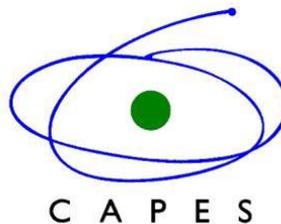




UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LINGUÍSTICA APLICADA – PosLA  
MARCOS ALBERTO XAVIER BARROS

**PERFORMATIVIDADE, GÊNERO E  
REPRESENTAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO  
FEMININO NO *FUNK* MIDIÁTICO**



**FORTALEZA – CEARÁ**

**2014**

**MARCOS ALBERTO XAVIER BARROS**

**PERFORMATIVIDADE, GÊNERO E REPRESENTAÇÃO: A  
CONSTRUÇÃO DO FEMININO NO FUNK MIDIÁTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dina Maria Machado  
Andréa Martins Ferreira.

**FORTALEZA – CEARÁ**

**2014**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação**  
**Universidade Estadual do Ceará**  
**Biblioteca Central do Centro de Humanidades**  
**Bibliotecária Responsável – Doris Day Eliano França – CRB-3/726**

B277p      Barros, Marcos Alberto Xavier.  
              Performatividade, gênero e representação: a construção do feminino no funk midiático / Marcos Alberto Xavier Barros. – 2014.  
              CD-ROM. 112 f. ; il. (algumas color.) : 4 ¾ pol.  
              Nota: inclui, em anexo, CD contendo download de vídeos.  
              “CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm)”.

              Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2014.  
              Área de Concentração: Linguagem e Interação.  
              Orientação: Profa. Dra. Dina Maria Machado A. M. Ferreira.

              1. Performatividade. 2. Gênero. 3. Representação.  
              4. Construção discursiva do feminino. 5. Funk midiático. I. Título

CDD: 418

MARCOS ALBERTO XAVIER BARROS

PERFORMATIVIDADE, GÊNERO E REPRESENTAÇÃO: A CONSTRUÇÃO  
DO FEMININO NO FUNK MIDIÁTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada.

Área de Concentração: Linguagem e Interação

Aprovada em: 28/04/2014.

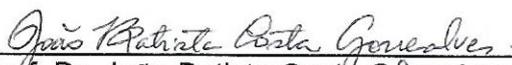
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Dina Maria Machado Andrea Martins Ferreira (Orientadora)  
Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof. Dr. Júlio César Araújo (1º Membro)  
Universidade Federal do Ceará - UFC



Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves (2º Membro)  
Universidade Estadual do Ceará – UECE

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Criador do Universo, ao Deus Todo-Poderoso, cujo Corpo se fez entre nós. Este Deus, que é Palavra, a verbalização de todo ato de linguagem que foi criado. Sem Ele, meu fôlego não se faria.

Na sequência do plano maravilhoso de Deus, agradeço à minha família, e aqui incluo os nomes: de minha mãe, Maria de Jesus Xavier Barros, cujo nome vem embebido numa constante e permanente emoção verbalizada, a musa inspiradora da minha vida, e pela qual faço imensos esforços nesta longa caminhada que se chama a vida. Ao meu pai, Edilberto Leite Barros, que sempre se empenhou na qualidade da minha educação e no crescimento profissional de seus filhos, no amor incondicional que nos tem. À minha irmã, Alexandra, que me deu forças em suas palavras de incentivo na minha caminhada. Ao meu irmão, Maike, que também me ajudara. Aos meus sobrinhos, Gabriel e Kamylla, por me fazerem rir nas horas do tédio, do desespero e da depressão que batia à porta. À minha madrinha, que batalha até hoje na vida, e constitui fonte de sapiência plena. Ao meu padrinho, que partiu para um caminho melhor em 2011, mas que fincou em meu coração aquilo que me faria ser quem sou hoje: Padrinho, onde o senhor estiver, se pudesses me escutar, dir-te-ia: és meu amado, quem me acalentou em seu colo, quando eu ainda era um bebezinho. Lindo padrinho, um pai para mim, não haveria palavras que te preenchessem a significação do meu carinho e da minha lembrança de ti: foste um grande presente, e esse mestrado é todo dedicado ao afinco da criação-segunda-primeira com o senhor, em meu amor incomensurável por suas palavras, suas repreensões, e a cadência melódica do que sempre me teve. A todas as filhas e a todos os filhos de meus padrinhos, em especial, Cilene, minha outra mãe-de-criação.

No mundo acadêmico, minhas palavras vão para a doce e linda orientadora que tenho. Suas mãos me tatearam para que eu fosse compelido para seu colo. Seu afago acadêmico é um presente: carinho de mãe, conselho de mãe, abrigo em suas palavras. Sem dúvida, há o fato de ter acreditado em mim, pois foi ela quem me escolheu, me levou a um nível de compreensão do mundo como um todo, sem a qual esta dissertação seria impossível. A ela, cujo abrigo é seguro, cuja orientação é uma conversa aberta, direta, divertida; é mansa e afável, pelo bem que nos tem, mas segura-me em sua rédea de braços acolhedores que tem;

a ela, o meu mais sincero obrigado, por ser esta amável performatividade que ela é / incorpora. À Dina, minha eterna diva, o meu eterno carinho...

A Kanavillil Rajagopalan, a quem conheço desde os idos de 2008, e a quem meu apreço se estende até as paredes do infinito. À sua figura sempre calma, adorável, amável, que afeta as bases do purismo acadêmico, com seu jeito sempre fulcral de desestruturar as hegemonias do poder reinante na academia. Mas, acima de todo e qualquer apreço acadêmico, tenho-lhe um apreço infindo, pois sei que é esse sujeito calmo, tranquilo, pacífico.

Agradeço, de igual modo, aos dois ilustríssimos membros avaliadores de minha banca. A Júlio Araújo, por ter aceitado, de pronto, a fazer-se presente; por ser essa figura de gênio maravilhoso. Pelas palavras sempre sinceras, figura calma, acolhedora, com a vida, com o humano; por sua sensibilidade em relação ao outro, enfim. A João Batista, por quem nutro imenso carinho, que começa na turma do curso de letras de 2006.2 da UECE, e cuja veia dialógica foi construída no respeito responsivo que temos um do outro, por ser essa extraordinária pessoa, em suas discussões, durante esses anos todos que conheço esse professor fenomenal que ele é.

Ao professor Luciano Pontes, que foi o primeiro a incutir em minha vida acadêmica o gosto pela linguística, e cujos ensinamentos guardo até hoje.

Ao digníssimo professor Ruberval Ferreira, por ter sido o primeiro a me dar uma oportunidade de adentrar no mundo da pesquisa acadêmica, e por ter-nos permitido (a mim e aos outros companheiros de Iniciação Científica), ao longo de 3 anos, o engajamento em seu Projeto, a partir de que tomei gosto por isto que chamam de “pesquisa”, “academia”.

Ao queridíssimo Pedro Praxedes, sem o qual eu não teria despertado para melhorias em meu projeto que se encaminharia para a dissertação. E, além do mais, por ser esta pessoa extremamente humana, em todos os sentidos que esse termo carregue de bom, visto que Pedro é sensível ao que está na pele do Outro. Pedro sente com o outro, Pedro se coloca no lugar do outro, Pedro sofre com o outro. A ele, a mais profunda admiração que carrego ao longo desses anos que o conheço.

À professora Helenice, por ser uma das mais acolhedoras e gentis pessoas que eu conheci na vida. Por seu empenho no meu crescimento acadêmico, por ter sempre estado próximo a mim, por ter-me ajudado na minha escrita acadêmica, por ter-se colocado solícita,

mesmo quando o tempo estava apertado; por sua generosidade, por seu amor infinito ao outro, à vida; por seu coração sempre aberto, por sua beleza de espírito, dessas que só encontramos naquelas pessoas ditas especiais.

À professora Claudiana, em cuja pessoa deposito uma acolhedora figura sempre sincera, séria e honesta. À sua paciência em discutir questões comigo, tanto questões que despertassem para a temática de minha dissertação, quanto para outras discussões.

À professora Dilamar, por me tirar dúvidas em muitos momentos, à época da escrita de meu projeto, e em alguns aspectos mais de escrita.

Ao meu querido professor Wilson, por sua amizade, desde a fonética de 2008, até as discussões no debate estudos fonológicos x estudos do discurso.

À Keiliane, pela extrema paciência e pelo zelo de cuidar dos afazeres do PosLA; por sua sempre prestativa atitude, por estar sempre disposta a me ajudar no que fosse possível, mantendo sempre o sorriso que lhe é característico.

À Marilena Maia Medeiros (Maia), cuja amizade se construiu na base da sinceridade de um para o outro. Por sempre me dar as mais belas palavras de carinho, com seu afeto de mãe, pois mãe-irmã-amiga que é para mim. Por ser uma pessoa que ouve meu estresse, minha vida, enfim, e sempre com as palavras mais sinceras que possam vir de seu coração. Por seu encorajamento de sempre me impulsionar para o bem. Por sua ajuda nos meus momentos de abalo, de crise, de quase desistir. À minha amiga-irmã, meus elogios mais eternos por ter-me ajudado naqueles meus momentos de desespero que só ela sabe.

À Vânia, minha antiga diretora, com quem aprendi o valor do profissionalismo pautado em um diálogo aberto. Uma pessoa de espírito forte, que sempre se esforça pelo bem estar dos outros, mas, acima de tudo, pelo sentimento de justiça com as pessoas. E, acima de tudo, sempre procurou fazer o melhor para mim, à época em que estive com ela.

À Karla Ferreira, minha antiga coordenadora, a única de quem posso falar que foi, além de coordenadora, minha grande amiga. Sua amizade para comigo se mostrou sempre como uma bela forma de amar, de sorrir, de me divertir. Compartilhamos não só momentos profissionais, mas também, momentos que ficarão para sempre comigo, gargalhadas soltas

que me fazem pensar o quão valioso é o riso, a alegria, diante de tantos problemas por que passamos.

À Lilian e ao Airton da Xérox das Letras, que tiveram paciência comigo nos meus desesperos contra o tempo e sempre “agilizavam” um tempinho para mim, dentre outras camaradagens que só mesmo os colegas mais chegados podem fazer.

À Dona Graça, por me apoiar; ao Franklin e à Dona Maria, por seu companheirismo; à Narjane, por me ouvir sempre, e por sempre nos identificarmos na conversa um do outro.

À Michelle, por ter sido talvez uma das minhas maiores incentivadoras durante o segundo semestre de 2013, para que eu pudesse concluir, com êxito, minha dissertação; pelo afeto nutrido; pela ressignificação dos dias e das noites;

Ao Beto (Wellington), ao Maninho (Fernandes), ao Gary (José Marques), ao Kinzin (Joaquim), ao Elefante (Estênio) e à Socorro, por me ajudarem a me livrar das tensões da pressão do cotidiano, pelos risos das conversas cotidianas, desprendidas de formalidades, nas mais sinceras e verdadeiras palavras ditas, neste suspiro de vida propiciado por este bem maravilhoso, que é a amizade.

Ao grandíssimo amigo, ao irmão que eu ganhei, àquele que nunca mediu esforços para me ajudar, me apoiar, me encorajar, me fazer acreditar que seria possível: ao Idésio, que se encontra naquela categoria de melhor-amigo de faculdade que alguém pode ter, e na categoria dos amigos que permanecem para sempre com a gente. Por sua ajuda, por seu apoio, por sua fantástica capacidade de se fazer presente; meu amigo, estas palavras nunca poderiam descrever o afeto que lhe tenho. Que sua amizade se faça presente comigo até o dia em que nossas vidas se findem no plano terreno; e que elas se reencontrem, em algum espaço cósmico que exista fora deste plano, para que eu possa, novamente, te chamar de amigo.

À Ana Karine e ao Sávio Vasconcelos, por me terem acolhido naquilo que eu considero como uma quase transcendência da linguagem, pela constelação simbólica que está arraigada em nossa amizade, pelo apoio tão verdadeiro nos momentos difíceis. À Ana Karine, por ser esta irmã, este ser simbólico que é o meu outro, o meu ponto de encontro comigo mesmo, por ser ela um *quase* espelho meu, por sua personalidade forte, corrente nas águas do rio da noite, berço de amizade e melodia acolhedora, no signo de sua inscrição em mim

mesmo, sendo meu eu fora de mim. Sua amizade, Karine, está no meu sangue. Ao Sávio Vasconcelos, por estar sempre pronto a me ouvir nas horas em que desejo desistir do mundo, das pessoas, de mim mesmo. A ele, por ser uma pessoa que me ajudou muito no meu mestrado, no sentido de que tirou de mim o peso dos meus problemas, a partir dos risos que compartilhamos, na sua amizade sincera, sabendo dos choros espremidos nas minhas palavras, que sempre escutou de mim, sendo fiel amigo até o fim. À Transcendência da Linguagem Constelacional que compõem a mim, a Ana Karine e a Sávio Vasconcelos.

À Dona Socorro (mãe de Ana Karine), por sempre me ter aconselhado para o caminho do bem.

Ao Emanuel (querido Manu), por ter estado comigo estes anos todos como companheiro incansável na busca dos sentidos da linguagem, por seu companheirismo, sua ajuda acadêmica, por ter feito parte de minha vida, numa tentativa quase de desvendar os segredos múltiplos da linguagem, desvelando outras facetas, suportando o mundo com os ombros (para usar uma metáfora drummondiana) e por ser essa fonte inspiradora de conhecimento, sabedoria, companheirismo.

Ao Esdras, meu querido Esdras. Por ter sido um grande amigo, um grande irmão; por fazer parte de uma das épocas mais instigantes da minha vida, por ser o companheiro que me guiava em sua linguagem, no carinho fraternal de suas eternas palavras, cravadas aqui comigo.

À Simone e à Nágela, por terem sido duas pessoas bem próximas de mim, à época da minha graduação.

À Coema, por ter-me ensinado bem mais que a simples literatura.

Ao Aldo, por ter-me apresentado o teatro, o mundo, e a vontade de representá-lo...

Ao Tibério, pelo constante diálogo acadêmico e de amigo.

À Adriana Martins, pelas conversas sobre questões de gênero, sobre dúvidas cruéis que nos afligiam, pelas indicações de leituras que pudessem ajudar no caminho construtivo de minha dissertação.

Aos demais amigos do PosLA, que estiveram presentes comigo nesta temporada 2012-2014: Tatiane (pela essência do mar morto); Maria Eduarda (minha doce companheira de diálogo), Fernando Henrique (irmãozão de orientação), Gabriela Costa (grande companheira); Marquin (com sua “putcheria” argentina e sua disposição em dialogar, academicamente ou não, comigo); ao Miguel (“Mijel”, como grande guia turístico e por sua amizade); à Meysse, por ter-me dado um pouco de seu tempo e de sua amizade; à Jéssica Fernandes, por ter-me acolhido como amigo. Ao Jony Kelson, pelo constante diálogo e pela preciosa amizade. E a todos os outros que me ajudaram nessa empreitada, cujos nomes me fogem agora, mas de quem me vou lembrar sempre.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por ter-me fornecido o fomento necessário para que esta pesquisa se tornasse possível.

## RESUMO

A presente dissertação tematiza uma compreensão acerca do feminino, na prática musical do funk, como uma construção performática de invenção / reinvenção do próprio gênero. Não pretendemos esgotar o funk em toda a sua produção, mas procuramos traçar uma espécie de história da música funkeira até chegarmos ao funk do feminino erótico, problematizando questões de gênero na atual fase do feminino funkeiro, a fim de compreendermos o gênero como algo sempre em construção, imbricação performativa (o ato de fala da música cantada só pode ser pensado em sua relação dialética com o ato de corpo). O objetivo desta pesquisa, portanto, é analisar a performance da figura feminina dentro do espaço do funk midiático, que, senão uma nova categoria de funk, mas o meio pelo qual podemos repensar a representação do feminino no funk. A partir de um ponto de vista transdisciplinar, o eixo teórico central é a teoria dos atos de fala, à luz do filósofo John Austin, e a performatividade de gênero, à luz de Judith Butler. Para a metodologia empregada, dispomo-nos de um *corpus* de 3 vídeos de funk que circulam pela internet (análise da performance de ato de fala / ato de corpo). Ampliando o *corpus*, temos comentários selecionados de cada respectivo vídeo, os quais são analisados à luz da Análise de Discurso Crítica, na vertente de Norman Fairclough. Por meio da análise que empreendemos, chegamos à conclusão de que a identidade feminina funkeira se performatiza por meio de uma erotização cada vez mais crescente, além da representação feita pelos usuários que comentam os vídeos.

*Palavras-chave:* performatividade; gênero; representação; construção discursiva do feminino; funk midiático.

## ABSTRACT

This dissertation has as the main theme that comprehension of the feminine gender in the Brazilian musical practice of *funk*. At first, it shows some historic perspective in the funk trajectory since the 60's, until we get to the national funk in Brazil, in its erotic face about the feminine. This way, it makes possible to discuss about gender questions in this real moment of the funk production, so that we can comprehend the gender as an always-in-construal performance (*speech acts* of the voice of songs imbricated to the *body acts*). Therefore, this research aims to analyze the feminine image in the medium funk, which is the *locus* by which we can rethink the representations concerning the feminine in the funk. Since a transdisciplinary point of view, the theoretical root of this work is the *speech acts / performativity* (in John Langshaw Austin's theory) and the *gender performativity* (in Judith Butler's perspective). As to the methodology, we have a *corpus* of 3 videos of funk that are widely found in Internet – analyzing the performance of speech acts / body acts. To amplify the *corpus*, we have commentaries from the virtual users, which are selected from each respective video considered, so that every commentary is analyzed by the Norman Fairclough's Critical Discourse Analysis. As a conclusion of our results, we are allowed to say that the feminine identity in funk performs with an increasingly erotization, beyond the representations made by the users which comment the videos.

*Keywords:* performativity; gender; representation; feminine discursive construal; medium funk.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>LISTA DE IMAGENS .....</b>   | <b>15</b> |
| <b>LISTA DE QUADROS.....</b>  | <b>16</b> |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>17</b> |
| <b>1. HISTÓRIA DA PRODUÇÃO MUSICAL DO FUNK.....</b>                         | <b>20</b> |
| <b>1.1. Da diáspora africana à transculturalidade afro-americana .....</b>  | <b>20</b> |
| <b>1.2. Do Funk Carioca ao Funk Nacional Erotizante .....</b>               | <b>25</b> |
| <b>1.2.1. Do Funk Carioca.....</b>  | <b>27</b> |
| <b>1.2.2. Nacionalizando (e demonizando) o Funk .....</b>                   | <b>31</b> |
| <b>1.2.3. Ao Funk Nacional: Drogas, Sexo e o Funk Erotizante.....</b>       | <b>33</b> |
| <b>1.2.3.1. Drogas e Sexo .....</b>   | <b>33</b> |
| <b>1.2.3.2. Feminino Erótico .....</b>                                      | <b>35</b> |
| <b>2. PERFORMATIVIDADE E GÊNERO FEMININO .....</b>                          | <b>37</b> |
| <b>2.1. Sexo e gênero.....</b>  | <b>37</b> |
| <b>2.2. Performatividade.....</b>   | <b>40</b> |
| <b>2.2.1. Possibilidades de Agência .....</b>                               | <b>40</b> |
| <b>2.2.1.1. Feminino, metafísica da substância e crítica feminista.....</b> | <b>42</b> |
| <b>2.2.2. Atos de fala e atos de corpo.....</b>                             | <b>45</b> |
| <b>2.3. Pornografia e erotismo.....</b>                                     | <b>47</b> |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>3. O ENQUADRE DA ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA .....</b>                                 | <b>51</b> |
| <b>4. METODOLOGIA.....</b>  | <b>59</b> |
| <b>4.1. Interpretativismo e informacionalidade.....</b>                                   | <b>59</b> |
| <b>4.2. <i>Corpus</i> .....</b>   | <b>61</b> |
| <b>4.2.1. O Grupo: Gaiola das Popozudas.....</b>  | <b>63</b> |
| <b>4.3. Procedimentos para a coleta dos dados .....</b>                                   | <b>63</b> |
| <b>4.4. Procedimentos para a análise dos dados .....</b>                                  | <b>64</b> |
| <b>5. ANÁLISE: O FEMININO NO FUNK.....</b>  | <b>66</b> |
| <b>5.1. Performatividade: ato de fala e ato de corpo.....</b>                             | <b>66</b> |
| <b>5.1.1. Vídeo 1: <i>Traz a bebida que pisca</i> .....</b>                               | <b>67</b> |
| <b>5.1.2. Vídeo 2: <i>My pussy é o poder</i> .....</b>                                    | <b>71</b> |
| <b>5.1.3. Vídeo 3: <i>Agora sou solteira</i>.....</b>                                     | <b>76</b> |
| <b>5.2. Poder da sedução: erótico e pornográfico como marcas (inscrites) no corpo ...</b> | <b>79</b> |
| <b>5.2.1. Vídeo 1: <i>Traz a bebida que pisca</i> .....</b>                               | <b>79</b> |
| <b>5.2.2. Vídeo 2: <i>My pussy é o poder</i> .....</b>                                    | <b>81</b> |
| <b>5.2.3. Vídeo 3: <i>Agora sou solteira</i>.....</b>                                     | <b>82</b> |
| <b>5.3. Comentários: outras vozes na constituição da figura feminina funkeira.....</b>    | <b>83</b> |
| <b>5.3.1. Comentários do Vídeo 1 .....</b>  | <b>84</b> |
| <b>5.3.1.1. O valor da cultura do consumo .....</b>                                       | <b>84</b> |
| <b>5.3.1.2. O feminino em questão .....</b>   | <b>85</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>5.3.2. Comentários do Vídeo 2</b> .....                            | <b>87</b>  |
| <b>5.3.2.1. Feminino e consumo</b> .....                              | <b>87</b>  |
| <b>5.3.2.2. Funk, consumo, drogas e sexo</b> .....                    | <b>90</b>  |
| <b>5.3.3. Comentários do Vídeo 3: <i>Agora sou solteira</i></b> ..... | <b>91</b>  |
| <b>5.3.3.1. Representação do feminino</b> .....                       | <b>91</b>  |
| <b>5.3.3.2. Funk e favela</b> .....                                   | <b>93</b>  |
| <b>5.3.3.3. Funk, feminino e sexo</b> .....                           | <b>94</b>  |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....  | <b>96</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | <b>99</b>  |
| <b>ANEXOS</b> .....   | <b>105</b> |
| <b>ANEXO A</b> .....  | <b>106</b> |
| <b>ANEXO B</b> .....  | <b>111</b> |
| <b>ANEXO C</b> .....  | <b>112</b> |

## LISTA DE IMAGENS

|                        |           |
|------------------------|-----------|
| <b>Imagem 1 .....</b>  | <b>67</b> |
| <b>Imagem 2 .....</b>  | <b>68</b> |
| <b>Imagem 3 .....</b>  | <b>68</b> |
| <b>Imagem 4 .....</b>  | <b>69</b> |
| <b>Imagem 5 .....</b>  | <b>69</b> |
| <b>Imagem 6 .....</b>  | <b>71</b> |
| <b>Imagem 7 .....</b>  | <b>72</b> |
| <b>Imagem 8 .....</b>  | <b>72</b> |
| <b>Imagem 9 .....</b>  | <b>73</b> |
| <b>Imagem 10 .....</b> | <b>74</b> |
| <b>Imagem 11 .....</b> | <b>74</b> |
| <b>Imagem 12 .....</b> | <b>75</b> |
| <b>Imagem 13 .....</b> | <b>77</b> |
| <b>Imagem 14 .....</b> | <b>78</b> |

## **LISTA DE QUADROS**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Títulos: Vídeo / Letra da Música .....</b> | <b>62</b> |
|---|-----------|

## INTRODUÇÃO

Hoje, a música no Brasil está por toda a parte. Temos todo tipo de estilo musical, em tudo quanto há parte, somos atravessados por música. No mundo da globalização, a internet ajudou muito na disseminação da produção musical, pois, com ela, pudemos ter acesso aos mais variados tipos de música, suas letras, vídeos relacionados. Enfim, o acesso ao mundo virtual permitiu que entrássemos em contato cada vez mais com uma produção musical globalizada.

E isso não foi diferente com o mundo funk (ESSINGER, 2005). Na era da globalização, o funk passou a ser mais amplamente divulgado, com vídeos que trazem o *locus* não só de bailes funk, mas também de produção individual e caseira. Uma produção musical que, em princípio, estava fadada a (talvez era o que acreditavam muitos) terminar seus dias dentro da favela, lugar para o qual ela sempre se voltou. A voz do morro era a voz do funkeiro carioca dos anos de 1980, que ainda não sabia onde o movimento iria parar.

Mas o funk que começou lá nos subúrbios cariocas tinha um endereço certo: este meu propulsor escrito dissertativo. É no funk que começo a pensar a temática desta dissertação, mais especificamente, como se dá o processo de construção do feminino na cultura funk, justamente porque, no atual estado da produção funkeira, a figura da mulher passou a ser fundamental para o próprio consumo do funk, pois, com a crescente erotização da música funkeira (OLIVEIRA, 2008), percebemos que o feminino se tornou cada vez mais erotizado, beirando um discurso que poderíamos considerar de cunho pornográfico, o que constitui, nas muitas das vezes, um discurso polêmico.

Os textos, as letras de músicas e as performances que mulheres adquirem, quando dançam, são parte de uma intrincada rede de significados que circulam por entre as mais variadas práticas sociais. Eis o que despertou o interesse pela construção performática da figura feminina no funk, qual seu lugar e se seu poder de sedução também seria um avanço na questão do poder feminino diante de uma sociedade masculinista (BUTLER, 2003). O feminino representado na música funk seria apenas uma espécie de representação de uma objetificação das práticas do consumo e de uma indústria musical que comanda o dizer e o ser do feminino? Haveria alguma forma de poder de agenciamento nas práticas de sedução do

feminino? Essas questões levaram a um questionamento, justamente, não só do lugar da mulher na indústria funkeira, mas de seu lugar, inclusive, na sociedade como um todo. Dessa forma, podemos dizer que o objeto de investigação deste trabalho é o processo de construção do feminino no funk midiático, nesta atual fase de produção musical funkeira.

Assim que, no capítulo 1, decido fazer uma espécie de história da produção musical funkeira, desde quando surgiu o uso da palavra até o momento em que esta adquire sentido dentro da cultura carioca, vindo a nacionalizar-se mais tarde. Em meados dos anos de 1950, “*funk*” designava uma gíria do inglês para algo relacionado a “mau cheiro”. Mas, como, ao que tudo indica, era uma gíria amplamente usada entre negros americanos, foi a palavra que denotou o funk primeiro, o “original americano” (ESSINGER, 2005, p. 11), com James Brown. Porém, é só nos anos de 1980 que o funk vai passar a ser mais comum no Rio de Janeiro a partir dos desdobramentos da cultura *hip-hop*, como discorreremos a respeito. Após termos passado por vários momentos da produção musical funkeira, como o funk mais romântico, o funk engajado, situamos o funk como espaço midiaticamente difundido midiaticamente como relacionado a drogas e sexo, por exemplo. Mais adiante, discorreremos sobre o crescente processo de erotização do funk e, mais especificamente em relação à nossa pesquisa, à erotização na figura da mulher funkeira – quem canta o funk e quem dança o funk.

No capítulo 2, trazemos uma abordagem sobre a questão do gênero<sup>1</sup> enquanto fazer performativo do processo de construção de uma identidade. A partir da visão de que a linguagem *age performativamente*, entendemos que é, na linguagem, que se constroem os sujeitos em torno de um *dizer*, de modo que o gênero pode ser visto como a construção de um dizer sobre quem age via linguagem. Aqui, consideramos que o feminino performático da produção musical funkeira *diz* a própria construção de seu gênero, visto que este é um *eterno-vir-a-ser*, sempre em construção. Nada há de apriorístico que se possa dizer, por exemplo, da categoria de feminino, que seja pronto e acabado para dizer como se comporta a figura feminina na performance funkeira. Argumentamos que o feminino em questão *agencia* sua construção, ao mesmo tempo em que não está livre da indústria de produção musical que reina no país, pois *ser-o-gênero* ainda é uma questão de como são negociados os sentidos que performatizam o próprio corpo. Eis porque, por exemplo, consideramos que, para a performance, o ato de fala estará sempre ligado ao corpo, ato de fala *junto com* o corpo, e ato

---

<sup>1</sup> Vale salientar que a palavra “gênero”, nesta pesquisa, ganha três escopos diferentes: gênero enquanto performance identitária (construção do gênero feminino no funk); gênero enquanto constitutivo do discurso (formas de ação nas diferentes esferas da sociedade); e gênero musical (a música / o ritmo funk).

de fala *como* ato de corpo, uma dialética na construção da performatividade nos atuais estudos feministas sobre o corpo e o gênero (cf. PINTO, 2002).

O capítulo 3 traz a abordagem da Análise de Discurso Crítica (ADC), na vertente de Norman Fairclough (1992 [2001]; 2003). A ADC é um referencial teórico e metodológico que ajuda a entender os usos linguísticos na prática social como uma forma de investigação dos textos, das práticas discursivas e das próprias práticas sociais (FAIRCLOUGH, 2001). Na verdade, o que temos é um modo de ver a própria linguagem a partir de uma perspectiva crítica, em que se considerem atitudes ético-políticas dos sujeitos que falam, escrevem etc. Em nossa análise, contudo, privilegiamos as categorias de análise de Fairclough (2003), em sua abordagem sobre a dialética dos significados: acionais, representacionais e identificacionais, e cuja operacionalização de cada um dos significados tem uma particularidade para cada dado analisado na análise que se faz no capítulo 5.

O capítulo 4 é referente à metodologia que embasa esta dissertação. Para tanto, apresenta uma visão interpretativista que optamos neste trabalho, a partir de uma pesquisa qualitativa, em que a informacionalidade dos dados diz bem mais do que a quantificação de dados como um amontoado que servisse para provar alguma coisa. Neste capítulo, apresentamos, também, o *corpus* da pesquisa, além dos procedimentos para a coleta de dados e para a análise dos dados.

Já no capítulo 5, fazemos uma análise do feminino no funk, a partir dos procedimentos explicados no capítulo 4. A título de observação, vale lembrar que a análise da performatividade (ato de fala / ato de corpo) se refere à performance que adquire o feminino no palco dos vídeos que analisamos. Já as categorias dos significados textuais de Fairclough (2003) recairá sobre os modos de dizer de outras vozes sobre o feminino ou sobre o próprio funk, a saber, os atores sociais que comentam os vídeos, logo após a sua apresentação. Assim, nossa análise se pauta no fato de que o processo de identificação é um processo de representação, e vice-versa (FAIRCLOUGH, 2003), ou seja, a identidade do feminino não se constrói apenas pelo que *diz*, mas, também, pelo que *é dito* sobre esse feminino ou práticas que a ele estejam relacionadas.

# 1. HISTÓRIA DA PRODUÇÃO MUSICAL DO FUNK, SUA RECEPÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

## 1.1. Da diáspora africana à transculturalidade afro-americana

O funk não é um ritmo<sup>2</sup> que surgiu estritamente no Brasil. Assim como tantos outros, ele passou por um processo de composição/recomposição de sua estrutura ao longo de décadas. Tem origem no contexto da diáspora africana, o que nos leva a reafirmar que “mar, movimento, mistura são metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea” (LOPES, 2010, p. 19). Nessa mistura (poética) emerge um dos traços fundamentais do que, nos Estados Unidos dos anos de 1960, seria conhecido como funk<sup>3</sup>. Segundo Essinger (2005, p. 10):

O nome vem dos Estados Unidos e denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros e rurais do blues, do posterior rhythm'n'blues (que é quando o blues chega aos grandes centros e ganha marcação rítmica mais vigorosa) e da evolução do rhythm'n'blues que é o soul (quando o estilo ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental, virando um lucrativo negócio para gravadoras como a Motown e a Stax)<sup>4</sup>.

Desde a década de 1930, o termo funk já era usado entre os negros americanos, e já começa a se estruturar como um movimento de cultura negra a partir da década de 1960,

---

<sup>2</sup> Os termos ritmo, estilo e gênero musicais, nesta pesquisa, são usados indiferentemente, na medida em que seus sentidos específicos não são exigidos à nossa argumentação.

<sup>3</sup> O termo funk inicialmente era uma gíria pejorativa usada para se referir ao odor do corpo característico nas relações sexuais, com em "It's funk". Cf. Medeiros (2006). Como nota de esclarecimento, não vamos usar o termo funk em itálico, por considerarmos já ser um termo incorporado ao universo musical brasileiro.

<sup>4</sup> *Soul* é considerado um gênero musical de cunho religioso, específico das igrejas batistas, termo que posteriormente foi utilizado para identificar a música negra ou afro-americana, em que emoção e melodia se juntam aos rodopios do cantor. Nos anos 1950 e 1960 se misturou ao *blues*. *Blues* é um forma musical vocal e/ou instrumental que se fundamenta no uso de notas tocadas ou cantadas numa frequência baixa, com fins expressivos, evitando notas de escala maior, sempre utilizando uma estrutura repetitiva. Surgiu nos Estados Unidos a partir dos cantos de fé religiosa, caracterizada por gritos cantados por comunidades constituídas por escravos libertos e, por tal, com fortes características da África Ocidental. Não é à toa que o *Blues* e o *Soul*, senão o *Gospel*, juntam-se, nos anos 1950 e 1960. *Breaking-dancing* é um dos elementos rítmicos constitutivos do *hip-hop*, caracterizado pelo movimento dos quadris. O *rap* também é um constituinte do estilo *hip-hop*, conhecido por ser um ritmo poético. Vale lembrar, ainda, que *música eletrônica* são aquelas caracterizadas pela utilização de equipamentos eletrônicos, tais como sintetizadores, gravadores digitais, computadores; os primeiros registros do uso desses equipamentos datam de 1850 pelo uso do primeiro instrumento eletrônico, o dinamofone.

resultante da diáspora via transatlântico para aqueles prospectos movimentos de uma “dança frenética, suada, sem compromissos” (ESSINGER, 2005, p. 11), haja vista a atuação de artistas como James Brown, considerado um dos fundadores desse gênero, cuja influência atinge décadas posteriores, pois, a partir de seu funk inovador, ele pôde ser considerado um dos primeiros a fornecer envergadura para o *break-dancing* e o *rap*, com músicas que ainda permanecem como um exemplo para a chamada música eletrônica, ou seja, um *mise-en-scène*<sup>5</sup> de movimentos de rodopios – dança e corpo do cantor –, harmonizados à letra e à melodia da música. Desde, então, na segunda metade do século XX, o funk transculturalizado passa a atender às identidades afro-americanas – presença de palco, jogo de linguagem na relação entre compositor e cantor, que permanece no funk contemporâneo do século XXI, de certo modo, com semelhante viés. Hoje, é a presença de palco dos MCs, a voz e o corpo das dançarinas, ou seja, atos de fala / atos de corpo<sup>6</sup>, o linguístico e o corpo correspondendo a uma performance.

O que se pode observar na diáspora africana é a responsabilidade por uma cultura musical, que se instaura no solo americano pela miscigenação, que proporciona às identidades locais se re-estruturarem em novas práticas vindas, principalmente, da África. Enfim, “música, dança e estilo são as marcas dessa cultura que desafia as fronteiras dos estados-nação com seus padrões de ética e estética” (LOPES, 2010, p. 19). Tais marcas, inscritas na voz cantada, no corpo movimentado, na batida do ritmo, comporão o *hip-hop*<sup>7</sup> em solo americano, nos idos de 1970 em diante.

A respeito dessa reapropriação dos elementos de valores entre uma dada cultura e seu local de origem, Stuart Hall (2003), ao citar os casos de minorias étnicas na Grã-Bretanha (mencionando o trabalho de Mary Chamberlain<sup>8</sup>), dirá que “aquilo que poderíamos chamar de ‘identificação associativa’ com as culturas de origem permanece forte, mesmo na segunda ou

<sup>5</sup> Metáfora teatral, o termo *mise-en-scène* é de origem francesa e refere-se ao *design* do teatro, à movimentação, à presença de palco, em que os sujeitos são embebidos da representação.

<sup>6</sup> A teoria dos Atos de Fala articula-se na tradição da Filosofia da Linguagem e na Pragmática, associada a seu criador John Langshaw Austin, em sua obra póstuma *How to do things with words* (1962). Postulando a natureza performativa da linguagem, auferimos ao encontro dos atos de fala com os atos de (e inscritos no) corpo, na esteira de autoras como Judith Butler (2003) e Joana Plaza Pinto (2002).

<sup>7</sup> Preferimos esta escrita para *hip-hop*, já que foi encontrada de diversas formas. Quando da citação em trechos de autores, achamos por bem deixar a forma escrita do modo como o autor do trecho citado a empregou.

<sup>8</sup> CHAMBERLAIN, Mary. *Narratives of Exile and Return*. Houndsmill: Macmillan, 1998.

terceira geração, embora os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação” (HALL, 2003, p. 26). Este autor também nos chama a atenção sobre a noção de ‘autenticidade’ ligada à de ‘tradição’ como um mito, um dos grandes mitos fundadores do discurso libertador, da Redenção do análogo diaspórico, a diáspora dos judeus, ou seja, como “o povo escolhido” (HALL, 2003, p. 28). É, em virtude disso, que “seria errôneo ver essas tendências como algo singular ou não ambíguo. Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2003, p. 27), exatamente porque não há homogeneidade neste processo diaspórico, que se compõe de identidades culturais múltiplas: caribenhas, africanas, afro-americanas.

Havia, nos Estados Unidos dos anos de 1970, um cenário de desigualdades econômicas, sociais, que estaria numa das bases explicativas para o desenrolar do movimento hip-hop:

O surgimento do movimento *Hip Hop* está relacionado aos desdobramentos mais imediatos do capitalismo: preconceito racial, miséria e desigualdade. Esta situação foi vivenciada por várias comunidades, em especial nos Estados Unidos, onde o crescimento urbano e tecnológico promovia divisão de trabalho e também o desemprego devido à automação de tarefas outrora realizadas manualmente (OLIVEIRA; SILVA, 2004, p. 63, grifo das autoras).

Para as populações latinas e negras de bairros como o South Bronx, em Nova York, restava-lhes o recrutamento para a – à época – Guerra do Vietnã, já que era a imensa maioria da população mais pobre que estava sendo recrutada para aquela guerra. Havia, no Bronx, “trabalhadores de classe média e baixa de origem judaica, italiana, alemã, além de irlandeses e negros, sendo que os mais atingidos pela Política de “deslocação” foram os negros e os porto-riquenhos” (OLIVEIRA; SILVA, 2004, p. 63), como que em busca da terra prometida (HALL, 2003).

Marginalizados pelas elites americanas, representados como símbolos da violência, bairros como o Bronx e outros foram associados à “imagem de um lugar feio, sujo e arruinado”, imagem esta que “ficou sendo veiculada em fotos e filmes como sendo a principal identidade deste lugar marginalizado, ocupado por negros e hispânicos, basicamente” (OLIVEIRA; SILVA, 2004, p. 64). Essas populações estariam, por extensão, também naquele contexto diaspórico, no entanto em condições desiguais. E, neste contexto discriminatório, de comunidades ojerizadas, tanto New York quanto Bronx iniciam sua

interpelação identitária: “para contestar essa situação, os ‘dançarinos de rua’ reproduziam movimentos que representassem os soldados mutilados da guerra, ou ainda faziam movimentos que representassem a hélice dos helicópteros utilizados na guerra, entre outras representações” (OLIVEIRA E SILVA, 2004, p. 64). E o *hip-hop* começa a ter vigor em contextos de áreas como Bronx e Harlem, “áreas pobres e desassistidas da cidade, onde uma grande população negra convive com um grande número de imigrantes, principalmente jamaicanos e porto-riquenhos” (ESSINGER, 2005, p. 55), para quem a música e a dança têm importância na constituição identificacional de adolescentes e jovens daqueles anos de 1970. Enfim, uma “revolução” (ESSINGER, 2005), sem a qual o funk não existiria. Àquela época, as festas para comunidades dominavam o cenário das ruas daqueles bairros americanos, com DJs<sup>9</sup> que inovam na técnica da mixagem<sup>10</sup>, como o jamaicano Clive Campbell (conhecido como Kool Herc), nos Estados Unidos, desde 1967. Ele levava um aparelho de som potente para as grandes festas abertas de comunidades, divulgando, principalmente, o *reggae*, prototípico dos grandes bailes funk do Rio de Janeiro, anos depois<sup>11</sup>.

Nesta interpelação identitária, o estilo musical *hip-hop* se fazia o vetor de reivindicação: o graffiti (desenhos, inscrições em paredes, que colocavam em xeque a produção artística dentro de uma temática social; o *break*, dança de movimentação dos quadris, em que os dançarinos “buscam, através da dança, fazer crítica ao sistema vigente” (OLIVEIRA; SILVA, 2004, p. 66); e o *rap* (*rhythm and poetry*), ou seja, a construção do ritmo e da poesia na fala cantada. Há autores que consideram, também, outro elemento: até a forma de se vestir poderia ser um elemento constitutivo peculiar da cultura *hip-hop* (OLIVEIRA E SILVA, 2004). A ênfase dada ao *hip-hop* se justifica pelo fato de “faz[er] parte de uma tradição negra diaspórica, não se reduzindo, apenas, a uma única noção homogeneizante do que venha a ser hip hop” (LOPES, 2010, p. 30).

O gênero musical *hip-hop* corresponderia a mais um dos desdobramentos do que Gilroy (2012) chamara de *O Atlântico Negro*, cuja abordagem, na esteira dos estudos da

---

<sup>9</sup> O termo DJ significa “*Disk-Jockey*”, aquele que desenvolve a batida e o ritmo do *rap*.

<sup>10</sup> Para Jean Andrade (serial), “A Mixagem é o balanço final entre tudo o que foi gravado, estabelecendo os níveis de volume (planos), de cada instrumento na música. Todos os instrumentos que foram gravados em canais separados, serão integrados para formar a música da forma que ela será ouvida”. Disponível em: [http://www.alvovirtual.com/nw/noticia.php?f\\_cd\\_noticia=411](http://www.alvovirtual.com/nw/noticia.php?f_cd_noticia=411). Acesso em 16/07/2013.

<sup>11</sup> Ver Essinger (2005).

“trans-cultura negra”, não se deve somente “à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas” (GILROY, 2012, p. 15). Como mostra o autor, essa ideia de Atlântico negro é importante não apenas para uma compreensão de conceitos como espaço e território, “mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura” (GILROY, 2012, p. 15), senão uma miscigenação intercultural.

O *hip-hop*, diria eu, apoiando-me nas considerações de Hall (2003) e Gilroy (2012), é uma das principais manifestações culturais, surgida nos anos 1970, balizadora da (re)construção de identidades negras, translocadas de seus lugares de origem:

[O] poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância. Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e enraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular (GILROY, 2012, p. 89; grifos do autor).

Assim, as populações do Atlântico negro se reinventaram e reinventaram no campo cultural-musical. Desta feita,

Examinar o lugar da música no Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 2012, p. 161).

É África Bambaataa quem vai batizar o termo *hip-hop*, derivado de *hip* (“quadril”) e *hop* (“saltar”), e dando o sentido de “saltar, mexendo os quadril”<sup>12</sup>. Tendo nascido Kevin Donavan, justamente no Bronx, adotou o nome de Bambaataa “em homenagem a um chefe zulu do século XIX” (ESSINGER, 2005, p. 60), mais uma das facetas da valorização das raízes africanas entre os negros americanos. A coleção de discos de Bambaataa ia desde a música *soul*, passando pelo *funk* estadunidense e pelo *rock*, até chegar

<sup>12</sup> A respeito do termo *hip-hop*, ver Oliveira e Silva (2004), em que as autoras traçam um histórico desse termo, além de um histórico mais detalhado do próprio movimento *hip-hop*.

ao *pop* eletrônico, e cujo projeto musical contava com *raps* que levavam a música do *Soul Sonic Force* (sua banda, seu grande projeto). Nos anos de 1980, África Bambaataa era alguém que já “tinha conseguido criar uma espécie de funk espacial, futurista, um salto na evolução musical batizado de *electro*, que influenciou não só o hip-hop, mas também toda a música eletrônica que começava a ser desenvolvida na América. [...]” (ESSINGER, 2005, p. 61).

A partir dessas considerações, poderíamos dizer que, neste contexto, “a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento” (GILROY, 2012, p. 18), pois não poderíamos localizar um essencialismo do que seja pertencente a uma dada e tal cultura. Os significados, pois, são fluidos, frouxos de suas origens geográficas, passeiam por uma translocalidade de saberes e crenças, e, com isso, remodelam-se nas práticas locais, em significados sempre vivos de vozes dos mais diversos espaços. As próprias identidades têm o traço da origem, mas elas transcendem a uma ideia de originalidade, pois são fruto de diferenças, ou melhor, “identidade e diferença são atos de criação linguística” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 76-77), já que é nas trocas linguísticas e nas relações dialógicas (BAKHTIN, 2006a, 2006b), que se fundam as identificações dos atores sociais.

Na próxima sessão, destacaremos como a produção musical que saía dos Estados Unidos modificou, sobremaneira, a cultura carioca, e de que maneira aquele ritmo que, nos anos de 1970, passou a ser conhecido como *hip-hop*, chegaria ao Rio de Janeiro como funk carioca e, anos depois, a fazer parte de um processo que levaria a uma nacionalização do funk. Obviamente, não é nosso papel, aqui, destacar, minuciosamente, toda uma história que culminaria com um ritmo, mas salientar os pontos principais da chamada cultura funk (BATISTA, 2005). Portanto, a seguir, daremos enfoque em como se constituiu a produção musical funkeira no Rio de Janeiro, tomando elementos do *hip-hop*, até o processo de nacionalização do funk.

## 1.2. Do Funk Carioca ao Funk Nacional Erotizante

O sucesso de Bambaataa chegaria à América do Sul com o *song* “*Planet Rock*” (1982): “Apenas sinta o gosto do funk e me acerte, entre nessa e me acerte”<sup>13</sup>; *Planet Rock*

---

<sup>13</sup> Em inglês: “Just taste the funk and hit me / Just get on down and hit me”. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/afrika-bambaataa/planet-rock-traducao.html>. Último acesso: 04/03/2014.

pode ser considerado um dos sucessos dos anos 1980, de modo que seu impacto atingiu sobremaneira os bailes do Rio de Janeiro. A influência de Bambaataa conseguiria, a partir de então, ajudar a formar, na periferia do Rio de Janeiro, aquilo que viria a ser uma das futuras cenas funk, justamente com sucessos do artista Tony Butler (mais conhecido como Pretty Tony) com seus

balanços eletrônicos e futuristas, com voz de robô, que se revelaram tão importantes para os bailes cariocas quanto o marco zero ‘Planet Rock’. Eles foram inauguradores de um estilo conhecido como miami bass, em que se reforçou ainda mais as frequências graves e se deixou aflorar toda a sexualidade do hip-hop (ESSINGER, 2005, p. 66).

Ao mesmo tempo, o electro<sup>14</sup> já tomava conta das equipes de som do Rio de Janeiro, como a Soul Grand Prix, a Furacão 2000 e a Cashbox.

Nesse mesmo íterim, na Flórida, o referido Tony Butler começava a produzir sucessos da electro, como “*Computer language*” (1984), “*Get some*” (1985), “*Don’t stop the rock*” (1985), em que Tony ajuda a desenvolver um estilo conhecido como *Freestyle*, o “estilo mais pop e latino de hip-hop” (ESSINGER, 2005, p. 66). Esses elementos interculturais<sup>15</sup> continuam a se perpetuar tanto nos Estados Unidos, quanto aqui no Brasil, naquilo que será chamado de funk carioca, um vínculo com as raízes afro-americanas, como aponta Lopes (2010). Nesse momento, nomes como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin compõem o estilo *soul*. Aqui no Brasil, o espírito *soul* entra, pouco a pouco, em cena, advindo desse vínculo intercultural evocado pela música negra americana.

Por outro lado, naqueles idos dos anos de 1960, o samba e a bossa nova estavam em alta entre os vários espaços da sociedade brasileira. Copacabana e Ipanema viviam a bossa-nova e o samba-jazz. Tijuca e subúrbios aderiam ao *rock* de uma juventude que se embalava à Elvis, à Chuck Berry e à Little Richard<sup>16</sup>. Porém, “já havia naquela área cortada

---

<sup>14</sup> Gênero musical eletrônico, em que é utilizada, principalmente, a bateria eletrônica TR-808, que reproduz os sons fortes do bumbo, e, para Essinger (2005, p. 61), “a base do hip-hop que se formava, e, é claro, a dos batidões do funk carioca”. Além disso, o electro conta, também com o *sampler*, equipamento que permite reproduzir amostras de áudio, ou seja, os *samples*.

<sup>15</sup> A proposta, aqui, não é a de discorrer sobre o conceito de “intercultural”, mas tratar esse “intercultural” como um processo dialógico de sentidos dos elementos das músicas afro-americana e brasileira, e uma confluência de sentidos nesse processo híbrido de formação da música funk tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil.

<sup>16</sup> Sobre isso, ver Essinger (2005, p. 15).

pela linha do trem um movimento de bailes que traçou um rascunho do circuito a ser ocupado nos anos 1970 pelos blacks e dos 1980 em diante pelo movimento funk” (ESSINGER, 2005, p. 15).

### 1.2.1. Do Funk Carioca

Primeiramente, vale a informação de que a transformação daquele *hip-hop* dos anos de 1970 – uma performance híbrida desde seu início – em funk carioca não evidencia uma mera importação cultural de um ritmo estrangeiro. Trata-se, como podemos perceber, de uma (re)invenção e uma renovação de ritmos – em sua origem – negros que sempre pulsaram nos bairros pobres e nas favelas cariocas (LOPES, 2010). E é, nesse mundo pobre e das favelas, que Lopes (2010) nos oferece uma gama de cenas que mostram as transformações identitárias do funk carioca, a que chama de “cenas do funk”.

A primeira cena funk refere-se ao contexto de surgimento do funk nos subúrbios cariocas. Isso levaria teóricos como Hermano Viana<sup>17</sup>, por exemplo, a apontar uma espécie de reinvenção do *hip-hop*, que saía do Bronx estadunidense e chegaria àquele Rio dos anos de 1980 com o nome forte de funk carioca. A famosa “indústria cultural”<sup>18</sup> não teria conseguido controlar o fluxo Estados Unidos-Brasil no tocante à produção musical daquela época? – um dos aspectos levantados por Viana (1988). O certo é que o funk encaixar-se-ia à hibridização de uma cultura negra estadunidense com uma cultura negra carioca das favelas, cujo divertimento principal eram os bailes dos fins de semana, para aqueles “sujeitos que foram subalternizados ao longo de nossa história e que estão fora dos muros das universidades” (LOPES, 2010, p. 22). Desta feita, o funk nascia em uma terra de conflitos, visto que a sociedade brasileira já tinha os seus padrões de estética, arte, música, que sempre foram muito caros a uma definição conceitual que abarcasse tantas práticas de sujeitos altamente diversos. Jovens cariocas negros reinventavam, em seu espaço, uma cultura musical (ritmo, letra, jogo corporal) de negros e pobres.

---

<sup>17</sup> VIANA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

<sup>18</sup> Esse termo leva em conta trabalhos que analisam o estudo da produção musical. Aqui, podemos fazer referência a uma reapropriação da discussão de Adorno (1987) e de Adorno (1991), em relação à música. Temos ciência, todavia, da distância temporal entre as considerações, mas estamos certos de que podemos levantar questões sobre a atual situação da produção musical a partir de trabalhos como esses.

Um pouco antes, nos anos de 1970, o movimento Black Rio se reuniria nos “bailes da pesada”, e traria um emblema de fortificar os laços de uma cultura negra. Na década seguinte, os bailes continuavam a reunir uma parcela da população (uma parcela em torno de 700 mil jovens) nos subúrbios, e o que movia os campeonatos de dança eram as disputas acirradas das equipes, as “galeras”. A partir de 1980, os chamados funkeiros (neologismo que deriva, obviamente do inglês *funk*, e que designa aquele que canta, dança, escuta, performatiza o funk) já misturavam passos de *break* com passos advindos do jongo<sup>19</sup> ou do samba. Naquele momento, o funk passava a ser retratado como “festa”, “diversão” nos subúrbios cariocas (LOPES, 2010, p. 33).

Como podemos observar, os primeiros bailes do Rio de Janeiro, os “bailes da pesada”, os bailes black, tinham o objetivo de fortalecer a cultura negra, com músicas que chegavam da Flórida, e outras com o “gingado” já brasileiro. Quando a cultura *hip-hop* chegou ao Brasil, a batida forte do tambor chegaria ao Rio de Janeiro como funk carioca. A cultura funk, entretanto, foi-se difundindo por todo o Brasil, de forma que, atualmente, não podemos dizer que o funk é um ritmo apenas carioca, apesar de – não poderíamos negar – o Rio de Janeiro ser o nascedouro de todo o funk brasileiro em seu estado como o conhecemos hoje, e, por extensão, ser o propulsor simbólico deste escrito.

Ainda na década de 1970, clubes, como o Magnatas, e quadras de escolas de samba traziam o som forte da música *black* brasileira, dos conhecidos bailes *black* que aconteciam nos fins de semana (ESSINGER, 2005). Esses bailes estavam voltados para uma valorização do movimento *black*, que mostrava o espírito *soul* da música *black* americana, estilo que seria recanalizado, na década de 1980, para músicas que já teriam uma outra marca: um caráter cada vez maior de denúncia do racismo e das condições das favelas, o descaso das autoridades. Silvio Essinger (2005), porém, já sinaliza um traço forte dos bailes *black*, a saber, uma relação de mercado com a música produzida nos subúrbios do Rio: “em 1976, a cena dos bailes black tinha se mostrado também um grande mercado consumidor. De discos, roupas, artigos de beleza [...] e mesmo de bebidas” (ESSINGER, 2005, p. 35).

Em 1982, com a chegada do *rap*, a música *black* tomará outros rumos, passando a compor um outro cenário, um prelúdio da música funk. Por essa época, Fernando da Matta, ou

---

<sup>19</sup> O jongo é uma dança de roda de origem africana. In: [http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/rj/rj\\_jongo\\_mais.html](http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/rj/rj_jongo_mais.html). Acesso: 04/03/2014.

melhor, o DJ Marlboro, também preludiava na arte da mixagem. Ele será um dos nomes fundamentais na composição da mixagem, o que se tornará um dos traços para o realocamento da música funk nos idos de 1980 e 1990. Como chegou a afirmar Essinger (2005, p. 52), “[o] surgimento e a ascensão de Marlboro servem como símbolo do começo de uma nova era para os bailes no Rio”. Mais adiante, o autor complementa sobre o disco-funk:

A onda da discothèque começava a dar sinais de enfraquecimento [...] Nos subúrbios, principalmente, a massa clamava por um tipo de som novo. É ali que aparece o disco-funk, que é como se batizou no Rio essa espécie de retomada da negritude do funk dentro do esquema mais polido – e cada vez mais eletrônico – da discothèque [...] Os avanços da eletrônica se fizeram presentes nos timbres robóticos dos teclados responsáveis pelas harmonias, e também no uso indiscriminado de vocoder – efeito para a voz, que a deixa igualmente robótica. E com o disco-funk, voltaram os metais em brasa e os cantores com sotaque soul [...], uma época de ouro da música black, que se estenderá de 1979 a 1984 (ESSINGER, 2005, p. 52).

Daí, o ritmo daquele momento da primeira metade dos anos de 1980, será o “funky-disco”, o “Balanço”, uma transformação da música *pop*. Um dos nomes que servem como exemplo de propagação do disco-funk é o DJ Cidinho Cambalhota, além do DJ Corello (ESSINGER, 2005, p. 53-54).

Na outra metade da década de 1980, o *hip-hop* chegaria de vez aos subúrbios do Rio. Além do DJ (aquele que constrói a batida do *rap*), o Mestre de Cerimônia (MC) movimentava os bailes; os dançarinos de *break* trazem performances que ficarão marcadas na desenvoltura dos corpos dos prospectos funkeiros, considerando-se as diferenças de época, obviamente. O *rap* caracterizar-se-á por aquela construção rítmica e poética das denúncias sociais, uma profunda marca no funk carioca. O *scratch* (ou “arranhão”) é uma outra inovação da recontextualização do *hip-hop* no Rio de Janeiro, o que se tornou uma marca concreta do funk do Brasil. O som profundo do bumbo penetrava os bailes e a batida ia conquistando uma multidão de seguidores.

Mas o ritmo iria “pegar de vez”, sem dúvida, a partir do final dos anos de 1980. Depois de um tempo nos Estados Unidos, o DJ Marlboro daria continuidade ao processo de nacionalização do funk carioca. Despontava, assim, o disco *Funk Brasil* (1989), que já revelava que a música funk era mais que falada, ela deveria ser cantada. Sua nacionalização contou com sucessos como a “Melô da mulher feia”<sup>20</sup>, com o MC Abdulah, e o “Rap das

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/dj-marlboro/melo-da-mulher-feia.html>. Acesso em: 29/07/2013.

aranhas”<sup>21</sup>, com Cidinho Cambalhota (cf. ESSINGER, 2005). Também quem contribuiu para esse processo embrionário de nacionalização do funk foi a cantora Fernanda Abreu, que, segundo Essinger (2005, p. 86), “se tornaria a grande embaixadora no funk carioca”. E, no começo da década de 1990, o funk já dava sinais de pronto fôlego no cenário do Rio de Janeiro, e em bailes de São Paulo. Na segunda metade dessa década, o funk vai ganhando espaço em outras cidades do Brasil, o que pode ser considerado um dos sinônimos de sua força.

O cenário musical do funk iria ter mais abrangência, ainda, de modo mais contundente, a partir da década de 1990 e do início dos anos 2000, por meio de algumas vertentes (ESSINGER, 2005). Uma delas, que conquistou corações, foi a do chamado *funk melody*, com músicas que se voltavam para tratar de emoções, sentimentos, vertente inaugurada no *Funk Brasil 2* (1990) e que despontaria nos bailes cariocas para todos os tipos de apaixonados<sup>22</sup>. Já o “neurótico” seria a vertente funk de uma “linguagem da marginalidade carioca”, como afirmou Essinger (2005, p. 95). Os *raps* começaram a criticar todo um complexo social. Já o “erótico”, de uma forma geral, esteve presente nas letras (e nas performances, é claro) durante esse processo de nacionalização do funk. Por sua vez, *raps* conscientes foram escritos para, por assim dizer, dar visibilidade às comunidades. Eram *raps* “de letras com denúncias e reivindicações sociais” (ESSINGER, 2005, p. 103), no que se refere a um dos nomes do *rap* consciente, o MC Galo, da Rocinha. Levantando questões sobre a impunidade e a violência, o MC Mascote, do Vidigal, também foi outro nessa mesma esteira. Já o “proibidão” constituiria uma faceta a mais do funk. Nele, de acordo com as supostas acusações<sup>23</sup>, é criado um clima de apologia ao tráfico e ao sexo, em que chegaria a haver cenas explícitas de relações sexuais.

---

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/dj-marlboro/melo-das-aranhas.html>. Acesso em: 29/07/2013.

<sup>22</sup> O “Rap do solitário”, de MC Marcinho, é um exemplo clássico dessa versão romântica, que atingiria seu auge com o romântico do cantor Latino, e, no intervalo do fim dos anos de 1990 e início dos 2000, com a dupla Claudinho & Buchecha.

<sup>23</sup> Sobre esse ponto, ver Essinger (2005).

### 1.2.2. Nacionalizando (e demonizando) o Funk

Neste tópico, encontram-se as marcas de um presságio para o processo de nacionalização do funk. Se, por um lado, o funk passou a nacionalizar-se, por assim dizer, por meio da “boa” música ou da música romântica funk<sup>24</sup>, por outro, o funk passou a estar associado aos chamados “arrastões”. Aqui, portanto, estendendo a consideração de Lopes (2010), encontraríamos os elementos caracterizadores de uma segunda cena do funk, momento em que o funk vai começar a ser amplamente divulgado na mídia, como um movimento crescente do Rio de Janeiro, mas já presente em várias partes do país.

Neste momento de produção do funk, as músicas já passam a ser retratadas bem mais em português<sup>25</sup>, e passam a denunciar o cotidiano das favelas. Como já havia dito Essinger (2005, p. 71), “os bailes da periferia carioca e a movimentação que eles provocavam acabaram sendo percebidos pelos moradores da Zona Sul e, mais tarde, por consequência, pela grande mídia”. Porém, é, justamente por meio dessa grande mídia, que o funk passará a compor os cenários de páginas policiais do início dos anos de 1990. Assim, para tanto, como apontou Herschmann (2000), o funkeiro vai, pouco a pouco, sendo construído como uma “figura maligna”, pertencente a um clima de favela desesperançado, revoltado com toda uma sociedade.

Os chamados “arrastões”<sup>26</sup> irão compor esse processo de identificação funkeira dado pela mídia (que embocará numa demonização daqueles que “curtem” o funk) em matérias de jornais que acabavam traçando um perfil de funkeiro (LOPES, 2010, p. 36-37). Segundo Lopes (2010, p. 37), “esse perfil começa a ser amplamente enunciado como uma estratégia para criminalizar tanto o funk quanto as favelas”. Assim, para a autora, o funk foi construído discursivamente pela grande mídia como sinônimo de “perigo” (idem), para quem

<sup>24</sup> Essa versão romântica da música funk é também chamada de *funk melody*.

<sup>25</sup> Lembremos, por exemplo, que, quando o *hip-hop* chega ao Brasil, e, mais precisamente, aos subúrbios cariocas, as letras de música do momento vêm aos bailes ainda em sua maioria em língua inglesa, trazidas de contextos de bairros americanos como o Bronx. Algumas que foram sucesso, a título de exemplo, foram o “Don’t stop the rock”, de Tony Butler; e o “Planet Rock”, de África Bambaataa.

<sup>26</sup> “Arrastão” foi um termo surgido do saqueamento “em massa” a praias do Rio de Janeiro no começo dos anos de 1990. A palavra passou a vigorar em virtude da retórica da imprensa, que veiculou, constantemente, seu uso a jovens que supostamente saíam de bailes funk, e que aproveitavam para saquear muitas pessoas. Isso foi efetivo para uma criminalização do funk; em contrapartida, colocou-o no cenário midiático nacional, o que fez que os funkeiros pudessem fortificar a coragem para nacionalizar o movimento funk, o que foi o caso, por exemplo, do DJ Marlboro, citado por Essinger (2005) como um dos principais nomes desse processo de nacionalização.

a construção do “arrastão” esteve bem mais ligada a um racismo (tanto velado quando explícito), na esfera sintomática de uma sociedade pautada num mito de democracia racial: “[p]arece-me, desse modo, que arrastão foi um evento no qual esse racismo inconfessável é reatualizado por meio do mapeamento dos sujeitos e das práticas provenientes das favelas” Lopes (2010, p. 38).

Por outro lado, à proporção que se colocava na mídia como associado aos “arrastões”, o funk ia-se popularizando entre os mais diversos setores da sociedade brasileira (LOPES, 2010), chegando aos espaços cada vez mais elitizados da Zona Sul carioca, disputando o *status* de uma cultura musical no meio da Bossa Nova e do Samba. Em contrapartida, podemos notar que ao funk continuará sendo construída uma imagem de terror, pavor, ou de demonização por parte das mais variadas matérias jornalísticas, de meados dos anos de 1990 em diante. Matérias de jornais criavam um cenário pejorativo caracterizador da massa funkeira:

Tanto o público quanto os artistas do funk passam a ser definidos como os ‘inimigos públicos número um’. Dito de outro modo, diante da diversidade de ações criminosas cometidas por eles – exorcismo, apologia, estupro, apedrejamento –, esses sujeitos são construídos como a causa para diversos males sociais. O baile funk será sempre ligado a alguma ação criminosa – curiosamente, esse tipo de associação ocorrerá mesmo se o mencionado crime ocorrer fora do baile funk. Matérias que quantificam o número de mortos e crimes ‘na saída de bailes funks’ serão uma constante não só nos anos 1990, como também na primeira década dos anos 2000 [...] (LOPES, 2010, p. 39).

Durante todo o período dos anos de 1990, o funk continuará a ser matéria dos principais jornais e noticiários. Após ter atingido as classes médias, o funk foi tendo uma aceitação de um público cada vez mais diversificado (não só jovens, mas crianças, adultos de um modo geral), que passou a levar a música funk às boates de luxo do Rio de Janeiro (depois, para São Paulo, e, aos poucos, para o restante do Brasil). Isso levou a uma certa “glamourização” do *funk*, o que passou a ser midiaticizado como valorização “positiva”. Daí que,

[...] ao fim dos anos 1990, um outro tipo de matéria passará a ser veiculada sobre o funk. Ainda que essa prática musical continue sendo um dos assuntos dos cadernos policiais, ela também começará a aparecer amplamente nos cadernos de cultura e comportamento, quando o funk “vira moda” e passa a ser consumido em academias de ginásticas, boates e clubes localizados em áreas nobres da cidade do Rio de Janeiro (LOPES, 2010, p. 41).

Ora como caso de polícia, ora como estampado nas colunas e nos cadernos de jovem, de cultura, o funk fechará os anos de 1990 não só como uma das principais práticas musicais do Rio de Janeiro, mas também, de uma proporção cada vez mais nacional, em virtude de artistas que “estourariam” no cenário da música nacional, como Claudinho e Buchecha, além de Latino, nomes que serão apresentados como uma faceta romântica ou melódica do funk (ESSINGER, 2005). Porém, a visibilidade midiática não seria sempre tão romântica assim para a massa funkeira, no limiar do terceiro milênio.

### **1.2.3. Ao Funk Nacional: Drogas, Sexo e o Funk Erotizante**

#### **1.2.3.1. Drogas e Sexo**

Como mostra Lopes (2010), o funk estará envolvido, nos noticiários, com uma série de escândalos, como gravidez de adolescentes, disseminação do vírus HIV, entre funkeiros que se dedicam ao “funk do mal”, aquele das apologias ao tráfico, que constituirão palco para os chamados “proibidões”. Silvio Essinger caracterizará esses “proibidões”:

Foi o nome dado aos funks que contam, de forma realista e por vezes até entusiástica (ou mesmo apologética), histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou facções criminosas rivais) e fizeram valer a sua lei (ESSINGER, 2005, p. 229).

Assim, esse quadro de produção do funk carioca, e, depois, de São Paulo, passou a ser acusado de fazer músicas que exaltavam os (as práticas dos) criminosos, nos “proibidões”, e que constituiriam uma produção musical que faria, explícita ou implicitamente, apologia ao crime (ESSINGER, 2005, p. 235). Alguns *raps*, por exemplo, reproduziam sons de metralhadora, daí muitos afirmarem que os sons reproduzidos eram, realmente, de metralhadoras; eis um dos motivos para (a grande mídia) criminalizar o funk, por sua suposta ligação com o tráfico. Em relação a isso, Lopes (2010, p. 52) observou que esta criminalização do funk não se trata de uma criminalização qualquer, mas de uma criminalização da própria favela e de toda a sua massa de favelados, aqueles a quem a imprensa acusava de “revoltados” contra o sistema. Em depoimento a Silvio Essinger, o DJ Marlboro, mesmo sem tocar nem apoiar os “proibidões”, contrabalança:

‘O funk é a trilha sonora de tudo que acontece no Rio – de bom ou de mal’ [...]. ‘Ele fala do traficante com a visão de quem está na favela, que vê o cara

como um herói, o cara que não entra no barraco dele dando tiro, não mete o pé na porta da casa dele, não mata o amigo de infância dele. O cara está ali como benfeitor da sociedade.<sup>27</sup>

Nessa linha de raciocínio, um fato que caracterizará esta terceira cena do funk é a morte do jornalista Tim Lopes, da Rede Globo, ainda hoje lembrada. Em 2002, o jornalista estava fazendo uma matéria de cunho investigativo, na Vila Cruzeiro, “com a missão de acabar de apurar a denúncia de um apavorado pai de uma adolescente: no baile funk da comunidade, meninas teriam sido obrigadas por traficantes a se prostituir”, conforme Essinger (2005, p. 241). Indo disfarçado, o jornalista tentava registrar a orgia no baile, mas, já tendo sua imagem relativamente divulgada (um ano antes, ele tinha mostrado seu rosto na TV, após receber o Prêmio Esso de reportagem, pela matéria expondo as feiras de drogas das favelas do Rio), aquilo se tornaria, sem dúvida, um risco (ESSINGER, idem, ibidem).

Após ter desaparecido, supostamente na saída do baile, a mídia corporativa já começava a divulgar o sumiço. Foi quando, no dia 12 de junho daquele ano, foram encontrados os restos mortais do jornalista. O fato causou grande comoção na mídia corporativa, tanto em escala nacional, quanto em internacional. Nas palavras de Essinger (2005, p. 242):

Enquanto a polícia corria atrás dos bandidos, integrantes do mundo funk – especialmente Marlboro – apresentavam argumentos para que aquele baile da Vila Cruzeiro fosse isentado de culpa da tragédia e os outros bailes funk do Rio não fossem demonizados na esteira da revolta popular.

Continuando o autor, a partir disso, a palavra “funk” passou a ser, cada vez mais, demonizada. Indo no contrafluxo da versão da mídia oficial, Lopes (2010) acredita que o caso Tim Lopes, antes de ser uma ameaça à liberdade de imprensa (como apresentado pelo discurso oficial), foi mais uma das formas de criminalizar a favela, o funk; de querer respostas sem quaisquer questionamentos. Essa posição coaduna com a postura contraoficial de Mário Jakobskind (2003), que apresenta uma outra versão para o caso, que estaria no seio de uma mídia “sensacionalista”<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Palavras de DJ Marlboro, Fernando Luís Mattos da Matta, em entrevista a Silvio Essinger. In: ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

<sup>28</sup> Ver, para tanto, JAKOBSKIND, Mário Augusto. *Tim Lopes. Fantástico/Ibope*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2003.

Levando em consideração a relação do funk com a favela, Lopes (2010, p. 49) assinala: “[r]elações com os mais variados tipos de crime – assim foi caracterizado o funk realizado em favelas e bairros pobres”. Tendo sido acusado pelas mais diversas valorações negativas, o funk ainda continua dando sinais de resistência contra o discurso oficial. Aliás, o próprio fato de ter havido uma reunião na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ) da massa funkeira, reanimou artistas e combatentes da massa funk (cf. LOPES, 2010, p. 59-60). Ademais, o funk passa a ser pensado como “uma cultura, uma linguagem, uma força” (LOPES, 2010, p. 59). As nominalizações referidas a funkeiros e funkeiras como pejorativas davam, em contrapartida, força maior ao movimento funk, que estaria, de uma forma ou de outra, no centro das discussões sobre cultura, música, identidade, entre tantas.

### 1.2.3.2. Feminino Erótico

Certamente, já nos anos de 1980, os jovens serão considerados o grande público de peso nos bailes funk. Citando o trabalho de Hermano Viana, Silvio Essinger fará a seguinte consideração, a respeito da população jovem que frequentava, “religiosamente”, os bailes: “o negócio era se divertir, *zoar* – dançando, fazendo algazarra, brigando ou mesmo assistindo a espetáculos de strip-tease, que então já eram bastante comuns em alguns bailes” (ESSINGER, 2005, p. 74-75). Em torno desse momento, os bailes já começam a ter um caráter cada vez mais erótico. Durante o baile, as danças começam a se modificar, o “trenzinho”, o “esfrega-esfrega” começam a comandar a ordem do baile, e as mulheres passam a dançar cada vez mais coladas aos homens, pernas com pernas, movimento de nádegas e ventre que passariam a simular uma relação sexual (cf. ESSINGER, 2005, p. 77; VIANA, 1988).

A partir daí, as mulheres passaram a estar cada vez mais presentes nos bailes funk, e elas constituíam – e, obviamente, ainda constituem – peça fundamental para “movimentar a galera”. Essa presença feminina começa a se acentuar a partir dos anos de 1990, e, com esse estabelecimento cada vez mais presente da figura feminina no funk, este começa a passar por um crescente processo de “glamourização”, que passou a receber, cada vez mais, mulheres como Mestras de Cerimônia (MCs), no início dos anos 2000 (LOPES, 2010). A “glamourização” permitirá a esta autora dizer que “[o] mesmo discurso que criminaliza é aquele que exalta”, o que fará do funk, por exemplo, ser chamado de “prática exótica” (LOPES, 2010, p. 46).

Então, é, justamente a partir da primeira década do terceiro milênio, que o funk terá o seu respirar por meio de um caráter cada vez mais erótico, e a figura das mulheres estará cada vez mais presente, pois o processo de erotização do funk só foi possível em virtude das crescentes representações do feminino nas músicas do gênero. Os grupos de cantores e cantoras e dançarinos e dançarinas, por exemplo, assumirão, constantemente, o nome de Bonde, em que “[o] sexo e a festa são a tônica das letras desse novo tipo de artista” (ESSINGER, 2005, p. 200).

Nesta fase do funk, o Rio continua sendo um dos principais palcos do batidão, mas já funkeiros e funkeiras ocupam um cenário cada vez mais nacional. A partir disso, “[a] leva de músicas pornográficas dos bailes, sem limites politicamente corretos ou morais [...] rapidamente achou seu caminho na terra sem leis da internet” (ESSINGER, 2005, p. 204-205). Exemplo clássico desta nova era do funk é Tati Quebra-Barraco, uma das personagens que retratam o funk da erotização. Ela fala assumidamente de sua própria sexualidade (cf. ESSINGER, 2005, p. 215), e tem a gíria (“quebrar o barraco”) para conotar “o sexo selvagem e, antes de tudo, satisfatório” (ESSINGER, 2005, p. 216).

Outro nome desse momento é o de Valesca Popozuda, ou melhor, Valesca dos Santos, cantora do grupo de meninas de funk Gaiola das Popozudas, em cujo site oficial encontramos um emblemático “Da favela para o mundo”<sup>29</sup>, como nota de abertura que mostra, exatamente, como se tem dado a performance do grupo, e, em particular, de Valesca, pois sua performance tem-se tornado amplamente divulgada, conhecida, chegando a ir, inclusive, fazer shows nos Estados Unidos, em 2011. No site do grupo, ainda, podemos encontrar uma referência à Gaiola das Popozudas como o “grupo de funk feminino mais forte do país”<sup>30</sup>. E isso não se dá por acaso, pois Valesca é um dos nomes dessa fase do funk cuja “missão é te excitar”<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> In: <http://www.gaioladaspopozudas.com.br/>. Acesso em 30/10/2013.

<sup>30</sup> In: <http://www.gaioladaspopozudas.com.br/home.html>. Acesso em 30/10/2013.

<sup>31</sup> Referência ao capítulo “A nossa missão é te excitar a todo instante”, do livro *Batidão: uma história do funk*, de Silvio Essinger (2005). Neste capítulo, por exemplo, o autor discorre sobre a produção funkeira em torno de um cunho mais erótico, exemplificando, entre tantos outros nomes, o de Mr. Catra, funkeiro que, na mesma linha de produção de Valesca, também evidencia um cunho fortemente erótico em suas músicas.

## 2. PERFORMATIVIDADE E GÊNERO FEMININO

Uma abordagem do gênero é de difícil apreensão, pois o senso comum, muitas vezes imbrica sexo a gênero, quando, na realidade, as teorias de gênero atuais apregoam que sexo e gênero não se relacionam necessariamente. Tantas são as designações, que para muitos estudiosos, sejam Estudos Sociais, Antropologia, Psicanálise, Linguística Aplicada, Pragmática Cultural e afins, que podemos, cuidadosamente, aventar a hipótese de que gênero é uma estrada tortuosa e flutuante, apresentando multiplicidade de categorias: heterossexual, bissexual, homossexual, *queer*, *gay*, andrógino, hermafrodita, homem, mulher, metrossexual e outras – categorias que não determinam exatamente as que privilegiam o universo biológico ou o sociocultural, apesar de, muitas vezes, nomearem o sexo como fundante do gênero. Na realidade, o que nos interessa é mostrar a linguagem como constituinte, seja do sexo seja do gênero, pois a nomeação, a categorização e a designação são prerrogativas do discurso-linguagem.

Apesar de algumas argumentações teóricas irem além do nosso foco, fica registrado que nosso ponto nefrálgico de pesquisa é o gênero feminino, na figura de mulher, construído na cultura funk<sup>32</sup>, sob o ponto de vista discursivo-performativo.

### 2.1. Sexo e gênero

Judith Butler, no início dos anos 1990, foi uma das precursoras dos estudos de gênero. E, nesse tratamento, homens e mulheres do (suposto) mundo real das coisas<sup>33</sup> passam

---

<sup>32</sup> Para as considerações do funk também enquanto uma cultura, ver, por exemplo, Batista (2005) e Yúdice (2004).

<sup>33</sup> Aqui, estou considerando a visão do realismo crítico, ao mesmo tempo em que apresento um questionamento se esse mundo *realmente* exista, já que, em nossa visão crítica de linguagem, um mundo *por si mesmo*, desvinculado de qualquer abordagem discursiva, seria uma ilusão.

a ser vistos não mais como parte de uma natureza, mas como inseridos no contexto específico de suas culturas<sup>34</sup>.

A partir de um ponto de vista feminista, Butler (2003) considera a construção do gênero como uma narrativa da ordem do poder. E, perguntando-se sobre o sujeito do feminino<sup>35</sup>, questiona se a categoria “mulheres”, que foi abarcada pelo feminismo, daria conta de todas as mulheres, de todas aquelas e de todos aqueles que se considerariam mulher. Daí, dizer, para tanto, que é impossível determinar uma dicotomia biológica entre genitálias, já que gênero é da ordem de questões político-culturais, ou melhor, uma afirmação política (BUTLER, 2003).

No entanto, há ainda, pelos corredores da vida, a afirmação de que há uma nítida união entre sexo e gênero: sexo da ordem da natureza que funda a escolha de gênero da ordem do cultural<sup>36</sup>. Nessa visão, por exemplo, o gênero seriam assimilações de sentido em relação às diferenças sexuais biológicas, o que daria ao gênero um caráter biológico de seu processo de construção, como se o gênero fosse uma expressão daquilo que primeiro se formou lá no biológico. E é, na contramão dessa visão, que Butler, na esteira do pensamento foucaultiano, argumenta que gênero e sexo são formas de “conhecimentos a respeito dos corpos, das diferenças sexuais, dos indivíduos sexuados”<sup>37</sup>. Portanto, a controvérsia conceitual entre gênero e sexo situa-se politicamente sobre os papéis sociais do homem e da mulher assumidos no percurso de sua história, embebidos ou não um no (do) outro na dialética do poder.

Mesmo para aqueles que determinam que sexo seja a categoria fundante de gêneros, valeria a lembrança de que, do ponto de vista discursivo, não seria o caso dizer que

---

<sup>34</sup> Em nosso trabalho, o conceito de cultura se alinha ao de autores como Bhabha (2010), Bauman (2012) e Hall (2006). Como nosso foco aqui vai em outra direção, não teorizaremos sobre o(s) conceito(s) de cultura, visto que não seria este o propósito desta dissertação.

<sup>35</sup> Vale o esclarecimento de que, quando citamos feminino, feminismo, feminilidade, em todos os casos, os termos se irmanam pelo caráter ideológico-político-sociocultural, sem especificidade entre tais atributos, tais como é feito em *Discurso Feminino e Identidade Social* (MARTINS FERREIRA, 2009), em que a autora faz a diferença entre feminino/masculino, feminilidade/feminilidade e feminismo, dando a cada termo o cunho necessário ao objetivo de suas argumentações.

<sup>36</sup> Para um olhar sobre essas questões, ver um profícuo diálogo entre Judith Butler e Joan Scott, apresentado por Adriano Senkevics. In: <http://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/06/24/sexo-e-natural-genero-e-cultural-um-dialogo-entre-joan-scott-e-judith-butler/>. Último acesso: 15/11/2013.

<sup>37</sup> In: <http://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/06/24/sexo-e-natural-genero-e-cultural-um-dialogo-entre-joan-scott-e-judith-butler/>. Último acesso: 15/11/2013.

[o] pênis ou a vagina, por exemplo, passem a existir porque foram inventados no âmbito da cultura ou da linguagem. Não, eles estão lá! Mas sua existência na sociedade só tem sentido, só é passível de ser compreendida, a partir de um olhar que é cultural, a partir de um discurso que é construído (SENKEVICS, 2012).<sup>38</sup>

Se, mesmo o sexo é um processo discursivo, não fariam sentido, aqui, em nossa argumentação, possíveis controvérsias entre gênero e sexo, pois adotamos o gênero feminino da mulher funkeira como uma construção sociocultural e política, que se dá somente quando relacionamos a linguagem, a partir das várias construções linguísticas que vão formando nossos corpos, nosso modo de agir, de falar, de ser, enfim. Essa forma de pensar, na esteira do pensamento derridiano, levará Butler (2013, p. 29)<sup>39</sup> a afirmar, por exemplo: “Não estou certa de que me engajo numa ‘desconstrução’ do par sexo/gênero, mas certamente emprego formas desconstrutivas de leitura para mostrar como a autoidentidade de categorias sociais revela-se mais complexa do que pareceria à primeira vista”.

Se o gênero abarca o sociocultural constitutivo na/da linguagem, a categoria de gênero também seria de cunho identificacional na formação de uma “autoidentidade”, ou seja, constrói-se performativamente pelos atos de fala<sup>40</sup>, na interação com outros sujeitos, nas mais variadas situações de uso da linguagem. Esses usos da linguagem é que permitirão, por exemplo, uma contestação dos papéis sociais dados a homens e mulheres como pré-existentes, pois é por meio da performatividade que se dá / se constrói / se faz o gênero. Assim, nessa linha de raciocínio, poderíamos argumentar que “gênero é uma realização performativa compelida pela sanção social e o tabu, e é nesta característica performativa que reside a sua possibilidade de contestação” (PINTO, 2013, p. 36).

---

<sup>38</sup> In: <http://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/06/24/sexo-e-natural-genero-e-cultural-um-dialogo-entre-joan-scott-e-judith-butler/>. Último acesso: 15/11/2013.

<sup>39</sup> In: BUTLER, Judith. CULT 185. Entrevista. Novembro / 2013.

<sup>40</sup> Como mostra Joana Plaza Pinto, em “O percurso da performatividade”, na Revista Cult 185 (p. 35-37), Judith Butler, no início de sua obra, vai readaptar o conceito de atos de fala, via John Searle, aquele que se considera o intérprete oficial de John L. Austin, nos Estados Unidos. Só posteriormente, no final dos anos de 1990, é que Butler vai abandonar a filiação a Searle, para estabelecer um diálogo mais profícuo com Austin. Daí, o conceito de performatividade, que já ensaiava um alinhamento ao pensamento de Austin, em *Gender Trouble* (1990), ganhará endosso a partir de *Excitable Speech* (1997). Sobre isso, ver: PINTO, Joana Plaza. O percurso da performatividade. In: CULT 185 (p. 35-37). As duas obras de Butler a que tivemos acesso são, respectivamente, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), e *Lenguaje, poder e identidad* (1997).

## 2.2. Performatividade

### 2.2.1. Possibilidades de Agência

Essa possibilidade de contestação e reposicionamento do gênero, em sociedade, não é de cunho livre. As possibilidades de agência dos sujeitos<sup>41</sup>, termo caro na obra de Judith Butler, não seria totalmente livre, sem a coerção de estruturas sociais. Como observou Louro (2013, p. 34), Butler afirma que “o gênero é uma escolha, mas observa que essa não é uma escolha absolutamente livre”. Assim:

A possibilidade de agência é, portanto, sempre restringida. O sujeito pode, sim, interpretar as normas existentes; pode resignificá-las, dotá-las de um significado distinto; pode, eventualmente, organizá-las de um jeito novo, ainda que isso seja feito de modo constrangido e limitado. Efetivamente, estamos sempre fazendo isso. Todos os sujeitos interpretam, de seu jeito, continuamente, as normas regulatórias de sua cultura, de sua sociedade (LOURO, 2013, p. 34).

Mas fazer o gênero é algo que demanda uma imensa negociação de significados, consigo mesmo e com as outras e os outros. Essa forma de fazer o gênero, não como predeterminada por papéis de uma sociedade heterossexualizante<sup>42</sup>, requer um fazer de sentidos que nunca se completa. Partindo do pensamento de Butler (2003), o gênero não é algo que podemos “ser”, mas algo que nós fazemos continuamente, via discurso, performaticamente. Eis onde reside essa agência, pois que essa performatividade pode ser a chave para o feminino reverter os sentidos do discurso sexista que dominou (e ainda domina) as mais variadas culturas mundiais.

Essa subversão do feminino, no tocante à agência, pode estar em assumir novos papéis diante de discursos contra-hegemônicos<sup>43</sup>, nas sociedades contemporâneas. É somente

---

<sup>41</sup> Não nos cabe, na presente discussão, fazer considerações sobre a categoria de sujeito, apesar de aventar sobre o feminino a partir do sujeito agente mulher funkeira.

<sup>42</sup> Sobre isso, ver Butler (2003): *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*.

<sup>43</sup> Os discursos contra-hegemônicos a que estou me referindo, aqui, são as diversas possibilidades de releituras das identidades contemporâneas, releituras estas que só podem ser pensadas por meio de uma pragmática contra-hegemônica ou de uma Nova Pragmática (cf. RAJAGOPALAN, 2003; RAJAGOPALAN, 2010). Além disso, essa releitura contra-hegemônica também se alinha ao pensamento de uma Linguística Aplicada transdisciplinar, que concebe que só podemos investigar os discursos e as identidades, de uma forma que nos despojemos de nossas “igrejas-do-poder”, ou seja, de nossas filiações teóricas fechadas, que não abrem espaço para perspectivas híbridas, por exemplo (cf. MOITA LOPES, 2002, 2007, 2013).

por meio de um trabalho performático do gênero que podemos entender como se dá a construção de identidades, processo que não se desenvolve a partir do nada (ou do já-pré-existente), mas do desempenho de papéis sociais durante a interação, ou, mais proximamente daquilo que Cameron (2010)<sup>44</sup> chamou de desempenhar “adequadamente” o gênero. Por essa visão, o gênero é construído, a partir da construção social de papéis que se consolidam, principalmente, pelas escolhas realizadas pelos atores sociais, por repetição de atos.

Ainda nessa linha de raciocínio, poderíamos dizer que o gênero é uma produção política por meio de atos que são parte de uma repetição estilizada (PINTO, 2013, p. 36). O desempenho do gênero só pode se dar em relação a seu outro, pois é, justamente na interação, que são negociados (contestados) os sentidos dos atos performativos expressos no processo de construção discursiva, sendo a performatividade a contestação que leva a uma possibilidade de agência. Desse modo, o gênero se faz numa produção ininterrupta de atos performativos que se dão na interação, e essa repetição estilizada está intrinsecamente associada ao próprio gênero em processo, em sua fluidez, no sentido de que o gênero não se esgota em suas possibilidades de fazer-dizer.

Para tanto, a questão só será plenamente resolvida (se é que podemos dizer que questões ou problemas de gênero sejam plenamente resolvidos) se levarmos em consideração dois conceitos derridianos com os quais Butler opera: i) a iterabilidade, por meio da qual o signo é sempre um outro na mesmidade; e ii) a citacionalidade, em que um signo é recontextualizado, deslocado, mas produzindo sentido<sup>45</sup>. Sobre isso, podemos reafirmar:

Performativos de gênero são repetidos constantemente. Citados e recitados em contextos e circunstâncias distintas; no âmbito da família, da escola, da medicina; na mídia, em suas mais diversas expressões; nas regulamentações da justiça ou da religião. Não obterão, contudo, os mesmos resultados. Os efeitos dos performativos são sempre imprevisíveis. [...] A falha, que é intrínseca aos performativos, pode ser produtiva. É na possibilidade do

---

<sup>44</sup> Este trabalho de Cameron é um clássico, em que ela concebe a identidade de gênero como estando relacionada a um desempenho performático. Neste artigo, a autora investiga a construção da masculinidade heterossexual, por meio da conversa entre rapazes. Estamos estendendo essa discussão para a argumentação em torno da construção performática do feminino como “desempenho adequado do gênero”. Cf. CAMERON, Deborah. Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual. In: OSTERMAN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz. Linguagem. Gênero. Sexualidade: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

<sup>45</sup> Para uma discussão sobre isso, ver o texto de apresentação da obra de Butler, por Joana Plaza Pinto. In: CULT 185. p. 35-37.

fracasso que reside o espaço para a ressignificação e para a subversão no terreno dos gêneros e da sexualidade (LOURO, 2013, p. 33).

Assim, o poder da agência se dá por meio da ressignificação dos atos performativos, que contribuem para uma contestação dos papéis tradicionais do gênero. Se as várias possibilidades de se fazer o gênero podem levar a “fracassos” (nessa visão, como insucessos no tocante à agência, por exemplo, ao desempenhar o próprio gênero), é bem verdade, por outro lado, que podem levar a reconfigurações do próprio fazer o gênero, o que pode permitir “brechas” para novas possibilidades de desempenhar papéis sociais que se inscrevem no gênero, a partir de ressignificações dos usos linguísticos.

### **2.2.1.1. Feminino, metafísica da substância e crítica feminista**

Um dos pontos centrais da discussão sobre o gênero, em Butler (2003), incide sobre uma metafísica da substância, que teria criado uma crença de que o sexo ou o gênero fossem da ordem de uma substância, um atributo que alguém pudesse ter, a partir de uma realidade ontológica do ser. Assim, a autora vai argumentar em favor de um “truque performativo da linguagem e/ou do discurso, que oculta o fato de que ‘ser’ um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível” (BUTLER, 2003, p. 40). O que vemos, portanto, é que a linguagem pode ser fundadora de mitos; e, na esteira do pensamento da filósofa estadunidense, como não há possibilidade de sexo ou de gênero fora da linguagem, gênero e sexo não existem por si mesmos, como atributo de um ‘ser’ ou de um ‘ter’, já que a linguagem (en)formaria o próprio par gênero/sexo.

Na teoria feminista, o sujeito “mulheres” sempre foi uma categoria problemática, porque, quase sempre, foi muito difícil definir o que era esse sujeito. Os pares homem/masculino e mulher/feminino, por exemplo, podem identificar tanto corpos<sup>46</sup> masculinos quanto femininos, devido à performatividade do gênero (BUTLER, 2003). Por esta posição, Butler é contundentemente contra posições fixas de gênero, que lembram determinismos apriorísticos de apreensão do gênero enquanto cultural e do sexo enquanto biológico, ou, em outros termos, do gênero enquanto interpretação cultural do sexo (cf. BUTLER, 2003, p. 26).

---

<sup>46</sup> Discorreremos sobre o corpo na sessão seguinte.

Neste contexto feminista, o feminino também é focado por outras posições, tais como a de Simone de Beauvoir (apud MARTINS FERREIRA, prelo): “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Ou melhor, Beauvoir diz que somente o feminino foi marcado, privilegiando o poder universal para o gênero masculino, universalidade que transcende a seus próprios corpos. Para a feminista francesa, o feminino foi marcado como o negativo do masculino<sup>47</sup>. A própria Judith Butler (1986, p. 35, apud MARTINS FERREIRA, prelo), afirma que “se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce mulher e, sim, torna-se mulher decorre que a mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim”. Já Luce Irigaray (1993; 1994), por sua vez, considerará as mulheres como um paradoxo, como o irrepresentável, dentro da lógica falocêntrica, representando, portanto, o sexo da ausência e da opacidade linguísticas (cf. BUTLER, 2003, p. 28), ou melhor, “o feminino se furta às próprias exigências da representação” (BUTLER, 2003, p. 30). A posição feminista humanista (essencialista e/ou ontológica) considera o gênero como um atributo da pessoa, contendo um núcleo que será pré-estabelecido, unificado na “pessoa”. E não é à toa que, ainda posições ontológicas persistem, pois, como diz Kubissa (2006, p. 182 apud MARTINS FERREIRA, prelo) gênero “é um conceito contemporâneo, surg[iu] a partir da ideia de que o feminino e o masculino corresponder[iam] a construções culturais que vão mais além das fronteiras entre os sexos de caráter puramente biológico”.

A crítica feminista, por muito tempo, ocupou-se de um binarismo de posições, numa totalização de uma economia masculina, e, quanto a isso, ela teve não só “de explorar as afirmações totalizantes da economia significante masculinista, mas também (...) [de] permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo” (BUTLER, 2003, p. 33).

É preciso, por extensão, tomarmos cuidado quando falamos sobre aquilo que Butler (2003, p. 34) chamou de a “condição primária da opressão”. Para a autora, as opressões não podem estar associadas ao que é originário ou primário, visto que, “[e]m vez de tática exclusiva das economias significantes masculinistas, a apropriação e a supressão dialéticas do Outro são uma tática entre muitas (...), mas não exclusivamente a serviço da expansão e da racionalização do domínio masculinista” (BUTLER, *idem*, *ibidem*).

---

<sup>47</sup> cf. BUTLER, 2003, p. 26-29.

Porém, essa dominação masculinista seria abalada sobremaneira, a partir do século XX principalmente, pelas mudanças significativas da figura feminina nas diversas áreas da sociedade. Assim é que, por exemplo:

Destacam-se as mudanças na família, novas formas de produção no mundo do trabalho com impacto nas relações sociais, as conquistas femininas ao longo do século XX e o amadurecimento de uma consciência feminista, mudanças que acabaram por abalar as estruturas seculares sobre as quais se assentava a dominação masculina em todas as esferas da vida pública (MORAIS, 2012, p. 63-64).

A autora assinala uma maior participação da mulher na política brasileira, nas últimas décadas, tendo em vista que estratégias políticas situavam a figura feminina dentro de um escopo de representações arraigado ao longo da história.

Sob outro ponto de vista, o que o feminismo deveria ter questionado, desde o primeiro momento, seriam “as relações de poder que condicionam e limitam as possibilidades dialógicas” (BUTLER, 2003, p. 35), sem a crença de que o dialogismo pressupusesse posições iguais de poder pelo “acordo” ou pela unidade. Por isso, poderíamos insistir no feminino como uma categoria política, desde o seu nascedouro. É política, porque parte de um posicionamento ético que tenta problematizar o feminino, não como uma substância que é tido pelas “mulheres”, mas como gênero construído em negociações de poder com o masculino. Dessa forma, esforços para chegar a uma verdade da relação entre os gêneros só poderão levar a uma limitação do que poderíamos propor como uma visão crítica do próprio feminino.

Pela visão da desconstrução, que Butler assume de Derrida, poderíamos colocar os significados dessa inter-relação “sob rasura” (para tomar um termo derridiano) e desbaratar posições que justifiquem os privilégios da economia masculinista totalizante, buscando suas justificativas numa ordem (quase?) divina ou espiritual, na transcendência metafísica de uma superioridade de um gênero sobre o outro. Na “rasura”, o que veríamos seria um gênero em formação, pois os próprios significados da construção do gênero são fluidos, e cambiantes, não podem ser fixados, pré-existentes a si mesmos. Estão lá, numa disputa interminável de poder para exigir a posição de um Eu e de um Outro, a depender das situações de adequação e de desempenhar, performativamente, o gênero.

### 2.2.2. Atos de fala e atos de corpo

A noção de performatividade se vincula ao trabalho de John L. Austin (1962), quando este começa a elaborar uma “gênese da performatividade” (OTTONI, 2002, p. 124). Ao propor a divisão entre atos constativos e atos performativos, Austin (1962) abria um novo horizonte para os estudos filosóficos, com base em uma filosofia da linguagem ordinária. De um lado, os atos constativos seriam aqueles que descreveriam fatos do mundo, podendo ser da ordem do verdadeiro ou do falso, a partir das condições de verdade dos proferimentos constativos. Por outro, os atos performativos seriam aqueles que, ao invés de descreverem algo, realizam uma ação via linguagem. O clássico exemplo da noiva que diz “Sim”, na cerimônia de casamento, não pode ser outra coisa a não ser a própria realização do ato de casar. Neste caso, o proferimento *age*, ou melhor, tomando a metáfora teatral do verbo “*to perform*” do inglês, esse proferimento *performatiza*.

Todavia, a distinção entre atos constativos e atos performativos não se sustentará ao longo da obra de Austin (1962). *A priori*, parecia que o autor tentava concordar com essa distinção, para, algumas conferências mais tarde<sup>48</sup>, começar o processo de quebra de todo um pensamento filosófico arraigado na tradição lógica das condições de verdade dos enunciados que referenciavam o mundo (cf. OTTONI, 2002). Mesmo os atos aparentemente constativos poderiam realizar uma *ação* via linguagem, pois uma simples declaração poderia *querer dizer* uma afirmação, como quando alguém diz “Eu afirmo isto”. O performativo, assim, não descreve nem o verdadeiro nem o falso, mas faz algo, realizando-se num contexto determinado.

Mas onde incluiríamos o sujeito nessa visão performativa dos atos de fala? Ele seria altamente consciente daquilo que *produz linguisticamente*? Para Pinto (2002), na esteira do pensamento austiniano, o sujeito não teria toda e plena consciência de seu dizer, e, portanto, o performativo só poderia ser pensado em seu todo com o corpo, pois “o sujeito de fala é aquele que produz um ato corporalmente; *o ato de fala exige o corpo*. O agir no ato de fala é o agir do corpo [...]” (PINTO, 2002, p. 105; grifos da autora). Ainda para a autora, somente uma teoria radical dos atos de fala poderia colocar o sujeito da fala como parte

---

<sup>48</sup> Lembremos que a obra de Austin a que fazemos referência é *How to do things with words*, que foi originada das conferências que o filósofo proferiu em Havard, 1955. No Brasil, a obra em questão foi traduzida por Danilo Marcondes com o título de *Quando dizer é fazer* (1990), tradução esta, no entanto, que foi alvo de uma crítica revisional por Kanavillil Rajagopalan em sua obra *Nova Pragmática: fases e feições de um fazer* (2010).

integrante do próprio ato, não somente a fórmula do enunciado linguístico. Assim, poderíamos argumentar que “a presença material e simbólica do corpo na execução do ato é uma marca que se impõe no efeito linguístico” (PINTO, 2002, p. 106).

Nessa linha de argumentação, poderíamos dizer que o efeito do ato de fala não está apenas no linguístico, mas como é proferido o linguístico, assim produzindo um efeito concomitante no próprio corpo, de forma que este age conjuntamente com o linguístico para o efeito global do ato de fala com o corpo de um sujeito específico. Entretanto, essa visão não representa dicotomia entre fala e corpo, mas, antes, um andar mútuo de língua e corpo, o que torna proferimento e corpo elementos de um mesmo dizer, imbricados um no outro. E, assim, da mesma forma que o ato de fala é ritualizado, o corpo passa por uma ritualização, pois, “[p]ara ser legível, o corpo precisa da sua história e também da possibilidade futura de sua repetição” (PINTO, 2002, p. 106). Como afirma a autora, essa repetição da ação do corpo situa-se dentro de uma *práxis*: “Para a teoria dos atos de fala, tal qual a entendo aqui, o corpo tem seus limites irredutíveis porque nele estão inscritas as regulações sociais, não como representações das estruturas de poder, mas como parte dessas estruturas” (PINTO, 2002, p. 106).

Pelo que podemos perceber, a performatividade não pode ser operada apenas pelo ato de fala da ordem do enunciado linguístico, mas deve ser compreendida na ação que opera também no corpo, pois seria muito arriscada uma separação entre ato de fala e ato de corpo, contribuindo, para tanto, o aparelho vocal, tão simbólico quanto (e parte integrante d) o próprio corpo. Dessa forma, o corpo não é um elemento meramente à parte de qualquer enunciação, mas um elemento que é plenamente regulado por determinadas convenções sociais que se tornaram ritualizadas, sendo esse corpo “performativizado pelo ato que postula sua significação prévia” (PINTO, 2002, p. 107), o que fará com que a ação operada no corpo não seja reduzida aos atos de fala por meras convenções linguísticas:

O que temos, então, é uma integralidade da materialidade do corpo na execução do ato de fala produzindo uma polissemia irredutível, escapando à intenção do/a falante. A performatividade é o que permite e obriga o sujeito a se constituir enquanto tal (PINTO, 2002, p. 107).

Mas isso não quer dizer que esse sujeito terá plenas condições de acessar sua intenção, visto que o que o constitui enquanto tal é a performatividade de uma ação linguística entrelaçada numa ação corporal. Até então, a noção de sujeito era atrelada a uma visão de sujeito estável,

sob um ponto de vista representacionista e que atrelava ao sujeito a noção de indivíduo enquanto “indivíduo”, como apontou Rajagopalan (1998)<sup>49</sup>. No entanto, essa noção oferece alguns problemas para a noção da performatividade justamente por se pautar numa visão estável de sujeito, na medida em que “quer controlar e prever elementos imprevisíveis nas condições insaturáveis de produção dos atos de fala que postulam identidades” (PINTO, 2002, p. 108).

Mediante tal postura argumentativa, entraríamos numa identidade do sujeito enquanto performática, já que é produzida nas repetições dos ritos, de atos de fala e de corpo (que, no nosso entender, comporiam um único ato de linguagem) que se circunscrevem nas diversas práticas sociais que perpassam os sujeitos. Podemos, então, afirmar que a produção de um ato de fala depende de sua imbricação com o ato corporal, simbólico, ato este tão *ato performativo* quanto aquele. Assim, a identidade do sujeito não poderia ser considerada a partir de um conjunto de traços estáveis, mas deveria ser tratada como um problema de performatividade (cf. CAMERON, 1995)<sup>50</sup>. Logo, poderíamos argumentar em favor de uma identidade que só poderia ser concebida dentro dos atos de fala e dos atos de corpo que a performatizam.

### 2.3. Pornografia e erotismo

Adentramos nessa temática, porquanto nosso *corpus* traduz a figura da mulher, o gênero feminino, dançando e cantando o funk em um ato de fala e um ato de corpo que pode ser considerado para alguns ora eroticamente, ora pornograficamente; ou seja, esses dois conceitos se fazem necessários em virtude de nossa argumentação. Ao investigar a pornografia e o erotismo dentro de um contexto literário, Maingueneau (2010) permitiu-nos expandir essa consideração a respeito do discurso pornográfico para a argumentação que desenvolvemos aqui neste trabalho. Como investigamos imagens em vídeos, os conceitos de

---

<sup>49</sup> Cf. Rajagopalan, Kanavillil. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora de uma reconsideração radical? In: SIGNORINI, Inês. *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, Mercado das Letras, 1998. (Letramento, educação e sociedade). p. 21-45.

<sup>50</sup> Cf. CAMERON, Deborah. *Verbal hygiene*. London: Routledge, 1995.

pornográfico e de erótico também podem ser compreendidos dentro do contexto visual dos vídeos de funk que circulam na rede.

Muitos têm usado, no senso comum, as palavras “pornografia” e “erotismo” como praticamente sinônimos. Realmente é difícil, atualmente, delimitarmos fronteiras que, aparentemente, são tão parecidas, unidas. Maingueneau (2010, p. 13), por exemplo, trata o termo “pornografia” como uma categoria problemática: *porné*, no grego antigo, designa “prostituta”; *pornografia*, já no século XIX, começa a perder a referência à “prostituição”, passando a designar “coisas obscenas” (MAINGUENEAU, 2010, p. 13).

No entanto, como aponta o autor, a pornografia é direta e explícita, tendo como principal objetivo a excitação sexual, por meio de obras que são frequentemente bem ilustradas, o que permite que os leitores e amantes de imagens pornográficas tenham uma maior apreciação do objeto estético: a imagem, mais dinâmica hoje, com o advento do cinema, dos cassetes, e, nestas últimas décadas, da internet, em que os “*sites* especializados mostram ‘iconotextos’ que associam intimamente imagens, fixas ou animadas, e textos, escritos ou orais” (MAINGUENEAU, 2010, p. 16). Poderíamos dizer, por esse viés, que as produções pornográficas se valem do que chamaríamos de um *dispositivo pornográfico*, que se refere ao conjunto semiótico-pornográfico de práticas explícitas, e de uma *escrita pornográfica*, que concerne ao conjunto de signos verbais de textos pornográficos (MAINGUENEAU, 2010). Poderíamos agrupar, portanto, o conjunto da produção pornográfica como um *discurso pornográfico* que oferece, em sua literatura, uma produção “clandestina, noturna” (MAINGUENEAU, 2010, p. 22).

No século XVIII, o formato para a produção pornográfica era o romance, enquanto que, atualmente, o dispositivo pornográfico se dá bem mais pelo relato, cenas que procurem exhibir atividades sexuais efetivas, baseadas num discurso da censura. É por isso que podemos reafirmar que “(...) no que se refere à pornografia, a censura é realmente universal: todos os tipos de regimes políticos traçam uma linha de separação entre o aceitável e o inaceitável em matéria de representação da sexualidade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 22). Como mostra o autor, as sociedades têm discursos que são plenamente pertencentes e incorporados a elas, e outros discursos que seriam da ordem do proibido ou, pelo menos, da ordem do tolerado, desde que continuassem fincados na sombra.

Já o erotismo apresenta-se como a capacidade de não ser pornográfico, ou seja, *a priori*, seu objetivo não está em escrachar atos sexuais que se encontrariam censurados. Enquanto a pornografia “não tapa o sol com a peneira”, como diz Maingueneau (2010, p. 31), o erótico tem a capacidade de ser ambivalente, às vezes como uma “pornografia” do tipo envergonhada, às vezes como aquilo de que a pornografia nunca se ocuparia. Destarte, o erótico é dito indireto, não apresentando diretamente a representação de cenas sexuais diretas, pois, quando muito, sugere essa ambivalência que lhe é característica. Porém, o autor nos alerta, em relação a essa divisão erótico/pornográfico:

(...) o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas. A desvalorização do pornográfico em proveito do erótico recebe, então, uma acolhida mais que favorável. Mas quando analisamos seus respectivos funcionamentos, vemos que vale mais considerar cada qual em sua ordem própria, em vez de enxergar em um uma grosseira degradação do outro. Em toda sociedade, vemos que coexistem práticas de tipo pornográfico e de tipo erótico e devemos evitar medir umas pela medida das outras (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

Ainda no tocante ao campo do erótico, podemos perceber que este “tem um projeto comum com a estética, o duplo sentido, a indireção”, de modo que “[o] texto erótico é sempre tomado pela tentação do estetismo, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras” (MAINGUENEAU, 2010, p. 33). Mas, como aponta o próprio autor, sempre haverá um contraste entre estratégias de uma escrita erótica e de uma escrita pornográfica, que tentam chegar a um público consumidor das representações sexuais, ou como um consumidor contemplador (no caso do erotismo), ou como um consumidor *voyeur* (no caso do dispositivo pornográfico).

Mas, diante da dicotomia tradicional erótico e pornográfico, adentramos na categoria obscenidade, que de alguma forma vai incitar uma preocupação de investigação entre o erótico e o pornográfico, principalmente no ato linguístico e no ato de corpo na constituição da representação do feminino na figura da mulher funkeira. Na obscenidade, o leitor-sujeito é interpelado como “participante de uma maliciosidade coletiva” (MAINGUENEAU, 2010, p. 29). Segundo o autor, “[s]ua finalidade não é, em primeiro lugar, a representação precisa de atividades sexuais, mas sua evocação transgressiva em situações bem particulares” (MAINGUENEAU, 2010, p. 25). Práticas obscenas, assim, difundem-se

numa coletividade que compartilha dos significados que podem estar, por exemplo, em canções, brincadeiras depravadas. Por assim dizer, a obscenidade estreita-se com a literatura carnavalesca, justamente porque “sistematicamente lança mão da inversão de valores; o carnal no lugar do espiritual, o baixo no lugar do alto”, e, a partir disso, “prosperou durante muito tempo não apenas nos meios populares, mas também nos grupos consolidados pelos valores masculinos: soldados, estudantes de terceiro grau, adolescentes no ensino médio...” (MAINGUENEAU, 2010, p. 26).

Pelo atributo de carnavalesco e o espírito popular (uma questão sociocultural situada na história), diria que esta categoria transita tanto no erótico quanto no pornográfico, desfazendo fronteiras conceituais, já que designar que tal 'fato' é obsceno depende dos valores de quem o interpreta – a inversão de valores, a nosso ver, seria uma medida sociocultural de aceitabilidade e não aceitabilidade. Em nossa análise, poderemos observar que a obscenidade será uma categoria mais apropriada para determinados atos de linguagem – ato de fala nas letras das músicas e ato de corpo na dança e gesto da cantora e/ou dançarinas –, como, por exemplo, uso de linguagem de termos como vagina, xoxota, e dança por cima de uma garrafa, fazendo alusão à garrafa como símbolo fálico na relação sexual entre a dançarina/cantora e o pênis-garrafa.

### 3. O ENQUADRE DA ANÁLISE DE DISCURSO CRÍTICA

A Análise de Discurso Crítica se propõe a fazer uma investigação social dos textos, a partir de uma “abordagem teórico-metodológica para o estudo da linguagem nas sociedades contemporâneas”, como apontam Resende e Ramalho (2006, p. 7), com base nos pressupostos de Norman Fairclough, o maior expoente em ADC. Assim, podemos dizer que a própria Teoria Social do Discurso de Fairclough tem-se caracterizado pela designação de Análise de Discurso Crítica, na medida em que trata o discurso como uma prática social, em que aspectos sociais não podem estar separados do linguístico – seu objetivo principal é “mapear as conexões entre relações de poder e recursos linguísticos utilizados em textos” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 9).

Em um primeiro momento, Fairclough (1992 [2001]) apresenta o discurso como modo de ação que está situado historicamente, de forma que as estruturas sociais organizam o discurso, mas este também interfere nas estruturas sociais, a partir de uma visão dialeticamente orientada, que enxerga o discurso e a sociedade como interdependentes na organização de uma prática social. Assim, o discurso é situado sócio-historicamente, sendo parte de uma semiose social, a partir de seu uso na prática, discurso enquanto linguagem, utilizado por diferentes indivíduos, com propósitos os mais diversos, de modo que são, também, elementos do próprio social. Todavia, o termo “discurso” também pode configurar uma relação com modos particulares de uso da linguagem, em um sentido mais concreto, como substantivo contável, como nos usos “discurso machista”, “discurso político”, “discurso religioso”, e assim por diante.

Seguindo no pensamento de Fairclough (2001), o discurso se estrutura numa relação com o poder, a partir de práticas discursivas que se tornam institucionalizadas pela linguagem, que será tida como “parte irreduzível da vida social” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 20). Vemos, assim, um modelo tridimensional, que opera na articulação entre as dimensões Texto, Prática Discursiva e Prática Social, as quais só podem ser separadas tendo-se em vista um posicionamento analítico, mas que estão imbricadas uma nas outras. O texto seria a dimensão discursiva mais concreta, elemento da vida social, que se localiza dentro de uma prática discursiva, responsável pela demanda da produção, da distribuição e do consumo dos textos. Já a dimensão da prática social concerne às ações rituais de uso da linguagem no âmbito da sociedade.

Em modelo posterior de Análise de Discurso Crítica, Chouliaraki e Fairclough (1999) dão uma maior descentralização do discurso para a prática. Discurso ainda corresponderia a uma semiose social, mas, agora, tido como um momento da prática social, interconectado com outros momentos, como as relações sociais e os fenômenos mentais. Desta feita, “o discurso é tanto um elemento da prática social que constitui outros elementos sociais como também é influenciado por eles, em uma relação dialética de articulação e internalização” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 38-39). Nesse momento da teoria, o conceito fundamental é o da modernidade tardia de Giddens, no qual se insere “a presente fase de desenvolvimento das instituições modernas, marcada pela radicalização dos traços básicos da modernidade: separação de espaço e tempo, mecanismos de desencaixe e reflexividade institucional” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 30).

Neste contexto, a mídia possui um papel de extrema importância no social, já que “as formas simbólicas veiculadas na mídia são desencaixadas de seus contextos originais e recontextualizadas em diversos outros contextos, para aí serem decodificadas por uma pluralidade de atores sociais que têm acesso a esses bens simbólicos” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 31-32). Com isso, podemos perceber que esses contextos desencaixados possibilitam novas situações de vida na prática social, pois situações de um dado contexto são realocadas para outros contextos que, ainda que tenham um vínculo com sua situação de “origem”, permitem novas formas de fazer da linguagem. Desse modo, o próprio funk está sendo aqui pensado como uma multiplicidade contextual, propiciada pelas novas mídias, por exemplo, visto que estas possibilitam uma recontextualização de sentidos, em que o funk “sai” do Rio de Janeiro e passa a ser veiculado em diversos outros *loci*, ressignificando-se. Esse parece ser o caso do funk que estamos chamando aqui de midiático, exemplo claro de que ritmo-dança-música não estão situados apenas nos contextos de bailes cariocas, mas que a “cultura funk” (BATISTA, 2005, apud OLIVEIRA, 2008) se tornou um espaço de além-fronteiras.

Nessa linha de raciocínio, poderíamos ver as formas simbólicas como ligadas aos processos por disputas de sentido, em que a linguagem está estritamente ligada às relações de poder, às lutas entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas pelo sentido, já que podemos ter a compreensão de que, dentro de uma abordagem crítica, “o discurso é moldado por relações de poder e ideologias e os efeitos construtivos que o discurso exerce sobre as identidades sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crença [...]”

(FAIRCLOUGH, 2001, p. 31). Nesse contexto, os textos exercem um papel fundamental na vida social, pois eles são, conforme Fairclough (2003, p. 20), “partes de eventos sociais”, de tal forma que “[u]m modo por meio do qual as pessoas podem agir e interagir no curso de eventos sociais é falar ou escrever”. É, assim, que interagimos no meio social, por meio dos textos e a partir do qual nos situamos no mundo, ou seja, dentro de práticas de uso da linguagem, ritualizadas, institucionalizadas. Ideologias são discursivamente introjetadas em textos, e estes respondem pela articulação de modos particulares de representar, de ser e de agir, na sociedade. Poderíamos entender, então, os textos como fazendo parte de uma cadeia discursiva, em que o discurso figura como “uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). Portanto, somente por meio do discurso é que podemos compreender como se estruturam as formas simbólicas de representar o mundo, de agir sobre o mundo, de identificar-se também com ele, pois os atores sociais (FAIRCLOUGH, 2001) estão a todo o momento investindo-se político-ideologicamente via discurso.

Para investigar as formas de representação, ação e identificação, Fairclough (2003) trará, à luz da investigação, a noção dos significados: acional, representacional e identificacional, significados estes que se encontram numa relação dialética. Tomando como ponto de partida a Linguística Sistêmica Funcional, no viés de Michael K. Halliday (1985)<sup>51</sup>, Fairclough vai rever as *metafunções* postuladas pelo teórico funcionalista, apostando numa perspectiva dialética entre discurso e prática social, em que os significados estão presentes nos textos, ou seja, elementos discursivos dos eventos sociais. Assim, o discurso passa a configurar uma prática social como modos de agir, modos de representar e modos de ser.

O discurso pode figurar enquanto modos de agir, enquanto ação, como modos de uso de a linguagem se materializar em práticas e redes de práticas, no curso dos eventos sociais. Fairclough (2003) vai propor uma relação entre discurso como modo de ação e gênero. Nas palavras do autor, “[g]êneros são o aspecto especificamente discursivo dos modos de agir e interagir no curso de eventos sociais” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 65), de modo que podemos dizer que a (inter)ação não é constituída apenas de discurso, mas se apresenta, também, como discurso. Desse modo, como salienta Fairclough (2003, p. 66), “[a]s formas de ação e interação em eventos sociais são definidas por suas práticas sociais e pelos

---

<sup>51</sup> Cf. Resende e Ramalho (2006).

modos em que elas estão interconectadas”. Aqui, entendemos uma relação direta entre gêneros e relações sociais, na medida em que consideramos que “[g]êneros como formas de interação constituem tipos particulares de relações sociais entre os interactantes” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 75), de tal modo que

quando se analisa um texto em termos de gênero, o objetivo é examinar como o texto figura na (inter)ação social e como contribui para ela em eventos sociais concretos. Gêneros específicos são definidos pelas práticas sociais a eles relacionadas e pelas maneiras como tais práticas são articuladas, de tal modo que mudanças articulatórias em práticas sociais incluem mudanças nas formas de ação e interação, ou seja, nos gêneros discursivos, e a mudança genérica frequentemente ocorre pela recombinação de gêneros preexistentes (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 62).

Portanto, quando investigamos os gêneros, estamos analisando os significados acionais, analisando como práticas sociais específicas configuram seus gêneros discursivos particulares e como modos de ação numa articulação dialética com os modos de representar e os modos de ser.

O discurso, enquanto linguagem, também pode figurar enquanto modos de representar aspectos do mundo material, mental e social (FAIRCLOUGH, 2003), neste caso, como discurso particular (discurso religioso, discurso comunista, discurso político)<sup>52</sup>. Aqui, encontramos os significados representacionais, de modo que, em um texto, os discursos possam estabelecer relações de sentido, tanto de concordância, quanto de divergência, a partir de determinadas vozes sociais ali presentes (MEY, 2001). Como o discurso articula diferentes vozes, chegamos à noção de interdiscursividade, em que os enunciados respondem a outros enunciados, a partir de um diálogo ininterrupto com o social. E, deste modo, como apontam Resende e Ramalho (2006, p. 72), “[a] análise interdiscursiva de um texto relaciona-se à identificação dos discursos articulados e da maneira como são articulados”.

No tocante aos estilos, estes podem ser vistos como aspectos da texturização dos processos de identificação (FAIRCLOUGH, 2003), e terão, portanto, relação com os significados identificacionais presentes em textos. Assim, podemos perceber que os estilos são “[o] aspecto discursivo de modos de ser, identidades. Quem você é, é uma questão de como você fala, como escreve, bem como uma questão de corporificação – como você olha,

---

<sup>52</sup> Aqui, a ambiguidade do termo “discurso” ainda permanece. O termo pode tanto indicar linguagem, semiose, quanto pode indicar um substantivo contável, como já tínhamos alertado anteriormente.

sua postura, como se move, e assim por diante” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 159). Os estilos, como parte do processo de identificação, mostram como se dão as identidades pessoais ou as identidades sociais (FAIRCLOUGH, 2003) nessa texturização discursiva.

Como já mencionado anteriormente, esses três tipos de significados são interligados como parte do processo dialético de construção dos sentidos no texto, mesmo que, metodologicamente, possam ser analisados de modo separado. Porém, devemos ter sempre em vista que os significados acional, representacional e identificacional fazem parte de uma dialética que toma o discurso enquanto global.

Diante dessa rede dialética, podemos apontar o discurso do funk como uma construção semiótica do ponto de vista acional, representacional ou identificacional. Do ponto de vista acional, o funk seria um modo de ação no mundo, um uso da linguagem que se relaciona com modos de agir-interagir em sociedade. Partimos do ponto de vista de que o funk corresponde a um gênero textual-musical, em que compete ações sobre o mundo – no caso específico, o feminino *performativo* na indústria cultural. Para tanto, a noção de vozes deve ser analisada cuidadosamente devido sua pluralidade de ação: há uma voz do autor da letra da música, a voz do feminino que *encena a performatividade* dançante da música, a voz da cantora da música, além das vozes sociais para quem se direcionam os efeitos perlocucionários da letra-música funk. Portanto, a categoria produtiva aqui seria a da intertextualidade, em que as vozes sociais (MEY, 2001) são conflituosas nesta “linha de fogo” que é o funk.

Do ponto de vista representacional, aspectos do mundo material podem ser representados sob particulares pontos de vista, em que os sujeitos se utilizam da linguagem para inscrever uma posição discursiva de ação sobre o mundo e sobre as pessoas. Assim, a partir do discurso presente nos textos (a semiose da performatividade do conjunto letra-música-dança, no caso do corpus de nossa pesquisa), poderemos perceber como se articulam determinados modos de representar o feminino, o que possibilitará alcançar os significados representacionais que podem ou não corresponder ao dito senso comum.

Já do ponto de vista identificacional, as ações performativas – o jogo língua e corpo, a forma do movimento do corpo, a postura – são traços fundamentais para investigarmos como se dá o processo de construção identificacional via o estilo, que

corresponde a modos de ser. É pelo significado identificacional do discurso que se dará o processo de texturização do feminino.

A essa altura de nossas considerações, precisamos mencionar, imprescindivelmente, as investigações da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), na esteira de Halliday (1994), já que a LSF é fundamental na constituição metodológica do caminhar de Fairclough (2001, 2003), em que este propõe uma releitura dos princípios que norteiam a LSF.

A LSF é um modelo teórico-metodológico que vê a linguagem como recurso para o indivíduo “fazer e trocar significados” (FUZER; CABRAL, 2010, p. 10), de modo a poder desempenhar diferentes papéis sociais de acordo com determinadas demandas. Linguagem, assim, é tida como um sistema semiótico, ou seja, “um modo de agir, de dar e solicitar bens, serviços e informações” (idem).

O texto, nessa perspectiva, tem um determinado propósito para a comunicação social que estabelece, ou melhor, um diálogo ininterrupto com o social por meio dos interlocutores que se associam a determinadas vozes sociais. Logo, é importante considerarmos que os textos têm um padrão de registros linguísticos para cada situação de uso da linguagem, esta sendo, portanto, “um sistema sócio-semiótico, através do qual o homem constrói sua experiência” (FUZER; CABRAL, 2010, p. 14). A partir da produção de textos em sociedade, podemos perceber quais os papéis que as pessoas realizam umas em relação às outras e que posições sociais adquirem via discurso. Nessa linha de raciocínio, podemos enfatizar, portanto, que a LSF, na vertente de Halliday,

[t]rata-se de uma teoria da linguagem que se coaduna com a ADC, porque aborda a linguagem como um sistema aberto, atentando para uma visão dialética que percebe os textos não só como estruturados no sistema, mas também potencialmente inovadores do sistema. [...] É nesse sentido que a linguagem é vista como um sistema aberto a mudanças socialmente orientadas, o que lhe provê sua capacidade teoricamente ilimitada de construir significados (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 56).

Halliday (1991; *apud* RESENDE; RAMALHO, 2006) aponta o estudo de metafunções da linguagem: destaca a variação funcional como a propriedade básica da linguagem (cf. RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 57); a função ideacional como representação da experiência, tratando-se esta dos usos da linguagem que remetem a eventos, ações, estados e outras atividades humanas; a função interpessoal como usos linguísticos que

expressam relações sociais; e a função textual como aspectos semânticos e gramaticais dos usos linguísticos, significativos para a estruturação dos mecanismos linguísticos.

Fairclough, ao retomar o modelo da LSF, troca a noção de função para a noção de significados, o que nos leva a reafirmar o propósito dialético de conceber tanto as metafunções de Halliday quanto os significados de Fairclough como imbricados, no tocante ao processo de construção textual. Os significados, portanto, expressam-se como uma forma produtiva para a investigação linguístico-socialmente orientada, proposta pela teoria social do discurso. Isso significa que a análise do discurso que se pretenda crítica deverá ver os textos não apenas como um material linguístico em si, mas como produção do discurso (FAIRCLOUGH, 2003). Contudo, as perspectivas da LSF de Halliday e da ADC de Fairclough não coincidirão sobremaneira. De todo modo,

[h]á uma necessidade de se desenvolverem abordagens de análises de texto por meio de um diálogo **transdisciplinar** com perspectivas na língua e no discurso, dentro de teoria e pesquisa sociais a fim de se desenvolver nossa capacidade de analisar textos como elementos em processos sociais” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 6).

Isso nos leva a uma consideração de que a perspectiva de Análise de Discurso Crítica lida com problemáticas sociais as mais diversas, dentro do mundo da modernidade tardia (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999). Portanto, os temas de pesquisas sociais estão relacionados à governança, ao hibridismo, aos desencaixes de espaço-tempo, à globalização, aos conflitos de hegemonia em relação aos discursos, aos papéis sociais dos interlocutores, entre tantos outros (FAIRCLOUGH, 2003, p. 7).

Nesse contexto, podemos inserir a consideração de que o discurso do funk envolve diferentes papéis dos sujeitos presentes na tessitura da construção discursiva. Assim, questões de legitimação e conflitos de sentido, relações de poder, desencaixes dos contextos de “origem” podem ser associados à produção discursiva da tessitura de identidades ao longo dos textos. Por assim dizer, a identificação de papéis e de valores de sentido, no funk, poderão ser associados aos diferentes tipos de significados, e, por isso, em nossa visão, o modelo de Fairclough (2003) pode ser útil para a investigação aqui proposta: o processo de construção do que estamos chamando de o funk midiático, ou seja, aquele veiculado nas mídias digitais.

Como vimos anteriormente, podemos estudar fenômenos sociais presentes em textos por meio de qualquer um dos significados (FAIRCLOUGH, 2003): do ponto de vista

acional, poderíamos identificar a categoria de intertextualidade, a partir na noção de dialogismo, via Bakhtin (2006a, 2006b)<sup>53</sup>; do ponto de vista representacional, poderíamos ver a relação dos discursos, dos modos de representar do feminino; do ponto de vista identificacional, poderíamos ver os estilos, modos de ser. Todavia, devemos considerar, conforme já mencionado, que, do ponto de vista analítico, os significados acional, representacional e identificacional podem ser separados, apenas como uma atitude metodológica do pesquisador (FAIRCLOUGH, 2003). Para a pesquisa aqui presente, achamos por bem focarmos o significado dito identificacional, devido ao estilo performativo (FAIRCLOUGH, 2003) do feminino no funk midiático.

---

<sup>53</sup> Para uma abordagem geral e introdutória da categoria de intertextualidade em Bakhtin, ver, por exemplo, Fiorin (2006).

## 4. METODOLOGIA

### 4.1. Interpretativismo e informacionalidade

Tendo como premissa básica o fato de que “[o] conhecimento científico resulta de investigação metódica e sistemática da realidade” (MARTINS; THEOPHILO, 2007, p. 1), procuramos, neste trabalho, estabelecer alguns passos para o caminho metodológico a ser aplicado e seguido, a partir de uma análise interpretativa. Não queremos, porém, em nenhum momento, defender uma verdade última de nossa investigação, pois sabemos que a ciência progride no curso de novas problemáticas, ou seja, “o alcance do caráter científico de uma pesquisa é resultado de um processo contínuo” (MARTINS; THEOPHILO, 2007, p. 22), e, como tal, esta pesquisa-temática, como um processo, não poderia ter um fim assertivo.

Sendo assim, assumimos uma análise de cunho interpretativista (MOITA LOPES, 1994), pois “[a]o compreender o fazer ciência como uma prática interpretativa, altera-se a concepção do que seja verdade, a qual passa a ser o resultado momentâneo da negociação de sentidos numa comunidade científica, negociação esta que é intersubjetiva e discursiva” (DE GRANDE, 2011, p. 13). O engajamento interpretativista desta dissertação se volta para questões sociais de gênero feminino: o performativo feminino dentro da lógica de uma indústria cultural funkeira, em que se questiona sobre o papel social da mulher e sua “liberdade” enquanto veículo de erotismo. Essas questões só podem ser levantadas, em nosso ponto de vista, se estiverem dentro de uma base interpretativista, a partir de um diálogo com diversas vozes sociais (MEY, 2001), que sustentam o “ato pragmático” feminino.

Dito isso, nossa pesquisa tem uma base qualitativa<sup>54</sup>, pois que estamos interessados na qualidade e na substância dos dados selecionados para dar conta dos processos de identificação do feminino funkeiro. O trabalho científico que opta por um percurso qualitativo-interpretativista problematiza a não neutralidade da produção de conhecimento científico, porquanto “o pesquisador não é neutro, nem o fazer ciência é uma atividade descolada de fatores sociais, de crenças e formas socialmente construídas de conceber o

---

<sup>54</sup> Podemos dizer que pesquisas deste tipo podem ser ditas como *qualitativo-interpretativista*, como citou De Grande (2011), na esteira de Moita Lopes (1994), dentro de pesquisas que se intitulam em Linguística Aplicada.

mundo, aspectos negados no paradigma positivista” (DE GRANDE, 2011, p. 12-13). Concordamos com Fragoso, Recuero e Amaral (2011, p. 67) quando formulam que

A pesquisa qualitativa visa a uma compreensão aprofundada e holística dos fenômenos em estudo e, para tanto, os contextualiza e reconhece seu caráter dinâmico, notadamente na pesquisa social. Nesse contexto, o número de componentes da amostra [*leia-se: corpus*] é menos importante que sua relevância para o problema de pesquisa, de modo que os elementos da amostra passam a ser selecionados deliberadamente, conforme apresentem as características necessárias para a observação, percepção e análise das motivações centrais da pesquisa.

E, na esteira do pensamento de Patton (2002), o que importa numa pesquisa dessa natureza é que os dados se apresentem *informacionalmente ricos*<sup>55</sup>. Dessa forma, não priorizamos, neste trabalho, uma discussão de quantidade de dados, cuja multiplicidade apenas serviria para a composição de uma vitrine enumerativa de ‘objetos’ – o caso, muitas vezes, de pesquisas de cunho quantitativo.

E do ponto de uma análise interpretativista, poderíamos incluir uma posição metodológica *crítico-dialética*<sup>56</sup>, na medida em que investigamos a *práxis* do uso da linguagem do “funk midiático”, ou melhor, a performatividade do gênero feminino como algo em construção no ambiente de rede virtual (internet). E na medida em que o gênero feminino performatiza em espaço virtual, de acesso instantâneo e ‘sem limite’ ao mesmo tempo que de grande difusão, as reflexões sobre as representações do *ser feminino*, conforme já anunciado, dar-se-á pela *práxis cultural “funk”*<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> É justamente pensando em um aspecto qualitativo que nos empenhamos na investigação de questões sociais que interessem ao universo pesquisado. É por isso que priorizamos a riqueza da informação dos dados, em detrimento de uma postura quantitativa.

<sup>56</sup> Martins e Theóphilo (2007) situam a abordagem metodológica crítico-dialética dentro das abordagens que são contrárias à lógica positivista, que visam bem mais a uma reflexão crítica em torno de uma problemática social do que análises quantitativas que se preocupam com uma enumeração excessiva, sem que haja uma crítica em torno do objeto da investigação. Não nos cabe, entretanto, aprofundar a questão crítico-dialética, mas apenas situar esta pesquisa como inserida em um enquadre metodológico sem fronteiras fixas.

<sup>57</sup> Vale a ressalva, mesmo sem o propósito de desenvolver a questão sobre a temática cultura, que o funk, por muitos estudiosos, pode ser configurado como uma cultura própria (BATISTA, 2005; YÚDICE, 2004).

## 4.2. Corpus

O corpus deste trabalho é constituído por 3 vídeos de funk retirados da internet. Os vídeos são do grupo *Gaiola das Popozudas*, considerado o grupo feminino de funk mais conhecido no Brasil. A escolha de vídeos retirados de internet (no caso, do site *Youtube*) justifica-se, primeiramente, pelo fato de serem de fácil acesso e, segundo, pelo caráter público desse site, pois, com um simples clique, podemos ter acesso livre a vídeos que circulam na rede virtual. Daí nossa designação “funk midiático”, não porque se trata de uma modalidade específica de funk, mas, sim, pela capacidade de difusão não só pelo espaço virtual em si, mas também pelo acesso imediato à música funk pelos seus fãs – com uma simples conta no *google*, é possível, por exemplo, postar um comentário em relação ao vídeo, à prática do vídeo, ao assunto retratado pelo vídeo, aos atores apresentados no vídeo, e assim por diante.

A escolha do funk no ambiente virtual também se justifica porque podemos tratar a questão do público e do privado que ali se instaura, não como uma dicotomia, mas como um continuum (cf. ELM, 2009), porquanto o que circula na rede deve ser visto como uma relação de fronteiras entre a vida pública e a privada, e não como uma relação hierárquica dicotômica. A autora propõe que existem quatro ambientes de privacidade: (1) público (a que qualquer um pode ter acesso); (2) semi-público (acessível à maioria dos usuários, sites em que se precisa de um registro para ter acesso a membros de uma comunidade); (3) semi-privado (algumas pessoas lhe têm acesso, por meio de registro; são sites mais especializados, como de empresas, intranets); (4) privado (para o qual o acesso é restrito; sites que tenham *chat rooms*, álbuns de fotos online, ou áreas de comunidade na web, em que o remetente especifique quem deve, ou não, ter acesso ao conteúdo compartilhado)<sup>58</sup>.

Podemos, então, considerar que as informações do corpus desta pesquisa colhidas no site são de ambiente público; se, de um lado, facilitou nossa coleta de dados, pelo fato da não necessidade de autorização expressa, de outro, nos chamou para os preceitos éticos de pesquisas que envolvam estudos com inspiração etnográfica, por exemplo. Fragoso, Recuero

---

<sup>58</sup> ELM, Malin S. How do various notions of privacy influence decisions in qualitative internet research? In: MARKHAM, Annette N.; BAYM, Nancy. *Internet inquiry. Conversations about method*. Los Angeles: Sage, 2009. p. 69-87.

e Amaral (2011) citam que as pesquisas de comunidades de redes sociais, no Brasil, de uma maneira geral, pelas razões levantadas, têm-se pautado pelo caráter público desses sites<sup>59</sup>.

Ratificamos que o nosso *corpus*, contendo vídeos citados, privilegiam o caráter de “informatividade” e consequente interpretativismo, sabedores de que tal escolha de metodologia é de caráter subjetivo, justamente porque “as amostras qualitativas são, portanto, tipicamente intencionais” (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011, p. 68).

Destacamos, abaixo, em forma de quadro, o corpus: os títulos dos vídeos<sup>60</sup> relacionados e das letras das músicas<sup>61</sup>, como se apresentam no site *Youtube*.

| <b>Vídeo</b>  | <b>Letra da música</b>     |
|---|----------------------------|
| 1. GAIOLA DAS POPOZUDAS<br>TRAS A BEBIDA QUE PISCA<br>♪ ((AO VIVO))     | 1. Traz a bebida que pisca |
| 2. GAIOLA DAS POPOZUDAS<br>MY PUSSY É O PODER<br>DUANTHERO              | 2. My pussy é o poder      |
| 3. GAIOLA DAS POPOZUDAS<br>AGORA SOU SOLTEIRA<br>FURACÃO 2000 TSUNAMI 2 | 3. Agora sou solteira      |

**QUADRO: Títulos: Vídeo / Letra da Música**

<sup>59</sup> Pesquisa dessa natureza dos dados foi a Dissertação de mestrado de Adriana Martins, do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (UECE), e intitulada *A violência linguística virtual contra a mulher: ideologia e estratégias de (im) polidez em blogs* (2013). Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Adriana%20Regina%20Dantas%20Martins>. Último acesso: 15/02/2014.

<sup>60</sup> Optamos por deixar, na primeira coluna do quadro, os títulos dos vídeos da forma como se encontram no site *Youtube*.

<sup>61</sup> No ANEXO A, colocarei os títulos das letras e seus respectivos links; no ANEXO B, os títulos dos vídeos com os respectivos links. Lembremos que a produção da fala cantada não necessariamente será uma reprodução fiel da letra, pois há várias adaptações que são típicas da performance ao vivo, visto que procuramos ver como se dá essa performance justamente no ato da dança. As letras servirão, portanto, como norte para a fala cantada, as quais, obviamente, nunca serão iguais.

#### 4.2.1. O Grupo: Gaiola das Popozudas

Vale a informação de que o corpus indicado no item anterior está ligado ao funk de Valesca dos Santos<sup>62</sup>, que, pelo funk, teve um salto na carreira de cantora, tornando-se “musa” do funk feminino, na terceira geração do funk brasileiro (OLIVEIRA, 2008). Há mais de uma década, ela é vocalista do grupo de funk feminino conhecido como *Gaiola das Popozudas*, nome que já revela a ‘preferência’ pela performance do corpo (o “traseiro”, as nádegas da representação performativa do corpo dançante com a letra cantada<sup>63</sup>. Valesca dos Santos é a representação da voz do morro, da periferia, ou da elitização (do feminino) do funk, que, *a priori*, é característico dos bailes que movimentam não somente o Rio de Janeiro (lugar onde os bailes costumaram a ser associados), mas de uma pluralidade de outras cidades do Brasil, e outros lugares do mundo. Exemplo disso foram os shows feitos em Estados Unidos, Espanha e Portugal.

#### 4.3. Procedimentos para a coleta dos dados

A coleta dos dados significativos foi feita da seguinte forma:

- i) Primeiramente, selecionamos as cenas dos vídeos, as que mais representavam o ato de corpo com o ato de fala. Para tal, utilizamos o recurso do *print*, que congela a cena em destaque, como uma forma de visualização dos principais momentos do vídeo que estaria no foco de análise. No entanto, vale destacar que a análise dos vídeos em questão é do vídeo como um todo, de modo que as imagens das figuras *printadas* apresentam-se como forma de guiar, ilustrando, a leitura do texto dissertativo. Entretanto, vale ressaltar que o *print* é um recurso para guiar o leitor, de modo que a análise não será da

---

<sup>62</sup> In: <http://www.gaioladaspopozudas.com.br/home.html>

<sup>63</sup> No capítulo V, da Análise, vamos abordar que linguístico e gesto corporal constituem uma unidade significativa.

imagem estática retirada do vídeo, mas, sim, do vídeo como um todo<sup>64</sup>;

- ii) Em seguida, selecionamos macrotemáticas divididas em subtópicos para analisar as relações que se estabelecem entre as categorias *ato de corpo* e *ato de fala*. As designações temáticas e seus subtópicos se justificam, pois, a cada momento, a relação entre a fala cantada e o movimento de corpo constrói sentidos que respondem pela performatividade e pela representação do gênero feminino no âmbito social;
- iii) Por último, selecionamos comentários de usuários, após acessarem os vídeos, como cunho *informacional*, aos quais vamos relacionar as temáticas e os subtópicos levantados na análise. Em relação ao vídeo 1, selecionamos 8 comentários; em relação ao vídeo 2, selecionamos 5 comentários; e, em relação ao vídeo 3, selecionamos 7 comentários. Acreditamos que o número de comentários escolhidos dá conta dos propósitos empregados na metodologia, além do fato de que são importantes para a análise agregada à análise dos vídeos.

#### 4.4. Procedimentos para a análise dos dados

Podemos traçar o seguinte percurso para o desenvolvimento da análise desta pesquisa:

- a) *Argumentativo-comparativo*, em que analisaremos a inter-relação do linguístico-verbal com o corpo-não-verbal, a partir de uma compreensão de que o corpo também *diz*, *performatizando* o gênero – união do ato de fala com o ato de corpo. Para tal, embasar-nos-emos em alguns teóricos: Austin (1962), pela performatividade; Butler (2003, 2004, 2013) pela noção de que

---

<sup>64</sup> Os vídeos também estarão disponíveis nos Anexos, em forma de CD.

gênero é performativo; Pinto (2002, 2009, 2013), pela noção de que, no ato de fala, não se pode negar a existência do ato de corpo.

*b) aplicacional*, em que veremos o processo de constituição dos significados nos comentários de outros atores sociais (os indivíduos que verbalizam comentários sobre a música / dança funk). Para tal, utilizaremos as categorias de Fairclough (2003), significados acionais, representacionais e identificacionais, base teórica que sustenta a representação construída por outros atores sociais (MEY, 2001) sobre o gênero feminino na mulher funkeira. Maingueneau (2010), por sua vez, auxilia na noção de representação da mulher funkeira pelo corpo oscilante<sup>65</sup> do erótico-pornográfico.

*c) Interpretativo*, em que apresentamos os resultados fulcrais da (1) performatividade constituída pela relação entre o ato de fala que se assimila ao ato de corpo, e pela representação constituída por outras vozes sociais, de modo a avaliar o gênero feminino funkeiro pela erotização no panorama midiático e cultural na (pós)-modernidade: Baudrillard (1992), pela noção de sedução; Maingueneau (2010), pelo erótico-pornográfico; Adorno (1987) e Thompson (2011), para as noções de indústria cultural/musical e mídia e (pós)-modernidade.

Diante desses 3 procedimentos de análise apresentados, podemos almejar a organização dessa dissertação por um tripé da expressão do gênero feminino da mulher funkeira: performatividade, representação e erotização.

---

<sup>65</sup> O que estamos designando como corpo oscilante é a noção de que os atos de fala constituem uma inscrição no corpo que se movimenta, que vai e volta, na dança.

## 5. ANÁLISE: O FEMININO NO FUNK

Como já referido na Metodologia, nossa análise constitui-se de uma investigação de algumas temáticas que se relacionam a 3 vídeos / letras de música funk. As letras estarão no ANEXO A, e os vídeos, no ANEXO B, para orientar o leitor, na escrita que estamos aqui desenvolvendo.

### 5.1. Performatividade: ato de fala e ato de corpo

Neste início de argumentação, vamos adentrar na questão de que a produção da fala cantada é conjunta à produção do ato de corpo (PINTO, 2002). Para tanto, iremos discorrer sobre a relação entre língua e corpo como constituição de uma performatividade de gênero feminino que se constrói na repetição do movimento, sendo esta não um reflexo ou uma simples resposta ao ato de fala da música cantada, mas uma inscrição do ato de fala no próprio corpo.

Austin (1962) levou em conta que o ato de fala é constituído por uma tripartição (ato locucionário, ato ilocucionário e ato perlocucionário), e será a produção do ato ilocucionário, aquele que produz uma força ilocucionária que vai nos guiar em nossa análise. Já o ato perlocucionário como efeito da força da ilocução estará a cargo dos comentários (outras vozes sociais). O efeito perlocucionário, para Austin (1962), não necessariamente seria o mesmo emitido pela força ilocucionária, mas um dos efeitos sentidos pelo interlocutor daquele que produz o ato de fala.

A partir das considerações de Austin, consideraremos o ato de fala e sua força ilocucionária como a fala cantada. E a fala cantada se dá simultaneamente ao ato de corpo que *fala*, constituindo ambos os atos a performance da linguagem funkeira. E esta performance só atinge um estado simbólico, porque o movimento da repetição tanto se dá no linguístico (ato de fala), quanto no extra-linguístico (ato de corpo) tornando-se um processo de estilização

(BUTLER, 2003) – é como se o ato de fala apreendesse o *uptake*<sup>66</sup> constitutivo do ato de corpo, a performance na dança.

### 5.1.1. Vídeo 1: *Traz a bebida que pisca*

Em “*Mozão, traz aquela bebida?*” há quase um ultimato no que diz respeito ao linguístico, “*eu quero a que pisca*”, pois esse ato de fala só poderá ser totalmente apreendido na conjunção de corpo e língua: estendendo-se as considerações de Pinto (2002), ato de fala atua em conjunto com um ato de corpo, e vice-versa. A sequência de imagens a seguir mostra uma imbricação do ato de fala ao ato de corpo.



Imagem 1

<sup>66</sup> O conceito de *uptake* relaciona-se a uma interação entre interlocutores que se dá por meio da linguagem e pode ser considerado uma própria condição necessária ao *ato de fala*. Para uma compreensão maior, cf. Austin (1962); Ottoni (2002).



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5

O que "pisca" no ato do corpo da dançarina, é o movimento do corpo, seja dos quadris, dos braços, dos seios, da cabeça, dos cabelos; todos esses movimentos são parte integrante do próprio corpo estilizado no contato simbólico com o ato de fala "eu quero a que pisca", ou melhor, "eu quero a que rebola e se mexe". A própria repetição dos itens linguísticos "Pisca, pisca, pisca, pisca..." sinaliza quão importante é a repetição linguística para a consolidação da repetição dos movimentos do corpo, uma repetição estilizada na construção do próprio feminino. A sequência das imagens de 1 a 5 mostra justamente a continuidade que se dá pela relação entre o ato de fala e o ato de corpo. Como podemos observar, a produção do ato de fala "*Traz a bebida que pisca*" é um performativo cuja força se inscreve juntamente com o corpo para a produção dos movimentos de contorção da dançarina na performance.

O ato ilocucionário que se dirige para um Outro (talvez masculino) também se dirige ao próprio corpo. Ato de fala e ato de corpo não se separam: a voz feminina demanda uma ação do corpo: "*Mozão, traz aquela bebida? Aquela que pisca... Eu quero a que pisca*". Ainda que, em princípio, o poder do pedido esteja inscrito no linguístico, o poder se completa pela contorção do corpo. Aliada ao corpo, essa fala produz a repetição necessária para a performativização do feminino inscrita na linguagem, ou seja, a inscrição do ato de corpo na força ilocucionária do ato de fala.

Mais adiante, o vídeo 1 ainda nos leva a uma outra percepção em relação à performatividade conjunta do ato de fala com o ato de corpo: o ato de fala "Se levantar a garrafa, eu tiro minha calcinha, eu rodo minha calcinha" produz um movimento de corpo, no caso, o das mãos, e o movimento de "pisar das mãos também poderia se relacionar a expressão linguística "buceta", que, no espetáculo, pisca ao mesmo tempo que as mãos. E a força ilocucionária do ato de fala "levanta a garrafa" transborda no ato de corpo como símbolo fálico de alusão ao ato sexual.

Como diria Austin (1962), a enunciação é a performatização de uma ação, a partir das circunstâncias adequadas para tal enunciação, de modo que notamos que o palco, a produção da fala cantada, os gestos, a ritualização, os sujeitos envolvidos, o lócus do espaço funk, tudo presente no vídeo contribui para a performance da dançarina, frente ao ato de fala cantado, o que impulsiona seu corpo num eterno *mis-en-scène*.

### 5.1.2. Vídeo 2: *My pussy é o poder*

Já no tocante ao vídeo 2, podemos perceber que, na letra musical “My pussy é o poder”, o ato de fala ilocucionário cantado também vem imbricado ao ato de corpo na performance das dançarinas, pelo contínuo movimento das pernas abertas. As imagens 6, 7 e 8 seguintes nos dão uma orientação da sequência que segue o movimento do corpo impulsionado na dançarina.



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8

Mas é importante chamar a atenção para o fato de que a cantora, ao produzir o ato fala (música cantada) também não deixa de performatizar o corpo, dando ao *pussy* o poder que proclama e performatiza.

A imagem seguinte mostra a dançarina simbolizando com as mãos o que é do linguístico *pussy*.



**Imagem 9**

A imagem permite dizer que a produção do ato de fala “My pussy é o poder”, ao performatizar uma atitude no corpo da dançarina, remete a um simbolismo de *pussy*, a “buceta”, senão mostrada, evocada pelo ato de corpo. Daí que, se assim considerarmos, o ato de fala inscrito no próprio corpo é parte de um discurso que remete a um apelo do próprio corpo (ato que ultrapassa as barreiras do linguístico, atinge o corpo do feminino e elenca uma atitude no corpo da dançarina – atitude que responde por uma força ilocucionária como em “My pussy é o poder”, ou *meu corpo incita para o ato sexual evocado*).

Mais adiante, a sequência das imagens de 10 a 12 representa a performatização do corpo pelo ato de fala “Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz”. Mesmo que bem próximas, as imagens, em tempos diferentes, sugerem uma movimentação do “traseiro” da dançarina em direção ao *mis-en-scène* da performance, é a “bunda” da letra da canção que passa a performatizar. Todas as atenções estão voltadas para ela, e a força ilocucionária do ato de fala impele para um “Aumente sua bunda de modo a ter felicidade”. Esse ideal de felicidade é, portanto, performatizado no próprio corpo, que se mexe num vaivém contínuo e incessante. Daí, mexer os quadris é a performance do corpo que responde ao ato de fala em destaque, e,

para o feminino em questão, isso estaria performatizando, assim, a própria felicidade: *quanto maior o quadril, maior a felicidade, maior a performance.*



Imagem 10



Imagem 11



**Imagem 12**

Nas imagens, tanto do vídeo 1 quanto do 2, o que notamos é um baixar-se e um levantar-se (característico do vídeo como um todo, além do rodopiar), um movimento que se sustenta pela afirmação de um ato de fala imbricado ao corpo: a produção do ato de fala “minha buceta é o poder” potencializa-se (força ilocucionária) pela relação que estabelece com os corpos oscilantes. Não se trata apenas de um ato de fala que é cantado por um feminino e recebido por outro. Não! Trata-se de um jogo performativo de vozes sociais (como diria MEY, 2001) que nos permite entender a compreensão dos atos como atos pragmáticos. Pinto (2002), assim, assevera a impossibilidade de se separar o corpo da fala (neste caso, cantada), e, por assim dizer, poderíamos incitar o fato de que a voz que produz o ato na performance é responsável pela construção discursiva do corpo.

A performatividade constitutiva desse imbricamento da fala ao corpo também levanta outra questão: a agência, que permite ao feminino uma reapropriação de “buceta”, presente na letra, por “pussy”, presente na performance ao vivo. Eis um dos traços da agentividade que podemos perceber, pois o feminino tem suas formas de reversão de sentidos, de novas formas de dizer. “My pussy é o poder” tem uma força ilocucionária que permite um efeito no corpo. Este é o ponto de encontro da força da ilocução. Ao citar a recontextualização de Austin por Derrida, Joana Plaza afirma que “O ato de fala atualiza sua força no momento em que ele acontece (nesse sentido, ele não é um registro), mas isso não significa que ele é destituído de história; ao contrário, sua força vem do rito, da história repetida de sua fórmula”

(PINTO, 2009, p. 125). Isso nos permite ver que o corpo é também ritualizado pela repetição de vários atos de fala e não apenas uma performance específica, mas de várias outras performances que compõem a sua história. E a história do corpo feminino do funk é um processo contínuo de *estilização* (BUTLER, 2003), que faz *dizer* o gênero.

Pareceria, *a priori*, um tanto paradoxal ver uma pretensa liberação da mulher na música do funk feminino associada a uma lógica falocrática. Contudo, devemos considerar que as condições da produção do ato de fala / ato de corpo se dão justamente dentro das leis do mercado. A performance que exige um sujeito agente está dentro das práticas sociais atreladas, no caso, à produção musical que evoca um consumo cultural. E, se esse consumo é o da música, via performatividade do corpo/fala do feminino, esta performatividade só poderia ser pensada restrita a uma *práxis* musical que dimensiona variações do estilo funk. Como apontou Lopes (2010, p. 95), “[a]tualmente, o funk é também um produto a ser comercializado em um mercado que é, nitidamente, monopolizado, ou seja, para a indústria funkeira, o funk tem dono!”. É isso que percebemos na relação ato de fala com o ato de corpo no vídeo 1, “Mulher burra fica pobre / Mas eu vou te dizer / Se for inteligente pode até enriquecer”.

### 5.1.3. Vídeo 3: *Agora sou solteira*

A análise do vídeo 3, por sua vez, nos impele para outras considerações do ato de corpo e de fala. Para a produção do simples ato de dizer “Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar”, ou seja, do locucionário à produção do ato ilocucionário, que aqui consideramos como uma correspondência de sentido a *Afirmo que estou solteira e afirmo minha liberdade*<sup>67</sup>, o fato de a produção desta força ilocucionária se direcionar ao corpo (e, podemos dizer, dialeticamente, ser constitutiva dele<sup>68</sup>), que diria *Faço dele o que quero*, comprova a ação corporal constitutiva do ato de fala. A imagem 13 a seguir corrobora nossa análise.

---

<sup>67</sup> Longe de nós dizermos a *verdade* proposicional sobre os atos de fala, não queremos definir nenhum conteúdo proposicional fechado. Talvez Searle o fizesse, mas nós, aqui, queremos apenas sinalizar determinada força ilocucionária.

<sup>68</sup> Cf. Pinto (2002, 2009).



**Imagem 13**

Por essa imagem, a forma como o corpo se direciona ora para baixo ora para cima, quase que num ritmo frenético, podemos dizer que é, somente na produção de uma força de afirmação da produção da fala cantada “Agora eu sou solteira”, que há um verdadeiro reboliço no corpo. Eis a oscilação, o ir e vir neste mar de linguagem que também é o corpo. Esse corpo oscilante, esse simbólico performatizado/nte é o que está no cerne da constituição performativa do gênero feminino do funk. Sua relação com o linguístico não pode ser separada de considerações sobre o corpo, ou seja, a prática da fala musical só pode ser entendida a partir do movimento de ida e vinda do corpo, seu gingado no palco, o ir e vir de corpos que se mesclam para uma performatividade constitutiva do feminino do funk.

Isso significa que esse conjunto corpo / língua cantada se torna, portanto, um sistema de significação, ou seja, um construto semiótico autônomo (ECO, 2012), em que são estabelecidos significados bem particulares aos atos de fala empregados quando da performance do corpo, como por exemplo, a valorização do feminino pelo incisivo uso do performativo “Eu já tô de sainha” (música 3), cuja inscrição no corpo se dá juntamente com a importância da vestimenta na performance.

Na imagem 14, tem-se uma sequência de movimento frenético de cócoras. É um movimento de malabarismo que se dá no momento do ato de fala “Afirmo que estou solteira e afirmo minha liberdade”, que talvez juntos possam imprimir o sentido de *"tudo posso, até*

*ficar de cócoras*", que marca inscrições significativas para o feminino, *performance* em “que pressupõe a existência de um sujeito” (SALIH, 2013, p. 66). A imagem 14 encontra-se mais adiante.



**Imagem 14**

O corpo, no ato linguístico da fala cantada, por sua responsividade ao linguístico, dialoga. Diríamos, para estender as considerações de Austin (1962), que qualquer significado linguístico – que se queira depreender aprioristicamente do ato de fala – não teria a mesma força impelida pelo enunciado. Pinto (2002), nesse sentido, revendo a própria obra de Austin, faz-nos refletir que, na força ilocucionária, há a produção do próprio significado integrado ao corpo, o que nos permite reafirmar que “[o] que temos, então, é uma integralidade da materialidade do corpo na execução do ato de fala produzindo uma polissemia irreduzível, escapando à intenção do falante” (PINTO, 2002, p. 107).

## 5.2. Poder da sedução: erótico e pornográfico como marcas (inscrites) no corpo

Nesta seção, o que nos interessa é o diálogo entre linguístico e corpo 'funkeiros' cuja relação abre as portas à sedução, que nos leva a questões do erótico-pornográfico, seja pela entonação dada ao ato de fala cantado, seja pela movimentação da dança do corpo<sup>69</sup>. A sedução pode ser abordada sob a perspectiva do proibido e do artifício (BAUDRILLARD, 1992); e, como tal, a sedução se dá como uma estratégia de aparências, ou seja, sedução como o simbólico, como todo ritual, pelo qual o feminino busca o poder, da ordem do real<sup>70</sup>.

Em nosso ponto de vista, o feminino do funk busca uma agentividade que se daria por intermédio da sedução, constituindo o poder de dominação que a figura feminina reivindica para si. A inscrição no corpo feminino em sua performance, discutido no item anterior, leva-nos a uma discussão sobre que ponto de vista o feminino estaria agenciando certos sentidos, buscando uma espécie de sedução, portanto. Para tanto, só temos como argumentar em favor disso, se fizermos a ligação entre a sedução (ou seja, o artifício do poder simbólico) e o erótico e o pornográfico, que constituirão, de igual modo, o papel do feminino funkeiro.

### 5.2.1. Vídeo 1: *Traz a bebida que pisca*

Na análise do vídeo 1, a cantora, ao introduzir um diálogo com plateia<sup>71</sup>, diz que as mulheres deveriam exigir mais dos homens, o que lhe fornece uma posição de “poder”, por assim dizer, visto que a voz feminina da letra musical é a voz que dá um mandato a um suposto interlocutor masculino. O corpo, aliado às expressões linguísticas, poderia ser visto, como uma construção do próprio poder, que emanaria de uma (suposta<sup>72</sup>) agência feminina

<sup>69</sup> Erótico e pornográfico, em nossa estratégia de argumentação, referem-se a erotismo e pornografia, como adjetivos substantivados que os qualificam.

<sup>70</sup> Sabemos das implicações da visão de sedução de Baudrillard (1992), que vai no contrafluxo da ordem do desejo psicanalítico. Também não queremos discorrer sobre o poder, neste ponto da discussão.

<sup>71</sup> Lembremos que nossa análise não cobrirá a audiência presente no vídeo, visto que o trabalho seria praticamente impossível para os propósitos de uma dissertação.

<sup>72</sup> Optamos por problematizar a agência com a possibilidade de ser uma suposta agência, ao levarmos em conta a indústria musical fonográfica funkeira que adapta seus modelos a estereótipos que atendem às expectativas de sucesso e consumo.

(BUTLER, 2003, 2004). O movimentar-se do corpo e das mãos (cf. imagens 1, 2 e 3, por exemplo) são uma espécie de jogo sedutor, direcionado para um Outro (talvez um masculino virtual para o qual se destina o “eu” da dança). E esse mexer das mãos em posição frontal ao entreabrir das pernas representa o corpo simbólico da mulher, um “corpo como produtor de questões e não receptáculo de passos ordenados” (SETENTA, 2008, p. 20), cujos movimentos estariam situados numa cadeia de expressão significativa do estilo funk. Essa visão nos permite levar em consideração um corpo pleno de sentido, não real, se assim preferirmos, pois ele joga com o poder do feminino e sua arte de seduzir, talvez como aparência, para usar uma metáfora de Baudrillard (1992), e, na extensão dessa proeminência, saber que “os jogos de aparências exprimem a sociedade”, recontextualizando as palavras de Maffesoli (2010, p. 30) – no caso, o jogo de signos escondidos próprios da lógica da aparência.

Enquanto a construção da sedução é da “ordem do ritual” (BAUDRILLARD, 1992, p. 27), a pornografia é do escracho em signos verbais e não verbais. A pornografia, como entendida por Baudrillard, não necessariamente, está fora de toda e qualquer sedução. Quando entendemos que o feminino escracha corpo por movimentos voluptuosos, guiados pela música cantada, percebemos uma conotação pornográfica (MAINGUENEAU, 2010). “Trazer a bebida que pisca”, impulsionando um movimento de contorcer do corpo, o movimentar de mãos, o ir-vir-abrir de pernas, e o “pisca da buceta”, como linguagem escrachada, permitem alocar a sequência de imagens como uma sequência que beira o cunho pornográfico (cf. figuras de 1 a 8). As cenas são de uma representação que evoca o cunho sexual<sup>73</sup>. O corpo pornográfico é objetivado por metáforas sexuais explícitas: “buceta” “pisca” diante da “garrafa”, cujo sentido se manifesta polissemicamente: i) garrafa como a bebida do ambiente do consumo oferecida pelo homem, oferecimento pelo senso comum como símbolo de conquista; ii) a garrafa como símbolo fálico. No escrachar da “buceta que pisca”, a identidade corporal é da ordem do pornográfico.

Mas a marca da bebida "grey goose" (uma das marcas de vodca mais imponentes no mercado) lembra-nos que estamos em um espetáculo musical, com propósitos de diversão e consumo. O espaço dos atos de corpo e dos atos linguísticos interfere nos sentidos das performances.

---

<sup>73</sup> Lembremos, mais uma vez, que não tratamos, aqui, de estender questões de sexo ou sexualidade atreladas a uma abordagem psicanalítica.

Em contrapartida ao pornográfico, o erótico seria uma indireção, um entre-espaço que resguarda o corpo. Se levarmos em consideração a premissa de que imagens são “vetores de construção de sentidos político-sociais e que, a cada etapa em que são assimiladas, vão construindo, sucessivamente, valores, de acordo ao momento e espaço históricos em que são consumidas e alimentadas” (MARTINS FERREIRA, 2010, p. 46), argumentaremos em favor de uma construção simbólica do corpo erotizado. Ao adotarmos a noção de um corpo erotizado e não um corpo de sedução ou corpo pornográfico, não estamos pleiteando o resguardo corpo, pois estaríamos em contradição – pouco é resguardado no ato de fala e no ato de corpo do feminino funkeiro, pelo menos para alguns espectadores. Mas também, não seria um corpo pornográfico, pois poderíamos estar ligando o corpo feminino da cultura do funk a casas de sexo. A escolha pelo corpo erotizado, está justamente pelo fato de a cultura popular resguardar a mulher funkeira em fronteiras que não atingem o pornográfico. Inclusive, a própria ideia de sedução pode, de alguma forma, ser considerada esvaziada pelo espaço popular em que o estilo funk habita. Talvez possamos formular que esse corpo erotizado se construa politicamente, dentro de um espaço histórico, cujo estilo funk – espetáculo popular – convidou o feminino.

Na questão da *repetição estilizada* para a construção da performance, poderíamos argumentar que o feminino sedutor, corpo erotizado, passa também por esse processo, porquanto a insistência da repetição pode ser considerada uma marca da sedução, seja para alguns erótica, seja para outros pornográfica.

### **5.2.2. Vídeo 2: *My pussy é o poder***

“My pussy é o poder” associa, nitidamente, a noção de poder de sedução com a palavra, eufemizada pelo inglês *pussy* ao discurso da ordem do pornográfico, que se amplia em “Na cama faço de tudo / Sou eu que te dou prazer / Sou profissional do sexo / E vou te mostrar por quê”. É o rito contido no discurso pornográfico (BAUDRILLARD, 1992), ao qual este autor chama de “sedução pela obscenidade como desafio” (1992, p. 53).

Na argumentação que aqui desenvolvemos, apesar de, no vídeo 1, termos nomeado o corpo da mulher funkeira de corpo erotizado, vamos dar ênfase ao corpo pornográfico, na medida em que não podemos negar a relação que se estabelece entre as

fronteiras tradicionais erótico/pornográfico. Para Maingueneau (2010), há um dispositivo pornográfico que opera na construção dos discursos como um todo, cujo foco está propriamente no impacto que a imagem provoca, pois a informação visual pressupõe uma ação sobre o receptor – no caso, o masculino (cf., por exemplo, COHEN-SÉAT; FOUGEYROLLAS, 1987, sobre informação visual e sua ação na sociedade). A imagem da erotização, para este autor, é indireta, é discreta, mas o discurso pornográfico escancara as portas para a representação dos sujeitos que a tessitura discursiva constrói.

No enunciado “Mulher burra fica pobre / Mas eu vou te dizer / Se for inteligente pode até enriquecer”, fica clara a intervenção do corpo feminino para “enriquecer”, de modo que esse mesmo corpo se torna um objeto de consumo sexual, dentro da lógica do mercado – corpo feminino pornográfico. Aqui, explicitamente, a linguagem é pornográfica não só pelo termo “buceta” anteriormente referido como “*pussy*”, mas pela sugestividade da excitação e da atividade sexual, objetivo do discurso pornográfico: a mercadoria “corpo”, expresso pela “buceta”, sugere uma relação de “mulher burra” com “pobreza” e mulher “inteligente” como notadamente detentora da “arte” de enriquecer pelo uso do corpo. Inteligência, nesse sentido, estaria relacionada ao uso do corpo para adquirir “carro, apartamento, joias, roupas, mansão”.

### 5.2.3. Vídeo 3: *Agora sou solteira*

O vídeo 3 nos possibilita a análise da sedução ligada ao atributo animalesco (BAUDRILLARD, 1992). Mesmo sendo uma sedução animalesca, ela não foge do ritual. Por exemplo, “cachorrona” não significa apenas pelo universo linguístico, mas também tem a marca no corpo feminino em cena. Isso significa que esse sistema de significação, o todo performativo da linguagem da música funkeira, nesta terceira geração do funk (OLIVEIRA, 2008), impele ainda mais o corpo feminino para uma relação com uma metáfora social da “mulher cachorrona”, “mulher cachorra”, que inscreve em seu corpo a marca animalesca de metáfora sexual. E não é de surpreender que o feminino seja, nesta atual fase de produção da música funkeira, o objeto da metaforização sexual, tendo em vista que, “hoje em dia, a passagem ao ato pornográfico de fato é muitas vezes feminina” (DUFOUR, 2013, p. 375).

Em outras palavras, metáforas sexuais, tais como “cachorrona”, representam uma espécie de mulher cuja qualidade requerida é servir de “cachorra” para o seu macho, além de

evocarem o discurso pornográfico pela aproximação de um comportamento (sensual/sexual) a uma figura animalesca<sup>74</sup>. Maingueneau (2010) argumenta em favor de que a pornografia é da ordem do direto, o escrachado que preconiza como objetivo principal a tal referida excitação sexual. Contudo, se estamos no plano do corpo feminino marcado por uma inscrição pornográfico-animalesca, só podemos conceber uma ritualidade na performance da figura feminina da ordem da sedução animal, em que a “cachorroneira” está de “sainha”:

Até na ornamentação de seus corpos e de suas danças, a graça dos animais resulta de toda uma rede de observâncias, de regras e analogias que fazem dela o contrário de um acaso natural. Todos os atributos de prestígio ligados aos animais são traços rituais (BAUDRILLARD, 1992, p. 102).

A utilização de “Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo” ainda marca a inscrição pornográfica do discurso. Isso ainda pode ser visto no item linguístico como “xaninha” relacionado a “brincadeira”, e “enlouquecer”, como algo que evoca o animalesco da sedutora (BAUDRILLARD, 1992).

### **5.3. Comentários: outras vozes na constituição da figura feminina funkeira**

Até então, ouvimos vozes do feminino que cantam e movimentam de corpos que dançam como forma de autorepresentar o gênero feminino funkeiro. No entanto esta representação de gênero feminino funkeiro não é só constituído pela agência do feminino, ela extrapola para o social, para outras vozes sociais (MEY, 2001). Para tal empreitada, coletamos os comentários referentes a cada vídeo, pois entendemos, na esteira de Fairclough (2003), que a constituição identitária do feminino não se dá apenas pela produção de atos de fala do próprio feminino funkeiro, mas também, pela representação de outros atores sociais em relação a esse feminino. O autor, inclusive, chama a atenção para o fato de que representação constitui também identificação, a partir da noção dialética que pode ser tomada da própria dialética dos significados. Nesta seção, portanto, analisamos os dados coletados a partir dos comentários, sob o ponto de vista das categorias dos significados acionais, representacionais e identificacionais (FAIRCLOUGH, 2003). Mesmo aplicando os tipos de

---

<sup>74</sup> Vide o bestiário linguístico, um processo metafórico de aproximação de semelhança entre o ser humano e o animal.

significados proferidos por Fairclough, eles só serão ativados na análise a partir dos atributos temáticos que os comentários constroem a respeito do feminino no funk.

### 5.3.1. Comentários do Vídeo 1

1. Romulo Fragoso  
GRAY GOOSE AGREGA VALOR AO CAMAROTE

2. João Paulo Ramos  
Grey goose pisca

3. verdade sempre  
muito bom

4. LEAL DE SOUZA  
gray goose agrega ao camarote

5. SeteAntigos7  
Convidei uma moça para sair e ela me respondeu com esse clip (Risos). Foi o "fora" mais estúpido que já recebi Rsrrsrsrs!!! Mas tá certo.... agora na sociedade moderna, a mulher tem voz e opinião, uma voz bem grosseira, e umas opiniões bem estúpidas, mas tem... Beijos Thays!!

6. GIRLENEALVESLIMA  
baixaria quem gosta de baixaria

7. Kitsh buarque  
Diva!

8. Arthur Miksza  
em nenhum lugar fala que a letra representa as mulheres, muito menos a valeska cantou em homenagem as mulheres. se a valeska é assim não significa que as outras mulheres são do mesmo jeito

#### 5.3.1.1. O valor da cultura do consumo

Do ponto de vista do significado acional, os comentários de 1 a 4 remontam ao significado de “gêneros como formas de interação” e que “constituem tipos particulares de relações sociais entre interactantes” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 75)<sup>75</sup>. Assim, o que temos, é uma espécie de comunicação na cooperação de significados, na medida em que há uma relação de convergência de sentidos: uma bebida “agrega valor” ao quesito “trazer a bebida que pisca, para a buceta piscar”. O valor agregado à bebida grey goose, uma vodca de alto padrão, associado à música dançante do funk, ressalta que o veículo principal para uma conquista da mulher é a bebida. Aqui, os comentários associam valor positivo à bebida que

<sup>75</sup> No original: “*Genres as forms of interaction constitute particular sorts of social relations between interactants*”.

pisca. Simbolicamente, é tomar da bebida que faz piscar. O comentário 3, “muito bom” realça o caráter avaliativo positivo (FAIRCLOUGH, 2003). O uso linguístico “*camarote*” ressalta, ainda mais, o valor agregado à hierarquia de um status social pelo tipo de bebida consumida, ou, como diz Baudrillard (2010, p. 99), “o indivíduo serve o sistema industrial, não pela oferta de suas economias e pelo fornecimento de capitais, mas pelo consumo de seus produtos”.

A escolha dos comentários de 1 a 4, neste momento da argumentação não foi por acaso, já que afirmações categóricas são compartilhadas de um modo mais ou menos geral (outros comentários, por exemplo, mencionam apenas o nome da bebida *grey goose*), o que nos leva à avaliação de que há um valor mais ou menos compartilhado para a bebida, valorizando o positivo de seu consumo. “*Agregar*” tem uma valoração extremamente positiva, e, além disso, comentários sobre a bebida enfatizam o valor de *identificar-se com o* “camarote”, que, como mencionamos anteriormente, é questão de status: a funkeira identificando-se com a bebida e a audiência também.

### 5.3.1.2. O feminino em questão

No comentário 1, o sujeito que expressa o juízo de valor está se comprometendo com o enunciado de tal forma que leva o leitor (interactante, do ponto de vista acional) a representar uma espécie de generalização do feminino em questão. Se a mulher respondeu com “*esse clip*”, como afirma o enunciador do comentário 1, é porque ele a está representando de um modo e não de outro: valoriza o quesito “trazer a bebida que pisca”, ou seja, o feminino sendo como parte da cultura do consumo. A modalidade é categórica em “*agora na sociedade moderna, a mulher tem voz e opinião, uma voz bem grosseira, e umas opiniões bem estupidas, mas tem*”, com o verbo “*tem*”. A utilização desse item verbal permite colocar o feminino, *na sociedade moderna*, como a representação de uma *voz bem grosseira*, uma avaliação negativa para quem se identifica com o vídeo. Neste caso, o enunciador generaliza a figura feminina da sociedade moderna como uma voz “*bem grosseira*”, o que, além de avaliativo, é produto da representação. Além disso, identificar-se com o “*clip*” parece ser sinônimo de alguém interessado também.

O comentário 2 constrói a representação da performance do vídeo como “*baixaria*”. No Dicionário online de português, o termo “*baixaria*” relaciona-se a

[a]lgo, alguém, ato, condição ou discurso que denota grosseria, falta de respeito, crueldade etc: este evento foi uma baixaria; o divórcio acabou em baixaria; aquela pessoa é uma baixaria  
Situacão em que os limites éticos, morais ou estéticos são desrespeitados: ele perdeu a paciência e começou com a baixaria - foi o maior vexame<sup>76</sup>.

Nesse contexto, a representação do comentário 2, a enunciativa caracteriza não só o vídeo, como também a performance que há no vídeo, como um desrespeito aos “limites éticos, morais ou estéticos”<sup>77</sup>. Isso significa que a enunciativa do comentário 2 permite-nos concluir que a representação do feminino é de quem está fora de padrões determinados pela sociedade como ético, moral e estético. O item verbal “*gosta*” remete a um verbo de processo mental afetivo, uma modalização valorativa, portanto.

No comentário 3, temos, claramente, uma expressão de identificação com a imagem de Valesca Popozuda. Ao representá-la como “*diva*”, o enunciador não a está apenas caracterizando, mas valorando os sentidos da música/dança. O valor, portanto, é positivo, uma avaliação de quem está de acordo com a postura do feminino em questão. Já no comentário 4, parece que há a construção de valoração positiva para o sujeito “Valesca”. Isso porque o discurso veiculado converge para uma construção de que é apenas uma música sendo performatizada, e, neste caso, não estaria havendo a abrangência para o feminino como um todo: Valesca estaria performatizando, mas não incluiria todas as mulheres como figura daquela que “*pisca a buceta*” frente à garrafa levantada.

<sup>76</sup> In: <http://www.dicio.com.br/baixaria/>.

<sup>77</sup> Está fora de nosso propósito enveredar pelo caminho de definições de ética, moral e estético. O contexto, aqui, é o de argumentar com relação à representação que é veiculada no comentário em questão.

### 5.3.2. Comentários do Vídeo 2

1. Ludmila Winter  
As pessoas criticam porque tem inveja. Para eu ganhar um décimo do que ela ganha tive de estudar durante um ano, incessantemente, sem folga doze horas por dia, sem falar dos cursos superiores (2) e técnicos (3). Se eu pudesse fazer igual a ela, dançar e falar um monte de besteira para ganhar R\$ 300, 000, 00 por noite, com certeza, eu não pensaria duas vezes, e vocês ainda ficam aqui perdendo tempo xingando-a. Todas as pessoas agem errado, mas só é julgado aquele deixa transparecer suas atitudes.
2. pitschnig em resposta a Ludmila Winter  
concordo...minha avó sempre dizia que mulher inteligente jamais deixa os filhos passar fome.....e isso nao define carater...tem muita gente se escondendo atras de um papel ( diploma), mas fazem coisas que arrepia o chifre do diabo...
3. Henrique Dos Reis Ilidio  
Valeska com certeza vc não tem o mínimo de "cérebro", vc poderia usar os seus dotes de beleza artificial para outros fins; e não para essa miséria de funk que so leva para o trafico e a prostituição, sei que vc so pode segurar um homem através da cama, ou seja "trepando", porém você é uma pessoa vazia por dentro e um dia essa beleza toda vai acabar e o que vai sobrar, eu ti respondo absolutamente nada. Minha querida valorize-se use suas músicas para passar coisa boas e não baixarias.
4. Luana Bueno  
Ridícula, valorize-se.
5. Vitória Araújo  
Depois funkeiro reclama que é humilhado :x que porra é essa?

#### 5.3.2.1. Feminino e consumo<sup>78</sup>

O comentário 1 sustenta uma relação de identificação com uma valoração positiva da performance da cantora/dançarina. Mais além, releva a consideração feita por atores sociais (FAIRCLOUGH, [1992] 2001; 2003). A figura feminina da cantora é valorada positivamente, na articulação das vozes no discurso: a enunciadora do comentário 1 assume uma atitude dialógica heteroglóssica, na medida em que traz uma outra voz (a voz das pessoas que criticam o jogo performativo do feminino na música/dança em questão), assumindo “uma posição em desacordo ou em rejeição a uma posição contrária” (VIAN JR, 2011, p. 37)<sup>79</sup>. Há

<sup>78</sup> Temos clareza de que a palavra *consumo* pode estar aberta a inúmeras possibilidades de significação. Destarte, aproximamos, metaforicamente, os significados de consumo como compra de produto e consumo como uso do corpo.

<sup>79</sup> Em relação a isso, Vian Jr. se refere à categoria do engajamento, um subsistema da Teoria da Avaliatividade de Martin e White (2005). Essa categoria tem a ver com a articulação de vozes que os produtores de textos

uma representação de valores do mundo dos estudos, contraposto ao mundo da dança e do canto que propicia o consumo. Se o que é dito é que o estudo não proporciona à mesma rentabilidade lucrativa da música/dança que ganha lucros absurdos em relação ao mercado, então a representação dos atores sociais, sob a rasura do feminino em questão<sup>80</sup>, é colocada como uma questão, também, de como a produtora do comentário 1 está se identificando com aspectos do discurso expresso pela letra da canção. A construção discursiva da funkeira é, portanto, uma construção dita positiva.

Notamos, ainda em relação ao comentário 1, a modalidade presente em “Se eu pudesse fazer igual a ela” e em “eu não pensaria duas vezes”, visto que os dois verbos modais (em “pudesse” e em “pensaria”) se apresentam dentro de uma modalidade deôntica<sup>81</sup>, portanto, em relação a uma oferta – troca de atividade (do ponto de vista acional) – esta oferta sendo tida como o comprometimento do produtor do texto com o ato a ser realizado. Seguindo a linha de pensamento de Resende e Ramalho (2006, p. 89), poderíamos dizer que, dentro da representação dos atores sociais, a partir do comentário 1, “discursos (significados representacionais) são concretizados em gêneros (significados acionais) e inculcados em estilos (significados identificacionais), e que ações e identidades (incluindo gêneros e estilos) são representadas em discursos”. Além do mais, uma das estratégias linguísticas foi a universalização categórica em “Todas as pessoas agem errado”, e incluindo Valesca como alguém que mostra suas atitudes, como podemos perceber pelo enunciado “mas só é julgado aquele que deixa transparecer suas atitudes”.

A produção do comentário 2 se faz em modo de engajamento com o comentário 1. Observemos que se trata de uma resposta ao comentário da enunciativa 1. De forma afirmativa, há uma convergência no que se refere à representação de atitudes que estão presentes na música/dança da cantora e das dançarinas. O produtor do comentário 2 articula sua voz com a voz da enunciativa do comentário 1, na construção de uma posição favorável em relação ao feminino dentro de um aspecto pornográfico, o qual é tido como atitude positiva. Aliás, no comentário 2, seu produtor traz à baila o discurso da mulher que faz tudo

---

realizam durante a produção do discurso. Podemos ver esse caráter como relacionado ao dialogismo bakhtiniano e à categoria de intertextualidade, nas quais estão baseados os significados acionais de Fairclough (2003).

<sup>80</sup> Para usar a metáfora da rasura do significado desconstruído derridiano.

<sup>81</sup> Partimos da preocupação de apresentar, no aparato teórico, a visão crítica de linguagem da ADC. Entendemos que as categorias analíticas passam a ser explicadas a partir da própria análise, o que, portanto, não caberia no capítulo 3, em virtude de ser uma apresentação teórica. Estamos na esteira de Fairclough (2003).

pela família, o que, em nível representacional, evoca a construção de uma figura feminina que batalha na vida, uma representação não só da própria Valesca Popozuda, como também do feminino em questão, além de sugerir uma identificação com o “caráter” (do ponto de vista representacional e identificacional, incidindo sobre o significado acional, demandando ações na sociedade). Vale ressaltar que, no enunciado “fazem coisas que arrepia o chifre do diabo”, a metáfora tem cunho representacional em relação às pessoas que “agem errado”, na articulação, por exemplo, com a representação do comentário 1.

No comentário 3, o produtor textual se compromete, fortemente, com aquilo que diz. Utiliza-se de uma modalidade categórica – Fairclough (2003), por exemplo, insere a modalidade dentro da afirmação e da negação, o que Halliday (1985), por sua vez, considerava-a apenas no interstício entre esses polos – por meio de uma asserção altamente comprometedora: “Valeska com certeza vc não tem o mínimo de ‘cérebro’”. Isso o compromete com a proposição assertiva, numa troca de conhecimento. Isso ocasiona um valor depreciativo da figura de Valesca Popozuda, mas pode ser estendida a uma relação semântica de equivalência a mulheres que compartilham das mesmas atitudes ou a mulheres que defendem uma política de libertação do feminino, por assim dizer. Em “vc poderia usar os seus dotes de beleza artificial para outros fins”, o enunciador do comentário 3 emite uma demanda, daí a modalidade deôntica, e a marca linguística “poderia”. A representação de uma “beleza artificial” que pudesse ser “para outros fins”, além do aspecto valorativo presente no adjetivo “artificial” (uma avaliação assumida como negativa, da ordem do que não é desejável).

Nesse sentido, o comentário 4, ao proferir “Ridícula, valorize-se”, está, no campo identificacional, demandando por meio do imperativo “valorize-se”, de forte comprometimento com a asserção que emite. A modalidade deôntica, nesse caso, permite ver que a emissora do comentário 4 exige uma outra conduta que não a apresentada por uma figura feminina vertida de pornográfico. A avaliação assumida de “ridícula”, para a funkeira Valesca Popozuda, caracteriza-a como fora dos padrões de valor que a emissora do comentário 4 assume para si. Há uma divergência identificacional, portanto, caracterizando, obviamente, a figura feminina em foco como da ordem do indesejável.

### 5.3.2.2. Funk, consumo, drogas e sexo

No tocante à representação do funk, ainda o comentário 3 nos dá prova de que o funk, mesmo tendo atingido as mais variadas classes sociais e sujeitos, ainda está atrelado a uma significação pejorativa, como podemos observar em “e não para essa miséria de funk que só leva para o tráfico e a prostituição”, trecho este que dá continuidade ao expresso no último trecho do parágrafo anterior. Funk seria uma espécie de sinônimo de miséria, e (por que não?), por extensão, de favelização. Lopes (2010) asseverou que o muito do preconceito que se tem em relação ao funk é, no fundo, um preconceito racial, social, cultural. Funk seria, em última análise, o além-fronteira, para o qual o mito da miscigenação racial não teria chegado.

O que podemos perceber é que o funk passa a ser criminalizado a partir de uma generalização de um processo particular. A representação do feminino, no funk, passa a ser uma representação do próprio funk: “miséria” do feminino, por se colocar numa posição representada como mercantil, na lógica de um objeto de consumo; “miséria” do funk, por sua *práxis* musical estar num berço cuja representação pornográfica deve vir à tona para a ampla circulação no mercado fonográfico.

Além do mais, o comentário 3 associa “a miséria de funk” a “tráfico e prostituição”. O produtor, nesse trecho, utiliza-se de uma relação semântica de equivalência: tráfico e prostituição estariam, portanto, na relação de sentido com o funk. Isso corresponde ao que Lopes (2010, p. 54) sinaliza como, a partir de meados dos anos 2000, o momento em que “será ampliada e disseminada a relação entre funkeiro e traficante, mais especificamente a relação entre o funk que acontece nas favelas e o traficante”. Além disso, a culpabilização do funk em relação à prostituição, e, especialmente, adolescentes que, supostamente, utilizam o espaço do funk para praticarem relações sexuais, como Lopes (2010) sugeriu, ao citar o caso de reportagens na grande mídia que focalizavam cenas como o sexo e o consumo de drogas. Além do mais, nesse contexto, o uso de “trepada” verbaliza um valor assumido, uma avaliação que representa algo da ordem do indesejável, ao se comprometer com o trecho “sei que vc so pode segurar um homem através da cama”, que seria, para o enunciador do comentário 3, algo que beira a ordem do repúdio. Isso representa o feminino em questão como um ator social que se identifica, se representa e age dentro da esfera escrachada do pornográfico.

Por último, o comentário 5 coaduna o mesmo valor assumido no comentário 3 para o funk / funkeiro. Há uma pressuposição de que todo funkeiro é “humilhado”, como deixa ver o último comentário em análise. Além disso, há uma pressuposição de que o funkeiro “reclama porque é humilhado”, um comprometimento categórico-modal na afirmação que faz, já que asseverar dessa forma poderia levar a pensar que “funkeiro reclama” e a razão para essa reclamação seria uma humilhação a que todo funkeiro e, por extensão, a música funk estariam destinados. O uso de “porra” parece lexicalizar, avaliativamente, todas as informações de letra/música da performance funkeira.

### **5.3.3. Comentários do Vídeo 3: *Agora sou solteira***

1. Matheus Perello

VALESCA É A RAINHA DO FUNK PFVR DIVA DEMAIS

2. Ana Furtado

Valesca, diva

3. bruno rafael

eu adoro valesca popozuda

4. Dr Alberto Kurtz

ISSO AI é o que povo do rio da janeiro merece mesmo..... escutar funk, levando bala perdida de favelado, levando arrastão e votando no cabral.. quem nao tem cultura tem que tomar no c% mesmo

5. jjssilva1641

Quem não tem estudos. Canta funk e mostrá o rabo mole

6. darkside83ful

Que porra e essa? prostituicao musical? parem com isso.

7. Pedro Paes

Esse lugar tem cara de ter muita AIDS.

#### **5.3.3.1. Representação do feminino**

Modos particulares de representar o mundo são maneiras de se identificar com aspectos da realidade (FAIRCLOUGH, 2001, 2003). Assim, quando representamos aspectos do mundo (material, mental, social) estamos, na verdade, interagindo com diferentes vozes no discurso (FAIRCLOUGH, 2003), de modo que passamos a compreender o mundo por determinados sentidos particulares desse mundo. Os comentários de 1, 2 e 3 comungam de

determinados aspectos da realidade funkeira, de modo que chamamos a atenção, especificamente, para a representação, mas estamos, de igual modo, analisando como se articulam identificação e ação na produção dos enunciados desses comentários (FAIRCLOUGH, 2003).

Desse modo, as escolhas de que comungam os enunciadores, em 1, 2 e 3, passam por processos de produção e interpretação textual, dimensões de práticas discursivas (FAIRCLOUGH, 2001) que propiciam modos particulares de se identificarem com a prática da música funk (FAIRCLOUGH, 2003). Por assim dizer, “tais processos geralmente procedem de maneira não-consciente e automática, o que é um importante fator na determinação de sua eficácia ideológica [...], embora certos aspectos sejam mais facilmente trazidos à consciência do que outros” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 109). Desse modo, podemos perceber que modos particulares de representar atores sociais (neste caso em específico, o feminino em Valesca Popozuda) faz parte de um processo bem maior de significados representacionais que se efetivam ideologicamente no discurso, por meio de uma discursivização criada em torno dos atores sociais: Valesca Popozuda como “diva” e como “Rainha”. Essas construções efetivam-se por meio de significados que se repetem no uso, construindo a representação de Valesca Popozuda não apenas como uma entidade particular, mas como símbolo de representação feminina, por meio de significados tácitos, inculcados nas identidades (lembramos que o que está em jogo no processo de identificação é a relação entre os significados, o que, portanto, é uma articulação de identificação também com os atores que representam Valesca Popozuda).

Acidentalmente, temos trocas de conhecimento acerca de quem está sendo representado, por meio de declarações diretas sobre quem é Valesca Popozuda. Na relação dialética com os significados identificacionais, podemos perceber valores assumidos, nos comentários 1 e 2, construindo-se Valesca Popozuda a partir de uma valoração positiva, da ordem do que é bom. Na sequência, o comentário 3 utiliza-se de um verbo de processo mental afetivo, elencando atitudes positivas a Valesca Popozuda.

### 5.3.3.2. Funk e favela

Anteriormente, chegamos a comentar sobre o preconceito que ainda existe em relação à música funk, um preconceito que, como assinalou Lopes (2010), é um preconceito racial, e, por conseguinte, social: a favela foi o berço da música funk brasileira saída do *hip-hop* americano, e, como já apontamos alhures, são negros e favela quem primeiro se identificam com a música funk recém-chegado ao Rio, no começo dos anos de 1980. De lá para cá, o funk tomou um espaço sem precedentes em todos os veículos midiáticos, principalmente veículos de comunicação de massa. Contudo, as formas de representar o funk ainda colocam o funk como ambiente de favela: a favela aqui, entendemos, não se trata de um lugar espacial, do mundo geográfico apenas, mas também, de um espaço simbólico, pois sabemos que hoje há shows de funk com ingressos no valor que apenas elites podem custear, e, não por acaso, esses shows (incluindo nomes como o de Mr. Catra ou o da própria Valesca) são direcionados para a elite que comporá os bailes.

O comentário 4 explicita não apenas um juízo de valor em relação à produção performática do vídeo em questão, mas um processo de generalização, por meio da representação de funk enquanto favela. “Escutar funk”, nas palavras do produtor desse comentário 4, está intimamente associado a “Rio de Janeiro”, e, de modo que o funk tem sido apropriado como algo negativo, de cunho depreciativo, de igual modo, ao Rio de Janeiro. As proposições “levar bala perdida de favelado”, “levar arrastão” são significados que já foram inculcados na produção do discurso sobre o funk e sobre o próprio Rio. Na base desse discurso, está uma ideologia racista / sexista / classista, que opera na articulação de discursos que representam o funk como “coisa de favelado”. No caso em questão, o funk feminino de Valesca Popozuda tem uma relação de equivalência semântica com funk carioca e, além disso, o *locus* dessa produção, pela análise do comentário, seria a própria favela.

No fundamento desse discurso, a ideologia reafirma e reinstaura uma prática que pode mover ações na sociedade. Por exemplo, indivíduos podem ser levados a crer que o funk é uma produção de e para favelados, e produzirem trocas de conhecimento que permitirão propagarem “ideologias embutidas em práticas discursivas” e que “são muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem o status de ‘senso comum’ [...] a ideologia investe a linguagem de várias maneiras, em vários níveis [...]” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117, 118). Mas, pela análise da representação dos atores sociais, podemos ver que essas ideologias são

conflitantes, estando presentes em qualquer discurso, pois toda produção de linguagem responde a uma outra, dialogicamente, para lembrar um termo bakhtiniano. Além do mais, no comentário 4, há um valor assumido de que “votar no Cabral”, referindo à figura política de Sérgio Cabral, avaliada como “indesejável”, do ponto de vista da análise da avaliação. O fechamento nos remete à noção de cultura<sup>82</sup>, que, segundo o autor do comentário 4, não seria representada, em última análise, pelo funk, pela favela.

### 5.3.3.3. Funk, feminino e sexo

Se “as ideologias são significações/construções da realidade” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117), então, é fato que, a partir delas, são criados construtos de representação da realidade, do mesmo modo que os atores sociais. Começamos pelo comentário que mais me chamou a atenção: “Esse lugar tem cara de ter muita AIDS”, comentário 7. Não há nada que nos possa garantir que, no ambiente de produção da música / dança em questão, haja a possibilidade de haver pessoas infectadas com o vírus HIV e que tenham desenvolvido AIDS. O que o produtor desse comentário faz é tomar como dada uma pressuposição de que existam indivíduos aidéticos, o que nos chama a atenção para uma questão: a modalização presente em “tem” não seria, basicamente, uma questão de que deva haver, mas de que há. Isso compromete o enunciador do comentário 7 fortemente com o que diz, pois ele é praticamente categórico, em “tem cara de ter”, quando afirma uma suposição que constrói não somente a representação de atores sociais femininos (nosso foco em questão), mas todo o cenário da produção performática em questão. Aqui, portanto, há uma representação da plateia que acompanha a performance da cantora e das dançarinas, mas também uma representação de pessoas que se identificam com a música funk. Representação esta em torno de identificação dessas pessoas com práticas sociais indiscriminadas, o que, supostamente, levaria, portanto, a um maior risco de se contrair o HIV como uma predisposição à AIDS.

---

<sup>82</sup> Não é o nosso principal foco aqui entrar nesse conceito tão vasto de cultura, nas sociedades do novo capitalismo, da era midiático-informacional. Porém, como já mencionáramos alhures, indicamos uma discussão do conceito, em trabalhos como o de Bauman (2012), em *Ensaio sobre o conceito de cultura*; o de Bhabha (2010), em *O local da cultura*; e o de Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*.

O comentário 5 remete a um discurso pautado na discriminação por baixa escolaridade. Na verdade, essa baixa escolaridade é pressuposta pelo produtor do comentário 5. Assim, na visão desse enunciador, aqueles que têm baixa instrução cantam o funk e “mostram o rabo mole”, em referência à figura feminina. A representação também não se dá apenas em relação aos atores sociais, no caso, a representação do feminino, mas em relação ao próprio funk. Neste caso, em falta de instrução escolar adequada, quem parte para a música funk é o indivíduo cuja única saída é “mostrar o rabo”, de modo que o funk é valorado em termos de uma prática musical pornográfica.

No comentário 6, o uso do termo “porra” reflete o desprezo pela prática social funkeira, que, nesse caso, corresponderia à performance pautada no pornográfico, como vimos na sessão 5.8, além de avaliar pejorativamente a não só a performance, mas também as demais práticas de funk semelhante. A nominalização<sup>83</sup> “prostituição musical”, além de representar um determinado ator social, no caso, o feminino do funk em questão, dá um outro sentido para a prática funkeira. De acordo com o que expressa o enunciador do comentário 6, a prática musical em questão se pauta, primordialmente, pelo que ele chama de “prostituição musical”. Os elementos pornográficos que constituem a performance da funkeira (cantora e dançarinas) são ressignificados por uma representação da música funkeira feminina como “prostituição”, o que nos leva a perceber que essa ressignificação de sentido se pautam, de igual modo, em um processo de significação hegemônica sobre a prática musical funkeira (FAIRCLOUGH, 2001). “Parem com isso” ressalta uma modalidade deôntica, por meio de uma demanda, ou seja, uma obrigação / necessidade em relação ao que o autor espera que seja feito, o que do ponto de vista acional, inscreve-se dentro de uma troca de atividade.

Mas “prostituição musical” constitui, de igual modo, uma metáfora que se alinha a significados relacionados ao contexto sexual, já que podemos inferir pelo contexto de produção do comentário 6, em questão. Daí, portanto, que o produtor do texto representa o feminino, por extensão, como dentro de uma lógica sexual, aliando produção musical à prostituição, uma prostituição que se dá pelo que pode ser significado como discurso pornográfico característico da produção funkeira do raiar do terceiro milênio. Não é à toa, portanto, que o feminino, nesse excerto, é caracterizado como uma prostituta, que utiliza a música como meio de vida (não utilizam as prostitutas o corpo como meio de vida?)

---

<sup>83</sup> Em Fairclough (2001, p. 227), verificamos que “[a] nominalização transforma processos e atividades em estados e objetos, ações concretas em abstratas”.

## CONCLUSÃO

Neste momento, o que temos a nos perguntar é justamente o que a análise dos dados nos informa. Em relação à performatividade, podemos considerar que, no caso do feminino do funk, ela é uma constituição dialética entre ato de fala e ato de corpo (PINTO, 2002). Esse processo de construção do feminino só poderia se relacionar ao fato de que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”, nas palavras de Butler (2003, p. 48). Isso teria a ver com alguma forma de expressão interna do corpo, esse mostrar-se do que há uma *substância* de um gênero? Obviamente não, pois Butler (2003) rompe com esse pensamento, o de que exista uma verdade sobre o gênero, e o feminino, que sempre foi descrito como uma figura “dócil” ou “meiga”, não faria sentido algum, no espaço do mundo funk, com a “possível” subversão da dominação: a mulher no poder. O ideal de feminino faria parte de um “ideal regulador”, que deve ser “então denunciado como norma e ficção” (BUTLER, 2003, p. 194). Por assim dizer, dentro do *lócus* específico do mundo funk, o erótico se inscreve mais e mais no corpo, de modo a podermos afirmar que os movimentos corporais que se repetem são uma inscrição no próprio corpo feminino: uma *marca* na construção do gênero, por meio da repetição de atos, repetição estilizada (BUTLER, 2003).

Considerando o erótico inscrito no corpo feminino da funkeira, estaríamos na égide da sedução, também performance. Isso nos levaria a um outro ponto de consideração de nossa pesquisa, a saber, se até mesmo a sedução passa pela performatividade, sendo construída discursivamente, de acordo com a ordem de criação dos gêneros, a matriz do poder feminino no funk é heterossexualizante, mas isso não significa que o que se constrói seja um discurso fundante que aloca heterossexuais e redireciona homossexuais, bissexuais, e tantas outras nomenclaturas que não nos vem ao caso. O que nos é de importância entender aqui é que a sedução é performativizada na linguagem, na sua relação com o outro, haja vista o corpo da dançarina se inclinar em direção a um Outro – os movimentos de seu corpo constroem elos entre si e outro sujeito social (somente masculino?). O que podemos dizer sobre a produção da sedução excede as fronteiras do real<sup>84</sup> e passa a adquirir uma condição

---

<sup>84</sup> Não nos é pertinente aqui uma discussão sobre o real, mas, no contexto em questão, estaria relacionada a um mundo eminentemente físico. Butler (2003, p. 108-109), por exemplo, levanta a questão do desejo como sempre excedendo o próprio corpo físico. Neste trabalho, não nos inclinamos, entretanto, para a ótica do desejo.

imaginária, na medida em que “[d]esde sempre um signo cultural, o corpo estabelece limites para os significados imaginários que ocasiona, mas nunca está livre de uma construção imaginária” (BUTLER, 2003, p. 108).

Seguindo esse entendimento, o jogo simbólico do funk representaria um ato performativo de corpo e de fala, num único bloco, o que levaria à reafirmação de Pinto (2002) de que o processo de construção identitária do feminino só é produzida no rito. Corpo, portanto, não poderá ser visto somente como um organismo físico, já que o próprio aparelho vocal da cantora opera simbolicamente de igual modo. E, em decorrência disso, sua performatividade só pode ser vista enquanto atos de fala e atos produzidos na ritualização do corpo, já que é a performatividade que vai chamar o sujeito a se constituir identitariamente enquanto tal (PINTO, 2002).

Nessa linha de raciocínio, podemos argumentar que os resultados desta pesquisa apontam para o fato de que o feminino, no estado atual da produção da música funk, apresenta seu processo de construção de gênero performativo atrelado ao erótico e ao pornográfico. Isso nos permite dizer que essa construção do gênero se dá dentro da lógica da performatividade do corpo, atrelando-se ao campo de um processo erotizante, pois que é determinado por uma indústria de produção da música funkeira.

Mas há uma outra questão: a noção da produção musical em torno das lógicas de mercado. O funk também passa por isso, visto que a produção de seus atores sociais está ligada a uma lógica de consumo. No caso do vídeo 1, por exemplo, há uma espécie de *merchandising*, inclusive, da própria bebida. O funk, portanto, liga-se ao consumismo, coloca em cena o próprio corpo como dependente desse consumo. Mas isso tem a ver, em nosso ponto de vista, com os padrões musicais que mudam conforme as épocas e a partir de “mercadorias musicais padronizadas” (ADORNO, 1991, p. 79)<sup>85</sup>.

Por outro lado, nossa análise também apontou que a representação não só do feminino, mas, sobretudo do próprio funk, ainda se atrela a enunciados que remontam a um ambiente de favela, como se o funk estivesse, para sempre, com a marca da favela, favela simbólica, não apenas a de um mapa geográfico. Alguns comentários nos fazem refletir

---

<sup>85</sup> Adorno, na obra em questão, trata a questão do fetichismo da música em termos de padrões valorativos. Contudo, não nos cabe aqui levantar questionamentos valorativos sobre a música funk, mas o que vale realmente para nós é a relação entre música e mercadoria, ressaltada pelo autor.

justamente sobre alguns pontos que abordamos, por exemplo, no capítulo 1. Um deles é o de atrelar ao funk a representação de um discurso que se identifica com sexo, drogas, além de sinalizarem um ódio ao funk. Lopes (2010) diria, se assim estendêssemos a argumentação, que esse ódio (às vezes velado; outras vezes, escancarado) encerraria, em última análise, discursos sexistas, racistas, classistas.

Mas as questões desta pesquisa não param por aqui. Espero que elas possam incitar demais pesquisas que investiguem não só o funk, mas outras práticas de produção musical, em uma análise de questões sociais pertinentes, como as questões sobre o feminino, que se colocam dentro do escopo de temas que podem ser de análise para a investigadora e o investigador que se debrucem sobre questões sociais. Em uma visão mais específica, as questões de nossa pesquisa levantam implicações representacionais da figura feminina no funk: performatividade, corpo, consumo. A mercantilização da própria música funk, permitindo-nos ver que o feminino em destaque, deve passar por um processo de identificação com a objetificação de seu corpo para que a performance tenha (quem sabe?) sucesso.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural**: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade. 5 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987, p.287-295.
- \_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 79-105. (Os Pensadores).
- ANDRADE, Jean. Saiba o que é mixagem e masterização. (serial). Disponível em: [http://www.alvovirtual.com/nw/noticia.php?f\\_cd\\_noticia=411](http://www.alvovirtual.com/nw/noticia.php?f_cd_noticia=411). Acesso: 16/07/2013.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Oxford University Press. New York, 1962.
- \_\_\_\_\_. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BHABHA, Hommi. **O local da cultura**. 5 reimpressão. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHÍNOV, Valentin. **Estética da criação verbal**. 4 ed. 2ª tiragem. São Paulo, Martins Fontes, 2006a.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006b.
- BATISTA, Rachel de Aguiar. **Funk, cultura e juventude carioca**: um estudo do Morro da Mangueira. 2005. 145f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Serviço Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. 2 ed. Campinas: Papyrus, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A sociedade de consumo**. Reimp. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: RODRIGUES, Carla. A filósofa que rejeita classificações. **CULT n° 185**, 2013, p. 25-29.

\_\_\_\_\_. **Language, poder e identidade**. Tradução de Javier Sáez e Beatriz Preciado. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

\_\_\_\_\_. Sex and gender in Simone de Beauvoir's *Second Sex*. **Yale French Studies**, Oxford, 72, 1986, p. 35-49.

CAMERON, Deborah. Desempenhando identidade de gênero: conversa entre rapazes e construção da masculinidade heterossexual. In: OSTERMAN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz. **Linguagem. Gênero. Sexualidade**: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 129-149.

\_\_\_\_\_. CAMERON, Deborah. **Verbal hygiene**. London: Routledge, 1995.

CHAMBERLAIN, Mary. **Narratives of Exile and Return**. Houndsmill: Macmillan, 1998.

CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in Late Modernity**: rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburg: Edinburg University Press, 1999.

COHEN-SÉAT; FOUGEYROLLAS. A informação visual e sua ação sobre o homem. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural**: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e cultura de massa nessa sociedade. 5 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987, p. 355-362.

COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO. Jongo. In: Comunidades quilombolas do Estado do Rio de Janeiro. (serial). Disponível em: [http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/rj/rj\\_jongo\\_mais.html](http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/rj/rj_jongo_mais.html). Acesso em: 04/03/2013.

DE GRANDE, Paula Baracat. O pesquisador interpretativo e a postura ética em pesquisas em Linguística Aplicada. In: **Eletras**, vol. 23, n.23, 2011, p. 11-27. Disponível em: [www.utp.br/eletras](http://www.utp.br/eletras).

DUFOUR, Daniel-Robert. **A cidade perversa**: liberalismo e pornografia. Tradução de Clóvis Marques. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ELM, Malin. How do various notions of privacy influence decisions in qualitative internet research? In: MARKHAM, Annette N.; BAYM, Nancy. **Internet inquiry**. Conversations about method. Los Angeles: Sage, 2009, p. 69-87.

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

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora UnB, 2001.

- \_\_\_\_\_. **Analysing Discourse**: textual analysis for social research. London: Routledge, 2003.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- FRAGOSO, Suely; RECUERO, Raquel; AMARAL, Adriana. **Métodos de pesquisa para internet**. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Santa Maria: UFSM, 2010.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. 2 ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo, Editora 34, Rio de Janeiro de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALLIDAY, Michael. **An Introduction to Functional Grammar**. London: British Library Cataloguing un Publication Data, 1985.
- \_\_\_\_\_. **An Introduction to Functional Grammar**. 2<sup>nd</sup> edition, London: Edward Arnold, 1994.
- \_\_\_\_\_. Context of situation. In: HALLIDAY, Michael; HASAN, Ruqaiya (orgs.) **Language, Context and Text**. Oxford University Press, 1991, p. 3-28.
- HERSCHMANN, Micael. “As imagens das galeras funk na imprensa”. In: HERSCHMANN, Micael. et al (orgs.). **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- IRIGARAY, Luce. **Toward a culture of difference**. New York: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Thinking the difference**: For a peaceful revolution. New York: Routledge, 1994.
- JAKOBSKIND, Mário Augusto. **Tim Lopes. Fantástico/Ibope**. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2003.
- KUBISSA, Luisa Posada. **Diferencia, identidad y feminismo**: una aproximación al pensamiento de Luce Irigaray. Anales del Seminario de Metafísica, 39, 2006, p. 181-201.
- LOPES, Adriana. **Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade**. Campinas, SP : [s.n.], 2010. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
- LOURO, Guacira Lopes. Uma sequência de atos. In: **CULT, nº 185**, 2013, p. 31-34.
- MAFFESOLI, Michel. **Apocalipse**: opinião pública e opinião publicada. Tradução de Andrei Neto e Antoine Bollinger. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARTINS, Adriana Regina Dantas. **A violência linguística virtual contra a mulher: ideologia e estratégias de (im)polidez em blogs**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Ceará (UECE). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PosLA). Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/Adriana%20Regina%20Dantas%20Martins>.

MARTINS FERREIRA, Dina Maria. **Discurso feminino e identidade social**. 2 ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

\_\_\_\_\_. O que a Imagem quer: Charge e Representação Sociocultural. In: MARTINS FERREIRA, Dina Maria (org.). **Imagens: o que fazem e significam**. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. Helena dos poetas: uma questão de gênero? **Revista Todas As Letras**, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2014, pp. prelo.

MARTINS, Gilberto de Andrade. THEOPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. São Paulo: Atlas, 2007.

MARTIN, Jim; WHITE, Peter. **The language of evaluation: appraisal in English**. London: Palgrave, 2005.

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

MEY, Jacob. **As vozes da sociedade: seminários de pragmática**. Tradução de Ana Cristina de Aguiar. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. A transdisciplinaridade é possível em Linguística Aplicada? In: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda (orgs.) **Linguística aplicada e transdisciplinaridade: questões e perspectivas**. 2ª reimpressão. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007, p. 101-114.

\_\_\_\_\_. Como e por que teorizar o português: recurso comunicativo em sociedades porosas e em tempos híbridos de globalização cultural. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013, p. 101-119.

\_\_\_\_\_. Pesquisa interpretativista em Linguística Aplicada: a linguagem como condição e solução. **Delta 2** (10), 1994, p. 329-338.

- MORAIS, Fernanda Beatriz Caricari de. A representação das mulheres na política brasileira: um estudo sob a perspectiva sistêmico-funcional. In: SILVA, Denize Elena Garcia de; RAMALHO, Viviane (orgs.). **L&S Cadernos de linguagem e sociedade**, v. 13, nº 2. Brasília: Thesaurus Editora, 2012.
- OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima de; SILVA, Ana Márcia. PARA ALÉM DO HIP HOP: juventude, cidadania e movimento social. **Motrivivência** Ano XVI, Nº 23, p. 61-80 Dez.2004.
- OLIVEIRA, Ednéia Aparecida Chaves de. A identidade feminina no gênero textual música funk. In: **Anais do CELSUL 2008**. Universidade do Sul (UNISUL). Mídia eletrônica.
- OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. In: **DELTA**, 18:1, 2002, p. 117-143.
- PATTON, Michael. **Qualitative Research and Evaluation Methods**. 3 ed. London: Sage, 2002.
- PINTO, Joana Plaza. Performatividade radical: ato de fala ou ato de corpo? In: **GÊNERO**. Niterói, v. 3, n. 1, 2002. p. 101-110.
- \_\_\_\_\_. O percurso da performatividade. In: **CULT nº 185**, 2013, p. 35-37.
- \_\_\_\_\_. O corpo de uma teoria: marcos contemporâneos sobre os atos de fala. In: **Cadernos Pagu (33)**, 2009, p. 117-138.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A nova pragmática**: fases e feições de um fazer. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora de uma reconsideração radical? In: SIGNORINI, Inês. **Língua(gem) e identidade**: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas, Mercado das Letras, 1998. (Letramento, educação e sociedade). p. 21-45.
- RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. 1 ed.; 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editorial, 2013.
- SENKEVICS, Adriano. Sexo é natural; gênero é cultural? Um diálogo entre Joan Scott e Judith Butler. Ensaios de Gênero. 2012. Disponível em:

<http://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/06/24/sexo-e-natural-genero-e-cultural-um-dialogo-entre-joan-scott-e-judith-butler/>. Último acesso: 15/11/2013.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

THOMPSON, John Brookshire. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

VIAN JR., Orlando. Engajamento: monoglossia e heteroglossia. In: VIAN JR., Orlando; SOUZA, Anderson Alves de; ALMEIDA, Fabíola (orgs.) **A linguagem da avaliação em língua portuguesa. Estudos sistêmico-funcionais com base no sistema da avaliatividade**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p. 33-40.

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

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

# ANEXOS

# ANEXO A

## Letras das Músicas

### Letra 1: “Traz a bebida que pisca”<sup>86</sup>

Grey goose... (4x)

Mozão, traz aquela bebida?

Aquela que pisca...

Eu quero a que pisca, pisca,

Pisca, pisca, pisca, pisca!

Traz a bebida que pisca! (3x)

Se levantar a garrafa,

A minha buceta pisca,

Pisca, pisca, pisca, pisca...

Você porta o malote

E isso me excita.

Levanta a garrafa,

Que minha buceta pisca,

Pisca, pisca, pisca, pisca,

---

<sup>86</sup> In: <http://www.vagalume.com.br/gaiola-das-popozudas/traz-a-bebida-que-pisca.html>. Último acesso: 19/02/2014.

Pisca, pisca, pisca, pisca,  
Pisca, pisca, pisca, pisca,  
Que a minha buceta pisca,  
Pisca, pisca, pisca, pisca,  
Pisca, pisca, pisca, pisca,  
Pisca, pisca, pisca.

Eu to no camarote  
Com a minha amiguinha,  
Se levantar a garrafa  
Eu tiro a minha calcinha.  
Se levantar a garrafa,  
Eu rodo a minha calcinha.

Eu rodo, rodo, rodo, rodo,  
Rodo a minha calcinha (3x)

Levanta a bebida que pisca! (grey goose) (3x)

Se levantar a garrafa,  
A minha buceta pisca,  
Pisca, pisca, pisca, pisca...

Mozão, traz a bebida que pisca,  
Pisca, pisca, pisca, pisca,  
Pisca, pisca, pisca, pisca,  
Pisca, pisca.

**Letra 2: “My pussy é o poder”<sup>87</sup>**

Na cama faço de tudo  
Sou eu que te dou prazer  
Sou profissional do sexo  
E vou te mostrar por que

Minha buceta é o poder  
Minha buceta é o poder

Mulher burra fica pobre  
Mass eu vou te dizer  
Se for inteligente pode até enriquecer

Minha buceta é o poder  
Minha buceta é o poder

Por ela o homem chora  
Por ela o homem gasta  
Por ela o homem mata  
Por ela o homem enlouquece

Dá carro, apartamento, jóias, roupas e mansão  
Coloca silicone  
E faz lipoaspiração  
Implante no cabelo com rostinho de atriz  
Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz

Você que não conhece eu apresento pra você  
Sabe de quem tô falando?

Minha buceta é o poder

---

<sup>87</sup> In: <http://www.vagalume.com.br/gaiola-das-pozudas/my-pussy-e-o-poder.html>. Último acesso: 23/02/2014.

Minha buceta é o poder

Mulher burra fica pobre

Mas eu vou te dizer

Se for inteligente pode até enriquecer

Minha buceta é o poder

Rasta no chão, rasta no chão, rasta que rasta que rasta...

Por ela o homem chora

Por ela o homem gasta

Por ela o homem mata

Por ela o homem enlouquece

Dá carro, apartamento, jóias, roupas e mansão

Coloca silicone

E faz lipoaspiração

Implante no cabelo com rostinho de atriz

Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz

Você que não conhece eu apresento pra você

Sabe de quem tô falando?

Minha buceta é o poder

Minha buceta é o poder

Mulher burra fica pobre

Mas eu vou te dizer

Se for inteligente pode até enriquecer

Minha buceta é o poder

Minha buceta é o poder

Rasta no chão, rasta no chão,  
rasta que rasta que rasta que rasta no chão...

**Letra 3: “Agora sou solteira”<sup>88</sup>**

Eu vou pro baile, eu vou pro baile, de sainha  
Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar  
Daquele jeito  
De, de sainha  
Daquele jeito  
Eu eu eu eu

Eu vou pro baile procurar o meu negão,  
Vou subir no palco ao som do tamborzão  
Sou cachorrone mesmo  
E late que eu vou passar  
Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar

Dj aumenta o som  
Eu já tou de sainha  
De, de sainha  
No local do pega pega eu esculacho tua mina  
No completo, no mirante, outro no muro da esquina  
Na primeira tu já cansa  
Eu não vou falar de novo  
Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo  
Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo

Gaiola das Popozudas agora fala pra você  
Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem  
enlouquecer  
Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem  
enlouquecer  
De, de sainha  
De, de sainha  
Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar

---

<sup>88</sup> Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/gaiola-das-popozudas/agora-sou-solteira.html>. Último acesso: 24/02/2014.

# ANEXO B

## Vídeos da Análise

**Vídeo 1:** Traz a bebida que pisca<sup>89</sup> - GAIOLA DAS POPOZUDAS - Trás a bebida que Pisca ♪ (( AO VIVO ))

**Vídeo 2:** My pussy é o poder<sup>90</sup> - GAIOLA DAS POPOZUDAS MY PUSSY É O PODER( DUANTHERO)

**Vídeo 3:** Agora sou solteira<sup>91</sup> - Gaiola das popozudas Agora sou solteira FURACÃO 2000 TSUNAMI 2

---

<sup>89</sup> In: <http://www.youtube.com/watch?v=ICnoz64aYI0>. Último acesso: 19/02/2014.

<sup>90</sup> In: <http://www.youtube.com/watch?v=Y2VkJXPvLMQ>. Último acesso: 23/02/2014.

<sup>91</sup> In: <http://www.youtube.com/watch?v=E96-0ClhmXU#aid=P8zqjNm8BOQ>. Último acesso: 23/02/2014.

# ANEXO C

MÍDIA EM FORMATO DIGITAL CONTENDO OS 3 VÍDEOS DE FUNK ANALISADOS POR ESTA PESQUISA.