

## **GATINHA OU CACHORRA:** a construção da figura feminina nas canções do *funk* carioca

Ana Cláudia Rubim Rezende COUTO

Flávia de Souza PAZ

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Furquim CAMPOS-TOSCANO

**Resumo:** Este trabalho versa sobre a análise do *funk* enquanto gênero discursivo, encarado como manifestação popular, e busca compreender a constituição da figura feminina nessas canções. O *corpus* da nossa pesquisa, portanto, compõe-se de letras de canções interpretadas por nomes conhecidos no *funk*, sendo eles: Tati Quebra Barraco, Mr. Catra e Dj Malboro. Os referenciais teórico-metodológicos adotados são as reflexões sobre gêneros do discurso do Círculo de Mikhail Bakhtin e alguns de seus comentadores, entre eles, Brait e Fiorin, os estudos de Tatit no âmbito da semiótica, para compreensão do *funk* como canção popular, associados também às pesquisas de Paula e Oliveira para contextualização desse gênero discursivo; também acerca das concepções de Bakhtin foram utilizadas suas considerações a respeito da carnavalização. Sobre o percurso histórico da figura feminina até os dias atuais em áreas como a mídia, a literatura e a música, utilizamos os estudos de Confortim, Jordão e Pajolla. Sendo assim, esta pesquisa demonstra, de que forma a figura feminina é construída nas canções do *funk*, seja do ponto de vista masculino ou feminino e como esse gênero discursivo atrai classes sociais e raças distintas, levando-nos, desse modo, a compreender esse universo discursivo chamado *funk*.

**Palavras-chave:** análise do discurso; gênero do discurso; *funk*; carnavalização; figura feminina.

**Resumen:** Este trabajo es un análisis del *funk* como género discursivo, encarado como manifestación popular, y busca comprender la constitución de la figura femenina en esas canciones. El *corpus* de nuestra investigación, por tanto, se compone de letras de canciones interpretadas por nombres conocidos en el género *funk*, que son: Tati Quebra Barraco, Mr. Catra y Dj Malboro. Los referenciales teóricos- metodológicos adoptados son las reflexiones a respecto del género del discurso del Círculo del Mikhail Bakhtin y algunos de sus comentadores, entre ellos, Brait y Fiorin, los estudios de Tatit en el ámbito de la semiótica, para la comprensión del *funk* como canción popular, asociados también a las pesquisas de Paula y Oliveira para la contextualización de ese género discursivo; así como sobre las concepciones de Bakhtin fueron aplicadas sus consideraciones a respecto de la carnavalización. Sobre el trayecto histórico de la figura femenina hasta los días actuales, en las áreas como la multimedia, la literatura y la música, utilizamos los estudios de Confortim, Jordão y Pajolla. Por tanto esta pesquisa demuestra, como se ve la figura femenina en las canciones del *funk*, sea del punto de vista masculino o femenino y como ese género discursivo atrae clases sociales y razas distintas, llevándonos, de ese modo, a comprender, ese universo discursivo llamado *funk*.

**Palavras-claves:** análisis del discurso; género del discurso; *funk*; carnavalización; figura femenina.

### **Introdução**

O *funk* teve origem na década de 60 nos Estados Unidos com influências musicais afro-americanas como o *soul*, o *jazz* e o *hip hop*. Inicialmente, esse gênero musical apresentava um

ritmo mais suave, mais lento e sexy. Com o passar do tempo, o *funk* americano foi perdendo sua força, pois passou a incorporar novos gêneros musicais. No Brasil, o *funk* surgiu na década de 80 e recebeu uma identidade própria. Atualmente, devido a aspectos históricos, sociais e culturais, passou a ser visto como uma manifestação popular e o seu ritmo se tornou mais acelerado, mais marcado pelas “batidas melódicas” e em sua temática, na maioria das vezes, predomina a sexualidade.

Nessa ambiência, nosso interesse nesta pesquisa surgiu devido a diversos questionamentos acerca desse ritmo musical enquanto gênero, pois trata-se de canções com letras provocantes, e, ao mesmo tempo, instigantes, seja devido à linguagem utilizada, à sua historicidade e à sua temática, mas, principalmente ao tema da imagem feminina, que é fortemente predominante nas canções do *funk*, tanto as de autoria feminina quanto masculina. Essa imagem, constituída por meio de valores sociais enunciados, evidencia diferentes visões da mulher, como a inversão de papéis, ou seja, a mulher dominando a situação, tomando a iniciativa nas relações sexuais, ou ainda, subordinada ao homem.

O presente trabalho, portanto, tem por objetivo analisar o discurso das canções selecionadas, como também compreender a figura feminina e suas diferentes visões nas canções do *funk*. Para tanto, utilizamos os estudos do Círculo de Mikhail Bakhtin sobre gêneros do discurso a fim de refletirmos sobre o gênero *funk* e sobre os discursos que retratam a realidade de um dado contexto sócio- histórico. Apesar de ser um trabalho de análise do discurso de concepção bakhtiniana, os estudos de Tatit, no âmbito da semiótica, podem contribuir para a compreensão do *funk*, entendido como canção popular e sua relação com a língua natural e a linguagem oral, a impressão enunciativa com a forma musical e a aceleração ou a desaceleração das canções.

Atentamo-nos também ao conceito dado por Bakhtin sobre carnavalização, que trata do “mundo às avessas”, ou seja, a inversão social, o destronamento, um mundo sem leis, sem proibições e sem restrições, além de constituir-se num universo do grotesco. Podemos associar essa visão carnavalesca com o *funk* como transformação da vida cultural, dos preceitos morais e de como a sociedade se transforma em seus valores, com o foco principal em relação à figura da mulher nas canções e, de modo geral, no universo do *funk* que, por sua vez, são elaboradas com uma linguagem vulgar e popularesca.

Para respondermos aos questionamentos do nosso trabalho, fizemos uma pesquisa da trajetória da mulher, em áreas diversas, como a mídia, a música, e a literatura, para verificarmos o percurso feminino até os dias atuais, atentando-nos aos hábitos que as mulheres possuíam e que hoje se modificaram como também dos valores que eram enfatizados, contrapondo-os com a imagem feminina atual, em especial, a mulher retratada nas canções do *funk* analisadas neste trabalho.

Também buscamos empreender um percurso histórico do *funk*, para compreendermos esse gênero, sua origem e o contexto sócio-histórico, assim como a transformação dessas canções no que se refere às suas letras e melodias.

As canções selecionadas para o *corpus* do nosso trabalho são de autorias feminina e masculina, de conhecidos intérpretes do *funk*, a saber: Tati Quebra Barraco, Mr. Catra e DJ Malboro. Essa escolha foi realizada devido ao fato de serem vozes distintas (voz feminina e voz masculina) e também porque as letras das canções selecionadas, sendo elas *Boladona*, *Fama de Putona*, *De Alma Limpa*, *Ela Dá Pra Nois*, *Pode me dar e Som de Preto*, esboçam um olhar da mulher para a mulher e do homem para a mulher, ou seja, a mulher vista de diferentes posições sociais.

Este trabalho está estruturado em cinco partes. Na primeira, discorreremos, inicialmente, sobre gêneros do discurso e dialogismo na perspectiva de Mikhail Bakhtin e seus comentadores, entre eles, Fiorin e Brait. No que se refere à canção popular utilizamos os estudos da semiótica pela perspectiva de Tatit.

A carnavalização é discutida no segundo item, seguindo a conceituação de Mikhail Bakhtin e os estudos de Norma Discini.

Em seguida, fazemos um percurso histórico do *funk* e uma pesquisa acerca da constituição do *funk* enquanto gênero. Para isso, utilizamos as reflexões de Yúdice, Oliveira, Tatit, Paula e Fiorin.

Na quarta parte é apresentado um panorama histórico da figura feminina na sociedade, e também a construção dessa imagem da mulher na mídia, na literatura e na música, por meio dos estudos de Confortim, Jordão e Pajolla. Também comentamos alguns trechos de algumas obras literárias que ilustram figuras femininas como Alencar, Machado de Assis e Clarice Lispector.

Por último, analisamos as canções do *funk*, com o intuito de compreendermos e analisarmos de que forma a figura feminina é vista nesses discursos, seja pelo ponto de vista masculino, seja feminino e como esse gênero discursivo atrai classes sociais e raças distintas, levando-nos a compreender os modos de ser e sentir desse universo discursivo chamado *funk*.

## **1 A canção do funk: um gênero discursivo**

Os gêneros do discurso segundo Bakhtin (2003) podem ser conceituados como tipos relativamente estáveis de enunciados que, por sua vez, são caracterizados por conteúdo temático, construção composicional e estilo. Cada gênero atende a certa esfera de atividade humana, ou seja, os gêneros estão relacionados com as práticas do homem e, por extensão, com a vida.

Bakhtin (2003) ressalta a importância da diversidade dos gêneros (orais e escritos), nos quais é necessário incluir as concisas replicações dos diálogos do cotidiano, pois nessa modalidade oral, há uma diversidade extremamente vasta em relação à função temática, à situação e à composição dos participantes. Também podemos incluir outros tipos de manifestação como: científica, técnica, publicística e oficial que também são condições discursivas, específicas de cada campo, gerando, assim, tipos de enunciados, isto é, gêneros discursivos.

É necessário compreendermos o conceito de conteúdo temático para entendermos melhor os gêneros discursivos. Fiorin (2006, p.62) caracteriza como “[...] não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero. Assim, as cartas de amor apresentam o conteúdo temático das relações amorosas [...]”.

Também podemos conceituar a construção composicional, que é a maneira de organizar e estruturar o texto. A carta, por exemplo, é um veículo de comunicação na qual é preciso estabelecer uma relação em um tempo, num espaço e numa interlocução, para que os elementos estruturais da carta sejam compreendidos, ou seja, é por esse motivo que, nesses enunciados, há indicação do local, da data em que foi escrito, o nome da pessoa que escreveu e para quem escreveu.

Segundo Fiorin (2006), na esteira dos estudos bakhtinianos, o estilo é considerado uma seleção de meios linguísticos, ou seja, uma seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais que funcionam de acordo com a imagem que o locutor faz do interlocutor e da compreensão responsiva diante do enunciado.

Por meio dos estudos do discurso, o estilo, ou o modo de ser do sujeito no mundo pode ser pensado. Nessa perspectiva, a estilística discursiva não se preocupa apenas com seguimentos estilísticos ou marcas estilísticas, mas com a relação intersubjetiva, a saber, o eu e o outro.

Para Discini (2010, p.115), “o estilo é a recorrência de um modo de dizer que remete a um modo próprio de ser.” Portanto, o estilo não se restringe ao belo ou ao excedente expressivo e pontual, que é marcado ao longo do texto de criação estética, ou seja, tudo tem estilo.

Bakhtin (2003) considera o estilo como parte integrante da unidade de gênero do enunciado, não significando que o estilo não possa se tornar objeto de um estudo particular e independente. É possível e necessário o estudo da estilística da língua como disciplina autônoma, porém tal estudo só será eficaz se for levado em conta a natureza do gênero, dos estilos linguísticos baseando num estudo preestabelecido das modalidades de gêneros do discurso.

Ainda segundo Bakhtin (2003, p.268) “onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o tom do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero”.

Brait (2007, p.80) destaca como a dimensão estilística é coerente com a concepção dialógica de linguagem formulada pelo círculo de Bakhtin:

[...] *estilo* se apresenta como um dos conceitos centrais para se perceber, a contrapelo, o que significa no conjunto das reflexões bakhtinianas, dialogismo, ou seja, esse elemento constitutivo da linguagem, esse princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem.

O estilo depende do tipo de relação existente entre o locutor e os outros parceiros da comunicação, como o leitor ou o interlocutor. A heterogeneidade dos gêneros acontece por meio das circunstâncias, do relacionamento pessoal dos parceiros e da posição social, depende de como o

locutor idealiza seu destinatário, aguardando, sempre, uma compreensão responsiva ativa. Na análise de textos, do discurso e da linguagem, de uma forma geral, o estilo é considerado um elemento na unidade de gênero de um enunciado.

Para Brait (2007. p. 96), essas conjecturas reunidas implicam os discursos e os sujeitos em ação, em movimentos sociais, culturais, históricos, distinguindo uma visão de linguagem que leva em conta as peculiaridades discursivas e textuais como forma de readquirir contextos mais amplos.

Geralmente, em alguns cursos de linguística geral, apresentam-se esquemas de dois parceiros da comunicação discursiva, sendo o falante e o ouvinte. Contudo, pelo panorama bakhtiniano, o ouvinte, ao constatar e entender o significado (linguístico) do discurso, concomitantemente desempenha em relação a ele uma ativa posição responsiva, portanto, o ouvinte não é passivo.

A compreensão responsiva ativa pode ostentar formas diferentes no que diz respeito à análise da obra como réplica do diálogo, seja demarcando as posições responsivas do outro na condição de comunicação discursiva de determinada cultura, seja como influência sobre seus seguidores e continuadores.

Existe uma grande variedade de gêneros do discurso e esses gêneros são disseminados no dia a dia do falante, por meio das escolhas de determinado gênero e também de sua entonação expressiva. Ocorre essa diversidade porque cada gênero apresenta uma distinção dependendo da situação, das relações mútuas entre os participantes da comunicação e da posição social.

Para ser refletida a individualidade do falante, é necessário que exista um tom emotivo-valorativo e, para Bakhtin (2003), o desígnio dos meios linguísticos e dos gêneros do discurso são assentados, sobretudo, pelas incumbências (ideia) do sujeito do discurso, focadas no objeto e no sentido.

De acordo com Bakhtin, a entonação expressiva é um aspecto característico do enunciado. A palavra e a oração enquanto unidades da língua são destituídas de entonação expressiva, ou seja, enquanto unidades da língua, uma oração é neutra e em si mesma não tem aspecto expressivo, por conseguinte, o que a torna emocionalmente valorativa é a entonação expressiva do falante na efetivação oral.

Através da interação estável e consecutiva com os enunciados dos outros, desenvolvemos e formamos a experiência discursiva individual. Os discursos individuais são cheios das palavras dos outros e trazem consigo o seu tom valorativo, a sua expressão, que são incorporados, elaborados e acentuados novamente.

Enquanto unidade da língua, a oração possui uma entonação gramatical própria e não uma entonação expressiva. Somente no conjunto de enunciados, ela adquire entonação expressiva. Assim, o sistema da língua é demarcado de formas para enunciar expressão e o elemento expressivo é característico do enunciado.

De acordo com Bakhtin (2003), enquanto sistema, a língua tem uma enorme reserva de recursos genuinamente linguísticos para explicar o direcionamento formal: recursos lexicais, morfológicos, sintáticos. Todavia, é no todo em um enunciado concreto que eles alcançam direcionamento real.

O enunciado transcorre o influxo do destinatário e sua atitude responsiva antecipada. A escolha dos recursos linguísticos é realizada pelo falante em maior ou menor influxo do destinatário e da resposta antecipada.

Bakhtin propõe que a noção de recepção/compreensão ativa ilustra o movimento dialógico da enunciação, que constitui a relação do locutor e do interlocutor. Por meio dessa relação, os interlocutores colocam a linguagem frente a um e a outro. Existe a enunciação de um locutor frente a existência (real ou virtual) de um interlocutor, que espera uma atitude responsiva se colocando no lugar do outro. De outra forma, quando se recebe uma enunciação significativa esta nos propõe uma resposta: concordância, apreciação, ação, entre outros. Compreendemos a enunciação pelo fato de colocarmos no movimento dialógico dos enunciados em comparação com os nossos próprios dizeres e os dizeres do outro.

É possível compreender os enunciados alheios quando reagimos àquilo que nos desperta ressonâncias ideológicas ou relativas à vida. Contudo, compreender não equivale a reconhecer “o sinal”, a forma linguística, nem a um processo de identificação, o que realmente importa é a interação dos significados das palavras e seu conteúdo ideológico, não só de uma perspectiva enunciativa, mas também do ponto de vista das condições de produção e da interação locutor/receptor.

Segundo Bakhtin, o diálogo é conceituado, no sentido estrito do termo, como uma das formas mais importantes da interação verbal, porém, pode-se compreender “diálogo” de maneira mais ampla, como a comunicação em voz alta de pessoas colocadas face a face. Entretanto, toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja, é dialógica por natureza.

Bakhtin afirma que a língua, em sua totalidade tem a propriedade de ser dialógica. Quer dizer que o enunciador precisa do outro para a constituição do discurso. O dialogismo é conceituado como as relações de sentido estabelecidas entre discursos, ou seja, entre enunciados e entre sujeitos.

Existe uma distinção muito importante quanto às unidades da língua que são os sons, as palavras e as orações, enquanto os enunciados são as unidades reais, dialógicas. Fiorin (2006, p.21) ressalta que:

[...] o que os diferencia é que o enunciado é a réplica de um diálogo, pois cada vez que se produz um enunciado o que se está fazendo é participar de um diálogo com outros discursos. O que delimita, pois, sua dimensão é a alternância dos falantes. Um enunciado está acabado quando permite uma resposta do outro. Portanto, o que é constitutivo do enunciado é que ele não existe fora das relações dialógicas. Nele estão sempre presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta,

que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante. Um enunciado ocupa sempre uma posição numa esfera de comunicação sobre um dado problema.

Essas unidades da língua são completas, mas não têm um acabamento que necessite de uma resposta, ou seja, cada palavra, oração tem seu sentido completo e não precisa de uma resposta, diferente do enunciado concreto que é dirigido a alguém sugerindo uma resposta e mostrando a relação com o outro, o que constitui o dialogismo.

Os enunciados apresentam emoções, intenções, valores sociais, ideologias, enquanto as unidades da língua são neutras, ou seja, não carregam nenhuma intenção, portanto não são dirigidas a ninguém.

Todo enunciado é dialógico, ou seja, mantém relações com o outro. Sobretudo afirma Fiorin (2006, p.30) que:

Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. O enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói.

Os enunciados constituem-se a partir de outros, e o papel do interlocutor é sempre de resposta, portanto, o dialogismo caracteriza-se como as relações entre enunciados, discursos, sujeitos.

O dialogismo vai além de formas composicionais, ou seja, são maneiras visíveis de mostrar outras vozes no discurso, ele é o modo de funcionamento real da linguagem, é o próprio modo de constituição do enunciado.

Segundo Bakhtin (2003), o enunciado é a real unidade da comunicação discursiva, pois o discurso só pode existir pelos enunciados concretos de alguns falantes, ou seja, o sujeito do discurso. As alternâncias dos sujeitos do discurso são definidas pela limitação de cada enunciado concreto como unidade real da comunicação do discurso (resposta ativamente responsiva).

Todo enunciado – diálogo do cotidiano, carta, texto científico etc., tem um princípio e um fim, dentro desse discurso entre o princípio e o fim há uma resposta a esse enunciado, ou seja, uma ação responsiva em que o outro compreende ativamente esse enunciado.

Em relação à conclusibilidade do enunciado, podemos dizer que é uma espécie de aspecto interno da intercalação dos sujeitos; essa intercalação pode ocorrer justamente porque o falante disse (ou escreveu) tudo o que quis dizer em determinado momento ou sob determinadas situações. O mais importante no critério de conclusibilidade do enunciado é a probabilidade de responder a ele, ou seja, de ocupar em relação a ele uma posição responsiva.

Para que se possa responder ao enunciado é necessária alguma conclusibilidade e, para isso, não é o bastante que o enunciado seja compreendido no sentido de língua. Em cada enunciado, interpretamos, sentimos a vontade discursiva do falante, a sua intenção discursiva, suas fronteiras, seu

volume. Idealizamos o que o falante quer dizer, e com essa ideia verbalizada (a maneira como a compreendemos) é que adequamos a conclusibilidade do enunciado.

### 1.1 A construção do sentido na canção popular

Para Tatit (1997, p.87), a canção popular é produzida no cruzamento da música com a língua natural:

A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer. Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente “naturais” (no sentido semiótico do termo), nem totalmente “artificiais” e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido.

Segundo o autor, nossas falas produzem substâncias sonoras para conduzir um conteúdo que, só se define num plano categorial e meditativo, onde se verificam aversões e influências mútuas sintáxicas entre unidades de diversas dimensões (fonológica, morfológica, frasal e discursiva), sem qualquer conecto mais duradouro com seu suporte material.

É importante considerar que não tanto o sucesso comunicativo da linguagem oral, mas sim, o seu modo de produção, o encontro da permanência (gramatical) linguística com a instabilidade (musical) entoativa, indiferente do conteúdo veiculado, de imediato fomenta nossa ampla experiência com a linguagem provocando um efeito necessário de “realidade” enunciativa – alguém diz alguma coisa aqui e agora. A aplicação, ou melhor, a constante ativação deste efeito, seja com maior ou menor grau de intensidade, em toda e qualquer canção popular, assegura a essa linguagem um grau especial de aproximação às práticas “naturais”.

Tatit afirma que não existe nada mais gratificante para o ouvinte ao sentir que o intérprete de uma canção disse tudo, que ele não era um ator, mas o sujeito real de todos os sentimentos, de alegria ou tristeza, conduzidos através de sua emissão vocal:

Quem canta sabe que se não recuperar os conteúdos virtualizados na composição, durante o período da execução, deixando transparecer uma inegável cumplicidade com o que está dizendo (o texto) e com a maneira de dizer (a melodia), simplesmente inutiliza o seu trabalho e se desconecta do ouvinte (TATIT, 1997, p. 89).

Porém, o autor também afirma que não é somente de impressão enunciativa que se alimenta a canção. Ele destaca também a importância da forma musical, ou seja, através de leis de recorrência, de alternância e de gradação, entre outras, a música oferece os recursos conhecidos para a



estabilização das alturas, das unidades rítmicas, dos contornos monofônicos e polifônicos, da base harmônica, isto é, de todos os elementos menosprezados nas manifestações da linguagem oral.

O som musical é um produto seletivo e refinado para atender às necessidades auditivas das mais diferentes culturas do planeta. Todas elas precisam recusar um universo ruidoso bem mais vasto para poder extrair a sonoridade que de fato representa sua ordem social e cultural. A música tende sempre a reedificar os elos de continuidade restaurando a cada obra os laços que unem o sujeito aos seus valores culturais.

Na natureza da canção popular, as instabilidades entoativas, as indefinições rítmicas, enfim, a presença da fala no canto é a maior fonte de ruído que, se por um lado enjeita aos cancionistas, por outro, os atrai.

Tatit (1997) seleciona a categoria do andamento como parâmetro temporal de análise da canção. Vê na tensão entre aceleração e desaceleração valores que se correlacionam à continuidade própria do som e à descontinuidade caracterizante do ruído. Assim é que a opção pela melodia lenta denuncia um compromisso com a continuidade, o processo, o percurso, pois aumentando-se a duração entre os elementos musicais maior evidência é dada às etapas mediadoras e aos detalhes de condução melódica.

Da opção pela melodia veloz, decorre uma maior proximidade dos elementos musicais, o que acaba por colocar em evidência os contrastes e as similaridades. Neste caso, já não há investimento na duração, nas etapas intermediárias, mas na transição, na passagem de uma etapa a outra.

Em suma, Tatit afirma que o artista ao deixar-se aproximar da voz que fala, do modo de produção da linguagem oral, ele retoma em parte o caráter temporário da fala com o único desígnio de negá-lo e, no mesmo tempo, reiterar sua capacidade de reconstruir durações. Produzir no recurso da fala é um risco constante que agrega valor a perenidade de cada composição.

## **2 Carnavalização: o “mundo às avessas”**

Segundo Bakhtin, em seus estudos conceituais sobre carnavalização, o carnaval é visto no início da Idade Média como uma festa que supostamente remeta ao inferno, o que configura uma interpretação cristã. Pelo caráter e tom cristão, aponta elementos do carnaval como figuras do gigante e de seu corpo grotesco e a alusão à morte.

No que diz respeito à visão oficial do inferno, fato realizado na obra de Rabelais, Discini, segundo a perspectiva bakhtiniana, ressalta:

[...] Bakhtin chama carnavalização do inferno: o inferno, como símbolo da cultura oficial, como encarnação do acerto de contas, como imagem do fim e do acabamento das vidas e do julgamento definitivo entre elas, é transformado em alegre espetáculo, bom para ser montado em praça pública e no qual o medo é vencido pelo riso,

graças à ambivalência de todas as imagens. O inferno carnavalizado, apresentado por Bakhtin como constituinte do sistema de imagens rabelaisianas, testemunha a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados [...] (DISCINI, 2006, p. 55).

O termo grotesco, segundo Bakhtin, teve origem no sentido de metamorfose, ou seja, em um deslocamento dentro da sua própria existência. A palavra grotesco deriva de grotta (gruta). Veicula-se, assim, uma transformação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência.

Sobre a degeneração do grotesco, Discini mostra que esse fato ocorre devido a uma diminuição da cosmovisão carnavalesca nas manifestações literárias, ao que Bakhtin afirma ser em certas formas do grotesco que começam a degenerar em “caracterização estática e estreita da pintura de costumes, como consequência da limitação específica da concepção burguesa de mundo”.

Bakhtin viu o carnaval não como uma festa específica, mas como todo um modo de apreender o mundo, uma poderosa força que vivifica e transforma a vida cultural. O pensador russo entende o carnaval como uma vida às avessas, em que:

[...] as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem da vida ordinária, não carnavalesca, são suspensas durante o carnaval: o que se suspende antes de tudo é a estrutura hierárquica e todas as formas correlatas de terror, reverência, piedade e etiqueta – isto é, tudo aquilo que resulta da desigualdade sociohierárquica ou de qualquer outra forma de desigualdade entre as pessoas (inclusive e etária) [...] (BAKHTIN, 1997, p.123).

Discini (2006, p.84) destaca a linguagem do carnaval para o campo da ficção e a instalação da visão carnavalesca de mundo:

[...] fica registrada a carnavalização como movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao “mundo oficial”, seja este pensado como antagonico ao grotesco criado pela cultura popular da Idade Média e Renascimento, seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável, [...].

Nesse sentido, a festa tem seu papel de importância somente porque no carnaval podemos visualizar a possibilidade de outro mundo, de negar o atual e afirmar o possível, mesmo que seja apenas nos dias festivos.

É válido ressaltar que na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008, p. 122), Bakhtin afirma que:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme suas leis enquanto essas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (monde à l’“envers”).

Para Bakhtin, dentre as inovações linguísticas criadas pelo processo de carnavalização, há a incorporação da linguagem familiar e vulgar da praça pública que se evidencia pelo uso frequente de grosserias, de expressões fortes e insultuosas. As grosserias blasfematórias, em tempos primordiais, exerciam funções essencialmente mágicas e fascinantes. Essas grosserias regidas às divindades constituíam um elemento básico dos cultos cômicos mais arcaicos. Um caráter oposto que degradava e regenerava simultaneamente.

Essa oposição é transportada para o caráter verbal típico das grosserias da linguagem carnavalesca, perdendo completamente, porém, sua dimensão sagrada e fascinante. Com isso, as grosserias criaram na festa carnavalesca, um clima de liberdade lúdica.

### 3 Um breve panorama histórico do funk

O *funk* teve origem na segunda metade da década de 60 quando músicos afro-americanos, misturando *soul*, jazz e R&B<sup>1</sup>, criaram uma nova forma de música rítmica e dançante.

Nos anos 70, o *funk* foi influência para músicos de jazz (como exemplos, as músicas de Miles Davis, Herbie Hancock, George Duke, Eddie Harris, entre outros).

Os músicos negros norte-americanos primeiramente chamavam de *funk* a música com um ritmo mais suave. Essa forma inicial de música estabeleceu o padrão para músicos posteriores: uma música com um ritmo mais lento, sexy, solto, orientado para frases musicais repetidas (riffs) e, principalmente, dançantes.

Devido à conotação sexual original, a palavra *funk* era normalmente considerada indecente. Até o fim dos anos 50 e início dos 60, quando “funk” e “funky” eram cada vez mais usadas no contexto da *soul music*, as palavras ainda eram consideradas indelicadas e inapropriadas para uso em conversas educadas.

Somente com as inovações de James Brown em meados dos anos 60 é que o *funk* passou a ser considerado um gênero distinto. Na tradição do R&B, essas bandas bem ensaiadas criaram um estilo instantaneamente reconhecível, repletos de vocais e coros de acompanhamento cativantes.

A gravação de Brown feita em 1965, de seu sucesso *Papa's Got a Brand New Bag* normalmente é considerada como a que lançou o gênero *funk*, porém a música *Outta Sight*, lançada um ano antes, foi claramente um modelo rítmico para *Papa's Got a Brand New Bag*.

---

<sup>1</sup> Rhythm and blues ou R&B foi um termo comercial introduzido no Estados Unidos no final de 1940 pela revista *Billboard*. Teve uma série de mudanças no seu significado. Começando na década de 1960, após esse estilo de música contribuir para o desenvolvimento do *rock and roll*, a expressão R&B passou a ser utilizada - especialmente por grupos brancos - para se referir a estilos musicais que se desenvolveram a partir do *blues* e do associado *electric blues*, bem como o *gospel* e a *soul music*. Desde a década de 1990, o termo R&B contemporâneo é utilizado principalmente para se referir a um subgênero com influências de *soul* e funk na música pop. Em suas primeiras manifestações, o chamado rhythm and blues era uma versão negra de um predecessor do rock.

Nos anos 70, George Clinton, com suas bandas Parliament, e, posteriormente, Funkadelic, desenvolveu um tipo de funk mais pesado, influenciado pelo *jazz* e *rock psicodélico*.

Nos anos 80, o *funk* tradicional perdeu um pouco da popularidade nos EUA, à medida que as bandas se tornavam mais comerciais e a música mais eletrônica.

Nessa época, surgiram também algumas derivações do *funk* como o *electro* que fazia grande uso de samplers, caixas de ritmos e sintetizadores. Esses ritmos se tornaram combustível para os movimentos Break e Hip Hop.

Os anos 80 viram também surgir o chamado *funk-metal* (também conhecido como *funk rock*), uma fusão entre guitarras distorcidas de heavy-metal ou rock e a batida do *funk*, em grupos como Red Hot Chili Peppers (rock) e Primus (metal).

No Brasil, a partir da década de 1980, os bailes *funks* do Rio começaram a ser influenciados por um novo ritmo da Flórida, o *Miami Bass*, que trazia músicas mais erotizadas e batidas mais rápidas. A maior parte das rádios dedicava grande espaço em sua grade horária para os sucessos feitos no ritmo *funk* e um dos mais famosos é a regravação de uma canção de Raul Seixas: o "*Rock das Aranhas*".

Ao longo da nacionalização do *funk*, os bailes, até então realizados nos clubes dos bairros do subúrbio da capital, expandiram-se a céu aberto, nas ruas, onde as equipes rivais se enfrentavam disputando quem tinha a aparelhagem mais potente, o grupo mais fiel e o melhor DJ. Nesse meio, surgiu DJ Marlboro, um dos vários protagonistas do movimento *funk*.

Com o tempo, o *funk* ganhou grande apelo entre moradores de comunidades carentes, já que as músicas tratavam o cotidiano dos frequentadores: abordavam a violência e a pobreza das favelas.

O *funk* carioca começou na década de 1990 formando a sua identidade própria. As letras refletiam o dia-a-dia das comunidades, ou faziam exaltação a elas (muitos desses raps surgiram de concursos de rap promovidos dentro das comunidades). Em consequência, o ritmo ficou cada vez mais popular e os bailes se multiplicaram.

Surgiu uma nova vertente do *funk* carioca, o *funk melody*, com músicas mais melódicas e com temas mais românticos, seguindo mais fielmente a linha musical do *freestyle* americano e alcançando sucesso nacional, em que se destacam nesta primeira fase Latino, Copacabana Beat, MC Marcinho, entre outros.

O programa da Furacão 2000 (inspirado no programa americano *Soul Train*) na CNT fazia sucesso, trazendo os destaques do *funk* e deixando de ser exibido apenas no Rio de Janeiro, ganhando, assim, uma edição nacional.

Ao final da década, além de todas as variantes acima, surgiram músicas com conotação erótica. Essa temática, caracterizada por músicas de letras sensuais, por vezes vulgares, que começou no final da década, ganhou força e teria seu principal momento ao longo dos anos 2000.

O *funk* conseguiu mascarar seu ritmo, mostrando-se mais parecido com um rap americano e integrando-se mais às demais classes sociais cariocas. Sua batida repetitiva, denominada pancadão ou tamborzão, é inspirado em batidas do *Miami Bass* e do rap americano.

Um dos destaques dessa fase e que foi objeto até de um documentário europeu sobre o tema é a cantora Tati Quebra-Barraco, que se tornou uma figura das mulheres que demonstram resistência à dominação masculina em suas letras, colocando a mulher à frente das situações.

### 3.1 O funk enquanto gênero discursivo

O *funk* foi utilizado inicialmente apenas por uma determinada parcela da população carioca, que herdou as tradições dos ritmos urbanos dos Estados Unidos para mostrar-se enquanto grupo, porém, atualmente, esse estilo musical ampliou-se enquanto parcela populacional e social. Por meio das novas músicas não tradicionais como o *funk*, esses grupos procuram estabelecer novas formas de identidade, mas não aquelas implicadas em um autoentendimento do Brasil. Por meio dessa perspectiva, é válido ressaltar que o *funk* busca mostrar um Brasil diferente, ou seja, um país cuja diversidade não é somente cultural, mas, acima de tudo, social, como mostram as periferias cariocas. Trata-se de pessoas que vivem completamente à margem do sistema social oficial e que são expostas a diversas formas de violência, seja policial, social, econômica, cultural, etc, e que, em compensação, recorrem constantemente à violência para terem atenção ou serem ouvidas.

Para que haja compreensão do *funk* como gênero<sup>2</sup>, faz-se necessário analisar como um determinado evento social originou um determinado gênero (condições de produção), e quais são os efeitos desse gênero no meio social no qual se insere (inserção no contexto sócio-histórico em que é produzido). Portanto, é necessário pensar as práticas discursivas do mundo *funk* como uma nova configuração do espaço social.

O *Funk* enquanto identidade é mais do que a música de uma comunidade, ele é a representação do seu fazer social. Segundo Yúdice (2004, p. 185):

---

<sup>2</sup> Neste trabalho, consideramos o *funk* como um gênero discursivo, pois apresenta conteúdos temáticos que revelam a violência e as mazelas sociais de uma determinada parcela da sociedade carioca, por meio de um dado estilo, contribuindo para a construção composicional do todo do enunciado que, por sua vez, atende a finalidades específicas dessa esfera social.

[...] 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.

Sendo um gênero, ocupa um papel na construção de identidades sociais. Com relação ao papel dos gêneros textuais na formação de nossas identidades, Meurer (*apud* OLIVEIRA, 2007, p. 36) 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.

As práticas discursivas do cotidiano, realizadas por meio de uma série de gêneros textuais, são inseridas e acabam sendo determinadas e acolhidas mecanicamente, sem a preocupação sobre as decorrências que podem causar. As músicas sempre apresentam imensa aceitabilidade e podem caracterizar uma época histórica, uma tendência ou movimento, um grupo social, sendo o *funk* um exemplo.

Enquanto linguagem e texto, a música se manifesta por meio de um gênero textual e, como todas as outras práticas de linguagem, é necessário então compreendermos como o gênero *funk* se estrutura.

Para Tatit (1994), que analisa a música semioticamente, com o olhar voltado para a melodia, ele separa a letra da melodia para análise, tratando o texto escrito como poesia, e o *funk* enquanto canção oferece um universo rico a ser explorado. O *funk* apresenta uma agilidade na melodia, e se aproxima muito da fala coloquial, ou seja, deixa transparecer a voz que fala por detrás da voz que canta. O enunciador caracteriza como uma figuratização que seria, então, fazer a música parecer a fala do dia a dia.

Para Paula (2007, p. 67), o estilo presente no gênero *funk* se aproxima muito do estilo do gênero *hip hop*:

[...] as canções do *hip hop* caracterizam-se por uma espécie de fala ritmada, de cunho informal e o que prevalece, então, é a voz do sujeito, que conta uma história. O acompanhamento rítmico serve para reforçar os ‘efeitos de sentido’ que o texto produz, ou seja, o som musical produzido serve de confirmação ou não ao que o texto apresenta. [...] o texto das canções é marcado por entonações acentuadas, constituído por exclamações, reticências e interrogações, dentro de um discurso coloquial, em que aparecem gírias e frases feitas [...].

Herschmann (*apud* OLIVEIRA, 2007, p. 36) vai além, embora concorde com a posição exposta acima, quando afirma 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.

Para Oliveira (2007), o enunciador situa o *funk* com essa citação em um contexto de reminiscências orais dos grupos descendentes da cultura africana, onde as músicas e poesias têm estilo de repentes, ou seja, são os desafios entre cantadores cantados com violas. São “imitadores” de músicas de outros gêneros e até trazem rituais de apresentação ou de despedida. É possível perceber, seja nos bailes ou pelo rádio que, muitas vezes, uma música é produzida como resposta a uma anterior, pois os MCs dialogam nas canções, apresentando-se ou destacando-se por meio de suas origens. Este fato nos dá a dimensão da forma como os participantes se relacionam entre si no gênero *funk*, ou seja, a dimensão da relação no contexto de situação.

Segundo Tatit (*apud* PAULA, 2007, p. 68-69), as canções apresentam apenas o papel do interlocutor em síntese com o destinador-locutor e por meio da dêixis discursiva eu-aqui-agora (a *debreagem* enunciativa<sup>3</sup>, em termos semióticos), por exemplo, a cena descrita parece ocorrer no momento em que é executada a canção, ela é organizada de modo a obter o efeito de “verdade” e “realidade” ao lado de vocativos (marca a presença do sujeito), imperativos (reforça a presentificação da situação de enunciação), exclamações e interrogações (causa expectativa, estado de atenção), gírias e frases feitas (marca o discurso direto na canção), são todos elementos encontrados no gênero *funk*.

Portanto, partindo dessas especificações, verifica-se que o texto verbal (que em alguns casos com estruturação semelhante a do gênero poético) do gênero *funk* pensando nele como o uso da linguagem em um contexto de situação peculiar, é composto por um fato (campo) onde os participantes interagem (relação) usando uma forma de comunicação particularmente organizada (modo).

#### **4 O percurso histórico da figura feminina: a construção da imagem na mídia, na literatura e na música**

Durante séculos, a mulher foi predestinada e vista como objeto a ser “lapidado” e moldado para obedecer ao que era pregado pela Igreja e imposto pela sociedade, para satisfazer as expectativas dos pais e, posteriormente, do marido, que era escolhido por sua família. Assim sendo, vontade própria e demonstração real de sentimentos eram aspectos a serem ocultados.

De acordo com Jordão (2005), até meados de 1808, a paquera acontecia nas igrejas e o namoro só após o consentimento do pai. A sociedade exaltava sempre a superioridade masculina, e isso refletia na educação da mulher. Toda a sociedade, de alguma forma, exercia forte pressão sobre a

---

<sup>3</sup> *Debreagem* é a operação em que se projetam no enunciado a pessoa, o espaço e o tempo. No caso da *debreagem* enunciativa, refere-se aos espaços ordenados em relação ao espaço da enunciação, em que aparecem no enunciado eu/tu, os tempos do sistema enunciativo (presente, pretérito perfeito 1, futuro do presente.)

sexualidade feminina, orientando as mulheres quanto aos modos de se vestir, portar e, principalmente, em relação à submissão ao homem.

Na educação, a mulher era preparada, desde criança, para as funções de esposa, mãe e dona-de-casa, enquanto o homem, para ser o chefe da casa e da família. Esse contexto sócio-histórico-cultural sofreu pouca alteração ao longo dos séculos, mas com a chegada do cinema, após a década de 50, o comportamento feminino começou a ser modificado, e a mulher passou a espelhar suas atitudes nas que eram apresentadas pelas telas, o que era considerado então como um ultraje aos bons costumes. Outro fator contribuinte para a alteração social foi a propagação da literatura no país por meio dos folhetins, livros, jornais e revistas e, apesar de tratarem dos mesmos assuntos relativos à educação praticada na época, trouxeram certo desconforto aos lares, pois tudo o que era lido pelas moças precisava ser, antes, policiado para que, da mesma forma que o cinema, não subvertesse o comportamento até então idealizado.

As mudanças mais visíveis e que serviram muito para a situação da mulher nos dias atuais sucederam a partir da década de 60, com os movimentos feministas, cujas trajetórias já eram bem definidas na Europa e nos Estados Unidos. Esses movimentos começaram a influenciar a sociedade brasileira da época, pois tinham como bandeira a reivindicação pela igualdade dos direitos femininos em relação aos masculinos. Com isso, a mulher passou a buscar espaço no mercado de trabalho, refutando a ideia de que seu único campo de atuação seria o lar, onde desempenhava as “funções” de esposa, mãe e dona de casa. Além dessa conquista, a mulher pôde também controlar o número de filhos, com a utilização de métodos contraceptivos, o que fez uma significativa diferença em suas vidas. Essa iniciativa refletia não só na estrutura familiar, mas no aspecto psicológico das mulheres, uma vez que passaram a controlar o próprio corpo que deixou de ser usado apenas para a reprodução. Logo, o prazer sexual começou a fazer parte de suas vidas, bem como já o era na vida dos homens.

Para Confortim (2003), essa desvalorização dos papéis desempenhados e a da própria mulher é muito remota. A mulher era vista como um ser inferior e, portanto, era discriminada em suas habilidades profissionais. Apenas no limiar do século XXI, a situação começou a ser alterada, pois, num mundo globalizado, ágil, em transformação, a mulher deixou de ser concebida somente como procriadora. Pelo contrário, entende-se, atualmente, que ela tem vontade, empreendimento e ação:

A travessia para a maturidade deixou de ser vista como uma pá de cal para decolar do lar. A mulher aos 40 anos ou mais voltou a estudar, fez carreira depois de educar seus filhos e em muitos casos tornou-se uma profissional madura, motivada, abrindo caminhos para outras mais jovens (CONFORTIM, 2003, p. 117).

Por meio dos discursos, das imagens, da escola, da família, da Igreja, da mídia, homens e mulheres são produzidos socialmente. Para Confortim (2003), ser homem e ser mulher é um processo que se dá ao longo da vida. Não podemos negar que há elementos biológicos na caracterização do masculino e do feminino, mas esses elementos estão articulados no social.



Atualmente, não existe mais a ideia de cultura patriarcal, a mulher está integrada no sistema produtivo. Com seu ingresso no sistema produtivo, houve a mudança na família.

Aos poucos, a mulher entrou para o domínio público e, com ela, seus valores e pontos de vista, para a política, para o trabalho, para o esporte. O homem sentiu-se compelido a introduzir-se no domínio privado, sendo companheiro nas atividades familiares e, principalmente, na educação dos filhos, mudando significativamente as relações sociais familiares.

Segundo Confortim (2003), a mulher ainda enfrenta muitos obstáculos, entretanto, conseguiu, no decorrer dos tempos, desempenhar diversos papéis na sociedade e assumir, com competência, grandes áreas do conhecimento e da profissionalização:

[...] os grandes desafios da mulher podem ser resumidos em: versatilidade para adaptar-se, rapidamente, aos novos meios e situações, competência para divisar e enfrentar os desafios do futuro e, sobretudo, habilidade para buscar a própria felicidade e a dos outros, na vida pessoal e profissional (CONFORTIM, 2003, p. 122).

O percurso histórico-social feminino é marcado por diversos entraves e grandes sonhos. As distinções entre a mulher e o homem se manifestam, ainda hoje, nos discursos sociais e os veículos da mídia têm um enorme papel na sua divulgação. Vários foram os momentos difíceis para conquistar uma posição mais equitativa na sociedade, porém ainda há muito que fazer.

[...] a mulher ainda é considerada a melhor em cena, pois ela realmente tem charme, sensualidade, e envolvimento para vender produtos ou serviço, tanto para homens quanto para mulheres, ou seja, ainda é forte o seu papel de objeto de desejo. Não é difícil identificar seus papéis na publicidade de hoje, pois ela aparece de várias formas como: a mulher do lar com a família; a mulher como objeto sexual; as executivas bem sucedidas, as celebridades dos meios artísticos, político e social, entre outras (JORDÃO, 2005, p.39).

Para Jordão (2005), atualmente na mídia é possível perceber que uma grande parcela dos anúncios publicitários utiliza a “mulher objeto”, para estimular o consumidor à compra. Também se nota a diminuição da mulher “Amélia”<sup>4</sup> em anúncios publicitários, essa fatia não mais atende à clientela elevada nas propagandas. Isso ocorre devido à emancipação feminina na sociedade e, conseqüentemente, em anúncios publicitários. A mulher na mídia é apresentada como objeto do desejo dos homens, como se fosse uma analogia alegórica a todos os produtos, portanto, quando pensamos em mulher na mídia, visualizamos uma imagem sensual e desnuda, esquecendo-nos de outro tipo de imagem. Assim, nesse processo de vulgarização sexual na mídia, as mulheres são as mais “utilizadas”.

Já nas construções literárias, verificamos na figura feminina, em diversas obras, a consolidação do imaginário que hierarquizou os valores masculinos e registrou às mulheres a

---

<sup>4</sup> A mulher “Amélia” é aquela mulher considerada submissa, a dona de casa que faz tudo para seu marido e seus filhos, aquela que cuida das atividades domésticas, não se cuida e não tem vaidade alguma. Esse termo vem da música “Ai que saudades da Amélia”, samba de 1941, letra de Mário Lago, originalmente cantada por Ataulfo Alves.

passividade e a resignação diante da tirania da família e da sociedade, de estruturas extremamente patriarcais porém, em outros momentos, criou um perfil feminino com caracteres baseados na força, na coragem, na astúcia, na inteligência e no disfarce, entre outros aspectos intrigantes, retratando, assim, uma mulher prática, com personalidade forte e marcante.

José de Alencar, no contexto da escola literária romântica, por exemplo, criou um imaginário feminino a partir de suas profundas raízes na aristocracia, ou seja, ele se dirigiu às mulheres, seguindo a ideologia patriarcal oitocentista, que determinava uma conduta apropriada para as mulheres e outra para os homens, com o intuito de exaltar as qualidades femininas, sendo elas: a fragilidade, a submissão, a virgindade, a profunda sensibilidade, a fidelidade, o amor à maternidade e a resignação. Essas qualidades serviam de argumentos de imposição à mulher, colocando-a em um nível secundário em relação ao homem, o que, de certa forma, era uma tentativa de limitar e naturalizar o papel da mulher com os cuidados com os outros, colocando-a no universo doméstico, retratando o casamento e a maternidade como elementos essenciais e obrigatórios à vida da mulher, como podemos observar no fragmento abaixo, a importância dada ao casamento, seja pela segurança financeira ou mesmo por uma reputação a zelar:

Se vinha a falar-se de sua moléstia que fazia rápidos progressos, dizia Emília à filha: - O que me aflige é não ver-te casada. Mais nada. Quando lembrava que o dinheiro deixado por Pedro Camargo e a esmola do fazendeiro haviam de acabar-se um dia, ficando elas na indigência, acudia a viúva: - Ah! Se eu te visse casada! (ALENCAR, 1997, p. 80).

Já Machado de Assis, em suas obras realistas conferiu à figura feminina um papel relevante na ação narrativa, suas mulheres são fortes e objetivas, logo, capazes de conduzir a ação, até mesmo sem a presença do herói masculino, tornando-se então heroína.

O imaginário feminino de Machado de Assis não instalou um mundo báquico<sup>5</sup>, apenas nos apresentou mulheres de carne e osso, capazes de assumir um corpo e os desejos dele distintivos. Assim, o autor se mostra contra tudo que lhe pareça falso e entediante, partindo para uma crítica radical dos apreços que sustentavam a ideologia dominadora.

Em Machado de Assis, portanto, as mulheres são comumente misteriosas, sensuais, enigmáticas, sedutoras, dissimuladas, interesseiras, adúlteras e dotadas de grande senso de percepção, capazes de manipular psicologicamente o mais astucioso dos homens, como podemos constatar no trecho da obra *A cartomante*:

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolvendo-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-

---

<sup>5</sup> Báquico: relativo a Baco, ou ao vinho. Em que há orgia: festas báquicas.

lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, susto, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura [...]. (ASSIS, 1994, p.14).

Assim também ocorre no trecho da obra *Dom Casmurro*:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplicios (ASSIS, 2005, p. 123).

Para Pajolla (2010), em se tratando de literatura de autoria feminina, há que se considerar a quebra de paradigma cometida por Clarice Lispector – a ruptura com um discurso reduplicado da ideologia patriarcal, ou seja, as mulheres em sua narrativa não são porta-vozes de um discurso hegemônico-masculino, também não são representadas segundo essa ótica, mas são mulheres em conflito, que deixam transparecer a angústia, a violência, as ambiguidades decorrentes do inconformismo com o destino historicamente construído para elas. São personagens desajustadas, que desejam a liberdade, mas são alarmadas pelo fantasma da segurança e da proteção patriarcal. Não são heroínas, mas têm sede. Em situações epifânicas, arrombam a cegueira em que estiveram imersas, explodindo um processo interior de tomada de consciência, de sensatez, de prudência.

É possível verificar essa afirmação no trecho do conto *Amor*:

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera (LISPECTOR, 1998, p.19).

Já no que tange aos diferentes gêneros musicais brasileiros, a figura feminina, apesar de suas evidentes conquistas, não conseguiu apagar a velha imagem dos discursos machistas. De modo geral, nos dias atuais é possível considerar algumas marcas da imagem feminina nos mais variados gêneros musicais, sendo eles: poderosa, sedutora, cheia de experiência, o que tem gerado certa perplexidade tanto no homem, quanto na sociedade e, muitas vezes, com essa inovação imagética, no

discurso de senso comum, a mulher tem sido motivo de chistes e gozações, sendo o mote desses gêneros.

Confrontando a imagem da mulher moderna nos gêneros musicais com a da década de 40 até início de 60, verifica-se que a mulher “evoluiu”, pois deixou de ser “subordinada” para se tornar a “dominante”. Todavia, sem generalizações, pois nos dias atuais ainda existem muitas mulheres com essa imagem de submissão.

Vale ressaltar que a mulher atual é “ativa”, pois está sempre indo atrás do que quer e ela sabe o que quer, e não é só no âmbito profissional, mas também nos aspectos afetivos e pessoais. Ela não quer mais possuir somente a imagem de delicadeza, pureza, doçura, mas quer ser vista também como forte, guerreira, capaz.

## **5 O gênero funk: uma análise discursiva da construção da figura feminina**

O *funk* carioca surgiu na década de 90 compondo uma identidade própria. As letras refletiam o dia-a-dia das comunidades, ou faziam exaltação a elas, como mencionado anteriormente no terceiro capítulo, uma vez que a ordem era conscientizar a massa de sua própria presença e identidade. Compositores e intérpretes do *funk* como *Tati Quebra Barraco*, *Mr. Catra* e *Dj Malboro* tornaram-se pontos de referência desse gênero, porque conseguem esboçar situações e imagens de seus próprios meios, comunidades e famílias e comunicá-los de forma simples, analógica e espontânea. Com o intuito de observar a forma estrutural, temática e estilística, relacionando-as principalmente à imagem da mulher, passamos agora a analisar as músicas da cantora *Tati Quebra Barraco*, sendo elas: *Boladona*, *Fama de Putona* e *De Alma Limpa*, e algumas de intérpretes masculinos, como *Mr. Catra - Ela Dá Pra Nois* e *Pode me dar-* e também alguns trechos da canção *Som de Preto*, do *DJ Malboro*.

A escolha em relação às letras e aos autores das canções foi devido ao enfoque dado à figura da mulher e como se constrói a sua imagem por meio do gênero *funk*. Desse modo, foram selecionadas canções de autoria feminina e masculina para verificarmos em ambas, como essa construção da imagem feminina pode ser vista de diferentes maneiras.

Iniciamos a análise a partir de uma canção da cantora *Tati Quebra Barraco*<sup>6</sup>. Uma das canções analisadas é a de seu maior sucesso, intitulada “*Boladona*”<sup>7</sup>. Trata a imagem de uma mulher liberada, audaciosa e exibicionista, apresentando um jogo de inversão de posição entre homem e mulher:

---

<sup>6</sup> Tatiana Santos Lourenço, funkeira, nasceu no Rio de Janeiro em 1979, e é muito conhecida por seu estilo irreverente e sua ousadia.

<sup>7</sup> A letra dessa canção encontra-se transcrita no anexo A.

- (1) “Na madrugada boladona / sentada na esquina”;
- (2) “Esperando tu passar / altas horas da matina”;
- (3) “Com o esquema todo armado/ esperando tu chegar / pra balançar o seu coreto”;
- (4) “Sou cachorra sou gatinha não adianta se esquivar / vou soltar a minha fera eu boto o bicho pra pegar” (QUEBRA BARRACO, 2012, online)

No trecho (1) o sentido da gíria “boladona” significa a identidade da mulher da periferia, da mulher que não está presa a formalidades, que se libertou de etiquetas e protocolos impostos pela sociedade, do “namoro em casa” com hora marcada de estar na rua e da maneira de se comportar. Nesse contexto, a gíria “boladona”, denota que essa mulher livre da periferia está “doidona” (linguagem peculiar do *funk*), à espera de alguém, porém não é explicitado para qual motivo, ou seja, se é para uma relação sexual (o que parece mais provável) ou somente para sair.

Pode se perceber nesse trecho da canção as ideias bakhtinianas referentes à carnavalização, pois remete-nos a esse “mundo às avessas”: a mulher aqui é livre, “doidona”, ocupa um papel na sociedade em que ela toma a iniciativa, pois diante das relações amorosas, ela passa a fazer o papel do homem, invertendo-se os papéis.

Em (1), (2) e (3), observamos também a figura de uma mulher corajosa, dominadora, que já é dona de si, pois de madrugada fica “sentada na esquina” / “altas horas da matina”, e também a mulher estrategista “com o esquema todo armado” (pode ser também uma atitude proativa do desejo de sexo), e confiante, pois afirma que vai “balançar o seu coreto”. Enfim, o sujeito (mulher) é possuidor de ideias e as põe em prática.

Já em (4) ocorre a zoormofização, ou seja, a descrição do comportamento humano como de um animal, “sou cachorra<sup>8</sup>, sou gatinha [...]” / “vou soltar a minha fera [...]”. Nesse sentido, a mulher é vista como a “cachorroneira”, a mulher que gosta de sexo, diferente da “gatinha” que tem sentido de mulher dócil, carinhosa, graciosa. Todavia, cientificamente a gata (animal) durante o acasalamento é muito barulhenta, é ela que atrai os machos com o cheiro que exala e com seus miados.

Ainda em (4), o discurso mostra a identidade da mulher decidida, quando diz “não adianta se esquivar” nesse sentido seja “gata” ou “cachorra” de qualquer modo ela está no domínio e “bota o bicho pra pegar”.

A voz feminina é evidenciada em todo o discurso, pois há a divulgação da libertação da mulher, ela mesma se diz “cachorra” e é quem toma iniciativa, diferentemente dos discursos sociais anteriores, a mulher passa a ter atitude, a dominar a relação amorosa, havendo, dessa maneira, uma inversão de posição, pois ela deixou de ser dominada.

Em relação à organização rítmica, a canção apresenta rimas “pobres” (*esquina*, *matina*), são em sua maioria verbos da 1ª conjugação (*passar*, *chegar*). Além disso, a organização dos versos quanto à métrica se aproxima de uma redondilha maior, não são todos os versos, mas a maioria como podemos ver no trecho a seguir em que percebemos com a divisão poética dos versos:

---

<sup>8</sup> Cachorra, no vocabulário *funk*, significa “mulher liberada” e “preparada” para o baile (com suas expressões de dança e sexo durante a noite toda, embaladas pela música *funk*).

1 2 3 4 5 6 7  
Na/ma/dru/ga/bo/la/**do**/na.  
Sentada na Esquina.  
Esperando tu /Passar  
Altas horas da matina  
Com o/ es/que/ma/ to/do ar/**ma**/do,  
1 2 3 4 5 6 7  
(QUEBRA BARRACO, 2012, online)

No decorrer da canção, observamos também uma aproximação do recurso da fala, ou seja, trata-se de uma linguagem bastante coloquial, característica da “linguagem do *funk*”. Esta fala é muito marcada (o que sugere a imposição da mulher tomando a iniciativa, a inversão de papéis) acompanhando o ritmo bastante acelerado e uma batida rítmica bem acentuada.

Para Oliveira (2007), alguns MCs homens se referem à “putona” em poucas músicas, o que difere das músicas cantadas por MCs mulheres, como *Tati Quebra Barraco* cuja rotulação é recorrente, como verificamos, a seguir, na canção *Fama de Putona*<sup>9</sup>:

Não adianta de qualquer forma eu esculacho  
Fama de putona só porque como seu macho  
Não adianta de qualquer forma eu esculacho  
Fama de putona só porque como seu macho  
Não adianta de qualquer forma eu esculacho  
Fama de putona só porque como 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 pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?  
Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?  
Tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila.  
(QUEBRA BARRACO, 2012, online)

Nessa canção, verificamos a voz feminina mais uma vez divulgada pela sua força e seu poder, ou seja, a mulher afirma ser “putona”, pois tem consciência de suas próprias ações. “Putona” tem um sentido de uma mulher que assume manter relações sem compromisso e, como enuncia-se, envolve-se sexualmente com o homem de outra mulher. No discurso, essa voz feminina que enuncia responde a uma depreciação, quando ela diz “Fama de putona só porque como seu macho”, denota-se aí uma atitude responsiva à outra voz feminina por se referir a “seu macho”. E quando ela diz “se prepara mona que a gente tá na pista”, percebemos que ela está livre, desimpedida, aberta a outras relações, independente se o parceiro está livre ou não para essa relação.

---

<sup>9</sup> A letra dessa canção encontra-se transcrita no anexo B.

Também temos a ideia de que “a gente ta na pista”, refere-se ao baile *funk*, pois dentro do baile *funk*, pode-se tudo. Mais uma vez, podemos associar a carnavalização ao “mundo às avessas”, em que tudo é permitido, não existem regras, não se tem a preocupação com o que as outras pessoas podem achar como no trecho “Sem neurose”, ou seja, “neurose” tem o sentido de quadros de origem psíquica, muitas vezes, ligados a situações externas na vida do indivíduo, que provocam transtornos de personalidade; porém, no baile *funk*, a opinião alheia é desconsiderada, tem-se a liberdade de ser e agir como quiser.

A respeito do baile *funk* propriamente dito, temos a descrição de Herschmann (*apud* OLIVEIRA, 2007, p. 91):

(...) o calor é inacreditável, a escuridão não deixa ver muita coisa e o som é tão alto—tão mais alto do que em qualquer espetáculo normal de música – que pode ser percebido de forma física: o bumbo eletrônico ressoa dentro do peito e altera a cadência dos batimentos cardíacos. Muito cautelosamente, cartazes anunciam a proibição da entrada no baile de menores de 18 anos e também de gestantes. Cercado por paredes de alto-falantes (de onde sai um som poderoso, repetitivo e abafado, que nada ajuda na compreensão das letras) e por luzes que piscam sem parar, como as de um painel de controle de uma espaçonave, não resta outra opção se não entrar no embalo. É aí que o público mostra ser tão *show* quanto os artistas. Coreografias inacreditáveis (tanto quanto as do palco), que não deixam muito para a imaginação completar, são realizadas com a maior naturalidade do mundo. Belas meninas adolescentes, com suas calças jeans apertadas, mostram o que tem de popozão. E com as barriguinhas de fora (para deixar brilhar os *piercings* no umbigo) e o cabelão solto, levam ao desespero aquela massa de garotos de bermuda e tênis de torsos magros e enxutos e cabeças quase carecas, brigando pela atenção das princesas do baile. Entre um artista e outro, um locutor cuida de esquentar a galera. Anuncia que aquele é o “dia internacional do sexo”, o dia de beijar na boca e descolar um pastel de cabelo. A chapa esquenta. Mas e se rolar confusão? Os rebeldes são expelidos do baile pela segurança na velocidade de um espirro. E assim vai a madrugada, numa sucessão de pancadões de sucesso, que podem ser repetidos ao longo da noite, até o sol raiar. Refrigerantes, cervejinha e cachorro-quente são o combustível dessa garotada que faz a sua festa completa, com dinheiro que mal daria para um adolescente de classe média sair à noite. Enquanto isso, no universo paralelo dos camarotes do baile (bem menos luxuosos do que o de qualquer Carnaval), se desenrola o cotidiano dos artistas do *funk*. O cachê como era de se esperar, é pago em espécie- diretamente da bilheteria. Com a grana na mão do empresário MCs e dançarinos tomam um gole de alguma coisa, dão uma mordida num sanduiche e embarcam de novo na van ou no carro para correr em direção a algum outro baile, em algum outro ponto distante da cidade. E de lá seguem para mais outro. É assim na sexta, no sábado e no domingo, na pior das hipóteses. Nos dias que restam da semana, eles são cidadãos comuns. De *short* e camiseta, em casa simples, com salas que tem uma TV alguns poucos *CDs* e crianças pequenas correndo de um lado para o outro- os filhos, aliás, são grande orgulho desses artistas. Quase sempre religiosos (como nem sempre se percebe na música), eles contam que nunca mais viram o um Fantástico desde que entraram nessa de *funk*. Que a mulher reclama, mas não há o que fazer. Que manter a humildade e não perder o laço com a comunidade é essencial. Que os seus filhos vão ter uma vida muito melhor que aquela que tiveram. Que ninguém segura o Flamengo. E que o funk, se Deus quiser, nunca vai morrer.

É válido ressaltar na análise dessas canções, que as vestimentas do baile *funk* têm uma grande importância no que se refere à configuração da figura feminina, como também para percepção e compreensão desse “mundo às avessas”, distante das regras, do pudor e das limitações, que tudo é permitido, desde a vestimenta no baile até as relações sexuais, tudo é pertinente no baile *funk*. Para Paula (2007, p. 73-74):

As roupas não apresentam um cromatismo rico, mesmo nos shows, pois, geralmente, limitam-se a tonalidades escuras, com a predominância da cor preta. As blusas trazem capuzes que encobrem a cabeça e, por cima dos capuzes ou tocas, ainda usam bonés. A vestimenta dos homens é muito larga, com o uso de sobreposição de peças, como uma camiseta de manga curta sobre um moletom ou uma blusa de manga comprida, bem como bermudas sobre calças, também bastante largas e de cintura baixa, muitas vezes, abaixo do cós da cueca, que fica à mostra. Os calçados se resumem em tênis de cano alto desamarrados ou botas de cano curto, uma espécie de coturno. Já a roupa das mulheres é justa, decotada e curta, praticamente em sobreposições, com predomínio de mini/micro-saia, *shorts* curtos e calça *jeans* extremamente justa. Seus calçados são sandálias ou botas de cano alto, com salto plataforma. Os meninos, usam cabelos bem curtos, por isso se auto-designam “carecas”. Durante a performance da dança, a mostra da calcinha, geralmente, de tirinha do lado, fio-dental ou bem pequena, faz parte da moda *funk* feminina [...].

Na imagem abaixo, exemplifica-se o tipo de roupa usada pelos adeptos do funk:



Figura 1 - casal dançando funk.

Fonte: online, 2012.

Ainda em relação à canção *Fama de Putona*, no que se refere ao estilo e à sua estrutura composicional, existe um espaço de tempo entre as estrofes, além disso, há uma alternância melódica (de vozes), para exemplificar, na segunda estrofe surge uma intérprete diferente, que ocupa o



papel da mulher traída, que é questionada por sua força e afrontada por sua coragem, como é possível perceber no trecho: “Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?/ Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?/ Tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila”. Novamente, nesta canção há a presença de rimas pobres (*esculacho, macho*), os versos são marcados pela repetição, e apesar dessa alternância melódica como já citado anteriormente, a canção apresenta uma espécie de “batidão” melódico bastante acentuado e acelerado, contribuindo para a dança que é o forte no baile *funk*.

Vejamos a imagem a seguir que evidencia a dança sensual e provocativa do funk.

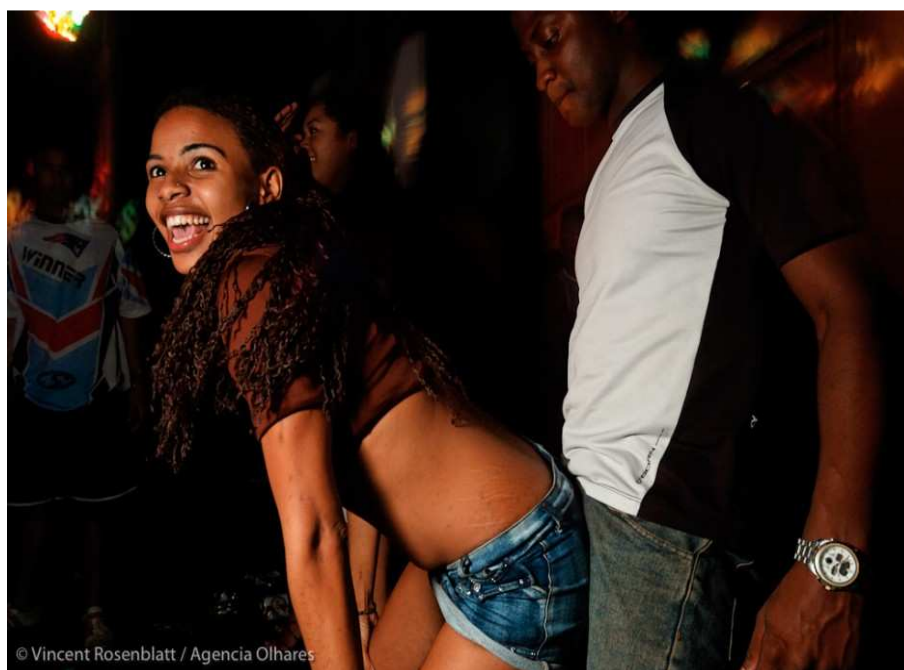


Figura 2 - O baile funk.

Fonte: 2012, online.

Em contrapartida a alguns aspectos já mencionados nas canções, analisamos a canção *De Alma Limpa*<sup>10</sup>, de *Tati Quebra Barraco*. Essa canção apresenta uma melodia lenta, um processo de desaceleração, pode-se dizer que se assemelha ao *rap*. Para Tatit (1997), no contexto da semiótica da canção, é um compromisso com a continuidade, o processo, o percurso, evidenciando as etapas mediadoras e os detalhes de condução melódica:

O que tá no meu coração é especial  
Um sentimento tão gostoso e sensacional  
O orgulho que tenho de estar com você  
Uma pessoa para mim difícil de esquecer

---

<sup>10</sup> A letra dessa canção encontra-se transcrita no anexo C.

Que me entende e me completa em todos os sentidos  
Se eu preciso de um ombro você é mais que um amigo  
O que hoje sou agradeço a você  
Que me mostrou novamente o que é o prazer  
Hoje em dia é difícil ver alguém assim  
Dedicado, esforçado que confia em mim  
Na tristeza e na alegria você é a paixão  
Na saúde e na doença é o meu coração

O vento sopra traz você e leva a solidão  
É tão sublime o seu olhar em minha direção  
Meus olhos tristes num instante deixam de chorar  
A sensação que sinto é meu corpo flutuar  
O sentimento na verdade não é passageiro  
Somos bichos devorando esse amor perfeito  
Sinceramente eu quero lhe jurar  
De alma limpa e pra sempre eu vou te amar

Que me entende e me completa em todos os sentidos  
Se eu preciso de um ombro você é mais que um amigo  
O que hoje sou agradeço a você  
Que me mostrou novamente o que é o prazer  
Hoje em dia é difícil ver alguém assim  
Dedicado, esforçado que confia em mim  
Na tristeza e na alegria você é a paixão  
Na saúde e na doença é o meu coração

O vento sopra traz você e leva a solidão  
É tão sublime o seu olhar em minha direção  
Meus olhos tristes num instante deixam de chorar  
A sensação que sinto é meu corpo flutuar  
O sentimento na verdade não é passageiro  
Somos bichos devorando esse amor perfeito  
Sinceramente eu quero lhe jurar  
De alma limpa e pra sempre eu vou te amar  
(QUEBRA BARRACO, 2012, online)

Essa canção não faz parte do *ranking* das canções de maior sucesso da cantora, pois é pouco conhecida, não veiculada pela mídia e tampouco cantada nos bailes *funks*. Isso ocorre devido ao ritmo desacelerado, o uso de palavras voltadas aos sentimentos humanos, à sensibilidade, à paixão, à gratidão, palavras que não são comuns nesse contexto do “universo *funk*”. No que se refere ao conteúdo temático, observamos que, diferente das canções de *Tati Quebra Barraco*, essa é mais sentimental, com menos apelo sexual e sem zoomorfização, pois é uma mulher que sente paixão, que tem “coração”.

A construção da figura feminina nessa canção se aproxima da mulher “Amélia” como citada em capítulos anteriores, aquela mulher sentimental, que sonha com o casamento, como vemos no trecho “na tristeza e na alegria você é a paixão” / ”na saúde e na doença é o meu coração”.

Dialogicamente é um discurso que nos remete às juras de uma cerimônia religiosa como o casamento, quando duas pessoas se unem sob as bênçãos divinas.

A canção apresenta rimas pobres (*especial, sensacional*) assim como verificamos anteriormente. Faz uso também de muitos adjetivos (*gostoso, sensacional, perfeito*) como nos trechos “Um sentimento tão gostoso e sensacional/ Somos bichos devorando esse amor perfeito”, pois a mulher descreve seus sentimentos diante do amor. De modo geral, as estrofes nessa canção são mais extensas, havendo duas vezes a repetição dessas estrofes.

Partindo para a análise das canções de intérpretes masculinos temos *Mr. Catra*<sup>11</sup>, em suas canções encontramos um forte apelo sexual, bem como uma abordagem da realidade da favela, enfatizando a violência e também a religião. Contudo, quando o assunto é a mulher, o seu discurso é em grande parte machista, pois a figura feminina é vista como objeto sexual e é descrita por meio de termos pejorativos. Essas canções, por sua vez, são as de maior sucesso do cantor. Observemos a música *Pode me dar*<sup>12</sup>:

Meu amor  
Não precisa se preocupar  
Minha mulher não vai reclamar  
A minha amante não vai chorar  
Meu amor  
Minha namorada não vai falar  
Eu vou dizer, hein.  
Pode me dar, pode me dar.  
Pode que pode que pode me dar.  
(CATRA, 2012, online)

Nessa canção, não ocorre inversão de papéis, o homem aqui é quem toma a iniciativa, ele se impõe diante da relação sexual, conseqüentemente diante da mulher, enfatizando que ele tem um relacionamento livre, distante de regras, que nos remetendo mais uma vez à carnavalização, “ninguém é de ninguém” tudo é permitido, não há fidelidade nas relações amorosas. Já no que se refere ao estilo, observamos nessa canção alternância de vozes, o que dá veridicção ao discurso masculino, pois no decorrer da canção surge uma intérprete feminina que aceita as imposições feitas pelo homem: “meu nome é Valeska, apelido e quero dar” / “quero te dar”. A melodia é veloz, apresenta um uso da fala acentuado, o que denota essa imposição masculina. As rimas, por sua vez, são marcadas pelo uso de verbos no infinitivo na primeira conjugação verbal (*dar, falar*) e há repetição constante dos versos “Pode me dar, pode me dar”, como na estrofe:

Pode me dar, pode me dar,  
pode que pode que pode me dar,

---

<sup>11</sup> Wagner Domingues da Costa, mais conhecido como *Mr. Catra*, famoso por seu destaque no funk carioca, nasceu no Rio de Janeiro em 1968 e, a partir da década de 90, foi apresentado ao *funk* por um amigo DJ. Desde então, faz um grande sucesso nessa área.

<sup>12</sup> A letra dessa canção encontra-se transcrita no anexo D.

pode que pode que pode me dar  
da da da da da da da  
pode me dar pode me dar  
(CATRA, 2012, online)

Na canção *Ela dá pra nois*, o próprio título já remete a uma temática de apelo sexual, além de que, no início da canção, encontramos uma repetição da expressão “ai” que denota ou se assemelha a um gemido e, sequencialmente, um enunciado que esboça a ruptura com as desigualdades sociais por meio da contravenção:

Ai ai ai ai ai ai ai ai  
hi hi hi ha ha ha  
Ai ai ai ai ai ai ai ai  
Atenção, olha o ritmo. Ritmo da contravenção.  
(CATRA, 2012, online)

Em algumas canções de Mr. Catra, como em *Ela dá pra nois*<sup>13</sup>, a figura feminina está além da sexualidade e do discurso machista, ou seja, o enunciador também apresenta uma crítica à mulher consumista, interesseira que se submete aos caprichos do homem em troca de artigos de luxo, o que caracteriza o ambiente em que vivem, ou seja, o espaço da contravenção, pois a mulher de “bandido”<sup>14</sup> sabe que esses bens são adquiridos de uma forma ilícita, conforme observamos abaixo:

Ela quer roupa da Armani, bolsa da Louis Vuitton.  
Ela dá pra nois que nois é patrão[...].  
[...]  
Quer cordão de ouro importado e um carrão?  
Ela dá pra nois que nois é patrão[...].  
[...]  
Quer férias em Las Vegas, em Dubai ou em Milão.  
Ela dá pra nois que nois é patrão[...].  
(CATRA, 2012, online)

Seguindo os pressupostos de Bakhtin sobre a carnavalização, verificamos que o *funk* a todo o momento expõe um “mundo às avessas”, onde as desigualdades sociohierárquicas são abolidas e a sexualidade como rompimento das regras morais vem à tona, torna-se o mote da dança e da música funk carioca, como podemos verificar no trecho “Ai ai ai ai ai ai ai ai /Atenção, olha o ritmo. Ritmo da contravenção”. Temos aqui uma aproximação do que parece referir-se à uma relação sexual, ao orgasmo, o prazer da mulher na relação sexual e também o prazer do homem em possuí-la sexualmente e de ser um possuidor de bens materiais, é a contravenção, em outras palavras, às normas sociais estabelecidas, a um mundo sem leis, desregrado, um mundo em que a própria ilegalidade se

---

<sup>13</sup> A letra dessa canção encontra-se transcrita no anexo E.

<sup>14</sup> A realidade que cerca os bailes *funks* no Rio de Janeiro é composta por uma organização própria, ou seja, os morros cariocas são estruturados em pequenas comunidades, sempre norteada por um líder que, por sua vez, dita as regras e de certa maneira adquire seus bens de forma ilícita.

torna algo presente e permissivo. Logo, supõe-se que esses bens adquiridos, como enunciado na canção, são adquiridos de forma ilícita, no entanto, não há condenação, o importante é possuir, ou seja, a voz social presente na canção é a do contraventor.

Abaixo, uma imagem que ilustra a relação entre o baile funk e o mundo da contravenção, da valorização do porte de armas:



Figura 3 - Baile funk e apologia às armas.

Fonte: 2012, online.

Outro intérprete masculino do gênero *funk* é o *Dj Malboro*<sup>15</sup> e, em sua canção *Som de Preto*<sup>16</sup>, retrata a expansão do *funk* em meio às distintas classes sociais, raças, idade, sexo, evidenciando que esse gênero não se restringe apenas aos subúrbios, mas também a classes sociais mais elevadas.

É válido ressaltar que, nessa canção, a temática apresentada é diferente das demais canções analisadas até agora. Nessa canção, verificamos o distanciamento de temas comuns como a figura feminina, para priorizar o *funk* enquanto manifestação popular e crítica social, como podemos observar nos trechos que se seguem:

É som de preto de favelado  
mas quando toca ninguém fica parado.  
O nosso som não tem idade, não tem raça  
E nem vê cor.  
Mas a sociedade pra gente não dá valor

<sup>15</sup> Fernando Luis Matos da Matta mais conhecido com *DJ Malboro*, nasceu no Rio de Janeiro, é DJ, compositor, empresário e um dos mais conhecidos desse ramo.

<sup>16</sup> A letra dessa canção encontra-se transcrita no anexo E.

(MALBORO, 2012, online)

No trecho citado, enuncia-se que existem diferenças sociais e desigualdades. Quando enuncia-se “som de preto” temos um valor social veiculado, o racismo, apresentando o *funk* como um gênero existente somente nas favelas, nos subúrbios ou nas regiões periféricas, menos favorecidas, e o negro ou a raça negra como moradores desses lugares. Esse valor enunciativo está presente em toda a canção. No trecho “Libere o seu corpo vem pro *funk* vem dançar / nessa nova sensação que você vai se amarrar.”, verificamos que o intérprete faz um convite às demais classes sociais não só as menos favorecidas, mas a classe média e alta para desfrutarem desse “som”. Desse aspecto Paula (2007, p. 84) nos fala que:

Ainda que o *new funk*, podemos dizer que essa produção cultural revela uma lógica excluída, que devolve à sociedade, em forma de arte, a violência que a gerou, bem como choca, por meio da dança do “baile da pesada”, suas leis falso-moralistas acerca da sensualidade e da sexualidade.

Mais uma vez verificamos a carnavalização presente, agora como crítica social, justapondo-se em relação aos sistemas de hierarquização social, de modo geral, inexistentes no baile *funk*, visto que não existe pobre, rico, negro, branco, todos são iguais no *funk*.

Em relação aos recursos linguísticos e sonoros, a canção apresenta uma melodia acelerada, porém é mais cantada do que falada, diferenciando-se das canções aqui citadas. Dá-se uma importância maior à dança, enfocando o convite a “soltar o corpo” e render-se a esse ritmo. Há presença de rimas (*favelado, parado*), não há repetições constantes, exceto de uma estrofe como no trecho: “é som de preto de favelado / mas quando toca ninguém fica parado” que se repete duas vezes.

De modo geral, a canção faz uma crítica ao preconceito existente em relação ao negro evidenciando que o *funk*, diferentemente de outras canções com posições sociais diversas, “não tem idade, não tem raça e nem vê cor”, ou seja, é um gênero musical que promove diversão, dá prazer e acolhe qualquer tipo de pessoa.

## **Considerações finais**

A partir das discussões feitas durante o trabalho e da análise das canções do *funk*, pode-se concluir, inicialmente, que o gênero *funk* aborda um conteúdo temático em sua maioria voltado à sexualidade e à vulgarização da mulher, isto é, a imagem feminina é colocada em foco tanto pela mulher, quanto pelo homem de maneira vulgar, apenas como um objeto sexual. É possível verificar isso, não somente no conteúdo temático como também nos recursos linguísticos utilizados, como por exemplo, os termos vulgares, o vocabulário chulo, as rimas pobres, as repetições, o uso de adjetivos pejorativos, ou seja, esses recursos que caracterizam o estilo do gênero *funk*, tornam-se representativos no todo do enunciado. Enfim, na relação entre conteúdo temático e as escolhas

lingüísticas, o *funk* revela-se na e pela linguagem. É válido ressaltar que, na canção *De Alma Limpa*, a imagem feminina difere-se das outras canções, pois trata-se de uma outra temática, que mostra a mulher apaixonada e que sonha com o casamento, dando voz a um tipo de mulher diversa daquela constituída no funk.

Enfim, por meio das vozes sociais existentes nas canções, verificamos que a mulher enunciada seja pela própria voz feminina, seja pela masculina, é vista como objeto sexual, para um prazer momentâneo, principalmente durante o espaço temporal de um baile *funk*, o que evidencia a falta de interesse por compromisso sério. Também é considerada consumista, pois almeja bens materiais de luxo como bolsas Louis Vuiton, roupas Armani e viagens a lugares que ostentam riquezas. Na perspectiva feminina, a mulher é aquela que toma a iniciativa, é a dominadora, ela passa a ocupar o papel do homem na relação, ocorrendo, assim, a inversão de papéis.

As reflexões bakhtinianas sobre a carnavalização enquadram-se nas canções analisadas, visto que a temática voltada ora para a sexualidade, ora para a ruptura das normas sociais estabelecidas, evidencia o universo discursivo do funk como o “mundo às avessas”, sem regras, sem restrições, sem pudor, num espaço em que é eliminado o sistema hierárquico, enfim, onde tudo é permitido. Nesse contexto, aparece a crítica social, pois ao utilizar expressões como “negro”, “favelado”, “raça”, expõe-se o preconceito em relação ao funk, ao racismo e às pessoas que vivem nas favelas.

Desse modo, verificamos que esse tipo de enunciado, como na concepção bakhtiniana, reflete a finalidade de uma dada esfera social, a saber, jovens moradores, em sua maioria, em regiões que revelam desigualdades sociais, como as favelas cariocas. Por meio das canções, esse jovens, numa atitude “carnavalizada”, emitem seus gritos de protestos, proclamam um mundo às avessas, sem restrições sexuais e sociais. Para isso, a figura feminina é construída discursivamente sem nenhum tipo de coerção social. A mulher pode até ser “gatinha”, mas também é “cachorra”, evidenciando um processo de zoomorfização, ou seja, a transformação para instintos animais do comportamento humano.

Assim, na articulação do ritmo acelerado das melodias à construção linguística das letras, o funk constitui-se como um discurso de rebeldia e o baile passa a ser o espaço ideal para a realização de comportamentos em que o corpo dança aceleradamente liberto de amarras sociais.

## Referências

AMÉLIA. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/ataulfo-alves/ai-que-saudades-da-amelia.html>>. Acesso em 20 ago. 2012.

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Moderna, 1997.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II.

\_\_\_\_\_. *Dom casmurro*. São Paulo: Positivo, 2005.

BAILE funk e apologia às armas. Disponível em: < <http://justplay.info/posts/tag/rio-de-janeiro/>>. Acesso em 23 de setembro de 2012.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261- 306.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BRAIT, Beth (Org.). Estilo. In: \_\_\_\_\_. *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 79-99.

CASAL dançando funk. Disponível em:<<http://www.terra.com.br/reporterterra/funk/galeria/baile/baile20.htm>>. Acesso em 23 de set. de 2012.

CATRA, Mr. Pode me dar. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/mr-catra/pode-me-dar.html>>. Acesso em 23 set. 2012.

\_\_\_\_\_. Ela dá pra nois. Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/mr-catra/ela-da-pra-nois.html>>. Acesso em 23 set. 2012.

CONFORTIM, H. Discurso e gênero: a mulher em foco. In: GHILARDI-LUCENA, M. (Org.). *Representações do feminino*. Campinas: Átomo, 2003. Cap. 6. p. 107 – 123.

CLARICE, Lispector. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, José Luiz. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. cap. 3, p. 60-76

\_\_\_\_\_. (Org.) *Introdução à linguística II: princípios de análise*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

JORDÃO, Flávia. *O erotismo e a sensualidade da mulher na publicidade e na propaganda*. Universidade de Marília. Dissertação de Pós-graduação do curso de Comunicação Social. 2005.

SOM de preto. Disponível em: <<http://letras.mus.br/dj-marlboro/291721/>>. Acesso em 23 set. 2012.

MALBORO, Dj. O baile funk. Disponível em: < [http://www.riobailefunk.net/blog\\_pt/](http://www.riobailefunk.net/blog_pt/)>. Acesso em 23 de setembro de 2012.

OLIVEIRA, Edinéia. *A expressão da identidade feminina na música funk: uma análise do gênero letras de canções da fase erótica do movimento funk brasileiro*. Universidade do Sul de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem. 2007.

PAULA, Luciane de. *O SLA funk de Fernanda Abreu*. 2007. Universidade Estadual Paulista Campus- Araraquara. 2007. (Tese de doutorado em Linguística e Língua Portuguesa).



Disponível em: <[http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/luciane\\_de\\_paula.pdf](http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/luciane_de_paula.pdf)>. Acesso em 26 mar. 2012.

PAJOLLA, Alessandra. *Identidades femininas múltiplas em crônicas de Clarice Lispector*. Universidade Estadual de Maringá. Dissertação de Mestrado em Letras. 2010.

QUEBRA BARRACO, Tati. Boladona. Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/tati-quebra-barraco/boladona.html#ixzz26et7If00>>. Acesso em 23 set. 2012.

\_\_\_\_\_. De alma limpa. Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/tati-quebra-barraco/de-alma-limpa.html>>. Acesso em 23 set. 2012.

\_\_\_\_\_. Fama de putona. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/tati-quebra-barraco/guerreira.html>>. Acesso em 23 set. 2012.

R & B. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rhythm\\_and\\_blues](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rhythm_and_blues) 19/08/2012>. Acesso em 15 ago. 2012.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

## ANEXO A BOLADONA

Na madrugada boladona,  
Sentada na esquina.  
Esperando tu passar  
Altas horas da matina  
Com o esquema todo armado,  
Esperando tu chegar  
Pra balançar o seu coreto  
Pra você de mim lembrar

Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar  
Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar

Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar  
Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar

Boladona

(Letra e interpretação de Tati Quebra Barraco)

## ANEXO B

### FAMA DE PUTONA

Nao adianta de qualquer forma eu esculacho  
Fama de putona só porque como seu macho  
Nao adianta de qualquer forma eu esculacho  
Fama de putona só porque como seu macho  
Nao adianta de qualquer forma eu esculacho  
Fama de putona só porque como seu macho

Se prepara mona que a gente ta na pista  
Sem neurose  
Se prepara mona que a gente ta na pista  
Sem neurose

Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?  
Seu pitbull é Lassie, tu é rosa ou margarida?  
Tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila.

(Letra e interpretação de Tati Quebra Barraco)

## ANEXO C

### DE ALMA LIMPA

O que tá no meu coração é especial  
Um sentimento tão gostoso e sensacional  
O orgulho que tenho de estar com você  
Uma pessoa para mim difícil de esquecer  
Que me entende e me completa em todos os sentidos  
Se eu preciso de um ombro você é mais que um amigo  
O que hoje sou agradeço a você  
Que me mostrou novamente o que é o prazer  
Hoje em dia é difícil ver alguém assim  
Dedicado, esforçado que confia em mim  
Na tristeza e na alegria você é a paixão  
Na saúde e na doença é o meu coração

O vento sopra traz você e leva a solidão  
É tão sublime o seu olhar em minha direção  
Meus olhos tristes num instante deixam de chorar  
A sensação que sinto é meu corpo flutuar  
O sentimento na verdade não é passageiro  
Somos bichos devorando esse amor perfeito  
Sinceramente eu quero lhe jurar  
De alma limpa e pra sempre eu vou te amar

Que me entende e me completa em todos os sentidos  
Se eu preciso de um ombro você é mais que um amigo  
O que hoje sou agradeço a você  
Que me mostrou novamente o que é o prazer  
Hoje em dia é difícil ver alguém assim  
Dedicado, esforçado que confia em mim  
Na tristeza e na alegria você é a paixão  
Na saúde e na doença é o meu coração

O vento sopra traz você e leva a solidão  
É tão sublime o seu olhar em minha direção  
Meus olhos triste num instante deixam de chorar  
A sensação que sinto é meu corpo flutuar  
O sentimento na verdade não é passageiro  
Somos bichos devorando esse amor perfeito  
Sinceramente eu quero lhe jurar  
De alma limpa e pra sempre eu vou te amar

(Letra e interpretação de Tati Quebra Barraco)

## ANEXO D

### ELA DÁ PRA NOIS

Ai ai ai ai ai ai ai ai

hi hi hi ha ha ha..

Ai ai ai ai ai ai..

Atenção, olha o ritmo. Ritmo da contravenção.

Ela quer roupa da Armani, bolsa da Louis Vuitton.

Ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão.

Olha a contravenção..

Ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão..

Atenção olha o ritmo.

Quer cordão de ouro importado e um carrão?

Ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão..

Olha a contravenção.

Quer Férias em Las Vegas, em Dubai ou em Milão.

Ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão, ela dá pra nois que nois é patrão.

(Letra de Flavio Venutes / Aladim e interpretação de Mr. Catra)

## ANEXO E

### PODE ME DAR

Meu amor  
não precisa se preocupar  
Minha mulher não vai reclamar  
A minha amante não vai chorar  
Meu amor  
Minha namorada não vai falar  
Eu vou dizer, ein  
Pode me dar, pode me dar, pode  
que pode que pode me dar(3 vzs)

Meu meu nome é Valeska, apelido e quero dar  
Quero te dar

pode me dar, pode me dar,  
pode que pode que pode me dar,  
pode que pode que pode me dar  
da. da da da da da da  
pode me dar pode me dar  
da da da da da da

Cê tá quentinho  
vem ca vem ca vem ca

Não precisa se preocupar  
Eu vou dizer  
pode me dar, pode me dar, pode que pode  
que pode me dar, pode me dar,  
pode me dar, da da da da da da  
pode me dar, pode me dar, dadadadada

Para quem não me conhece  
Gatinha, sou Mr Catra  
pode me dar, pode me da,  
pode que pode que pode me dar, pode me dar,  
pode me dar, da da da da da da

que qeu vontade louca(3vzs)  
tô tô tô tô tô doidinha pra te dar  
dar  
dar  
dar  
pode me dar, pode me dar, dadadadada

quero te dar  
pode me dar  
quero te dar  
pode me dar  
quero te dar  
quero te dar

o meu nome é valeska,  
apelido é quero dar dar  
pode me dar, pode me dar,  
da da da da da da dar

quero te dar pode me dar  
dadadadadar

(Letra e interpretação de Mr. Catra)

## ANEXO F

### SOM DE PRETO

É som de preto de favelado  
mas quando toca ninguém fica parado. (2x)

O nosso som não tem idade, não tem raça  
E nem vê cor  
Mas a sociedade pra gente não dá valor  
Só querem nos criticar pensam que somos animais  
Se existia o lado ruim hoje não existe mais  
Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real  
Essa história de porrada isso e coisa banal  
Agora pare e pense, se ligue na resposta  
Se ontem foi a tempestade hoje vira abonaça

É som de preto  
De favelado  
Mas quando toca ninguém fica parado.(2x)

Porque a nossa união foi Deus quem consagrou  
Amilke e Chocolate a new funk demorou  
E as mulheres lindas de todo o Brasil  
Só dança da bundinha pode crer que é mais de mil  
Libere o seu corpo vem pro funk vem dançar  
Nessa nova sensação que você vai se amarrar  
Então eu peço liberdade para todos nós Dj's  
Porque no funk reina paz e o justo é nosso rei.

É som de preto  
De favelado

(Letra de Amilcka e Chocolate e interpretação de DJ Marlboro)