voce quer/Que paga um spring love (masculino)/ Demorô, já é (feminina)	Demorô já é. MC Mc Tati Quebra Barraco. CD Tati Quebra Barraco, 2006.
(32) É melhor tu me escutar, que você vai se dar bem /Sai voada amante, que lá vem minha mulher	Lanchinho da madrugada. Os Magrinhos. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.
(33) É claro q sua mina, não vai ligar pra nada/Voce está lanchando e ela está sendo lanchada!	Resposta do lanchinho. Gaiola das poposudas. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.

Quadro 9: Exemplos textuais do dialogismo nas músicas *funk*

O primeiro exemplo do quadro 9 (29) mostra a proximidade criada entre o cantor (MC) e os ouvintes, destinatários da música. A grande maioria das músicas analisadas dialoga entre si ou simulam um diálogo com a comunidade do baile. Nesse sentido, a música “Cabelo Encolheu” mostra a conversa entre o MC e seu público e satiriza a mulher, sobretudo as que possuem os cabelos encaracolados, o que é uma característica forte na comunidade *funkeira*. Usei-a como exemplo de como, nas músicas *funk*, o homem frequentemente satiriza a mulher e usa o modo verbal imperativo para dirigir-se a ela (*vê se me escuta/ Vê se leva o guarda chuva*).

Já o segundo e terceiro exemplos (30/31) mostram diálogos entre um homem e uma mulher dentro de uma mesma música. As declarações são, primeiramente, masculinas, e muitas vezes fazem uso do imperativo (*ou dá ou desce; Não tenha vergonha /Não fique acanhada*). As declarações femininas remetem a uma mulher que está à disposição e esperando pelo seu ‘dono’, o que indica o uso do pronome possessivo ‘*meu*’ no exemplo 30

⁴⁵ Essa música tem uma resposta, uma outra música intitulada “Resposta da Dona Gigi”. Ela não faz parte do corpus e é uma das poucas onde a mulher ridiculariza o homem. Nesse sentido, pode-se dizer que existe uma voz feminina autônoma no *funk*, porém elas são estatisticamente irrelevantes.

(vem cá meu Patrão eu dou...). A mulher pertence ao seu homem e, embora atriz num processo material, o que ela faz é atender ao comando sexual desse dono. Na análise das metafunções (seção 4.2) essas escolhas léxico-gramaticais serão melhor exploradas.

Olhando especificamente para o exemplo 32, o conhecimento da estrutura repentista do *funk* torna possível comparar esta fala masculina com a fala feminina do exemplo 33 e constatar que a mulher assume, nesse caso (32), um papel de mulher promíscua, liberada, que aceita o imperativo masculino. Como amante (33) a mulher vê a outra mulher (32) como promíscua.⁴⁶ Essa característica dialógica, que se aproxima do repente, é fundamental para compreendermos como o canal fônico permite que as músicas imitem propostas de encontros sexuais, nos quais as mulheres assumem papéis ora passivos ora ativos, porém sempre sexistas em relação a si mesmas. Na seção posterior (4.2), a análise dos sistemas de transitividade (função ideacional) e de modo/modalidade (função interpessoal) fornecerá maiores evidências desses argumentos.

Sobre a construção da figura feminina nesses textos, foram identificadas quatro classificações, quatro formas de rotular as mulheres a partir da recorrência de nomeações referentes a elas, criando hierarquias de gênero nas músicas e na comunidade: (1) a *fiel*, que fica em casa, não participando dos bailes e dos encontros amorosos; (2) a *feia*, que é sempre ironizada por seus atributos físicos e retratada como inferior ao homem, ainda que seja sua esposa; (3) a *gostosa*, *gatinha*, que é bonita e satisfaz o homem, e a quem ele convida para os encontros amorosos; e (4) a *mulher emancipada*, que paga a companhia amorosa e escolhe seus parceiros, mas que assume abertamente a posição de objeto sexual masculino e é considerada pelos homens como promíscua. É importante ressaltar que essa última identidade aparece com muito mais frequência nas músicas cantadas por MCs mulheres.⁴⁷ Todavia, essa identidade não representa um perigo para a posição de poder masculina, ao contrário, reforça estereótipos culturais que dividem as mulheres entre as ‘casadas’ (‘fiéis’) e as ‘promíscuas’ (‘as putonas’)⁴⁸. Vejamos alguns exemplos:

⁴⁶ Foi possível constatar que as músicas cantadas por MCs mulheres seguem esse padrão linguístico, ou seja, usam uma construção sintática na qual a mulher parece mandar no homem, mas esse domínio se limita ao campo sexual. Medeiros (2006) discute se esse seria um novo feminismo ou uma nova roupagem para o machismo.

⁴⁷ Sobre a posição das mulheres MCs no *funk*, ver Medeiros (2006), Vianna (2003) e Herschmann, (2005), que argumentam que essas mulheres são subordinadas à figura masculina e, muitas vezes, aceitam cantar determinadas músicas pela questão financeira envolvida, não refletindo ou questionando o conteúdo do que estão cantando.

⁴⁸ Os MCs homens se referem à ‘putona’ em poucas músicas. Entretanto, nas músicas cantadas por MCs mulheres (Tati Quebra-barraco e Deise Tigrosa) essa rotulação é recorrente.

Exemplos textuais:	Categorias femininas criadas a partir da nomeação	Fonte:
(34) A fiel	Mas se mexer com a <u>fiel</u> ...Se liga na parada...!!! /A..... <u>minha mina</u> ela não liga é pra nada.../As <u>minas</u> que eu pego na pista , "é" <u>lanchinho da madrugada</u> ... Tá comigo aqui agora, mas a <u>de fé</u> está lá...	Lanchinho da madrugada. Os Magrinhos. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.
(35) a feia	<u>Caolha, nariz de tomada, sem bunda, pernetá./Corpo de minhoca, banguela, orelhuda, tem unha incravada,/com peito caído e um caroço nas costas.../Ih gente!</u>	Dona Gigi. Os Caçadores. CD Funk Brasil, 2005.
(36) a gostosa, a gatinha	Pra <u>gatinhas solteiras</u> , pras <u>gatinhas preparadas</u> /Pra <u>gatinhas virgens</u> sem calcinha/Pra <u>gatinhas bonitinhas</u> vou fazer um convite Você é <u>dama na rua</u> , mas aqui é minha <u>gatinha</u> .	Pras gatinhas. Mc. Frank. DVD Mc Frank ao vivo, Arena Brasil, 2006.
(37) a mulher emancipada, porém de má fama	Não adianta de qualquer forma eu esculacho/Fama de <u>putona</u> só porque como o seu macho. Sai voada <u>amante</u> , que lá vem minha <u>mulher</u> . A <u>cachorra</u> quer brincar. Sou <u>cachorra</u> , sou <u>gatinha</u> , não adianta se esquivar.	Fama de putona. Mc Tati Quebra Barraco, CD Funkadão, 2006.

Quadro 10: Categorias femininas criadas a partir da nomeação feita nas músicas *funk*.

É possível perceber que, em alguns exemplos, a própria personagem mulher se nomeia através das classificações apresentadas. É o caso de “*Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar*”, e de “*Não adianta de qualquer forma eu esculacho/Fama de putona só porque como o seu macho*”. Em músicas cantadas por MCs homens, as mulheres são chamadas de *fiel*, *amante*, *gatinha* ou até *feia*. Assim, a maioria das adjetivações é produzida pelas vozes masculinas, como vimos nos exemplos do quadro 10 acima, com o homem fazendo uma separação clara entre os papéis atribuídos a cada uma dessas representações. A categorização negativa da mulher como feia ou gorda é comum nas músicas. A cor de pele, por outro lado, é mencionada como um importante atributo de sensualidade:

Exemplos textuais da mulher sendo caracterizada como negativa ou positivamente através de seus atributos físicos	Fonte
(38) <u>Gorda baleia</u> /Vou te esculaxar/Bunda de borracha/Peito de maracujá.	Gorda baleia. Furacão 2000. Disponível em < http://gordabaleia.furacao2000.letrasdemusicas.com.br/ > consulta em dia 28/05/06.
(39) Alô <u>gordinha</u> eu quero ver você descer/Essa é pras <u>gordinha</u> que não gosta de academia!	Gordurosa . Mc Dido . CD Funk Brasil, 2005.
(40) Mulher <u>feia</u> , <u>enclahada</u> , cabou o seu problema/	Dança do violino. Mc Colibri. CD Funk do verão, 2006.

(41) A <i>gatinha</i> é muito linda e me enche de tesão	Frango assado. Mc Serginho. CD Funk do verão, 2006.
(42) É um pega daqui,/é um pega de la, / <u>se a mina for boa/todo mundo quer pegar</u>	Namoro depravado. Mc Colibri. CD Funk House, 2006.
(43) Quando O DJ toca <u>neguinha</u> /Vc vai quebrar Se tu não quebra só/Que vai dança comigo/Se tu não <u>rebola neguinha</u> /Tu vai pro <u>castigo</u> / Que vai dança comigo/Se tu não rebola neguinha/ / então.../Dança neguinha!!/Pega no xicote/ Quebra neguinha/Pega no xicote Meu pai não quer/Que eu dançe com José/O José é um pé rapado /Que não lava o pé	Dança neguinha. Deise Tigrona. Disponível em <deise-tigrona.lettras.terra.com.br/lettras/447216/,>. Consulta em 28/05/06.
(44) <u>Pretinha, bonitinha</u> do cabelo de ernego ⁴⁹	Cabelo encolheu. Mc Frank. Faixa 11 do CD Funk Brasil

Quadro 11: Exemplos textuais de caracterização feminina através de seus atributos físicos

Observando os exemplos 43 e 44 acima, podemos ver traços do discurso étnico que caracterizou a primeira fase do *funk* no Brasil. Duas das músicas analisadas falam de um traço racial, a cor da pele negra e os cabelos afros característicos dos componentes da comunidade *funkeira*. Todavia, o tom desses exemplos é de deboche, e não mais de pertencimento ou orgulho racial.

Todas as análises feitas pertencem às categorias *Campo* e *Relação*, ou seja, o que está sendo descrito nas músicas, quem são os participantes e a relação entre eles. Embora eu tenha citado a questão da nomeação dos personagens nas músicas para descrever a relação entre homem/mulher no contexto do *Funk*, o que primeiramente possibilitou mostrar o que esta sendo relatado e como está sendo relatado (a depreciação feminina) foi a análise do evento social representado: o encontro amoroso como tema da grande maioria das músicas, descrito de uma forma na qual o homem determina tanto suas ações quanto as da personagem feminina.

Por fim, na variável *Modo*, que diz respeito ao canal da mensagem e a forma como ela se estrutura, os textos analisados são músicas cantadas em bailes, um gênero híbrido que mistura poesia e narração, com características de fala oral (canal fônico), com um forte elemento de contato visual, o que enfatiza ainda mais o caráter dialógico desses textos. As letras apresentam a interferência de elementos de outros discursos (interdiscursividade) e de outras músicas e textos (intertextualidade). Retomando o exemplo 43 acima, a música “Dança neguinha” faz referências ao discurso da escravidão (*Pega no xicote; Tu vai pro castigo*), ao mesmo tempo em que a figura do chicote e do castigo remetem ao discurso das fantasias sexuais. Pode-se também ver a intertextualidade dessa canção com uma música de roda/infantil: ‘O sapo não lava o pé’, assim como com a música ‘Domingo no Parque’, de

⁴⁹ Interpreto *ernêgo* como uma referência ao produto Henê, usado para o alisamento de cabelos afros.

Gilberto Gil. Ambas apresentam um ritmo que lembra cantigas de roda e textos do folclore africano.⁵⁰

Para Fiorin (1994), A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. (FIORIN, 1994, p.30) As palavras de outros (entenda-se de outros textos) estão presentes no *funk* e são importantes para categorizar a variante *Modo*, ou seja, a forma como os versos retomam outras canções e tornam a música muito parecida com uma conversa ou um repente. Fairclough (2003) argumenta que a intertextualidade é a propriedade responsável pela abertura para a diferença nos textos. Com um olhar mais abrangente, ele sinaliza que existem vários recursos para introduzir diferentes vozes em um texto. Nesse sentido, a intertextualidade (retomada de partes de um texto em outros textos) se alia à interdiscursividade (mescla de diferentes discursos em diferentes gêneros) para garantir determinados efeitos de sentido e de poder ideológico dentro dos textos. Fairclough (1992, 2003) explica a interdiscursividade tanto a partir do surgimento de novos gêneros como da transformação de gêneros já existentes, transformações que estão relacionadas com mudanças discursivas, históricas e ideológicas mais amplas, sistematicamente observadas na sociedade atual. Nas letras de *funk* esse hibridismo de vozes, textos e gêneros, embora não sendo o foco desta pesquisa, torna-se um ponto relevante uma vez que é um padrão recorrente no corpus analisado. A oralidade, os traços repentistas, o recontar do velho com uma nova roupagem, são características recorrentes na composição da grande maioria das letras selecionadas. Diante disso, é importante questionar em que medida esse dialogismo contribui para a construção de uma certa imagem feminina no *funk*, como podemos observar nos exemplos abaixo:

Exemplos de interdiscursividade e Intertextualidade nas músicas <i>funk</i>	Fonte
(45) Ela tá na festa/E não sabe dançar/Quando O DJ toca neguinha/Vc vai quebrar/Se tu não quebra só/Que vai dança comigo/Se tu não rebola neguinha/ / então.../Dança neguinha!!/Pega no xicote/ Quebra neguinha/Pega no xicote Meu pai não quer/Que eu dançe com José/O José é um pé rapado /Que não lava o pé	Dança neguinha. Deise Tigrone. Disponível em <deise-tigrone.letras.terra.com.br/letras/447216/>. Consulta em 28/05/06.
(46) Então.Dança neguinha!!	Dança neguinha. Deise Tigrone. Disponível em <deise-tigrone.letras.terra.com.br/letras/447216/>. Consulta em 28/05/06.
(47)Vem, requebra, na pressão ve se não para /na	Dança do violino. Mc Colibri. CD Funk do verão,

⁵⁰ A música ‘O sapo não lava o pé’ é uma cantiga infantil e pode ser encontrada no CD “Atim e Espirro” (2008), Gravadora INTERCD. Já a música “Domingo no Parque” pode ser encontrada no CD “A voz do Bamdolim”, de Caetano e Gil (2001).

dança do violino eu viro a cara e meto a vara (bis)/mulher feia, enalhada, cabou o seu problema/a dança do violino é o novo sistema	2006.
(48) Beijo na boca/É coisa do passado/A onda do momento/É namoro depravado.	Namoro depravado. Mc Colibri. CD Funk House, 2006.

Quadro 12: Exemplos de interdiscursividade e intertextualidade nas músicas *funk*.

Enquanto uma das músicas apresentada no quadro 12 retoma elementos do período da escravidão (a nomeação da personagem feminina como ‘neguinha’ e o chicote como instrumento de tortura), usando-os como recursos eróticos (exemplo 45), as outras duas músicas apresentadas (exemplos 47 e 48) configuram-se como paráfrases de músicas de outros estilos musicais. A ‘Dança do violino’ é baseada em um repente da dupla Caju e Castanha que, em sua versão original (*Mulher de amigo meu*), também usa um tom satírico para descrever a mulher.⁵¹ Já a música ‘Namoro depravado’ retoma, em sua letra, comentários de uma música romântica: ‘Tá liberado’, de Bruno e Marone.⁵² Dessa forma, em ambos os casos existe a presença da intertextualidade, o que confirma a necessidade de olharmos para essas músicas como registros de um contexto cultural mais amplo, que precisa ser analisado com base nos elementos sociais que estão ou podem estar sendo apropriados pela comunidade discursiva *funkeira* no intuito de garantir o discurso erótico.

Sendo assim, vários discursos se entrecruzam nessas músicas: o discurso sexista se mistura ao da liberdade sexual, além de permanecerem ativos os discursos do casamento como entidade ainda preservada socialmente, e do padrão sexual duplo, i.e. o direito masculino de ter várias mulheres. As músicas analisadas apresentam diálogos em discurso direto livre entre homens e mulheres ou monólogos de descrição de encontros, em sua maioria cantados na voz masculina. Seguem alguns exemplos:

Exemplos de diálogos no estilo repente dentro de uma mesma música ou entre músicas diferentes	Fonte
(49) Vai pagar ou quer que empurra /(feminino) Demorô, já é/ (masculino) Vai pagar ou quer que empurra /(feminino) Demorô, já é/ Sacudindo novamente/Sou fã do Mc e com um jeitinho saliente/Não tenha vergonha /Não fique acanhada/Quando eu chamar voce assim/Alo mulheradaa (masculino)	Demorô já é. MC Mc Tati Quebra Barraco. CD Tati Quebra Barraco, 2006.
(50)E aí gata qual vai ser? estamos na porta do 'céu' ou dá ou desce? (masculino) Vem cá meu Patrão eu dou... (feminino)	Rap da carona . Mc Patrão. CD A volta do Mc Patrão, 2007.
(51) Não compara, com a de fé, tu é lanchinho da madrugada	Lanchinho da madrugada. Os Magrinhos. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.
(52) Vai pro baile, cheio de marra/pensando que é	Resposta do lanchinho. Gaiola das poposudas. CD

⁵¹ Fonte: CD Caju e Castanha. “Vindo lá da lagoa”, 2000.

⁵² Fonte: CD “Sonhos, Planos, Fantasias”. Bruno e Marrone, 2002.

garanhão/e enquanto na sua casa, sua mulher tá c/ o negão/É claro q sua mina, não vai ligar pra nada/Voce está lanchando e ela está sendo lanchada!	Mp3 Funk Pancadão, 2006.
(53) Depois a gente se enrola /Depois a gente se enrola /Ela tá chegando /Minha mulher tá chegando /Minha mulher tá chegando/Sujo mané, sujo! /Rala, rala!	Sai voada amante. Mc Colibri. CD O som dos morros Funk Rap Hip Hop, 2006.
(54) Tiririm, tiririm, tiririm, alguém ligou pra mim.../Tiririm, tiririm, tiririm, alguém ligou pra mim.../Quem é?/ (feminino) Sou eu, Bola de Fogo, e o calor tá de matar...(masculino)	Atoladinha. Bola de Fogo e As Foguentas. CD Funk Brasil, 2005

Quadro 13: Exemplos de diálogos no estilo repente dentro de uma mesma música ou entre músicas diferentes

É possível perceber que as músicas ilustradas nos exemplos 51, 52 e 53 dialogam diretamente entre si, mesmo sendo de MCs e de CDs diferentes, comentando a posição da mulher fiel, a que fica sempre em casa, e da mulher amante, a rotulada '*Lanchinho da madrugada*'. No exemplo 52 a mulher que fica em casa é descrita, na voz feminina, como uma mulher que, para se vingar do marido traidor, também arruma um amante. Dessa forma, a formação dos casais ou dos pares amorosos nos encontros descritos nas músicas é sempre representada de uma forma promíscua, com o sexo sendo muitas vezes usados para fins instrumentais (vingança, auto-afirmação, controle, etc.). Os exemplos 49, 50 e 54 do quadro 13 mostram diálogos diretos entre homens e mulheres dentro de uma mesma música, com os homens com freqüência se dirigindo às mulheres de forma imperativa.

No corpus selecionado também foi possível analisar as músicas a partir de seus cantores e de seu auditório, uma vez que esses dados - quem canta, o que é cantado, e para quem se canta - interferem diretamente nos objetivos dessa pesquisa. Dessa maneira, da seleção apresentada, 12 músicas são cantadas por MCs homens, sendo músicas que descrevem ou convidam a mulher para o baile, majoritariamente ironizando e inferiorizando essas mulheres, ou as rotulando como objetos sexuais. Muitas vezes esses MCs se dirigem diretamente às mulheres nos textos. O corpus inclui também sete músicas cantadas por MCs mulheres (Tati Quebra Barraco, as *funkeiras* do grupo Gaiola das Paposudas, a participação das Foguentas em uma música e a MC Deise Tigrone – entretanto, somente Tati tem músicas gravadas em CDs e é nomeada como MC em seu próprio CD). Uma dessas músicas mostra o diálogo entre mulheres, e outras três entre mulheres e homens (sempre falando dos encontros amorosos). Há também duas músicas nas quais o homem dialoga com outro homem, falando sobre a mulher e o encontro, e três músicas onde o homem dialoga diretamente com a mulher. Desse mapeamento, ainda é importante frisar que uma música, embora escrita por uma MC mulher (Deise Tigrone), é cantada por uma voz masculina, uma vez que o protagonista da

música é um personagem masculino. Em todas as músicas do corpus, a análise das vozes verbais em orações em que os homens ou as mulheres são agentes de verbos na voz ativa mostra que a posição de comando, no caso do *funk*, é predominantemente masculina. O quadro a seguir mostra essa organização, indicando na primeira coluna os MCs homens ou mulheres, na segunda coluna o número de músicas cantadas por cada um dos gêneros, e na terceira coluna o nome da música e do cantor/a.

MCs	Número de músicas	Nome da música e do cantor/a.
MC homem cantando para o público no baile, falando sobre um encontro amoroso ou sobre uma mulher.	13	Cabelo encolheu –MC Frank Pras gatinhas -MC Frank Besteirinha- Os caçadores A mina sobre a mesa – MC Serginho Frango assado- MC Serginho Pau na coxa-MC Colibri Comer em pé- Bonde dos magrinhos Namoro depravado- MC Colibri Dança do violino - MC Colibri Dona Gigi- Os caçadores Gordurosa – MC Dido Sai voada amante- MC Colibri Gorda Baleia - Furacão 2000
MC mulher cantando um diálogo com outra mulher	1	Fama de putona –Tati Quebra Barraco
MC mulher cantando um diálogo direto com outro MC homem	1	Demorô já é –Tati Quebra Barraco
MC mulher cantando um diálogo com um homem	1	Resposta do Lanchinho - Gaiola das Popozudas
MC mulher cantando para o baile, falando do encontro amoroso.	2	Pago spring love –Tati Quebra Barraco Boladona –Tati Quebra Barraco
Homens dialogando entre si sobre a mulher/mulheres	2	Agarra ela Deixa a cachorra passar
MC homem dialogando diretamente com mulheres	3	Rap da carona Atoladinha Lanchinho da madrugada
MC mulher que canta assumindo um papel masculino	1	Dança neguinha

Quadro 14: análise da voz ativa de homens e mulheres nas músicas *funk*.

As conclusões do quadro 14 sobre a participação feminina e masculina no *Funk* podem ser apresentadas de forma gráfica, indicando estatisticamente quem detêm o poder de persuasão nessas músicas:

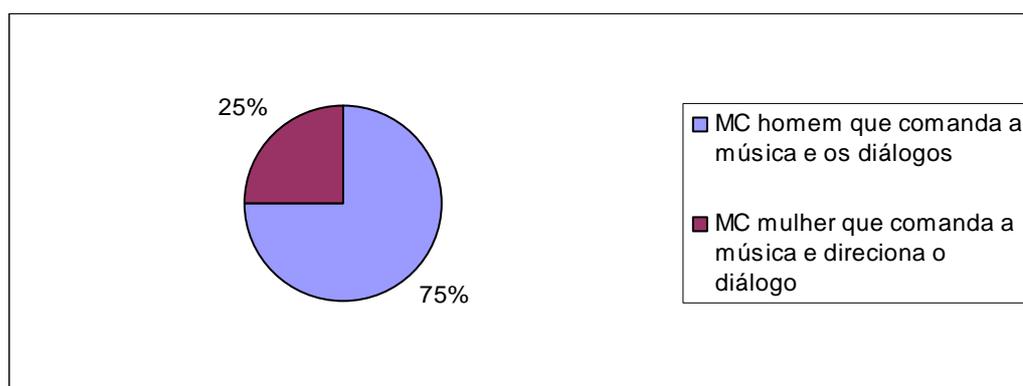


Gráfico 1: Participação masculina e feminina nas músicas *funk*.

Mesmo com a participação feminina em sete músicas, os diálogos diretos ou indiretos, em sua grande maioria, são comandados pelo homem (18 músicas). A participação feminina em situações de comando aparece somente em cinco músicas, sendo que todas estas descrevem situações de encontros sexuais, nas quais a mulher se descreve como liberal e promíscua e organiza seus encontros com o homem. Em nenhuma música são feitas escolhas lexicais que remetam a romance ou a amor. Na música “Dança neguinha”, composta e cantada por Deise Tigrona, por exemplo, a cantora assume uma *persona* masculina, ou seja, ela canta como se fosse um homem. Segundo Vianna (2003), essa personificação é explicada pelo pouco espaço que a mulher historicamente teve no *funk* brasileiro. Mulheres são convidadas constantemente a serem bailarinas, mas não cantoras. Dessa forma, muito dos conteúdos sexistas encontrados em músicas femininas podem ser explicados por essa necessidade se enquadrar à ideologia dominante do grupo para vender mais, não tomando qualquer posição crítica ou questionadora sobre as representações discriminatórias das mulheres que dominam o cenário atual da música *funk*.

A partir das configurações textuais do registro (*campo, relação e modo*) aqui apresentadas, foram mapeadas nas músicas analisadas as seguintes representações:

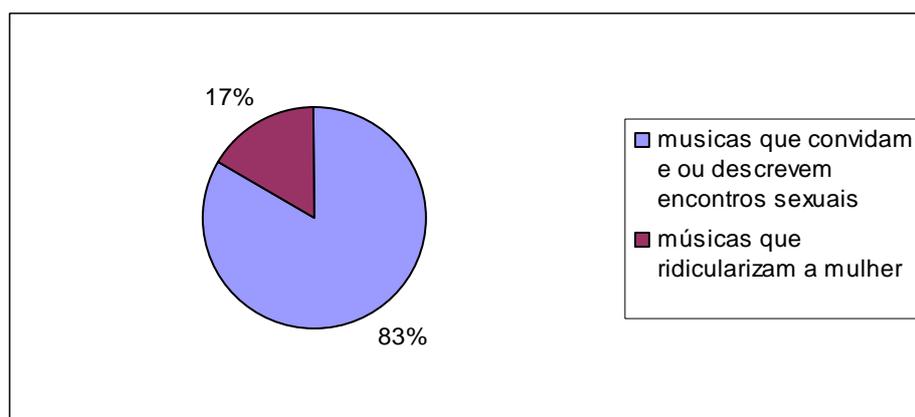


Gráfico 2: Configuração das representações encontradas nas músicas *funk*.

Apesar de a categoria representação estar diretamente ligada à variante *campo*, não podemos esquecer que o estudo das três variantes (*campo*, *relação* e *modo*) nos dá a noção do registro para o qual estamos olhando. Dessa forma, os dados indicam que a maioria das músicas relata encontros eróticos ou convida a mulher para esses encontros. O diálogo entre os personagens masculinos e femininos, e entre os/as cantores/as e os/as e os/as ouvintes para os quais as músicas são cantadas é muito próximo, e os textos imitam a modalidade oral da linguagem, mais precisamente os diálogos diretos. Em sua maioria (83%), as letras representam convites masculinos para encontros amorosos e/ou os descrevem. Nas demais letras o tema é a ridicularização feminina (17%).

Embora todas as músicas tenham muitas características dialógicas e marcas de discurso direto e de diálogos entre um homem e uma mulher, a maior parte delas funciona como *repentes* e, ao responderem ao conteúdo temático e às perguntas de uma música anterior, dão ao *funk* características de um registro próprio, diferente e único em relação a outros estilos musicais que poderíamos elencar como comuns na indústria musical brasileira.

Para a análise que aqui desenvolvida, o importante é que as configurações macro-textuais analisadas acima contribuem para dar suporte à linguagem sexista que investigarei a nível micro-estrutural na seção de análise das escolhas léxico-gramaticais feitas pelos produtores textuais das músicas *funk*. A análise do registro das músicas *funk* indica que esses textos procuram criar, a partir da voz e da ideologia masculina hegemônica, um acontecimento, ou melhor, um espaço onde a mulher é representada basicamente como um objeto sexual. Essa estrutura textual é linearmente materializada e reforçada através de escolhas léxico-gramaticais específicas, como veremos a seguir.

4.2 ANÁLISE LÉXICO-GRAMATICAL

Para compreender a organização da mensagem nas músicas *funk*, pensando em seus objetivos, analisei, primeiramente, seu registro (seção 4.1). Na presente seção, investigo a recorrência de determinadas escolhas léxico-gramaticais, numa visão micro textual. Sobre a relação entre nossas escolhas lingüísticas e práticas e estruturas sociais mais amplas, Pereira e Almeida afirmam que:

Uma realidade se constrói à medida que se fazem opções dentro da língua e à medida que essas opções influenciam, determinam ou legitimam comportamentos na sociedade. [...] A realidade é um reflexo das escolhas que fazemos quando produzimos linguagem, ou ainda, que aquilo a que chamamos de realidade se constrói pela linguagem (2002, p. 245).

A Lingüística Sistêmico-Funcional é capaz de mostrar como os textos se estruturam para construir significados, já que vê a língua como um sistema semiótico, isto é, os usuários têm possibilidades de escolha em diferentes níveis dentro do sistema lingüístico, como o léxico-gramatical, o fonológico, o fonético e o semântico. Observei o uso do potencial lingüístico analisando no corpus de 24 músicas *funk* as categorias da transitividade e de modo e modalidade, que correspondem às metafunções ideacional e interpessoal (HALLIDAY, 2004).

Quanto à metafunção ideacional, ela diz respeito a como construímos, no texto, a representação do que está acontecendo, ou seja, de como organizamos as orações, determinando quem realiza as ações, como o faz e quem recebe essas ações. De acordo com Heberle (2000, p. 299), para entendermos a função ideacional de uma oração devemos investigar seu sistema de transitividade, ou seja, analisar quem faz o quê a quem e em quais circunstâncias. As escolhas feitas dentro desse sistema mostram diretamente como o produtor textual está representando determinado aspecto da realidade.

Diferentes línguas constroem de forma distinta suas orações. Dentro do sistema de transitividade, Halliday (2004) classificou seis tipos principais de processos que ocorrem em qualquer evento discursivo. Segundo o autor, essa abordagem traz um padrão de processos que, de certa forma, é universal entre as línguas humanas.

As experiências humanas, segundo Halliday, são representadas na linguagem através de processos materiais, relacionais, existenciais, comportamentais, mentais e verbais. A

escolha de cada processo está relacionada à intenção do falante/escritor. Suas escolhas lingüísticas (ainda que ocorram em nível inconsciente) determinam os efeitos de sentido que sua mensagem irá produzir. Os processos, seus participantes e as circunstâncias em que ocorrem “veiculam a experiência de mundo do falante” (MACÊDO, 1999, p. 33). Dessa forma, a investigação de quem age nos textos, que tipo de ações são essas e em que circunstâncias elas ocorrem mostra o tipo de experiência social que está sendo representada, o e como o mundo ‘real’ é materializado no texto.

Para a análise da transitividade nas músicas *funk*, investiguei primeiramente os processos materiais, que se referem aos processos do fazer, às ações externas, físicas e perceptíveis (CUNHA; SOUZA, 2007, p.56). Em relação a estes processos, o personagem feminino realiza 43% das ações no mundo físico. Entretanto, suas ações basicamente atendem interesses masculinos, com as mulheres praticando atos sexuais e/ou eróticos para os homens. Já os personagens masculinos são atores de 54% dos processos materiais, nos quais têm o controle do mundo das ações e agem sobre as mulheres. Raramente, somente em 3% dos processos, homens e mulheres aparecem agindo coletivamente, lado a lado, e suas ações conjuntas são sempre atos sexuais, como mostram os exemplos abaixo:

Exemplos de processos materiais e seus atores no <i>funk</i>	Fonte:
(55) Ainda <u>faço</u> um frango assado (masculino).	Frango assado. Mc Serginho, CD Funk do verão, 2006.
(56) <u>Agara</u> ela, vai, vai, <u>agara</u> ela (declaração de um homem a seu companheiro sobre a mulher).	Agarra ela. Os Magrinhos. CD Funk Bombado, 2006.
(57) Vai ser na praia da Barra, que uma moda eu <u>vou lançar</u> ..(masculino). (58) Não, não, <u>you atolar!</u> (feminino).	Atoladinha. Bola de Fogo e As Foguentas. CD Funk Brasil, 2005.
(59) Fama de putona só porque <u>como</u> o seu macho (feminino).	Fama de putona. Mc Tati Quebra Barraco, CD Funkadão, 2006.
(60) <u>Gastou</u> 30 reais /Sabe o que que aconteceu/ Ih, choveu cabelo encolheu (homem comentando o comportamento feminino).	Cabelo Encolheu. Mc Frank. CD Funk Brasil, 2005.
(61) Eu <u>faço</u> amor todo dia (feminino).	Pago Spring Love. Mc Tati Quebra Barraco. CD Funkadão, 2006.
(62) <u>vem</u> gatinha/ <u>vamo</u> <u>fazer</u> besteirinha/ (homem chamando a mulher para uma ação sexual conjunta)	Besteirinha. Os Caçadores CD Funk Hits, 2006

Quadro 15: Exemplos de processos materiais e seus atores no *Funk*.

No exemplo 60, temos uma situação onde o homem descreve como a mulher negra tenta arrumar seus cabelos e não consegue, estando sempre ‘feia’, sendo prejudicada até mesmo pela chuva. Isso representa uma inferiorização da condição negra, da questão dos cabelos enrolados. As ações praticadas pelas personagens femininas são sempre questionadas

e ridicularizadas. Ou ainda, como nos exemplos 59, 61 e 62, a mulher pratica ou é convidada a praticar atos sensuais, ligados à dança e ao ato sexual em si. Quando a mulher é representada como ‘dona’ de seu fazer, essas ações materiais de cunho sexual são descritas de uma forma livre e aparentemente casual. Para o personagem masculino, os processos materiais ocorrem na voz ativa e no modo oracional imperativo, como mostram os exemplos 55, 56 e 57. As ações conjuntas aparecem em forma de convite imperativo por parte do personagem masculino, como no exemplo 62, onde a mulher é chamada para realizar ‘besteirinha’ com o personagem masculino.

A construção textual feita através de processos materiais é também influenciada pelo modo e modalização, que pertencem à segunda metafunção hallidayana, a interpessoal, por meio da qual podemos identificar o papel comunicativo que o locutor assume no evento da fala/escrita e o papel que atribui a seu interlocutor. Isso é possível porque, como aponta Halliday (1973, 2004), as três metafunções só são separadas para fins analíticos, mas estão presentes simultaneamente em toda oração.

Os exemplos 63 e 64 abaixo ilustram um diálogo direto na música, onde o homem dá uma ordem aberta para a mulher pagar e ela concorda. Nesses exemplos, o verbo ‘pagar’ pode ter diferentes significações na voz feminina: pagar o motel, pagar pelo encontro, etc. Essa ambigüidade é providencial para criar a simbologia dos encontros retratados nesses exemplos, que demonstram o que está sendo representado através da estrutura sintática das orações (o encontro), marcada pelo uso do modo oracional imperativo, e qual é a relação entre os participantes (sujeitos desses textos):

Exemplos de música <i>funk</i> na qual o homem dá uma ordem e a mulher obedece	Fonte:
(63) Vai <u>pagar</u> ou quer que <u>empurra</u> (masculino) Demorô, já <u>é</u> (feminino)	Demorô já é. MC Mc Tati Quebra Barraco. CD Tati Quebra Barraco, 2006.
(64) E ai gata qual vai ser? Estamos na porta do 'céu' ou dá ou desce? (masculino) Vem cá meu Patrão eu dou... (feminino)	Rap da carona . Mc Patrão. CD A volta do Mc Patrão, 2007.

Quadro 16: Exemplos de música *funk* na qual o homem dá uma ordem e a mulher obedece

Por outro lado, nos processos relacionais temos uma organização sintática diferente. Os processos relacionais referem-se ao mundo do ser, atribuindo uma qualidade à uma entidade (CUNHA; SOUZA, 2007, p.58) A mulher é caracterizada como agente (existente) em 61% dos processos relacionais nestas músicas, um índice maior do que o masculino nos processos relacionais encontrados no corpus de pesquisa. Entretanto, nesses processos ela é

classificada como objeto sexual, enquanto que o homem, embora receba 39% das ações, é representado como aquele que manda, que tem a posse e o comando da situação.

Exemplos de processos relacionais caracterizando a mulher como objeto sexual	Fonte:
(65) <u>Estou</u> sempre preparada (declaração feminina).	Pago Spring Love. Mc Tati Quebra Barraco. CD Funkadão, 2006.
(66) Você não <u>é</u> Carla Perez (declaração masculina sobre a mulher)	Gorda baleia. Furacão 2000. Disponível em < http://gordabaleia.furacao2000.letrasdemusicas.com.br/ > consulta em dia 28/05/06.
(67) <u>É</u> uma cachorra (declaração masculina sobre a mulher).	Deixa a cachorra passar. Bonde do tigrão. CD América Funk, 2005.
(68) pensando que <u>é</u> garanhão (declaração feminina sobre o homem)	Resposta do lanchinho. Gaiola das poposudas. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.
(69) não <u>é</u> tchutchuca e nem gatinha (declaração masculina sobre a mulher)	Deixa a cachorra passar. Bonde do tigrão. CD América Funk, 2005.
(70) você <u>é</u> dama na rua, mas aqui <u>é</u> minha gatinha (declaração masculina sobre a mulher)	Besteirinha. Os Caçadores. Cd Funk Hits, 2006.
(71) <u>tô</u> ficando atoladinha (declaração feminina)	Atoladinha. Bola de Fogo e As Foguentas. CD Funk Brasil, 2005
(72) A gatinha <u>é</u> muito linda e me enche de tesão (declaração masculina sobre a mulher)	Frango assado. Mc Serginho, CD Funk do verão, 2006.

Quadro 17: Exemplos de processos relacionais caracterizando a mulher como objeto sexual

Os processos verbais correspondem aos verbos do dizer (HALLIDAY, 2004), são os processos do comunicar, do apontar. A mulher usa mais os verbos do dizer (55%) no corpus selecionado e sempre em situações triviais, sendo inferiorizada na autoridade da falante, ou assumindo uma ideologia masculina em seus processos verbais. Os verbos do dizer masculinos (45%) ocorrem, em sua maioria, no modo imperativo e na voz ativa, reforçando mais uma vez que o homem tem poder e comando.

Exemplos de processos verbais no <i>funk</i>	Fonte
(73) Agora é a minha vez, voce <u>falou</u> o que tu quer /Quero ver tu recusar um pedido de mulher (mulher referindo-se à fala masculina)	Demorô já é. MC Mc Tati Quebra Barraco. CD Tati Quebra Barraco, 2006.
(74) <u>Sussurrando</u> no ouvido que qué faze besteirinha (afirmação masculina)	Besteirinha. Os Caçadores Cd Funk Hits, 2006.
(75) Adoro quando tu <u>fala</u> /Serginho tu é safado (opinião masculina sobre a fala feminina).	Rap da carona . Mc Patrão. CD A volta do Mc Patrão, 2007.
(76) Dentro do elevador tu <u>falando</u> gracinha (opinião masculina sobre a fala feminina).	Pras gatinhas. Mc. Frank. DVD Mc Frank ao vivo, Arena Brasil, 2006.
(77) Vou <u>falar</u> bem curto e grosso contigo, hein.../Já <u>falei</u> pra vaza! (ordem masculina).	Dona Gigi. Os Caçadores. CD Funk Brasil, 2005.
(78) Caçadores estão na pista pra <u>dizer</u> como ela é... (afirmação masculina).	
(79) <u>Chamei</u> ela pra conversar (afirmação masculina).	Pau na Coxa. Mc Colibri. CD O som dos morros Funk Rap Hip Hop, 2006.

Quadro 18: Exemplos de processos verbais no *funk*

Os processos existenciais não foram freqüentes no corpus de pesquisa. Esse tipo processo representa algo que existe ou acontece com um participante, verbos como ‘haver’ e ‘existir’ (CUNHA; SOUZA, 2007, p.59). Dos poucos verbos existenciais encontrados (seis), a metade se remete à mulher e a outra metade ao homem, porém em diferentes condições existenciais. Como indicado na análise dos demais processos (materiais, relacionais e verbais), a mulher é retratada como tendo a responsabilidade sexual de satisfazer o homem, que é superior a ela nos eventos descritos nas músicas. Algumas situações denotam a existência do apelo sexual masculino, como mostram os exemplos do quadro 19 abaixo:

Exemplos de processos existenciais no <i>funk</i>	Fonte
(80) <u>Tem</u> tanta coisa boa q c pode ter e fazer sobre uma mesa (homem referindo à locais para o sexo)	A mina sobre a mesa. Mc Serginho. CD Funk do verão, 2006.
(81) Sabe o que que <u>aconteceu</u> /Ih, choveu cabelo encolheu todinho/ (homem ironizando mulher)	Cabelo Encolheu. Mc Frank. CD Funk Brasil, 2005.
(82) mulher feia, encalhada, <u>cabou</u> o seu problema (homem ironizando a mulher)	Dança do violino. Mc Colibri. CD Funk do verão, 2006.
(83) <u>Tem</u> nego fazendo agora (homem falando de como ele vê o namoro, o ato sexual).	Namoro depravado. Mc Colibri. CD Funk House, 2006.

Quadro 19: Exemplos textuais de processos existenciais no *Funk*

Os processos comportamentais são tipicamente humanos, fisiológicos e psicológicos (HALLIDAY, 2004, p. 248); as ações comportamentais encontram-se muito próximas das materiais e são, segundo Cunha e Souza (2007, p. 60), em parte ação e em parte sentir. Para a análise das músicas *funk*, interpretei as ações ocorridas nos bailes ou nos encontros como processos comportamentais por suas recorrências que, em algumas músicas, ajudam a caracterizar os comportamentos masculinos e femininos. Nesse sentido, o comportamento masculino (29%) é menos caracterizado do o que feminino. Esses comportamentos masculinos envolvem ver a mulher (contemplá-la, desejá-la) ou se divertir com ela. Já as mulheres realizam a maioria dos processos comportamentais (71%), através de comportamentos que enfatizam seus atributos sexuais, por exemplo, a dança e o rebolado, como ilustram os exemplos a seguir:⁵³

⁵³ Caso esses verbos fossem tomados como processos materiais, eles aumentariam o número de processos realizados pelo agente masculino nas músicas, mas não mudariam a análise dos papéis de homens e de mulheres nesses textos.

Exemplos de processos comportamentais nas músicas <i>funk</i>	Fonte
(84) depois te <u>acariciar</u> e te <u>beijar</u> todinha me diz o que tu quer	Comer Em Pé. Bonde dos Magrinhos http://www.cruelintention.weblogger.terra.com.br/index.htm (consulta em 28/05/06).
(85) Eu sou Mc dido só <u>quero</u> ver você <u>dançar</u> (homem pede para a mulher dançar).	Gordurosa . Mc Dido . CD Funk Brasil, 2005.
(86) <u>Desce</u> potranca gostosa rebolando o seu corpinho. (homem dando ordens à mulher).	Comer Em Pé Bonde Dos Magrinhos http://www.cruelintention.weblogger.terra.com.br/index.htm , consulta em 28/05/06.
(87) Vai <u>rebola</u> e começa tudo de novo (homem dando ordens à mulher).	Rap da carona. Mc Patrão. Cd A volta do Mc Patrão, 2007.
(88) <u>Sobe, sobe, sobe, sobe</u> gordurosa / <u>Desce, desce, desce, desce</u> gordurosa (homem dando ordens à mulher).	Gordurosa. Mc Dido. CD Funk Brasil, 2005.
(89) Vem, <u>requebra</u> , (homem chamando a mulher)	Dança do violino. Mc Colibri. CD Funk do verão, 2006.

Quadro 20: Exemplos de processos comportamentais nas músicas *funk*.

Finalmente, a análise do sistema de transitividade indica que a mulher realiza 66% dos processos mentais ou ações do mundo interior nas músicas analisadas. Um verbo que lhe é constantemente atribuído é o “querer”, como se ela quisesse a condição de objeto de uso sexual que lhe é atribuída pela voz masculina. O personagem masculino, sensor de 32% dos verbos mentais, é aquele que pensa, que gosta, que imagina e planeja a situação, e que tem poder de escolha.

Exemplos dos processos mentais nas músicas <i>funk</i>.	Fonte:
(90) Ela <u>quer</u> rebolar (afirmação masculina).	Deixa a cachorra passar. Bonde do tigrão. CD América Funk, 2005.
(91) <u>Pensando</u> que é o Bam Bam Bam (afirmação feminina sobre o homem).	Resposta do lanchinho. Gaiola das poposudas. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.
(92) Tá <u>querendo</u> esculachar (mulher conversando com o homem).	Resposta do lanchinho. Gaiola das poposudas. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006
(93) Se tu <u>quer</u> fazer comigo (a mulher convidando o homem, lhe dando poder de escolha)	Demorô já é. MC Tati Quebra Barraco. CD Tati Quebra Barraco, 2006.
(94) Ela <u>quer</u> um carinho gostoso (afirmação masculina sobre a mulher).	Dona Gigi. Os Caçadores. CD Funk Brasil, 2005.
(95) <u>Que</u> que eu ponha lá e empurra (convite masculino).	Demorô já é. MC Tati Quebra Barraco. CD Tati Quebra Barraco, 2006.
(96) <u>Adoro</u> quando tu fala (opinião masculina sobre a fala feminina).	Frango assado. MC Serginho, CD Funk do verão, 2006.
(97) Eu <u>quero</u> ver você descer (comando masculino).	Gordurosa . Mc Dido . CD Funk Brasil, 2005.
(98) Tá <u>querendo</u> provocar (afirmação masculina sobre a mulher).	Deixa a cachorra passar. Bonde do tigrão. CD América Funk, 2005.
(99) Sussurando no ouvido que <u>qué</u> faze besteirinha (afirmação masculina sobre a mulher).	Besteirinha. Os Caçadores. CD Funk Hits, 2006.

Quadro 21: Exemplos de processos mentais nas músicas *funk*.

Olhando para todos os processos ilustrados acima, podemos fazer a seguinte síntese em relação às músicas selecionadas:

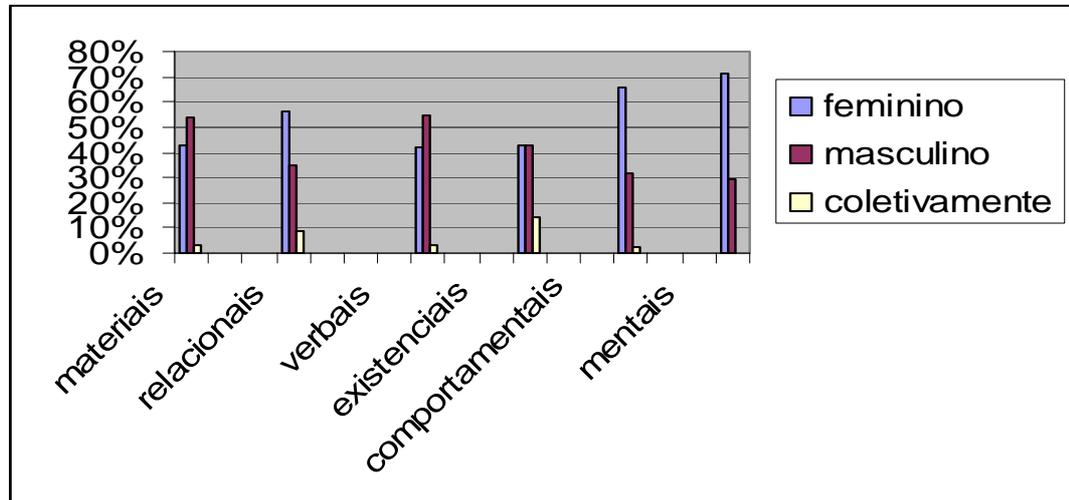


Gráfico 3: Análise da transitividade nas músicas *funk*

Pela leitura do gráfico, que mapeia a análise micro-textual global, as ações conjuntas realizadas por homens e mulheres são pouco comuns nas músicas *funk*, além de a mulher ser mais representada através de seus atributos físicos e sexuais (processos relacionais e comportamentais) do que os homens. As ações do plano físico são, em sua maioria, realizadas pelos homens (processos materiais e existenciais), e a fala também é quase sempre masculina (processos verbais). Nas construções sintáticas com verbos mentais, o mundo interior é descrito muito mais em relação à mulher do que ao homem, dando a ela uma condição mais subjetiva. Em outras palavras, a mulher ‘quer’ e o homem ‘manda’ e realiza nas músicas analisadas.

As próximas análises dizem respeito à metafunção interpessoal. “A função interpessoal da linguagem refere-se ao significado do ponto de vista de sua função no processo de interação social, da língua como ação” (CUNHA; SOUZA, 2007, p.57). Enquanto na função ideacional vê-se o que está sendo representado através dos grupos de palavras organizadas sintaticamente, na função interpessoal investiga-se como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas (FAIRCLOUGH, 1992, p.92). Observa-se, então, como as orações são construídas para enfatizar o papel de certos grupos sociais no discurso, e a forma como os agentes se relacionam no texto.

Pensando nas identidades criadas nas músicas *funk*, a maioria das orações são declarativas afirmativas ou interrogativas e são produzidos pelo homem. Outro traço dessas orações é que muitas delas usam o modo oracional imperativo, como ilustram os verbos *paga*, *toma*, *manda*, ou o próprio tom da interação, percebido quando a música é escutada. Nas músicas cantadas por vozes femininas, essa voz assume uma posição masculina, aceitando o convite e adotando o mesmo tom de voz que o homem. Em outros casos a mulher se auto representa como dependente do homem, se colocando a disposição dele através de orações interrogativas ou exclamativas, como mostram os excertos a seguir:

Exemplos dos modos oracionais usados nas músicas <i>funk</i> .	Classificação das orações	Fonte
(100) Eu vou <u>manda</u> /Eu vou <u>manda</u> /Eu vou <u>mandar</u> para as gatinhas beijinhos/Eu vou <u>mandar</u> um papo reto.	Declarativa afirmativa masculina.	Cabelo Encolheu. Mc Frank. CD Funk Brasil, 2005.
(101) <u>Qual</u> vai ser? Qual vai ser? Tu <u>vai</u> me dar ou <u>vai</u> descer?/ <u>Qual</u> vai ser?	Interrogação imperativa masculina que semanticamente indica um comando para que a mulher aceda ao sexo.	Rap da carona . Mc Patrão Cd A volta do Mc Patrão, 2007.
(102) <u>Cai</u> fora, <u>vai</u> embora	Imperativa masculina	Dona Gigi. Os Caçadores. CD Funk Brasil, 2005.
(103) <u>Eu vo</u> te comer em pé / <u>Eu vo</u> te comer em pé.	Declarativa afirmativa masculina.	Comer em pé. Bonde Dos Magrinhos. http://www.cruelintention.weblogger.terra.com.br/index.htm , consulta em 28/05/06.
(104) <u>Desce</u> potranca gostosa rebolando o seu corpinho	Imperativa, comando masculino para a mulher.	
(105) Agora é a minha vez , voce <u>falou</u> o que tu quer / <u>Quero</u> ver tu recusar um pedido de mulher	Mulher apontando para a fala masculina e afirmando que ele manda e ela pede.	Demorô já é. MC Tati Quebra Barraco. CD Tati Quebra Barraco, 2006.

Quadro 22: Exemplos de modos oracionais utilizados no *funk*.

Com relação à modalidade, nas letras analisadas, os mecanismos de modalização são poucos, o que nos faz pensar nessas músicas como textos cuja comunicação é basicamente imperativa. Não houve a ocorrência de nenhum marcador de modalidade, como o verbo “posso”, ou de expressões como “seria possível”.

Quanto ao uso de pronomes, os adjetivos possessivos são comuns na voz masculina, indicando que a mulher lhe pertence. O pronome ‘*tu*’ também foi usado recorrentemente como marcação de proximidade entre homens e mulheres. Por outro lado, na maioria das músicas o pronome ‘*eu*’ na posição de sujeito de orações na voz ativa refere-se ao homem.

Exemplos do uso de pronomes no <i>funk</i>	Fonte
(106) <u>Minha</u> mulher tá chegando	Sai voada amante. Mc Colibri. CD O som dos morros Funk Rap Hip Hop, 2006.
(107) A <u>minha mina</u> está em casa/..A..... <u>minha mina</u> ela não liga é pra nada.../As minas que <u>eu</u>	Lanchinho da madrugada. Os Magrinhos. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.

pego na pista , "é" lanchinho da madrugada.../... <u>tu</u> é lanchinho da madrugada...	
(108) <u>A sua mina</u> está em casa	Resposta do lanchinho. Gaiola das poposudas. CD Mp3 Funk Pancadão, 2006.
(109) <u>Eu</u> vou de lado, vou de quatro,/A posição <u>vocês</u> escolhem	Pago Spring Love. Mc Tati Quebra Barraco. CD Funkadão, 2006.
(110) <u>Eu</u> te pego de 4 deitada de lado/ainda <u>Ø</u> faço um frango assado.	Frango assado. MC Serginho. CD Funk do verão, 2006.
(111) <u>Tu</u> vai ser <u>minha</u> comidinha. .	Besteirinha. Os Caçadores. CD Funk Hits, 2006.
(112) na dança do violino <u>eu</u> viro a cara e <u>Ø</u> meto a vara	Dança do violino. Mc Colibri. CD Funk do verão, 2006.
(113) <u>Eu</u> vo <u>te</u> comer em pé..... <u>Você</u> é dama na rua, mas aqui é <u>minha</u> gatinha.	Comer em pé. Bonde Dos Magrinhos. http://www.cruelintention.weblogger.terra.com.br/index.htm , consulta em 28/05/06.
(114) <u>Eu</u> sou Mc dido só quero ver <u>você</u> dançar	Gordurosa . Mc Dido . CD Funk Brasil, 2005.

Quadro 23: Exemplos do uso de pronomes no *funk*.

Em quase todos os exemplos acima, o 'eu' sujeito é sempre masculino. Quando é feminino (ex. 109), a mulher está mostrando a posição sexual que o homem vai fazer com ela, ao mesmo tempo em que ela (MC) afirma que sua ação será escolhida pelos homens (*vocês*). Assim como o uso dos processos verbais marca a posição de superioridade masculina nas letras de músicas *funk*, os pronomes utilizados nesses textos também constroem uma relação de posse e subserviência entre homens e mulheres: os adjetivos possessivos são usados para designar à participante feminina (*minha, sua*), e os pronomes de segunda pessoa para indicar que a mulher é aquela à qual o homem se dirige (*tu, você*).

Retomando o quadro 1, apresentado no capítulo metodológico (capítulo 3, seção 3.2), podemos resumir a estrutura e os resultados da análise da seguinte forma:

Procedimentos investigativos	O que foi analisado
1. Problemática:	A representação depreciativa que as músicas <i>funk</i> constroem sobre a identidade feminina.
2. Identificar e investigar a linguagem dos textos selecionados:	As 24 músicas selecionadas representam a mulher e as relações de gênero a partir da ideologia sexista.
3. Contexto de situação e de cultura	As músicas foram produzidas e difundidas entre 2004 e 2007, o que caracteriza a terceira fase do <i>funk</i> no Brasil, uma fase assumidamente erótica. São músicas de bailes <i>funk</i> que foram transpostas para as rádios e sofreram a influência da mídia.
4. Teoria crítica	A pesquisa se baseou na ACD e na LSF, teorias que acreditam que a estrutura do texto e suas escolhas lexicais cumprem a função semântica de significar o mundo e as relações entre os participantes do discurso. No caso das letras de música <i>funk</i> , a mulher é representada como naturalmente inferior ao homem, ou simplesmente como um objeto sexual masculino, e as relações de gêneros como verticais e assimétricas em termos de poder. Dessa forma, essas letras de músicas podem ser consideradas como exemplo da ideologia sexista num discurso de entretenimento de massa.
5. Que padrões lingüísticos, variações de registro e de estrutura predominam.	Detectei a ausência de modalização nas músicas. Em outras palavras, os homens são representados como agentes da maioria dos processos, sejam eles materiais, verbais, etc. Já a mulher recebe sempre

	adjetivações que a nomeiam e a caracterizam como inferior ou pertencente ao homem. Os pronomes usados criam uma situação de intimidade e de proximidade entre homem e mulher. A grande maioria das músicas representa encontros amorosos ou atos sexuais. Os temas recorrentes são o sexo, a satirização de comportamentos eróticos e a ridicularização das mulheres. Outros traços lingüísticos recorrentes são a predominância de marcas da oralidade e o uso de palavras/expressões exclusivas da comunidade discursiva do <i>funk</i> .
6. Como os textos verbais selecionados retratam, constroem e reconstroem as práticas sociais da comunidade <i>funkeira</i> .	Não posso afirmar que o sexismo presente nas letras de músicas <i>funk</i> analisadas é intencional. Na verdade, existe uma influência cultural dos meios de comunicação que merece um estudo mais aprofundado para melhor entender a relação entre a terceira fase do <i>funk</i> e o forte apelo sexual e a representação sexista e discriminatória das mulheres. O que fica claro é que a comunidade funkeira possui uma forma própria da de se expressar e, nas representações aqui estudadas, homens e mulheres dessa comunidade assumem o sexismo como algo comum em suas práticas diárias, o que é corroborado também por estudos culturais e antropológicos, ou seja, nas comunidades muito pobres e carentes do Rio de Janeiro o sexismo parece ser mais aberto e declarado, e mais aceito como parte do senso comum, do que em comunidades de outras classes sociais (KELLNER, 2001). O <i>funk</i> retrata a realidade das comunidades pobres do Rio de Janeiro, onde as mulheres pobres, e geralmente negras, dispõem de poucas opções econômicas e sócio-culturais pela falta de acesso ao estudo, baixas condições financeiras, falta de infra-estrutura básica nas comunidades, falta de programas oficiais específicos, etc.

Quadro 24: O que foi olhado no corpus selecionado

Observando os procedimentos investigativos usados neste trabalho e a análise feita, o quadro 24 sintetiza a pesquisa realizada e mostra como ela foi delimitada, como selecionei o corpus e como combinei a análise das marcas textuais, do contexto de situação e de cultura nas letras de músicas *funk*, tendo como base a ACD e a LSF.

4.3 OLHANDO PARA A LETRA DE MÚSICA *FUNK* COMO UM EXEMPLAR TEXTUAL

A partir das análises feitas, podemos concluir que os processos verbais desempenham funções de rotulação da mulher, colocando-a numa condição passiva nas orações e nos textos,

e atribuindo aos homens o domínio dos processos do fazer e do dizer (esses últimos muitas vezes expressos no modo oracional imperativo, indicando o direito masculino de dar ordens abertas às mulheres). Nos diálogos e nos turnos, o homem frequentemente usa a forma imperativa, ocupa a posição de sujeito das orações, e é o proferidor do maior número de processos verbais, o que lhe confere o controle do discurso. Em resumo, nas letras de música *funk* o homem é representado como aquele que pode mandar, enquanto a mulher é representada como aquela que age para o homem, atende e acede a seus pedidos e comandos. Dessa forma, a representação final é claramente sexista, retratando a mulher, através das escolhas de processos verbais e modos oracionais, como um objeto de prazer e uso masculino, alocando-lhe um lugar social abertamente inferior ao masculino. Esta constatação é confirmada por Herschmann (2005), que percebeu em uma pesquisa de campo realizada em bailes *funk* que a mulher é um personagem secundário nesse cenário. Segundo ele:

O ambiente produzido pelo *funk* é nitidamente masculino. Os rapazes desempenham um papel ativo neste universo. Entretanto, a presença feminina é fundamental, no sentido de produzir uma descontração no baile, criando um clima de sedução que rivaliza e se articula com o de competição, bastante presente entre os rapazes (HERSCHMANN, 2005, p.160).

No que diz respeito à rotulação das mulheres, Hershmann identificou o uso de nomeações femininas como “*garota*”, “*gata do fulano*”, “*mulher do sicrano*”, o que, segundo ele, podiam servir para indicar o prestígio da mulher, dependendo do papel que seu namorado ou parceiro ocupasse dentro da hierarquia social da comunidade (HERSCHMANN, 2005, p.169). Esse é mais um dado comprobatório de que a mulher é representada no universo do *funk* como pertencente ao sexo masculino, como alguém cuja identidade é definida por suas relações amorosas com homens.

Herschmann (2005) também comenta os papéis sociais que percebeu nos bailes que visitou, nos quais as mulheres sempre dançavam em grupos pequenos e de forma sensual, diferentemente dos homens, que dançavam sozinhos ou em duplas e com passos sincronizados. Quanto aos papéis sociais, minha análise das músicas identificou quatro categorias de mulher⁵⁴: primeiro, *a amante*, que é descrita como gatinha, gostosa, bonita e que satisfaz ao homem. Segundo, *a fiel*, que fica em casa e é caracterizada como pertencente ao homem. A *fiel* é descrita sem grandes atributos, de uma forma neutra e, embora respeitada em seu pequeno universo doméstico, parece não ter grandes aptidões ou atributos físicos, como se

⁵⁴ Nessa categoria de análise, um modelo que também dá conta da representação dos atores sociais é o proposto por Van Leeuwen (1997)

as esposas não fossem objeto de desejo e nem tivessem desejos próprios. A terceira categoria é a da mulher *feia*, para a qual não há espaço no contexto das músicas. Como indiquei na análise, a mulher feia é sempre ironizada por seus atributos físicos (ou pela falta deles) e representada como ainda mais inferior ao homem do que as demais mulheres. Na música ‘Dança do Violino’ o personagem masculino cantor afirma que o homem só ‘encara’ a ‘feia’ se ‘vira a cara e mete a vara’.⁵⁵

Finalmente, a quarta categoria é composta pelas mulheres *emancipadas*, aquelas adeptas do sexo livre, que pagam pela companhia amorosa e que escolhem seus parceiros. Esse ‘pagar’ se refere a pagar a conta do motel, do baile e das despesas da festa, como na música ‘Dança do violino’, que narra a história de um homem mandando a mulher pagar o hotel para que ele saia com ela: “*paga o hotel /que eu tampo a sua cara /na dança do violino eu viro a cara e meto a vara*”. Mais ilustrações dessa categoria feminina presente nas letras de *Funk* são os versos das músicas ‘Fama de putona’, onde a MC canta: “*fama de putona só porque como o seu macho*”, ‘Pago spring love’, com os trechos também proferidos pela voz feminina: “*Eu vou de lado, vou de quatro,/A posição vocês escolhem,/Sou tati mc gosto de paga spring love*”. Ainda na voz feminina há os exemplos das músicas ‘Demorô já é’: “*Vai pagar ou quer que empurra*” e ‘Boladona’, com os seguintes versos: “*Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar/Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar*”. Exceto o exemplo da ‘Dança do Violino’, todos os demais são cantadas pela MC feminina Tati Quebra Barraco.

Medeiros (2006, p.87) considera as músicas produzidas e cantadas pelas MCs do *Funk* como uma nova forma de feminismo. Entretanto, analisando as músicas que compõem o corpus, além de perceber pouco espaço para a mulher cantora, nas poucas canções interpretadas por vozes femininas as intérpretes assumem uma postura claramente masculina, cantam no mesmo ritmo e composição dos MCs homens, sempre convidam o homem para atividades amorosas/sexuais, esperam por ele para serem suas amantes e clamam pelo sexo livre. Considerando as premissas teóricas da ACD, especialmente as formas de naturalização de discursos e ideologias, entendo as músicas cantadas por MCs mulheres como um reforço da posição desigual de poder ocupada pelas mulheres dentro da cultura *funk* em geral (na indústria fonográfica, na mídia, na comunidade, nos bailes, nas letras das músicas). Embora as músicas cantadas por MCs como Tati Quebra-Barraco e Deise Tigrona possam aparentemente representar uma mudança de postura, uma emancipação feminina, no fundo os papéis de

⁵⁵ Fonte: Dança do violino. MC Colibri. CD Funk do verão, 2006.

gênero permanecem inalterados. Segundo Medeiros (2006, p.85), o próprio DJ Malboro comenta que seria preciso que as *funkeiras* achassem uma forma de discutir os problemas femininos sem esquecer o contexto em que vivem. Elas gritam pela liberdade sexual, mas e quanto ao resto, como seus direitos trabalhistas e sua cidadania? A afirmação da mulher funkeira de que pode fazer sexo com quem quiser não é suficiente para lhe conferir a condição de igualdade com o homem. Como podemos ver, o discurso de liberação sexual é rearticulado e co-optado por diversos discursos de massa na modernidade tardia, como o discurso do *funk*, ‘liberando’ a mulher para ocupar, de forma ainda mais aberta e declarada do que no passado, a posição de objeto sexual masculino, sem alterar sua condição de portadora de uma identidade socialmente inferior.

Pensando em termos de produção e recepção textual (embora a formas de circulação dos CDs e músicas *funk* e sua recepção não tenham sido objetos dessa pesquisa), é preciso lembrar que os textos são produzidos para vender. Dessa forma, como argumenta Müller:

Na medida que os meios de comunicação passam a decidir o que deva ser publicizado e o que venha a atender as necessidades dos indivíduos, assumem um lugar privilegiado como detentores da informação, isto é, um poder especial. Isso se dá até mesmo porque as pessoas passaram a conferir a estes instrumentos um grau de importância cada vez mais alto. A comunicação midiática surge e transforma-se em componente ativo, ocupando o lugar de agente, definindo que tornar-se crível é ser visto, lido, entrevistado, citado imediatamente (1999, p. 02).

Nesse sentido, um dos limites dessa pesquisa é a análise da produção e da distribuição do discurso do *funk*. Podemos dizer que é uma prática social comum dar à mulher menos valor nas comunidades pobres, como indicam os pesquisadores das ciências sociais que investigaram o fenômeno *funk* e suas relações com a mídia e o consumo (MEDEIROS, 2006; DAYRELL, 2006; HERSCHMANN, 2005; YÚDICE, 2004; VIANNA, 2003; KELNNER, 2001). Também é possível afirmar que o contexto cultural do *funk* inclui o uso de uma linguagem diferente entre seus membros e esse vernáculo próprio tem formas específicas de rotular a mulher. Mesmo assim, existem diferenças entre as músicas que tocam na televisão e as que estão disponíveis na internet e nas rádios. A partir da análise dessas músicas e de seus veículos transmissores, foi possível perceber que a TV só veicula músicas de gravadoras oficiais e de MCs que muitas vezes estão ligados a algum programa televisivo ou produto de venda. Os versos dessas músicas apresentam um repertório mais restritivo no tocante a palavras de baixo calão ou descrições de cenas eróticas. Já nas rádios e na internet encontramos seleções lexicais mais liberais e, se considerarmos as músicas que só tocam nos

bailes, encontramos textualizações ainda mais claras e explícitas da suposta ‘liberação sexual’. Entretanto, essas hipóteses estão sendo levantadas aqui como forma de indicar a necessidade de maiores reflexões sobre como a mídia pode influenciar a produção discursiva, algo que essa pesquisa não pôde responder.

Diante de um discurso tão sexista como o das músicas *funk*, mas que, no entanto, tem grande sucesso de vendas e grande popularidade entre camadas populares e até médias da população, não poderíamos deixar de nos perguntar se, na modernidade tardia, o fenômeno da violência contra a mulher não ganhou novas formas de naturalização nos discursos de massa (FAIRCLOUGH, 1992, 2001, 2003, 2006). Apesar de precisarmos de um estudo etnográfico para responder a essa questão, uma possível explicação seria a manipulação do *funk* como produto cultural de massa. Para Adorno (2002), o termo ‘Indústria Cultural’ serviria para explicar a arte consumida pelas massas, uma mercadoria que não é mais produzida pelo trabalho artesanal, mas conforme o modelo da manufatura e da grande indústria. Nesse sentido, como apontam os autores que estudam a música enquanto arte (MORAES, 2001; NAPOLITANO, 2005), existem músicas feitas para vender e o *Funk*, ou melhor, a terceira geração do *Funk* investigada nessa pesquisa, pode se enquadrar nesse caso. Segundo Figueiredo (2006), o *Funk* só se disseminou pelo efeito ideológico dos discursos midiáticos que o retratam e constroem como mais um exemplo da tendência do momento na indústria brasileira de entretenimento, a evocação e comercialização da periferia e da "cultura dos pobres".

Como afirmei no início dessa dissertação, embora eu não tenha feito uma pesquisa etnográfica de campo sobre o movimento *funk*, é preciso questionar como e porque interesses de consumo se instalam em práticas discursivas e em textos, criando e naturalizando identidades femininas inferiorizadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: POSSIBILIDADES PARA UMA NOVA IDENTIDADE FEMININA

Neste capítulo proponho-me a refletir sobre o desenvolvimento desta pesquisa. Inicialmente retomo as questões de pesquisa e teço considerações sobre as percepções possibilitadas pela representações da mulher no *funk*. Também retomo as dificuldades encontradas durante o percurso da pesquisa e, finalizando, volto meu olhar para as razões que me levaram a investigar a representação feminina nas músicas *funk* veiculadas na mídia a partir de 2004, pensando na importância de estudar a ligação entre linguagem e ideologia e de como nós, homens e mulheres, somos produtores e ao mesmo tempo distribuidores do discurso sexista. Em seguida, apresento sugestões para futuras pesquisas sobre a imagem da mulher no *funk*, no campo teórico da ACD, explorando em especial a interface entre linguagem e gênero social.

5.1. RETOMANDO AS QUESTÕES DE PESQUISA

Este trabalho se orientou pelas seguintes perguntas: (1) Quais são as representações identitárias femininas construídas nas letras de músicas *funk*?; (2) Qual é o papel social prescrito para mulheres e para homens nesses textos? (3) Que relações são estabelecidas entre os personagens masculinos e femininos nas músicas *funk*? (4) Que categorias léxico-gramaticais e textuais nessas músicas constroem e refletem a identidade feminina e as relações entre os personagens femininos e masculinos? (5) Como a análise das categorias culturais/discursivas (registro) e léxico-gramaticais (sistemas de transitividade e de modo/modalidade) das letras das músicas selecionadas se completam para mostrar as representações ideológicas sexistas sobre a mulher? E finalizando, (6) Que papel a depreciação lingüística/ discursiva presente no *Funk* representa para jogos de poder e interesses sócio-econômicos? A partir desses questionamentos organizarei as conclusões levantadas com a análise feita nas vinte e quatro músicas *funk* da terceira geração desse movimento.

Quanto à primeira pergunta, a identidade da mulher no *funk*, constatou-se que basicamente é o homem quem tem voz e ação nesses textos, enquanto a mulher, embora seja constantemente mencionada, é geralmente o agente passivo em relação ao homem. Essa

mulher assume o papel de gatinha, de cachorra, de fiel ou de amante, segundo a intenção masculina construída nos textos. Pelas nominalizações observadas, percebemos uma intertextualidade com os mesmos discursos machistas observados ao longo dos estudos de gênero social (seção 2.4).

Sendo assim, já respondendo a segunda e a terceira questões, os papéis sociais e a relação entre homens e mulheres, observou-se antigas representações de gênero presentes nas letras de músicas *funk*, e construídas em novas e diversificadas roupagens que acabam retomando e enfatizando os papéis que sempre foram determinados historicamente para homens e mulheres, onde a mulher é inferior, submissa, associada ao erotismo e não tem posição ou voz de comando. Os verbos analisados, juntamente com a observação do *Campo* (o acontecimento que está sendo mostrado), constroem uma relação de dependência, de submissão ao ser masculino. É ele quem organiza e comanda os encontros sexuais anunciados nos versos *funk*. A relação entre eles é de hierarquia masculina e a mulher é descrita como quem gosta dessa representação, ela está à disposição e assume conscientemente esse papel nas representações observadas.

Mesmo nas músicas cantadas por MCs mulheres essas representações e papéis sociais se mantêm, pois quando é ela que canta, o *ela* é a mulher promíscua, que assume o sexo livre e o amor sem compromisso. Confrontando esse discurso com as antigas conceitualizações sobre papéis femininos e masculinos (BOFF, 2002; CALDAS-COULTHARD, 2004; ALVES; PITANGUY, 1985; BUTLER, 1990), é possível perceber que a linguagem possui mecanismos capazes de reformular e continuar a disseminar as mesmas relações de gênero e de representação feminina que, ao longo dos tempos, vêm determinando o que é ser homem e o que é ser mulher, determinações impostas pelos atributos biológicos e não pelo ser social que cada ser humano (homem e mulher) realmente é.

Quanto às categorias léxico-gramaticais e à análise do registro dessas letras (questões 4 e 5), ficou claro que o que um texto representa em seu contexto de cultura e como selecionamos e organizamos seu registro, ou seja, que escolhas textuais fazemos para construir uma representação de mundo, possibilitam entender os discursos que sustentam essas práticas discursivas. Nesse sentido, em termos de representação e de identidade, nas letras de músicas *funk* aqui analisadas as categorias que mais relevantes foram a transitividade, o estudo dos pronomes e das frases imperativas. A análise dessas categorias indica, em seu conjunto, como as orações se organizam dando voz de comando e ação ao homem e criando espaços representativos onde *ele* (homem) é o *eu* e pratica as ações que *ele* quer; já *ela* (mulher) é o *tu*, próxima desse homem e que pratica ações para *ele*.

Quanto à organização desses textos, as variantes de registro (*campo, relação e modo*) foram ferramentas eficazes, uma vez que o olhar macro e micro textual se completaram, ou seja, o que estava sendo observado no registro, os encontros amorosos com muita proximidade, os dialogismos, repentes e a discriminação feminina, foram confirmados na análise lexical, nas escolhas dos participantes, verbos e complementos utilizados, bem como na opção por determinadas frases e pronomes. Dessa forma, foi feito um estudo textual não só dos textos como exemplares isolados, mas de letras que pertencem a indivíduos inseridos em práticas discursivas que pertencem a um momento cultural e discursivo situado.

Entender essas práticas sociais e discursivas é o primeiro passo para modificar os textos e, certamente, os discursos. Sendo assim, retomando o questionamento levantado em (6), a ligação do *Funk* com um discurso de empoderamento masculino e o uso dessa linguagem que discrimina a mulher como uma estratégia de venda, a análise textual das letras de músicas *funk* não pode, em profundidade, responder como a indústria de massa e a mídia se comportam para criar seus discursos promocionais. Todavia, fornece pistas importantes para isso. Fairclough (1989, 2001, 2006) estuda o uso da linguagem (discurso) nos processos de globalização atual, mostrando como a linguagem pode mercantilizar diferentes representações, transpondo-as em situações de venda ou mascarar objetivos comerciais em diferentes gêneros textuais. É nesse sentido que uma análise do mercado fonológico da música *funk* poderia mostrar se a mulher é representada assim para que os CDs vendam mais, ou para que os bailes tenham mais público. Essas reflexões remetem ao fato de que a linguagem cria representações e que o uso dessas representações vai ressignificando constantemente as ideologias que sustentam essas práticas discursivas. Porém, essas são hipóteses que só um trabalho de campo pode responder.

Perante essas constatações, o objetivo da presente análise não foi apenas fazer generalizações quanto à cultura *funk*. Amaral (2005) alega que esse movimento busca um reconhecimento social que nunca foi dado aos negros pobres nem nos EUA, onde o movimento começou, e muito menos no Brasil, nas favelas cariocas. Mas para Kellner (2001), que estudou a história do rap americano e também percebeu a forte discriminação feminina nesse gênero musical, os negros são, de fato, uma comunidade desvalorizada e querem mostrar sua voz e sua identidade (2001, p. 234). O sexismo presente nas músicas faz parte de uma estrutura cultural maior, de toda a sociedade, como comenta o autor:

Isso se aplica não só a comunidade negra: o estupro e os crimes contra as mulheres atingiram um nível intolerável em todas as raças e classes socioeconômicas, portanto, o rap expressa atitudes misóginas não só na comunidade negra, mas em

toda a sociedade americana. Na verdade, um aspecto indesejável da popularidade do rap pode estar no fato de expressar em relação à mulher atitudes negativas que reproduzem as atitudes dos grupos não-negros que são incapazes de expressar abertamente esse sexismo agressivo (KELLNER, 2001, p. 235).

Essa reflexão também pode ser estendida ao *Funk*, que tem sua história associada ao *rap*, cujos tópicos já foram a mulher e temas fúteis, como cita Kellner (2001).⁵⁶ Nesse sentido, o *Funk* demonstra hoje uma forma mais transparente e aberta de sexismo - como foi percebido no estudo de suas marcas lingüísticas, de seu contexto e do gênero textual estudado (letra de música) -, mais do que em outros setores sociais ou estilos musicais, nos quais o sexismo é discursivamente mascarado. Medeiros (2006), citando Kate Lira, uma estudiosa do feminismo, aponta que a questão do sexismo não é diferente nas comunidades negras ou faveladas do Brasil e dos EUA. Em ambas, “o macho é quem manda” (MEDEIROS, 2006, p.89). E isso acontece mesmo que, na prática, sejam as mulheres as principais provedoras das famílias. O interessante é que, normalmente, esses discursos são opacos nessas e em outras instâncias sociais; não são claros, são manipulados para que, de uma forma geral, a população conclua que a identidade feminina atual é construída de uma forma mais igualitária em relação à identidade masculina. Entretanto, as práticas sociais e discursivas do *Funk*, e os textos por elas produzidos, mostram representações femininas (sua identidade, suas relações de gênero) abertamente marcadas por preconceitos históricos e sociais presentes em todos os níveis de nossas comunidades. Inúmeros exemplos da presença de representações de gênero discriminatórias e estereotipadas, tanto no que diz respeito à identidade feminina quanto à masculina, podem ser encontrados na TV, nas revistas, no cinema, e até mesmo em textos oficiais como os jurídicos, os científicos, etc.

5.2 LIMITAÇÕES DA PESQUISA E SUGESTÕES PARA PESQUISAS FUTURAS

A análise realizada nesse trabalho seria grandemente enriquecida com uma pesquisa etnográfica (SWALES, 1990/1992; BAZERMAM, 2005; FAIRCLOUGH, 2003), que nos forneceria dados sobre meio, o contexto, a forma, o conteúdo e o propósito social dos textos analisados, e como esses fatores influenciam os gêneros e a construção da textualidade dentro das distintas comunidades discursivas. Foi percebida, na análise do corpus selecionado, uma

⁵⁶ Embora o *Rap* não tenha sido aprofundado nessa análise, os autores pesquisados sobre o *Funk* apontam que atualmente o *Rap* busca uma identidade divergente do *funk*, enfatizando principalmente a ideologia política de suas músicas. Ver Vianna (2003), Herschmann (2005), Dayrell (2006) e Yúdice (2004).

recorrência de padrões textuais e de escolhas lexicais que poderiam ser classificadas como exclusivas da comunidade discursiva *funk*. Isso levanta questionamentos lingüístico-discursivos, na medida em que podemos nos perguntar como e porque uma comunidade discursiva usa uma linguagem ou vocabulários próprios, e se determinados textos (no caso dessa pesquisa, as músicas *funk*) são produzidos com fins lingüísticos e sociais específicos e se têm uma estrutura própria voltada para essa finalidade. Para refletir sobre essa questão, podemos considerar o trabalho de McCracken (2003), que estuda o consumo como uma criação cultural. Associando essa reflexão à de Canclini (2001), para quem consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo, podemos concluir que a linguagem é capaz de mercantilizar as identidades sociais (FAIRCLOUGH, 1992, 2003, 2006), como as de mulheres e homens *funkeiros*. Se o consumo é uma criação cultural ligada a disputas sociais entre diversificados grupos, a representação da mulher como inferior ao homem ou como objeto sexual ajuda na venda de produtos e serviços? Em caso positivo, qual é a relação entre o sexismo no discurso, o consumismo e o discurso neoliberal? Pesquisas futuras podem investigar o papel dos meios de comunicação na mercantilização da mulher e na criação de determinados discursos ligados à promoção de bens e serviços (como o discurso da mídia, por exemplo, que é cada vez mais comercial).

Referindo-se à estrutura textual, uma outra sugestão para ampliar essa pesquisa seria aprofundar a análise das variantes do registro - *Campo, Relação e Modo* - como elementos que mostram as estruturas que caracterizam um gênero em particular (HASAN, 1989; MOTTA-ROTH; HEBERLE, 2005). Seria preciso ampliar o corpus da terceira geração do *funk* no Brasil (de 2004 em diante) e investigar se a recorrência dos elementos observados nessa análise se mantém em todos os exemplares textuais, ou seja, o encontro sexual com a presença da superioridade masculina sendo cantado na forma de repentes e com intertextualidade entre as músicas. Um estudo mais profundo poderia também mapear, por exemplo, como a mulher foi historicamente cantada e representada em variados estilos musicais, e quais são as implicações ideológicas e de relações de poder entre os gêneros textuais dessas representações.

Também resta investigar se, do ponto de vista social, as práticas discursivas (e, portanto, sociais) observadas nas letras de músicas analisadas nessa pesquisa são próprias e exclusivas da comunidade *funk* ou se são mais um espaço para a naturalização de pressuposições ideológicas de gênero presentes em diversos discursos públicos. As pesquisas de viés antropológico e histórico utilizadas nesse trabalho (e.g. VIANNA, 2003; HERSCHMANN, 2005) confirmam a mesma constatação que obtive através de minha análise

lingüística: a mulher ocupa uma posição inferior a do homem no movimento *funk*. Entretanto, esses autores investigaram os bailes *funk*, o que me leva a questionar se há diferenças entre as práticas adotadas nesses bailes e a realidade cotidiana das mulheres que os frequentam nas favelas cariocas. Retomando os comentários de Kellner (2001) sobre o *Rap* nos EUA, podemos nos perguntar se nossas comunidades negras e pobres também inferiorizam seus componentes femininos, ou se essa representação de gênero desigual e negativa observada no *funk* é efeito do discurso midiático, para atender a interesses próprios (por exemplo, separar, de forma valorativa e excludente, a ‘cultura dos pobres’ e seus valores sociais da cultura e dos valores das classes médias e altas). Nesse sentido, autores como Napolitano (2005) apontam a necessidade de se pensar a música como indústria fônica e cultural (2005). Vianna (1990), ainda do ponto de vista antropológico, também discute o *funk* não como um simples modismo, mas como um produto da indústria cultural, que sabe aproveitar comercialmente os movimentos da cultura de massa. Ou seja, a realidade pode não corresponder à representação discursiva encontrada nos textos, uma vez que o discurso tem o poder de criar imaginários, desenhos instrumentais do ‘real’. No caso do *funk* cria-se a imagem da mulher submissa e objeto sexual; isso é dado de forma tão naturalizada que muitas de nós mulheres acabamos nos acostumamos com essa representação sem questioná-la. Assim, é importante, enquanto mulheres e analistas do discurso, questionar como produzimos, reproduzimos e aceitamos constantemente discursos sexistas mascarados, ou discursos tão ou mais sexistas do que o discurso aqui estudado. Outro aspecto que precisa ser investigado, através de uma pesquisa etnográfica de recepção, é se as *funkeiras* (mulheres que vão aos bailes *funk*) se alinham de fato a essa identidade inferiorizada e submissa construída nas músicas *funk*, e o que na verdade pensam sobre os papéis sociais que lhes são atribuídos por esse discurso.

Outros métodos para analisar o *Funk* são as propostas que investigam textos visuais e os estudam através de categorias semelhantes às metafunções hallidayanas (LEMKE, 1998; KRESS; VAN LEWVEN, 1996), buscando as representações construídas através da semiose visual. Os textos publicitários do *funk* (artigos de jornais e revistas, documentários), as capas de CDs, os clipes musicais, são excelentes sugestões de exemplares para uma investigação da representação da identidade feminina através da semiose visual. Outra sugestão de análise seria, para um trabalho de viés lingüístico-semiótico, investigar a parte melódica das músicas *funk*. Nos autores consultados percebi que não existe um conceito único para as nomenclaturas musicais adotadas, sendo que também não existem análises semióticas da música *funk* (TATIT, 1994). O *Funk* muitas vezes é citado pelos autores que discutem o movimento social (DAYRELL, 2006; HERSCHMANN, 2005; YÚDICE, 2004; VIANNA,

2003) como *Hip Hop*, e vice versa, alegando que ambos os estilos usam como base de suas letras o *Rap*.

5.3 CONSCIENTIZAÇÃO, RESISTÊNCIA E A POSSIBILIDADE DE FORMAS ALTERNATIVAS DE REPRESENTAÇÃO FEMININA

Recentemente, surgiram posicionamentos diferentes na mídia, na opinião pública e até mesmo no judiciário a respeito do tipo de linguagem depreciativa sobre a mulher presente nas músicas *funk*. O jornal Folha de São Paulo publicou, em 09 de abril de 2008, uma matéria sobre a decisão da Justiça Federal de Porto Alegre, que condenou a produtora Furacão 2000 Produções Artísticas - responsável pelo *funk* "Tapinha", com o refrão "Tapinha não dói", sucesso de MC Naldinho e Bella Furacão em rádios e casas noturnas do país no começo da década - a pagar R\$ 500 mil por danos morais às mulheres.⁵⁷ Segundo a matéria, a ação foi movida pelo Ministério Público Federal a pedido da ONG feminista Themis - Assessoria Jurídica e Estudos de Gênero -, segundo a qual exemplares textuais como esses ofendem as mulheres e estimulam a violência masculina. A decisão causou polêmica e foi bastante discutida pelos meios de comunicação. Nesse sentido, percebemos que uma prática discursiva não é imutável e o que está em questão não é o que as produtoras fonográficas (que lucram com essas músicas) ou os MCs (que vivem delas) pensam sobre suas músicas, mas sim como um discurso em particular é usado socialmente para legitimar condições sociais e como, enquanto usuários da língua, fazemos escolhas lingüísticas que acabam por estruturar textualmente ideologias que já estão enraizadas em nossas práticas culturais. A língua representa nossas experiências e é ao mesmo tempo uma das formas de mudarmos essas experiências, de construirmos novas representações, novas ideologias e, assim, novas identidades para homens e mulheres. Como afirma HEBERLE (2004), "acredito que ao usarmos a linguagem, participamos ativamente na construção de significados e é pelo discurso que podemos resistir e subverter esses significados" (2004, p.106).

Nesse sentido, é preciso desvendar os discursos de massa, discutir seus textos e capacitar as pessoas (homens e mulheres) para que, como cidadãos e sujeitos históricos, sejam capazes de buscar e de construir discursos alternativos, tanto individualmente quanto em seus

⁵⁷ A matéria completa está disponível no Folhaonline de 29 de abril de 2008 <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u386993.shtml>>. O programa SuperPop, da Rede TV, também discutiu em data anterior (04 de abril) a censura da mesma música.

grupos, em suas práticas discursivas diárias. Embora os discursos de senso comum ainda construam a identidade feminina como de segunda classe, a conscientização crítica pode nos fazer ver que existem outras formas de representar e de ser mulher. Nesses discursos da resistência a palavra de ordem é a adaptabilidade às novas formas de representar e viver as identidades de gênero. Para Vieira, “há que transformar o discurso masculino de opressão em discurso de respeito a uma nova mulher: determinada, forte, que adota um projeto reflexivo de vida que implica responsabilidade pessoal. Cada mulher é aquilo que ela faz de si própria” (2005, p. 236).

Sendo assim, é preciso pensar em como os textos mostram nossas práticas sociais e que somente outros textos, produzidos por outros discursos, poderão modificar as relações assimétricas de poder e de gênero e, sobretudo, alterar as representações excludentes e discriminatórias da mulher ao longo da história.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

AMARAL, Euclides. **O movimento Funk: Baixada Fácil**. Disponível em <<http://www.baixadafacil.com.br/euclidesamaral/funk.htm>>. Matéria de 10 fev. 2005. Acesso em: 22 set. 2007.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira. . Contexto e funcionamento do discurso oral. **Revista da ANPOLL**, São Paulo, v. 4, p. 203-220, 1998.

ARAÚJO, Théo. **Febre do funk e temporada de caça aos MC's esfriam com o final do verão**. Matéria de 29 de março de 2001. Disponível em: <http://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia4_not1.htm>. Acesso em: 07 abr. 2006.

_____. **História do funk: do soul ao batidão**. Disponível em: <http://www.terra.com.br/reporterterra/funk/historia_do_funk.htm>. Acesso em: 07 abr. 2006.

BÄCHTOLD, Felipe; PICHONELLI, Matheus. **Para juiz, “Tapinha” descreve humilhação contra a mulher. Já “Tapa na cara” não**. Folhaonline. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u386993.shtml>>. Acesso em: 09 abr. 2008.

BATISTA, Rachel de Aguiar. **Funk, cultura e juventude carioca: um estudo do Morro da Mangueira**. 2005. 145f. Tese (Mestrado em Serviço Social) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo: Cortez, 2005.

BERGER. Peter L. **Invitation to sociology**. Harmondsworth: Penguin, 1966.

BOFF, Leonardo. A nova consciência. In: MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças**. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

BONUMÃ, Tatiana; SOALHEIRO, Bárbara. Que é essa mulher? **Super-Interessante**. São Paulo: Abril. Edição 196. p. 74-79, fev. 2004.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 1990.

_____. **Bodies that matter – on the discursive limits of "sex"**. New York/ London: Routledge, 1993.

CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. Discurso crítico e gênero no mundo infantil: brinquedos e a representação de atores sociais. **Linguagem em Discurso**, v.4, Número Especial, p.11-32, 2004.

_____. O Picante sabor do proibido: Narrativas de transgressão. In: FUNCK, Susana. Borneo; WILHOLZER, Nara. (Org) **Gêneros em discurso da mídia**. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2005.

CAMERON, Deborah. (Ed.) **The feminist critique of language: A reader**. London: Routledge, 1990.

_____. **Feminism and linguistic theory**. London: Macmillan, 1992.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

CARVALHO, Castelar de. **Para compreender SAUSSURE**. Editora Vozes: Petrópolis, 2000.

CHOMSKY, Norman. **Structures syntaxiques**. Trad. franc. de Braudeau, Paris, Editions du Seuil, 1957.

CHOULIARAKI, Lillie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in late modernity**. Edinburgh: Edinburgh UP, 2001.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. Já sei namorar. In: LOPES, Ivã. .; HERNANDES, Nilton. (Org.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.

COSTA, Nelson Barros da. Canção popular e ensino da língua maternal: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. **Linguagem em Discurso**, v.4, n.1, jul/dez. 2003.

COUDRY, Maria Hirma Hadler. **Diário de Narciso**. São Paulo: M. Fontes, 1988.

CHRISTIE, Frances. Systemic Functional Linguistics and a theory of language In education. In: **Ilha do desterro**, n. 46, jan-jun 2004.

CUNHA, Maria Angélica Furtado; SOUZA, Maria Medianeira. **Transitividade e seus contextos de uso**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

ECKERT, Penelope; MCCONNELL-GINET, Sally. **Language and gender**. Cambridge: Cambridge University, 2003.

ESSINGER, Silvio (1991). **Repente**. Batalha verbal do ritmo das violas. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br>>. Acesso em: 12 dez. 2007.

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

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and power**. London: Longman, 1989.

_____. **Discurso e mudança social**, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001 [1992].

_____. A análise crítica do discurso e a mercantilização do discurso público: as universidades. In: MAGALHÃES, Célia. (Org.) **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2001.

_____. **Analysing discourse: textual analysis for social research**. London; New York: Routledge, 2003.

_____. **Language and Globalization**. London: Routledge, 2006.

FERNANDES, Andréia. **Dos morros para a zona sul**. Disponível em: <<http://www2.metodista.br/artcom/text7/text/funk.htm>> Acesso em 24 mar. 2007.

FIGUEIREDO, Alexandre. **Mídia glamuriza a cafonice**. Revista virtual. Observatório da Imprensa. 2/5/2006. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=379JDB005>>. Acesso em 17 dez. 2007

FIGUEIREDO, Débora de Carvalho. Violência sexual e controle legal: uma análise crítica de três extratos de sentenças em caso de violência contra a mulher. **Linguagem em Discurso**, v.4, Número Especial, 2004.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: Barros, D.L.P. e Fiorin, J.L. **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP. 1994.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e educação da mulher: modos de enunciar o feminino na TV. In: FUNCK, Susana Borneo e WILHOLZER, Nara (Orgs.). **Gêneros em discurso da mídia**. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2005.

FORTKAMP, Mailce Borges Mota; TOMITCH, Lêda Maria Braga (Org). **Aspectos da Linguística Aplicada: estudos em homenagem ao Prof. Hilário I. Bohn**. Florianópolis: Insular, 2000.

FOWLER, Roger. Sobre a lingüística crítica. **Linguagem em Discurso**, v.4, Número Especial, 2004.

FOWLER, R. *et al.* **Language and Control**. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. 6ª. ed. São Paulo: Unesp, 1991.

GOMES. Paolla Basso Menna Barreto. Mídia, Imaginário de Consumo e Educação. **Educação e Sociedade**, vol. 22, n.74, 2001.

GOUVEIA, Carlos Antônio Magalhães. Análise Crítica do Discurso: Enquadramento Histórico. In: MATEUS, Maria Helena; CORREIA, Clara Nunes (Eds.) **Saberes no Tempo: Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos**. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. Language structure and language function. In: LYONS, John (Ed.). **New Horizons in Linguistics**. Harmondsworth: Penguin, 1970, p.140-165.

_____. HASAN, Ruqaya. (Eds.) **Language, context and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective**. London: Oxford University Press, 1989.

_____. **Explorations in the functions of language**. London: Edward Arnold, 1973.

_____. **An introduction to functional grammar**. 3rd. ed. London: Edward Arnold, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992 [1989].

HEBERLE, Viviane. Análise crítica do discurso e estudos de gênero (gender): subsídios para a leitura e interpretação de textos. In: FORTKAMP, Mailce Borges Mota; TOMITCH, Lêda Maria Braga (Orgs.). **Aspectos da lingüística aplicada**: estudos em homenagem ao professor Hilário Inácio Bohn. Florianópolis: Insular, 2000, p. 289-316.

_____. Revistas para mulheres no século 21: ainda uma prática discursiva de consolidação ou de renovação de idéias? **Linguagem em Discurso**, v.4, Número Especial, 2004.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o Hip-Hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOLMES, Janet; MEYERHOFF, Mirian. **The handbook of language and gender**. Malden: Blackwell, 2005.

IEDA, Bispo. **Os rappers dizem que os funkeiros vão virar sabão em pó**. Entrevista com Micael Herschmann. 06 de Janeiro de 2007. Disponível em: <<http://eamusica.blogspot.com/2007/01/entrevista-com-micael-herschmann.html>>. Acesso em: 17/09/07.

JAZZ - WIKIPÉDIA. Disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/jazz - 35k>. Acesso em 20 abr. 2006.

JUNG, Neiva Maria. Ecologia lingüística e social de uma comunidade multilíngüe: a relevância do gênero social. In: HEBERLE, Viviane; OSTERMANN, Ana Cristina; FIGUEIREDO, Débora de Carvalho (Orgs.). **Linguagem e gênero no trabalho, na mídia e em outros contextos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia-estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KRESS, Gunther. Fazendo signos e fazendo sujeitos: O currículo de inglês e os futuros sociais. 1995. **Trabalhos em Lingüística Aplicada**, n. 25, p. 97-118, 1995.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Teo. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. London: Routledge. 1996.

KOCH, IngedoreVilaça. **Argumentação e Linguagem**. São Paulo. Cortez, 1987.

LAKOFF, Robin. **Language and woman's place**. New York: Harper and Row, 1975.

LEMKE, Jay L. Multiplying Meaning. In: MARTIN, J.R.; VEEL, R. (Eds.). **Reading Sciences**. London: Routledge, 1998.

LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton. (Orgs.). **Semiótica**: objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

LUNA, Marlúcio. Samba, rap e funk, uma história de encontros e desencontros. **Revista Eletrônica Século XXI**, 01/03/2006. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp?cod_artigo=49>. Acesso em 05 dez. 2007.

MACÊDO, Célia Maria. **A reclamação e o pedido de desculpas**: uma análise semântico-pragmática de cartas no contexto empresarial. 185 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). LAEL. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 1999.

MAGALHÃES, Isabel. Teoria crítica do discurso e do texto. **Linguagem em Discurso**, v.4, Número Especial 2004, p. 113-131, 2004.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MARTIN, James; WHITE, Peter. **The Language of Evaluation**: appraisal in English. London: Palgrave/Macmillan, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angêla Paiva; MACHADO, Ana Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Org.). **Gêneros textuais e ensino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. p. 19-36.

MILLER, Carolyn. Rhetorical Community: the cultural basis of genre. In: FREEDMAN, Aviva; MEDWAY, Peter (Orgs.). **Genre and the New Rhetoric**. London: Taylor & Francis Publishers, 1994.

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

MENDES, Jaime Nunes. **Conheça a diferença entre harmonia, melodia e ritmo**. Disponível em: <http://www.melodia.com.br/pages/dinamico.php?id_canal=73&id_texto=6049&acao=materia> 30/04/07. Acesso em 22 de setembro de 2007.

MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Desirée. (Orgs.). **Gêneros Textuais**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MEURER, José Luiz. Integrando estudos de gêneros textuais ao contexto de cultura. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karin S. (Orgs.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. 2ª ed. rer. e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

MORAES, J, Jota de. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOTTA-ROTH, Desirée. Questões de metodologia em análise de gêneros. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karin S. (Orgs.). **Gêneros textuais**: reflexões e ensino. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

MOTTA-ROTH, Desirée; HEBERLE, Viviane. O conceito de “Estrutura potencial do Gênero” de Ruqayia Hasan. In: BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Desirée; MEURER, José Luiz. (Orgs.) **Gêneros**: Teorias, Métodos, Debates. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MÜLLER, Karla Maria. **Mídia e ideologia em organizações classistas**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/12gt/Karla%20Maria.rtf>>. Acesso em: 03 dez. 2007.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças**. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **O que é Linguística**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

OSTERMANN, Ana. Gênero, interação e trabalho. In: HEBERLE, Viviane; OSTERMANN, Ana Cristina; FIGUEIREDO, Débora de Carvalho (Orgs). **Linguagem e gênero no trabalho, na mídia e em outros contextos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

PEDRO, Emília Ribeiro (Org.). **Análise Crítica do Discurso: Uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

PÊUCHEUX, Michel; HENRY, Patrick; POITOU, J, P.; HAROCHE, Castel. Um exemple d'ambigüité ideologique: le rapport Mansholt. **Téchnologies, Idéologies, et Pratiques**. 1(2):1-83, 1979.

PEREIRA, Juliana Sell doVale; ALMEIDA, Marina Barbosa. Sabe tudo sobre tudo: análise da seção de cartas-pergunta em revistas femininas para adolescentes. In: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée. (Orgs.). **Gêneros Textuais**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

PINHEIRO, Thelma Rocha. **A mulher na moderna Literatura do nordeste brasileiro**. Brasília: Thesaurus, 2004.

PORTELA, Girlene Lima. **Pesquisa quantitativa ou qualitativa? Eis a questão**. Universidade Estadual de Feira de Santana, 2004. Disponível em: http://www.uefs.br/docentes/girlene/Cursos/abordagens_metodologicas.html. Acesso em: 03 dez. 2007.

RAVELLI, Louise. Getting started with functional analysis of texts. In: UNSWORTH, Len. (Ed.). **Researching language in schools and communities: Functional linguistic perspectives**. London and Washington: Cassell, 2000.

RIBEIRO, Manoel. Feminismo, machismo e música popular brasileira. **Revista eletrônica do instituto de humanidades**. Out. e dez. 2006, vol. V, n. XIX.

RISSO, Mercedes Sanfelice. O articulador discursivo "então". In: CASTILHO, Ataliba. Teixeira; MARGARIDA, Basílio. (Orgs.) **Gramática do Português Falado**. Vol. 1. São Paulo: FAPESP/ Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SAEGERT, Susan. Masculine cities and feminine suburbs. **Signs** 5, v. 3: p. 96-111, 1980.

SAYÃO, Yara; BOCK, Silvio Duarte. **Relações de gênero**. Dezembro/2002. Disponível em: <http://www.educarede.org.br/educa/oassuntoe/index.cfm?pagina=interna&id_tema=8&id_su_btema=7>. Acesso em: 16 abr. 2006

SCHLEE, Magda Bahia. **O finito e a modalidade nos editoriais de jornais**. 33rd International Systemic Functional Congress, 2006. Disponível em: <www.pucsp.br/isfc/proceedings/Artigos%20pdf/50n_schlee_1007a1020.pdf>. Acesso em 17 jul. 2007.

SILVA, Adriana Ferreira; MATTOS, Laura. Deize "quebra barraco" com Tati. **Folha de S.Paulo** 12/02/2006. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57700.shtml - 29k ->. Acesso em 12 dez. 2007.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. São Paulo: Contexto, 2007.

SWALES, John M. **Genre analysis: English in academic and research settings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. **Repensando gêneros: uma nova abordagem aos efeitos da comunidade discursiva**. Comunicação apresentada no Re-thinking Genre Colloquium, na Universidade de Carleton, Ottawa, em abril de 1992. (Tradução para fins de estudo por Benedito Bezerra).

SIQUEIRA, Priscila. **Tráfico de mulheres e crianças no Brasil**. Disponível em: <http://www.smm.org.br/art/art_priscila.htm>. Acesso em: 10 out. 2006.

TATIT, Luis. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.

THOMPSON, John B. **Studies in the theory of ideology**. Cambridge: Polity Press, 1990.

THOMPSON, Geoff. **Introducing Functional Grammar** (2nd edition) London: Arnold, 2004.

VAN LEEUWEN, Teo. Genre and field in critical discourse analysis. **Discourse & Society**. v. 4, n. 2, p. 193-223, 1993.

_____. A representação dos actores sociais. In: PEDRO, Emília Ribeiro. (Org.). **Análise Crítica do Discurso: Uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

VAN DIJK, TEUN. (Ed.). **Discourse as social interaction**. London: Sage, 1997.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.3, n. 6, 1990, p.244-253.

VIANNA, Hermano. (Org.). **Galerias Cariocas: territórios de confrontos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

VIEIRA, Josênia Antunes. A identidade da mulher na modernidade. **DELTA**, vol. 21, São Paulo, 2005.

WEST, Candace; ZIMMERMANN, Don. Small insults: a study of interruptions in cross-sex conversations between unacquainted persons. In: THORNE, Barrie; KRAMARAE, Cheri;

HENLEY, Nancy. (Eds.). **Language, gender and society**. Rowley, MA: Newbury House, 1983.

WILSON, Elizabeth. **The sphinx in the city**: Urban life, the control of disorder, and women. London: Virago Press, 1991.

WODAK, Ruth. **Disorders of discourse**. Harlow: Longman, 1996.

_____. Do que trata a *ACD* – Um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. **Linguagem em Discurso**, v.4, Número Especial, 2004.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ANEXO A – MÚSICAS ANALISADAS

1. CABELO ENCOLHEU

Mc Frank

Faixa 11 do CD Funk Brasil

Eu vou manda/Eu vou manda/Eu vou mandar para as gatinhas beijinhos/Eu vou mandar um papo reto /Essa vai para os guerreiros/Que tem uma mulher que vai no cabeleireiro/Gastou 30 reais /Sabe o que que aconteceu/Ih, choveu cabelo encolheu todinho/Ih, choveu cabelo encolheu/Para as gatinhas presentes/Por favor vê se me escuta/Se você fez escova/Vê se leva o guarda chuva/Eu não to de cao/Gata, não to de gracinha/Se você fez implante/Alisante ou chapinha/Tome muito cuidado/Sabe o que aconteceu/Ih, choveu cabelo encolheu, todinho/Ih, choveu cabelo encolheu/Para as princesas do baile/Um beijão no coração/Você que é vaidosa e vai sempre no salão/Pretinha, bonitinha do cabelo de ernego/Se tu marca pra mim gata eu saio com você /As gatinhas do baile sempre me fortaleceu, então/Ih, choveu cabelo encolheu todinho/Ih, choveu cabelo encolheu

2. ATOLADINHA

Bola de Fogo e As Foguentas

Faixa 15 Cd Funk Brasil- Dj Marboro

Tiririm, tiririm,tiririm, alguém ligou pra mim.../Tiririm, tiririm, tiririm, alguém ligou pra mim.../Quem é?/Sou eu, Bola de Fogo, e o calor tá de matar.../Vai ser na praia da Barra, que uma moda eu vou lançar.../Vai me enterrar na areia? (2 x)/Não, não, vou atolar! /Tô ficando atoladinha, tô ficando atoladinha, tô ficando atoladinha... (2 x)/Calma, calma, Foguentinha....

3. DONA GIGI

Os caçadores

Faixa 5 do cd Funk Brasil

Ih Dasqui Dasqui Dasqui Ih/"Eu sou a Dona Gigi"/Ih Dasqui Dasqui Dasqui Ih/"Esse aqui é meu esposo"/Ih Dasqui Dasqui Dasqui Ih/"Esse aí é seu esposo?!"/h Dasqui Dasqui Dasqui Ih/"É sim..."/Se me ve agarrado com ela/Separa que é briga tá ligado!/Ela quer um carinho gostoso/Um bico dois soco e três cruzado!/Tá com pena leva ela pra casa/Porque nem de graça eu quero essa mulher!/Caçadores estão na pista pra dizer como ela é.../Se me ve agarrado com ela/Separa que é briga tá ligado!/Ela quer um carinho gostoso/Um bico dois soco e três cruzado!/Tá com pena leva ela pra casa/Porque nem de graça eu quero essa mulher!/Caçadores estão na pista pra dizer como ela é.../Caolha, nariz de tomada, sem bunda, pernetta,/Corpo de minhoca, banguela, orelhuda, tem unha incravada,/com peito caído e um caroço nas costas.../Ih gente! Capina, despença,/Cai fora, vai embora/Se não vai dança,/Chamei 2 guerreiros,/Bispo Macedo o Cumpadre Quevedo pra te exorcisar.../Oi, vaza!/Fede mais que um urubu,/Canhão! Vou falar bem curto e grosso contigo, hein.../Já falei pra vaza!/Coisa igual nunca se viu.../Oh vai pra puxa... Tu é feia!

4. GORDUROSA

Mc. Dido

Faixa 20 cd Funk Brasil~

Alô gordinha eu quero ver você descer/Essa é pras gordinha que não gosta de academia! Então.../ Desce , desce, desce, desce gordurosa, /Sobe, sobe, sobe, sobe gordurosa

ô gordinha, ô gordinha eu não vim te esculachar /Eu sou Mc dido só quero ver você dançar /Desce , desce, desce, desce gordurosa, /Sobe, sobe, sobe, sobe gordurosa

5. BOLADONA

Tati Quebra Barraco

Faixa 2 cd Funk Brasil

Na madrugada boladona/ Sentada na esquina/Esperando tu passa /Altas horas da matina/Com o esquema todo armado/Esperando tu chegar/Pra balançar o seu coreto /Pra de mim você lembrar/Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar/Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar/Boladona

6. PRAS GATINHAS

Mc. Frank,

faixa 12 do Dvd Mc Frank ao vivo, Arena Brasil

Pra gatinhas solteiras, pras gatinhas preparadas/Pra gatinhas virgens sem calcinha/Pra gatinhas bonitinhas vou fazer um convite/Quero ver tu agüentar 12 horas de suíte /Num clima envolvente de um jeito especial/Eu por cima tu por baixo lá na presidencial /To mandando um papo reto naum to de sacanagem/Pista pra dançar, sauna e hidromassagem /Pra gatinhas solteiras, pras gatinhas preparadas/Pra gatinhas virgens sem calcinha/Há, 69 frango assado e a posição da rã/Estilo gorila e preto de levo até de manhã/Papai e mamãe, roda gigante e cavalinho/Há te boto de quatro e te jogo de ladinho/Dentro do elevador tu falando gracinha/Saiu do 5 letras toda fresca e assadinha/É é mas tu tem que se bonitinha.

7. RAP DA CARONA

Mc. Patrão

Qual vai ser? Qual vai ser? Tu vai me dar ou vai descer?/Qual vai ser? Qual vai ser? Tu vai me dar ou vai descer?/Na hora da carona tem que rolar um amor, com tesão e com carinho vem sentir o meu calor/Entra no meu carro e deito o banquinho, vou te levar pra casa, antes vou pro um motelzinho/Comece devagar chupando bem gostoso, sobe e desça, vai rebola e começa tudo de novo/Mas se você não quer tudo bem sem sequela, mas desce do meu carro e va de "viação canela" (a pé - andando)/Qual vai ser ? Qual vai ser? Tu vai me dar ou vai descer?/Qual vai ser? Qual vai ser? Tu vai me dar ou vai descer?

MC PATRÃO: E ai gata qual vai ser ? estamos na porta do 'céu' ou dá ou desce?

MULHERADA: vem cá meu Patrão eu dou...

AH na hora da carona você tá garantida, soube retribuir me agradou na despedida/Na sauna e na hidro, na cama e no chão, fico louco e tarada ve me chama de Patrão/O patrão vai gostoso/rebola sensual ve se aguenta a pressão o apetite sexual/calor a noite inteira delirios de paixão, carícias e amor, muito sexo e tesão.

8. BESTEIRINHA

Os Caçadores

Composição: Indisponível

Faixa 11 do Cd Funk Hits

eai djqual é]/vamo chama as/gatinha do baile ta ligado?/vem gatinha/vamo fazer besteirinha (vem gatinha)/vamo fazer besteirinha ah hun ah hun/oi, tu vai ser minha comidinha/vem gatinha/vamo fazer besteirinha/vo dançar bem devagar para te satisfazer/pode começar a arranhar pode começar a gemer/você é dama na rua, mas aqui é minha gatinha./sussurando no

ouvido que qué faze besteirinha/se prova do arsenal, não vai querer outra vida/vo ti dexa arriada nessa dança proibida/falando pra todo mundo que dançou com o caçador/e na hora do combate ele te bombardiou/sem essa de ponto G/vo explora o abcdário/nesse jogo saliente serei seu adversário/me chamando de cachorro/é cão e gata nessa luta/pede papai-mamãe/que eu te dou o kama-sutra/não caço de 38/te ataco de carabina/a missão desse combate é conquistar essa menina/e se pensa que é com granada que eu vou te bombardiar/caçador vem diferente/é tipo bomba nuclear (bomba nunclear)

9. AGARRA ELA

Os Magrinhos

Faixa 09 do

Cd Funk Bombado.

Agara ela, vai, vai, agara ela/agara ela, o toma, toma, /ai, que delicia/prai sai com essa mina/eu vou ter que te falar /voce tem que ser bom de papo/prai voce poder pegar/já que tu já deu teu papo/ela começou a cair/ela quer o vai e vem mas não pode deixar dormi/voce subiu pra aquele esquema/tu vai falar pra ela /é só fica deitada ou viaja na janela/a nova brincadeira os quadrin vai te ensinar/na melo do tambosão agara ela sem para/agara ela, sem para

10. DEMORÔ JÁ É

Faixa 17 Cd Tati Quebra Barraco

Vai pagar ou quer que empurra /Demorô, já é/Vai pagar ou quer que empurra
Demorô, já é/Sacudindo novamente/Sou fã do Mc e com um jeitinho saliente/Não tenha vergonha /Não fique acanhada/Quando eu chamar voce assim/Alo mulheradaa
Eu sou a quebra barraco/Vou dizer como é que é /Quando tu vier pra mim/Vai fazer tudo o que eu quizer/Alo quebra barraco/O que é que voce quer/Que paga um sping loque
Demorô, já é/Tu que beijinho na buchecha/Demorô, já é/Que que eu te chamo de cachorra
Demorô, já é/Que que eu ponha lá e empurra/Demorô, já é, Jesus /Vai pagar o que que empurra/Do jeito que aconteceu eu vou te deixar em paz/Já estou toda assanhada
Só que agora eu quero mais/Agora é a minha vez , voce falou o que tu quer /Quero ver tu recusar um pedido de mulher/Eu quero é linguadinha/Demorô, já é
Eu quero um tapinha/Demorô, já é/Eu quero uma mordida/Demorô, já é/Vem ca boca aqui, Jesus/Empurra, empurra/Então paga, paga, paga (2x)

11. DANÇA NEGUINHA

Deise Tigrona

Composição: Indisponível

Ela tá na festa/E não sabe dançar/Quando O DJ toca neguinha/Vc vai quebrar/Se tu não quebra só/Que vai dança comigo/Se tu não rebola neguinha/Tu vai pro castigo então.../Dança neguinha!!/Pega no xicote/Quebra neguinha/Pega no xicote
Meu pai não quer/Que eu dance com José/O José é um pé rapado /Que não lava o pé
Entãooo..Dança neguinha!! (bis)

12. LANCHINHO DA MADRUGADA

Os Magrinhos

Faixa 02 do Cd Mp3 Funk Pancadão

A minha mina está em casa.../Tá dormindo no sofá.../Enquanto eu tô no baile.../Preparado pra zoar.../Vô pegando as "mulher"/E pensar que a minha mina.../Só pego naquela noite pra fortalecer no dia.../Não compara, com a de fé, tu é lanchinho da madrugada... (2 x)/Mas se

mexer com a fiel...Se liga na parada...!!! /A..... minha mina ela não liga é pra nada.../As minas que eu pego na pista , "é" lanchinho da madrugada.../" Se ponhe" no teu lugar, e pára pra pensar... (2 x)/Tá comigo aqui agora, mas a de fé está lá....

13. RESPOSTA DOLANCHINHO

Gaiola Das Popozudas

Faixa 18 do Cd Mp3 *Funk Pancadão*

A sua mina está em casa/A noite toda no sofá/E você vai pro baile,/Tá querendo esculachar Vem andando cheio de marra/Pensando que é o Bam Bam Bam/E lá na sua casa, /Tem festa até de manhã/Vai pro baile, cheio de marra/pensando que é garanhão/e enquanto na sua casa, sua mulher tá c/ o negão/É claro q sua mina, não vai ligar pra nada/Voce está lanchando e ela está sendo lanchada!

14. FRANGO ASSADO

Mc Serginho, faixa 6 do Cd *Funk do Verão*

Composição: Mc Serginho

O seu corpo treme todo./Fica toda arrepiada./Ainda nem tiramo a a roupa e já tá toda molhada./A gatinha é muito linda e me enche de tesão/sua voz tem o poder de me causar transformação./Eu me sinto um animal completamente alucinado./Eu te pego de 4 deitada de lado/ainda faço um frango assado./Eu te pego de 4 deitada de lado/ainda faço um frango assado/adoro quando tu fala Serginho/tu é safado./Adoro quando tu fala Serginho/tu é safado

15. A MINA SOBRE A MESA

Mc Serginho, faixa 16 do Cd *Funk do Verão*

Composição: Indisponível

E ai jaka ... ja ouviu a nova musika q ta rolando por ai/Eh to ligado, cachorro sobre a mesa, livro sobre a mesa .. pow/Tem tanta coisa boa q c pode ter e fazer sobre uma mesa
Detona ai dj/A mina sobre a mesa mesa mesa/Perna aberta sobre a mesa/De biquinho sobre a mesa mesa mesa mesa/De ladinho sobre a mesa mesa mesa/A galera sobre a mesa mesa mesa mesa memesa mesa memesa/A galera sobre a mesa mesa mesa mesa memesa mesa memesa
Ahh danada/Eh pa esculaxa/A mina sobre a mesa mesa memesa mesa memesa ... ta vendo
Mesa memesa memesa mesa/De quatro sobre a mesa/Frango assado sobre a mesa/69 sobre a mesa/De ladinho sobre a mesa/A galera sobre a mesa/Eh pa esculaxa/Ahh danada/Ahmmm/Ahmmm/Ahm ahm/A mina sobre a mesa mesa mesa/Perna aberta sobre a mesa mesa mesa/69 sobre a mesa mesa mesa/De ladinho sobre a mesa mesa mesa/A galera sobre a mesa mesa mesa mesa mesa mesa/A mina sobre a mesa mesa mesa/Perna aberta sobre a mesa mesa mesa/De quatro sobre a mesa mesa mesa/Frango assado sobre a mesa mesa mesa mesa mesa mesa mesa mesa mesa/Ahm.

16. PAU NA COXA

Mc Colibri , faixa 05 do Cd *o Som cos Morros Funk Rap Hip Hop*

Composição: Desconhecido

Tava com a cara roxa eu gostei daquela moça /chamei ela pra conversar,

/ela gosto da idéia.. /demoro agente ficar /eu levei ela pro hotel pra gente transar, /na hora do finalmente /mandei ela tirar a roupa /ela falo que não da /porquê? /porque sou moça só posso beijar na boca /vinho com leite moça é pau na coxa, /toma pau na coxa se tu é moça /toma toma se tu é moça !! (bis)

17. DANÇA DO VIOLINO

MC. Colibri, Faixa 7 do Cd Funk do verão

Vem, requebra, na pressão ve se não para /na dança do violino eu viro a cara e meto a vara (bis)/mulher feia, enalhada, cabou o seu problema/a dança do violino é o novo sistema/paga o hotel /que eu tampo a sua cara /na dança do violino eu viro a cara e meto a vara (bis)

18. SAI VOADA AMANTE

Mc Colibri, faixa 14 do Cd o som dos morros Funk Rap Hip Hop

Depois a gente se enrola /Depois a gente se enrola /Ela tá chegando /Minha mulher tá chegando /Minha mulher tá chegando/Sujo mané, sujo! /Rala, rala! /Raaaaaala mulher que ela é brava pra caraaaaalho /Sai voada amante, que lá vem minha mulher /Sai voada amante, que lá vem minha mulher /Sai voada amante, que lá vem minha mulher /Ela não gosta de palhaçada /Ela dá soco na cara /Ela dá banda também /Ela anda de navalha, vai cortar a sua cara

É melhor tu me escutar, que você vai se dar bem /Sai voada amante, que lá vem minha mulher Sai voada amante, que lá vem minha mulher /Ela luta Tae Kwon Do /Minha mulher luta Judô Minha mulher é faixa preta /Ela vai te esculachar /Ela dá boxe também /Foi Popó que lhe ensinou

19. PAGO SPRING LOVE

Tati Quebra Barraco

Música 26 do Cd Funkadão,

Eu faço amor todo dia,/Estou sempre preparada,/Se tu quer fazer comigo,/Então fique do meu lado./Eu vou de lado, vou de quatro,/A posição vocês escolhem,/Sou tati mc gosto de pago spring love/Vai, pago spring love,/Vai, pago spring love,/Pago spring love,/Gosto de pago spring love./Eu faço amor todo dia,/Estou sempre preparada,/Se tu quer fazer comigo,/Então fique do meu lado./Eu vou de lado, vou de quatro,/A posição vocês escolhem,/Sou tati mc gosto de pago spring love/Pago spring love...

20. FAMA DE PUTONA

Música 23 do Cd Funkadão,.

Tati Quebra Barraco,

Não adianta de qualquer forma eu esculacho/Fama de putona só porque como o seu macho Não adianta de qualquer forma eu esculacho/Fama de putona só porque como o seu macho Não adianta de qualquer forma eu esculacho/Fama de putona só porque como o seu macho Se prepara mona que a gente tá na pista/Sem neurose/Se prepara mona que a gente tá na pista Sem neurose/Seu pittbull é Lessie, tu é rosa ou margarida?/Seu pittbull é Lessie, tu é rosa ou margarida?/Tu tem marca de Sansão mas tu é a Dalila

21. COMER EM PÉ

by Bonde Dos Magrinhos /Eu vo te comer em pé /te botar na posição vo te acariciar gostoso e te dar muita /pressão /te botar na posição vo te acariciar gostoso e te dar muita /pressão /depois te acariciar e te beijar todinha me diz o que tu quer /depois te acariciar e te beijar todinha me diz o que tu quer /oi toma toma com carinho /oi toma toma com carinho /desce potranca gostosa rebolando o seu corpinho /oi toma toma com carinho /oi toma toma com carinho /desce potranca gostosa rebolando o seu corpinho

22. NAMORODEPRAVADO

Mc Colibri , Faixa 17 do Cd *Funk House*

Tira bota, bota tira/Entra sai, e vai e vem/Vai de frente, vai por trás./De ladinho dá também;/Entra seco, sai molhado./Équentinho e apertado/Esse é o rap do namoro depravado./Beijo na boca/É coisa do passado/A onda do momento/É namoro depravado./É um pega daqui,/é um pega de la, /se a mina for boa/todo mundo quer pegar./É dia, é de noite,/Faça chuva faça sol,/em cima da cama,/embaixo do lençol./Todo dia toda hora/Tem nego fazendo agora,/Vo mostra pra tu gatinha/Como é que se namora.

23. GORDA BALEIA

Furacão 2000

Você chegou no baile/Com marra de popozão/Vou te dar um papo reto/Pára de vacilação
 Você não é Carla Perez/Nem Luiza Brunet/Então preste atenção/No que o Fabrício vai dizer
 Gorda baleia/Vou te esculaxar/Bunda de borracha/Peito de maracujá
<http://furacao-2000.lettras.terra.com.br/lettras/46093/>,

24. DEIXA A CACHORRA PASSAR

Bonde do tigrão

Faixa 15 do Cd *América Funk*

Olha a cachorra/po, cara, que mulher é essa/muito gostosa solta a cachorra/deixa a cachorra passar, ela quer rebolar/deixa a cachorra passar, chama ela pra cá/deixa a cachorra passar, ela quer provocar/mexe o bumbum, mexe o bumbum/mexe o bumbuum e vem pra cá/ela anda rebolando ela só quer te provocar/não é tchutchuca e nem gatinha /é uma cachorra/em todo canto da cidade ela está sempre por ai/é só olhar na cara dela e ela só falta latir/é meia noite, é meio dia/ela nunca quer saber/mexe o bumbum a toda hora/e me faz enlouquecer/eu to mordido eu estou bolado/mesmo sendo o tigrão/vem ati no meu colinho /que eu já vou te dar pressão/academia, malhação, tá podando um avião/marquinha de biquini que dispara o coração/não adianta disfarçar, todo mundo quer pegar/senta ai fica ligado que o tigrão vai te ensinar/vou prender numa coleira/dar pressão a noite inteira/a cachorra quer brincar, vou chamar ela prá cá/tá com o rabo balançando /tá querendo provocar /pra la.