



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LINGUAGEM E ENSINO



**O FEMININO EM MULTISSEMIOSES: OS DISCURSOS DA E SOBRE
A MULHER NO FUNK BRASILEIRO**

SAMYRA FERREIRA RAMOS RODRIGUES

CAMPINA GRANDE-PB, 2018

SAMYRA FERREIRA RAMOS RODRIGUES

**O FEMININO EM MULTISSEMIOSES: OS DISCURSOS DA E SOBRE
A MULHER NO FUNK BRASILEIRO**

Dissertação requerida como requisito para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós Graduação em Linguagem e Ensino, da Universidade Federal de Campina Grande.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rossana Delmar de Lima Arcoverde.

CAMPINA GRANDE-PB, 2018

R696f Rodrigues, Samyra Ferreira Ramos.
O feminino em multissemioses: os discursos da e sobre a mulher no funk brasileiro / Samyra Ferreira Ramos Rodrigues. – Campina Grande, 2018.
179 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2018.
"Orientação: Profa. Dra. Rossana Delmar de Lima Arcoverde".
Referências.

1. Feminismo – Funk Brasileiro. 2. Funk Brasileiro – Empoderamento Feminino. 3. Textos Multissemióticos – Feminismo. 4. Formações Discursivas. 5. Multissemioses. I. Arcoverde, Rossana Delmar de Lima. II. Título.

CDU 305-055.2:78(81)(043)

SAMYRA FERREIRA RAMOS RODRIGUES

**O FEMININO EM MULTISSEMIOSES: OS DISCURSOS DA E SOBRE
A MULHER NO FUNK BRASILEIRO**

Samyra Ferreira Ramos Rodrigues

Prof^a. Dr^a. Rossana Delmar de Lima Arcoverde.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Silvia Roberta da Mota Rocha

Prof. Dr. Washington Silva de Farias

Dedico este trabalho aos meus pais, Milton e Edileuza, estes que sempre me incentivaram em todos os meus projetos e nunca deixaram de acreditar na minha capacidade de torná-los realidade.

AGRADECIMENTOS

Dedico esta seção à análise de tudo que passei durante o período do mestrado e a todos aqueles que me ajudaram a vencer, com coragem e esforço, seus árduos caminhos.

Primeiramente, agradeço aos meus maiores incentivadores: meus pais. Em todos os momentos da minha vida, eles estiveram sempre presentes, me incentivando sem em nenhum momento julgar minhas escolhas. Decidir pela licenciatura nunca foi uma opção fácil, porém eles sempre acreditaram no meu potencial, e é o que mais me impulsiona, até os dias de hoje. No mestrado, o interesse se manteve o mesmo, com perguntas sobre as minhas dúvidas e acalento para os meus anseios. Queria deixar registrado neste espaço o quanto sou grata por tudo.

Não poderia deixar de agradecer a minha professora orientadora, Rossana Arcoverde, que me acolheu em momentos de crise e nunca de me deixou desistir. Foi inspirada na força dela como professora, pesquisadora e mulher, que prossegui em minha pesquisa e acreditei no seu sucesso. Também agradeço a Liz, minha colega de orientação que em todos os momentos se fez solícita e parceira, me ajudando a lidar com as inseguranças de todo o processo.

Também agradeço à professora Silvia Roberta e ao professor Washington, que aceitaram fazer parte da minha banca de qualificação e também da defesa desta dissertação. Os professores trouxeram, no momento da qualificação, contribuições muito importantes para a minha defesa, salientando os aspectos negativos e também os positivos do meu trabalho. Confesso que estava receosa com o processo de qualificação (algo que eu nunca havia vivenciado), mas as arguições de Roberta e Washington me trouxeram ainda mais ânimo para continuar com a pesquisa.

Aqui, também reservo um espaço para agradecer àqueles com os quais debati sobre minhas angústias e que sempre me ajudaram nos momentos difíceis. São eles: Antônio, Elza, Mayara, Poema, Ramon, Rodrigo, Raíssa, Tereza e Yasmim. Estas são as pessoas com as quais convivo diariamente e que sempre acreditaram no meu potencial. Deixo aqui o meu agradecimento.

*“The show must go on
Inside my heart is breaking
My make up may be flaking
But my smile
Still stays on”*

(The show must go on, Queen)

RESUMO

O funk ocupa, no cenário musical brasileiro, um espaço de preconceito e marginalização, uma vez que tem em sua origem comunidades pobres de morros cariocas. No entanto, com o passar dos anos, o funk expande os seus domínios e passa a ser ouvido em todas as regiões do Brasil. Contudo, Amorim (2009) salienta que essa disseminação do funk não acaba com a visão preconceituosa sobre o gênero no Brasil, que ainda é caracterizado pela associação com o tráfico de drogas e a vulgarização da imagem feminina. Além disso, ao observarmos as produções audiovisuais do funk, percebemos uma grande incidência de crianças e jovens interagindo com estas produções, buscando, de alguma forma, representação e identificação. Assim, ao refletir sobre o espaço discursivo da mulher na produções referidas, e ao alcance dessa linguagem audiovisual para a educação linguística das crianças e jovens que interagem diretamente com essas produções, chegamos aos seguintes questionamentos: 1) Que linguagens sobre a mulher são disseminadas nas produções audiovisuais de funkeiros e funkeiras brasileiras? A fim de responder estes questionamentos, objetivamos, de modo geral, investigar as múltiplas linguagens sobre a mulher em produções de funk de funkeiros e funkeiras nacionais. De maneira específica, buscamos: a) Identificar as múltiplas linguagens sobre a mulher no gênero musical referido. b) Investigar os discursos e seus efeitos na produção de sentidos sobre a mulher no funk brasileiro. c) analisar as recepções dessas múltiplas linguagens para uma educação linguística do usuário em tempos de redes sociais. Acreditamos que as reflexões acerca do funk são relevantes, uma vez que o gênero ganha cada vez mais espaço no Brasil, mesclando-se muitas vezes com outros ritmos populares, e assim, atingindo maiores e mais diversos grupos. A fim de desenvolvermos o nosso estudo, traremos um breve histórico sobre os Novos Estudos de Letramentos (GEE, 2006; LANKSHEAR; KNOBEL, 2006; STREET 1984; 1995; 2003), e sobre as multissemiões e os multiletramentos (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996; KRESS, 1989; KOCH, 2000, ROJO, 2012). Em seguida, apresentaremos considerações acerca, das formações discursivas e do sujeito no discurso (ORLANDI, 1988, 2012, ORLANDI; GUIMARÃES, 1993; PÊCHEUX, 1988). Por fim, Em desenvolvemos uma contextualização histórica do gênero musical por nós selecionado, o funk brasileiro. Nesse capítulo, também, comentamos as questões referentes ao espaço discursivo que a mulher ocupa no funk da atualidade (AMORIM, 2009; HÉRITIER, 1996; YÚDICE, 2004). Nossa pesquisa se configura como sendo do tipo documental, e de natureza qualitativa, uma vez que, em nosso desenvolvimento metodológico, selecionamos 10 produções de funk – retiradas do site letras.mus.com.br – com o seguinte destaque: cinco destas produções são escritas e interpretadas por homens, enquanto as outras cinco são escritas e interpretadas por mulheres. Além disso, selecionamos 5 comentários referentes à cada produção a fim de atender ao terceiro objeto específico. Ao que percebemos, o discurso encontrado nas músicas produzidas por homens é sexista, atribuindo às mulheres uma posição de subserviência sexual. No discurso das mulheres percebemos aspectos diferentes, como a agressividade, mas também um aspecto em comum: a reprodução de comportamentos machistas. No entanto, salientamos uma produção que apresenta um discurso de empoderamento e força feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Funk, Textos Multissemióticos, Multissemiões. Formações Discursivas.

ABSTRACT

Funk occupies, in the Brazilian musical scene, a space of prejudice and marginalization, since it has in its origin poor communities of Carioca hills. However, over the years, funk expands its domains and is heard in all regions of Brazil. However, Amorim (2009) points out that this dissemination of funk does not end the biased view about gender in Brazil, which is still characterized by association with drug trafficking and vulgarization of the female image. In addition, when we observe the audiovisual productions of funk, we perceive a high incidence of children and young people interacting with these productions, seeking, in some way, representation and identification. Thus, when we reflect on the discursive space of women in the productions referred to, and the scope of this audiovisual language for the language education of children and young people who interact directly with these productions, we come to the following questions: 1) What languages about women are disseminated in productions of Brazilian funkeiros and funkeiras? In order to answer these questions, we aim, in general, to investigate the multiple languages about women in funk productions of national funkeiros and funkeiras. Specifically, we seek to: a) Identify the multiple languages about women in the musical genre referred to. b) Investigate the discourses and their effects on the production of meanings about women in Brazilian funk. c) analyze the receptions of these multiple languages for a language education of the user in times of social networks. We believe that the reflections about funk are relevant, since the genre gains more and more space in Brazil, often merging with other popular rhythms, and thus reaching larger and more diverse groups. In order to develop our study, we will present a brief history of the New Literacy Studies (GEE, 2006, LANKSHEAR, KNOBEL, 2006, STREET 1984, 1995, 2003) and multisemiology and multiletrations (Van Leeuwen, 1996, KRESS, 1989; KOCH, 2000, RED, 2012). Then, we will present considerations about the discursive formations and the subject in the discourse (ORLANDI, 1988, 2012, ORLANDI; GUIMARÃES, 1993; PÊCHEUX, 1988). Finally, In we developed a historical contextualization of the musical genre we selected, the Brazilian funk. In this chapter, we also discuss the issues related to the discursive space that women occupy in today's funk (AMORIM, 2009; HÉRITIER, 1996; YÚDICE, 2004). Our research is configured as a documentary type, and of a qualitative nature, since, in our methodological development, we selected 10 funk productions - taken from the site letras.mus.com.br - with the following highlight: five of these productions are written and interpreted by men, while the other five are written and interpreted by women. In addition, we selected 5 comments regarding each production in order to meet the third specific object. To what we perceive, the discourse found in the songs produced by men is sexist, attributing to women a position of sexual subservience. In the women's discourse we perceive different aspects, such as aggressiveness, but also one aspect in common: the reproduction of macho behavior. However, we emphasize a production that presents a discourse of empowerment and feminine force.

KEY WORDS: Funk, Multisemiotic Texts, Multisemioses. Discursive Formations.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	11
II. OS NOVOS ESTUDOS DE LETRAMENTOS: DOS LETRAMENTOS AOS MULTILETRAMENTOS	19
2. 1 Contextualização sobre os Novos Estudos de Letramentos.....	19
2. 2 A linguagem multissemiótica na produção de multiletramentos	27
2. 3 A pedagogia dos multiletramentos	31
III. AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS E O SUJEITO NO DISCURSO	37
3. 1 O sujeito no discurso	43
IV. A MULHER E O FUNK: O ESPAÇO DISCURSIVO DA MULHER NO FUNK BRASILEIRO	49
4.1 O funk como movimento musical: um breve histórico.....	49
4.2 O espaço discursivo da mulher no funk brasileiro	55
V. DELINEAMENTO DO PERCURSO METODOLÓGICO	62
5.1 Situando a pesquisa	62
5.2 De onde vem o <i>corpus</i>	68
5.3 Procedimentos de coleta e análise	69
VI: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS MULTISSEMIOSES DO FUNK BRASILEIRO	77
6.1 A representação da mulher como objeto sexual.....	77
6.2 A representação da mulher como reafirmação do machismo.....	113
6.3 A representação da mulher feminista	133
VII. AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS DO FUNK PARA A EDUCAÇÃO LINGÜÍSTICA: AS RECEPÇÕES DO USUÁRIO	142
7. 1 Competitividade.....	142
7.2 Crítica	147

7.3 Apoio	153
VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
IX. REFERÊNCIAS	174
X. ANEXO A: ARQUIVO COM TODAS AS PRODUÇÕES ANALISADAS.....	179

I. INTRODUÇÃO

O funk se configura, no cenário musical brasileiro, como um gênero que, a cada dia, atrai e consegue um maior número de ouvintes. Apesar de ter sido difundido e popularizado no Rio de Janeiro, percebemos que, em outras regiões do Brasil, o estilo vem se consolidando e está sendo gravado também por artistas locais em outros arranjos musicais. No entanto, Amorim (2009) salienta que o funk ainda é visto socialmente como uma “subcultura”, uma vez que está, geralmente, associado ao tráfico de drogas, à vulgarização da música brasileira, à exploração sexual e à incitação erótica de crianças e jovens. A autora comenta o paradoxo vivido pela cultura atrelada a este gênero musical, uma vez que, em alguns momentos, ele é exaltado pela mídia e, em outros, “rechaçado”. Esse paradoxo também pode ser observado nas composições do gênero, que em alguns momentos pregam riqueza e poder, enquanto que em outros momentos comentam as dificuldades sociais e a pobreza vivenciadas pelos membros menos abastados das comunidades¹.

Essa relação paradoxal entre luxo x pobreza acaba por desencadear diferentes posicionamentos discursivos, que se aproximam e se distanciam, contribuindo para a consolidação do funk enquanto movimento social. Amorim (2009) comenta os diversos posicionamentos discursivos sobre o funk brasileiro, salientando que, para alguns sujeitos, ele é visto como a possibilidade de trabalho e ascensão social; enquanto que, para outros, ele representa a apologia ao sexo banalizado e ao uso de drogas. Sobre a origem do funk no Brasil, a estudiosa afirma que este chega ao país com influência direta da música negra americana, e, a priori, apresenta batidas mais leves e românticas. No entanto, com o passar dos anos, o ritmo ganha versões mais rápidas, com batidas mais fortes e vocabulário mais sensual. Palavras como “cachorra, potranca e tigrão” entram nas composições que se tornam populares em todo o país, porém, tem sua maior disseminação em regiões marginais, como favelas e morros.

Outro aspecto mencionado pela pesquisadora é a participação da mulher no funk. Amorim (2009) comenta que a aparição feminina no funk tem sido efetivada de

¹ Situamos essas comunidades como morros ou favelas, sendo estes os espaços dos quais a maioria dos cantores de funk tiveram sua origem e disseminação.

forma cada vez mais ativa no momento em que a mulher não só faz parte das produções, mas também, produz. No entanto, a sua representatividade nas letras e no cenário musical vem sendo frequentemente questionada pela mídia. A autora comenta que no espaço discursivo do funk brasileiro, a mulher interage em um cenário que é específico: a sua interação com a própria sexualidade e com a sexualidade do outro é construída no e pelo movimento musical referido.

Nessa situação interativa, a mulher assume uma postura que é considerada por alguns grupos – como os de cunhos religiosos, de direitos sociais e de movimentos feministas – como sendo de objeto sexual. Ou seja, a representação feminina construída nos bailes funk é de um sujeito que expõe a sua sexualidade de forma vulgarizada (YÚDICE, 2004). O pesquisador reflete sobre esse papel social ocupado pela mulher nas produções de funk, ao comentar que, no jogo de representações, a “funkeira” exhibe seu corpo a fim de legitimar sua prática discursiva em relação a sua sexualidade e a sua condição de submissa ao universo de dominação masculina. Amorim (2009) salienta que, em algumas situações, a mulher inverte as representações patriarcais e assume uma postura dominante. Entretanto, em outros momentos, ela assume uma postura de submissão em relação ao seu parceiro.

Analisar uma parte desse movimento de representação feminina pode nos ajudar a identificar os diversos discursos proferidos sobre e pela mulher contemporânea, a fim de entender as diversas representações a elas atribuídas, bem como, as ideologias que permeiam esses discursos. Como já mencionado, dentre o léxico empregado no funk, principalmente no início dos anos 2000, encontramos vocativos particulares endereçados às mulheres como “cachorra” e “potranca”, estes que estão diretamente ligados a animais. Já nas produções de funk mais atuais, MCs endereçam as mulheres como “novinhas”, “safadas”, “gostasas”, sempre salientando aspectos referentes ao corpo e a sensualidade feminina. Ao observar atentamente as produções audiovisuais, percebemos que as mulheres dançam com roupas curtas e coladas ao corpo, salientando a legitimação que os discursos de “objetificação” trazem à mulher nas múltiplas linguagens do funk brasileiro. Essas produções circulam na rede e são compartilhadas a todo momento, atingindo milhões de espectadores em pouco tempo.

Sobre esse compartilhamento na rede, observamos, através dos usos das mídias sociais, que um dos espaços virtuais no qual o funk alcançou maior popularidade foi o *Youtube*. Jenkins (2006) comenta que o *Youtube* emergiu como sendo um site destinado à produção e à distribuição de mídia alternativa, sendo um “marco zero” para a ruptura das operações das mídias de massa comerciais. Este marco acontece graças ao surgimento das diferentes formas de cultura participativa. Entretanto, o autor ressalta que é necessário compreendermos que o *Youtube* faz parte de uma organização cultural maior, uma vez que, primeiramente, ele representa um encontro entre diversas comunidades alternativas, onde cada uma delas produz mídia independente há um certo tempo, mas que agora, através dessa rede social, estão reunidas em uma única plataforma de compartilhamentos.

Além disso, Jenkins (2006) salienta que, ao fornecer um canal de distribuição do conteúdo, seja este amador ou semi profissional, o *Youtube* acaba por estimular novas formas de expressão – seja através de debates (CNN/ *Youtube*), seja em suas operações do cotidiano (como vídeos sobre conteúdos diversos). O pesquisador aponta que essa possibilidade de compartilhamentos implica também em uma visibilidade muito maior, algo que poderia ter um impacto menor se os vídeos fossem distribuídos em portais separados. Tudo isso nos mostra como este site possibilita a exposição recíproca de atividades, facilita a partilha de novas ideias e projetos, e aumenta a colaboração entre comunidades diferentes.

Jenkins (2006) também comenta a funcionalidade do *Youtube* enquanto um arquivo de mídia, sendo utilizado por usuários que percorrem o ambiente virtual em busca de conteúdos significativos e diversos, todos estes armazenados em sua plataforma e servindo como fonte de pesquisa e de colaboração ativa, tanto nas postagens dos próprios vídeos (feito gratuitamente), quanto nos comentários direcionados a esses conteúdos compartilhados. O autor também aponta que o *Youtube* entra em convergência com outras redes sociais – como no caso de *blogs*, *Facebook* e do *Instagram* –, nos quais seu conteúdo é compartilhado, algo que acrescenta maior visualização para suas produções.

Ao refletir sobre o espaço que o *Youtube* ganha na atualidade – sendo esta a terceira rede social mais acessada de acordo com pesquisa realizada pelo site

Marketing de Conteúdo² –, acabamos por refletir sobre a influência do uso dessas redes sociais, bem como das demais tecnologias digitais para as transformações que ocorrem na linguagem. Barton e Lee (2015) comentam essa questão, salientando que as tecnologias não introduzem, automaticamente, as mudanças que acontecem em nossas vidas. Ou seja, as atividades que desempenhamos na vida não são tecnologicamente determinadas, o que acontece é que a própria tecnologia é parte das mudanças sociais mais gerais. Ainda sobre esse cenário de mudanças na sociedade, Tayassu (2011) problematiza que a alfabetização e o letramento podem ser considerados como condições de inclusão social. O autor menciona que, enquanto a alfabetização é focada no processo de aquisição da tecnologia escrita – que seriam as diversas técnicas, procedimentos e habilidades para operar com a escrita e a leitura – o letramento abarca habilidades mais diversas, com finalidade de atingir objetivos vários através de diferentes gêneros textuais, de acordo com necessidades e circunstâncias específicas.

Assim, chegamos ao entendimento de que é importante pensar nas tecnologias em suas práticas, buscando perceber a forma com que as pessoas fazem uso e constroem sentidos em suas atividades do dia a dia. Os autores apontam que essas mudanças sociais também podem ser observadas na linguagem. Barton e Lee (2015) esclarecem que, na verdade, a linguagem passa por um processo paradoxal: ao mesmo passo que ela determina mudanças em nossas vidas e experiências, ela também é afetada por essas mudanças.

Assim, ao refletirmos sobre a popularização do funk, e sobre as diversas linguagens que constituem o gênero musical em questão, acreditamos que as reflexões acerca deste são relevantes, uma vez que o gênero ganha cada vez mais popularidade em todo o Brasil. Não podemos negar que essa realidade está associada ao universo de nossos alunos – como também de nossa comunidade escolar –, e, por isso, a nossa preocupação em refletir sobre os discursos disseminados pela linguagem audiovisual do funk se torna ainda mais relevante.

² Pesquisa realizada no ano de 2018. Disponível em: <https://marketingdeconteudo.com/redes-sociais-mais-usadas-no-brasil/> Acesso em: 20/ 03/ 2018

Apesar de ser um gênero musical ainda recente, vários pesquisadores já desenvolveram estudos envolvendo o funk e a questão do feminino. Oliveira (2008) se propôs a analisar a representação da identidade feminina nas músicas de funk. Para tanto, a pesquisadora selecionou 24 músicas do gênero, sendo todas elas exemplares contemporâneos. O enfoque do trabalho foi a Linguística Sistêmica Funcional, e, a partir desse viés teórico, a estudiosa realizou a análise das escolhas lexicais das letras de músicas a fim de refletir sobre a representatividade feminina. Em seus resultados, Oliveira (2008) apreendeu que as escolhas lexicais apontavam para uma inferiorização feminina. Além disso, a autora conseguiu perceber que a ideologia disseminada nas músicas analisadas era majoritariamente misógina e sexista, naturalizando esses discursos na comunidade funkeira.

Gripp e Pipp (2013) também realizaram um estudo envolvendo as músicas de funk, no entanto, os pesquisadores buscaram focalizar na questão do feminino, explorando os discursos feministas em músicas cantadas por funkeiras. Para a realização do trabalho, foram selecionadas quatro músicas da funkeira Valesca Popozuda, lançadas entre os anos de 2007 e 2011. Os estudiosos buscaram entender como a mulher funkeira e feminista se expressa, e encontraram, nas letras referidas, mulheres que disseminavam o discurso feminista em suas músicas, mas o faziam através de palavras com caráter mais agressivo, e sexualizado.

Santos (2012) realizou uma pesquisa com o intuito de analisar a construção cultural e a forma como esta é transmitida nas músicas de funk, buscando entender a inserção da mulher nas músicas de funk. Para tanto, o pesquisador também tomou como fonte de dados as músicas de Valesca Popozuda, quando a mesma ainda estava trabalhando com o seu grupo “Gaiola das Popozudas”. O estudioso analisou três letras do grupo, buscando fazer a diferenciação entre o discurso social e o discurso do grupo social, trabalhando com a relação de poder desses discursos. Como resultado, o pesquisador percebeu que o discurso empoderado e feminista das letras proporciona às mulheres uma autonomia sexual. No entanto, esse avanço autônomo não significa uma liberdade de expressão, uma vez que o seu discurso não é aceito socialmente.

Citamos também um trabalho realizado por Amorim (2009), no qual a

pesquisadora reflete sobre a participação feminina no funk brasileiro. Para tanto, a autora se baseia na teoria Bakhtiniana para falar sobre o espaço discursivo da mulher no gênero musical referido. A autora menciona que existe um jogo discursivo na postura feminina, que em alguns momentos ela é submissa, e em outros, é dominadora. De acordo com os resultados da pesquisa, foi apreendido que a mulher, no funk, se constrói como dona de si, rejeitando o controle da sociedade sobre a sua sexualidade e seus desejos. Amorim (2009) ressalta que a funkeira não se importa com o que a sociedade pensa sobre ela, no entanto, existe um incômodo social na forma com que a mulher se manifesta nos bailes e nas escolhas lexicais de suas letras.

Ressaltamos o caráter audiovisual dessa linguagem, visto que, não só as letras de funk disseminam diversos discursos, mas também as imagens gravadas em vídeos que as acompanham. Assim, consideramos de fundamental importância refletir sobre a hibridização das produções de funk, analisando não só a linguagem escrita, mas também as linguagens imagéticas e sonoras, ou seja, os vídeos circulam na rede e que tornam as produções ainda mais populares. A fim de refletir também sobre o alcance dessas produções, nos destinamos a atentar para as manifestações dos usuários das redes sociais, na intenção de identificar os efeitos de sentido provocados pelas produções de funk atualmente mais escutadas e compartilhadas.

Diante deste contexto, chegamos aos seguintes questionamentos: Que linguagens sobre a mulher são disseminadas nas produções audiovisuais de funkeiros e funkeiras brasileiras? A fim de responder a este questionamento, buscamos, de modo geral, investigar as múltiplas linguagens sobre a mulher em produções de funk de funkeiros e funkeiras nacionais. Assim, de maneira específica, buscamos:

- a) Identificar as múltiplas linguagens sobre a mulher no gênero musical referido.
- b) Investigar os discursos e seus efeitos na produção de sentidos sobre a mulher no funk brasileiro.
- c) analisar as recepções dessas múltiplas linguagens para uma educação linguística do usuário em tempos de redes sociais.

Acreditamos que, pensar sobre o funk se faz fundamental a partir do momento em que este gênero ultrapassa o espaço no qual teve seu maior desenvolvimento, e atinge o cenário musical brasileiro com destaque. No entanto, também observamos que é necessário refletir: como foi o processo de expansão desse gênero? Qual era sua proposta inicial? Ela ainda se mantém na produções atuais? Por que é importante pensar sobre as produções do funk e quais são as linguagens que se constituem nesse processo?

De acordo com a pesquisa previamente apresentada, e os objetivos supracitados, a nossa pesquisa pode ser classificada como descritiva, tendo como principal objetivo a descrição das características de uma determinada população ou fenômeno, como também o estabelecimento de relações entre variáveis. (CALEFFE; MOREIRA, 2006). Dito isso, nossa pesquisa se configura como sendo de natureza qualitativa, do tipo documental. Prodanov; Freitas (2013) entendem que documentos são qualquer registro passível de ser usado como fonte de informação, englobando observação, leitura, reflexão e crítica. No caso de nossa pesquisa, trabalharemos com a análise das letras e dos vídeos de funk³, além de refletirmos sobre a questão do ensino ao analisarmos os efeitos de sentidos dessas produções através dos comentários postados sobre estas letras e vídeos⁴.

Além desta introdução, esta dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro, traremos um breve histórico sobre os estudos dos Novos Letramentos (GEE, 2006; LANKSHEAR; KNOBEL, 2006; STREET, 1984; 1995; 2003), para que, em seguida, possamos adentrar nas considerações acerca dos textos multissemióticos e dos multiletramentos (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, 2006; KOCH, 2000, ROJO, 2012).

Em seguida, apresentaremos considerações acerca, das formações discursivas e do sujeito no discurso (ORLANDI, 1988, 2012, ORLANDI;

³ Sendo estes os exemplares que possuem o maior número de acessos e visualizações no Youtube e no site www.letras.mus.com.br

⁴ Estes comentários foram retirados das postagens de vídeos oficiais dos artistas pesquisados.

GUIMARÃES,1993; PÊCHEUX, 1988). Por fim, Em desenvolvemos uma contextualização histórica do gênero musical por nós selecionado, o funk brasileiro. Nesse capítulo, também, comentamos as questões referentes ao espaço discursivo que a mulher ocupa no funk da atualidade (AMORIM, 2009; HÉRITIER, 1996; YÚDICE, 2004).

No quinto capítulo, trazemos a descrição do percurso metodológico da pesquisa. A priori, contemplamos uma contextualização acerca do da natureza e da tipologia do trabalho. Apresentamos, em seguida, os procedimentos para a coleta e análise dos dados, culminando assim, nas categorizações utilizadas para o desenvolvimento da análise.

No sexto capítulo, apresentamos os dados analisados, com o intuito de responder aos questionamentos previamente apresentados. A análise será desenvolvida a partir da categorização apresentada no capítulo de desenvolvimento metodológico. Buscamos desenvolvê-las refletindo sobre a mulher em multisseioses, atentando para a representação da mulher através das funkeiras e dos funkeiros. Além disso, em nosso último capítulo analítico, também analisamos os ensinamentos e as impressões sobre esses vídeos/ letras, refletindo sobre os comentários escritos por internautas no intuito de apreender maiores aspectos acerca da educação linguística dos usuários nas redes.

Ao final da dissertação, trazemos as considerações a que chegamos, bem como as referências para a fundamentação deste trabalho e o anexo.

II. OS NOVOS ESTUDOS DE LETRAMENTOS: DOS LETRAMENTOS AOS MULTILETRAMENTOS

2. 1 Contextualização sobre os Novos Estudos de Letramentos

Como foi apontado anteriormente, essa seção é dedicada a discussão teórica sobre os Novos Estudos de Letramento (doravante, NEL), estes que, de acordo com os estudos de Street (1984), representam uma nova tradição sobre a natureza dos letramentos. O pesquisador salienta que esses estudos não focalizam a aquisição de conhecimentos, mas buscam entender os letramentos como uma prática social. Assim, é pensado que os letramentos seriam, na verdade, práticas de multiletramentos, as quais estariam relacionadas com variações de tempo e espaço e contestadas por relações de poder.

Street (1984) salienta que seu trabalho se dedica aos estudos dos multiletramentos, estes que marcariam uma diferença entre modelos autônomos e ideológicos de letramento, e estabeleceriam uma distinção entre práticas de letramentos e eventos de letramentos. O pesquisador comenta que, de acordo com uma visão padronizada, em diferentes campos, os letramentos, por eles mesmo – ocorrendo de forma autônoma – desencadeiam efeitos em outras práticas sociais e cognitivas. De acordo com essa visão, se os letramentos fossem introduzidos a pessoas “pobres”, concebidas como sendo “iletradas”, essas pessoas iriam desenvolver suas habilidades e capacidades cognitivas, se tornando cidadãos melhores, e mais conscientes. Nessa perspectiva, as condições sociais que acabaram por desenvolver essas pessoas como “iletradas” não entrariam mais em questão. Street (1995) considera este como sendo o modo “autônomo” de observar as práticas letradas, as distanciando de aspectos culturais e sociais, entendendo os letramentos como uma prática neutra e benigna. O autor comenta que a prática autônoma dos letramentos traria uma imposição do modelo ocidental de escolarização. Em contraponto, o pesquisador salienta que a visão ideológica sobre os letramentos trariam concepções menos neutras associadas aos multiletramentos, uma vez que aspectos culturais poderiam ser mais sensivelmente observados nas práticas dos letramentos. Além disso, pensar sobre letramentos ideológicos é também entender a

centralidade dos sujeitos nas produções de significações e sentidos nas práticas letradas, impactando-as e sendo impactados, o aspecto principal dos NEL.

Street (1995) aprofunda as considerações acerca dessa visão ideológica, salientando que ela não considera os letramentos apenas como uma prática social neutra, como se fosse algo intrínseco na construção dos princípios epistemológicos. Na verdade, os letramentos observados na perspectiva ideológica vão considerar a forma com que as pessoas leem e escrevem de acordo com suas concepções de conhecimento, e de identidade. Dessa forma, o pesquisador nos mostra que o letramento é contestado, tanto em significação, quanto em práticas, pelas suas versões particulares, que vão se moldar de acordo com visões de mundo específicas, estas que irão determinar um letramento que é dominante e outro que é marginalizado.

Sobre essa questão, o teórico ainda salienta que, junto ao letramento, estão sempre atos sociais, e que esses atos podem ser observados pela forma com que alunos e professores interagem. O pesquisador comenta que essa interação já se configura como uma prática social e afetam a natureza do letramento que se aprende e a forma com que os participantes compreendem o letramento e suas relações de poder. Dessa forma, Street (1995) conclui que não é concebível a ideia que o letramento pode ser “dado” de forma neutra e que os seus efeitos sociais só são observados em momentos posteriores.

Comentando aspectos referentes às dificuldades de pesquisa sobre letramento e sua imbricação social e política, Street (2003) apresenta termos que têm a função de auxiliar os estudos etnográficos. De acordo com Barton (*apud* STREET, 2003) o termo “eventos de letramento” derivariam da ideia sociolinguística de eventos de discurso. Esses eventos, de acordo com o pesquisador, seriam ocasiões nas quais os sujeitos buscariam a compreensão de sinais gráficos. Já as práticas de letramento, de acordo com Street (1984), são aqueles que possuem foco nas práticas sociais e nas concepções de leitura e escrita. O autor ressalta que, ao observar eventos de letramento, busca-se entender o que os modelos sociais podem desencadear e interferir nesses eventos e em suas significações. As práticas de letramentos, em contrapartida, se referem a uma maior abordagem cultural sobre formas particulares de leitura e escrita dentro de um contexto cultural.

Ao refletir sobre alguns aspectos teóricos importantes, Brandt e Clinton (2002) apontam que as práticas letradas não são inventadas pelos seus praticantes, e que estes também não as escolhem de forma independente. Os teóricos também salientam que a tecnologia desempenha um papel fundamental nas questões sobre os letramentos, uma vez que seus usos podem desestabilizar os valores e os significados dos letramentos, isso porque a tecnologia geralmente se origina longe do contexto local. Street (2003) problematiza as noções de letramentos locais e distantes, salientando que as características desses dois letramentos não divergem tanto em relação a sua distância, seu caráter autônomo, hegemônico e inovador. Assim, para compreender as diferenças entre os letramentos considerados locais, e aqueles considerados “distantes”, é necessário entendermos o que seriam “os limites do local” (BRANDT; CLINTON'S, 2002).

Street (2003) cita uma pesquisa de Kulick e Stroud (1993), na qual os pesquisadores apreendem que os habitantes de uma determinada localidade ao conhecerem novas práticas de letramento, passam a incorporar essas práticas e adaptá-las às circunstâncias locais. Dessa forma, existiria um encontro entre os letramentos locais-globais, culminando em um letramento híbrido, este que seria o objeto de interesse dos NEL. Assim, Street (2003) comenta as implicações desse hibridismo nas práticas de letramento em contextos educacionais, ressaltando que reconhecer essa hibrididade previamente mencionada é fundamental para a abordagem dos NEL e para a relação entre as práticas locais e as escolares.

Sobre a relação dos NEL nas práticas educacionais e políticas, Street (2003) cita os estudos de Hull e Schultz (2001), nos quais os pesquisadores buscam estudar a relação entre os NEL e as práticas realizadas dentro e fora da escola. Os autores buscaram compreender as experiências das crianças em letramentos que eram desenvolvidos em seus próprios meios culturais e assim apreender questionamentos sobre o aprendizado dos letramentos e das trocas entre as práticas letradas que eram requeridas em diferentes processos. De acordo com o que encontraram em suas pesquisas, Hull e Schultz (2001) conseguiram entender que as crianças frequentemente associavam os conhecimentos adquiridos fora da escola como sendo positivos, e os conhecimentos que eram desenvolvidos dentro da escola, como sendo

repressivos. Dewey (1998) comenta essa questão, salientando que, na visão das crianças, a grande perda que acontece na escola é que as experiências que eles vivenciam fora dela não podem ser utilizadas de maneira livre dentro do ambiente escolar. Além disso, os pesquisadores salientam que os alunos sentem que não conseguem utilizar os conhecimentos adquiridos na escola em sua vida cotidiana. A

partir desses apontamentos, recuperamos as considerações de Savater (2005)

quando este afirma que para ser homem não basta apenas nascer, também precisamos aprender. O pesquisador salienta que a genética nos predispõe a sermos humanos, no entanto, é só por meio da educação sensível que conseguimos sê-lo, de forma efetiva. Ou seja, pensar na educação socialmente sensível nos traria a possibilidade de transformar não só as pessoas e a escola, mas também o meio social.

Street (2003) comenta essas questões, ressaltando que muitas vezes professores comentam não ser possível trabalhar com as experiências extraescolares vividas pelos alunos, uma vez que, cada aluno se insere em uma realidade, e elas são diversas. No entanto, o teórico ressalta que para desenvolver as práticas dos NEL, é preciso que os educadores estejam dispostos a entender e ouvir o que os alunos trazem de suas experiências pessoais para a comunidade escolar. Street (2003)

abaliza que os efeitos desse engajamento crítico, junto das teorias sociais, das aplicações educacionais e políticas, está desencadeando um período produtivo de intenso debate nos NEL. O pesquisador aponta que esse debate realiza duas funções:

a primeira, seria a de estabilizar várias introspecções e trabalhos empíricos; a segunda, seria responsável por construir um campo de estudo mais robusto e menos insular.

Sobre a questão dos NEL, Lankshear e Knobel (2006) salientam que a chave para entender os letramentos a partir de uma perspectiva sociocultural é conceber que os processos de leitura e escrita só podem ser entendidos se forem considerados os contextos culturais, políticos, econômicos e as práticas educacionais dos quais eles fazem parte. Dessa forma, os teóricos salientam que não existe prática sem significado, assim como não existe significado fora da prática. A partir disso, as práticas humanas, como a linguagem, trariam significados para os contextos, e os contextos dariam significado para a linguagem. Em outras palavras, não seria possível

conceber algum processo de leitura e escrita significativo fora de um contexto de prática social. Eles ressaltam que se considerarmos os letramentos apenas como escrita e leitura, nós não temos como entender as nossas experiências de letramento.

Lankshear e Knobel (2006) ressaltam que diferentes textos requerem diferentes *backgrounds*, e dessa forma, diferentes habilidades. Ou seja, eles consideram que aprender a ler e escrever textos específicos requer uma imersão nas práticas sociais nos quais os participantes não só apenas leiam os textos de uma certa forma, mas também possam construir certos valores, atitudes e interagir com eles.

A fim de aprofundar as considerações referentes aos NEL, Lankshear e Knobel (2006) comentam acerca da relação entre as questões socioculturais e os letramentos. Eles afirmam que os processos de leitura e escrita são elementos integrais de práticas sociais. Os teóricos citam pesquisas de Gee (1996) quando este salienta a relação direta dos letramentos com o discurso. De acordo com o autor, o discurso representa formas diferentes de usar a linguagem, os gestos e outras semioses⁵, como também formas de pensar, entender, e interagir com as pessoas e as coisas. Ainda sobre essa questão, Gee (1996) diferencia os discursos primários dos discursos secundários. De acordo com o pesquisador, os primeiros são referentes as formas pelas quais aprendemos a ser e a fazer (incluindo falar e se expressar), com nosso grupo familiar. Já os segundos, se referem aqueles discursos que são necessários para que possamos participar dentro de determinados grupos e instituições, como em igrejas, escolas. Ele afirma que o conceito de letramento deve ser construído na noção de discurso e também na distinção entre o discurso primário e secundário. Sobre a definição de letramentos, Lankshear; Knobel (2006) abalizam:

Os letramentos nos chamam para gerar e comunicar significados e convidar os outros para que façam sentido nos nossos textos. Isso, no entanto, só pode ser feito por ter algo para fazer significado - ou

⁵ A semiose é um termo que foi introduzido pelo filósofo e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) para designar o processo de significação e a produção de significados, ou seja, a maneira como os seres humanos usam «um signo, seu objeto (ou conteúdo) e sua interpretação»¹. Por outro lado, a semiótica é o estudo dos símbolos e da semios e, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sýgnicos, isto é, sistemas de significação. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/semiose-e-semiotica/34036>

seja, um tipo de conteúdo que é carregado como "potencial" pelo texto e que é atualizado através da interação com o texto por seus destinatários. Se não houver texto, não há alfabetização, e cada texto, por definição, contém conteúdo. (LANKSHEAR; KNOBEL, 2006, p. 14, tradução nossa)

Assim, os teóricos salientam que, os conteúdos significativos, que são gerados e negociados em práticas de letramentos, são maiores e mais amplos do que muitos estudiosos podem afirmar. Eles conceituam que ao entender as relações entre as práticas letradas, também podemos entender as formas pelas quais estamos juntos no mundo. Para ilustrar essa questão, os autores dão o exemplo de um blog, uma vez que, se considerarmos o conteúdo por ele vinculado, seria possível conhecer vários aspectos referentes ao escritor desse blog: quem ele é, a forma com a qual ele quer ser visto, e a forma com a qual ele deseja nos ver. Ou seja, um texto específico produzido por alguém pode ser entendido como uma forma de sentir-se conectado. Dessa maneira, os pesquisadores apontam que o significado do conteúdo pode ser mais relacional do que literal. Eles ressaltam que entender essas questões é importante para compreender as linguagens que circulam na internet, bem como os conteúdos e as práticas online.

Os autores salientam que as práticas online possuem essa importância de manter o usuário conectado, presente na rede. Pensar nos textos que circulam na internet, é também refletir sobre a extensão das práticas de letramentos. A fim de comentar questões referentes ao que seria novo nos letramentos, Lankshear e Knobel (2006) apontam duas categorias: as novas "*bagagens técnicas*" e as novas "*bagagens culturais*". Sobre a primeira, os teóricos comentam a combinação binária (de 0s e 1s) utilizada pelos programadores, algo que possibilita diferentes tipos de aplicações – para textos, animações, som, imagem, entre outros – para os mais diversos aparatos eletrônicos, como mp3 *players*, computador, *smartphones*, dentre outros –. Dessa forma, se um usuário tiver uma boa conexão de internet, e um domínio dos conhecimentos sobre as tecnologias e os aplicativos, ele pode criar diversas plataformas com diferentes alcances de conteúdo e combinações entre imagem, vídeo e som.

Os pesquisadores afirmam que os usuários podem compartilhar uma gama de conteúdos online com diversos recursos, como animações, gravações de voz, vídeos de 2D e 3D, dentre outras possibilidades. Assim, Lankshear e Knobel (2006) salientam que essas novas formas organizacionais dos textos podem ser integradas às práticas letradas, se configurando como um novo fenômeno. Sobre essa questão, eles apontam:

A medida em que eles são integrados em práticas de alfabetização que podem ser vistas como sendo "novas" em sentido significativo, refletirão até que ponto essas práticas de alfabetização envolvem diferentes tipos de valores, ênfases, prioridades, perspectivas, orientações e sensibilidades daqueles que tipificam as práticas convencionais de alfabetização que se estabeleceram durante a era das formas impressas e analógicas de representação e, em alguns casos, até antes. (LANKSHEAR; KNOBEL, 2006, p. 19)

Sobre a segunda categoria, Lankshear e Bigum (1999) salientam que os novos letramentos envolvem diferentes "*bagagens culturais*", sendo mais "participativos", "colaborativos" e mais "distribuídos" que os letramentos convencionais. Em outras palavras, eles são menos "individuais", menos centrados no autor do que os letramentos convencionais. Os autores também salientam que as normas e regras que norteiam esses estudos são mais fluidas e menos permanentes do que os letramentos que já estão estabilizados. Assim, eles apontam que a diferença na "bagagem cultural" entre os letramentos convencionais e os novos letramentos são os fenômenos sociais e históricos que envolvem o que Lankshear e Bigum (1999) chamam de "fraturas de espaço", que acompanham o surgimento de um novo tipo de mentalidade.

Sobre a questão das "fraturas no espaço", os autores comentam a relação entre o ciberespaço e o espaço físico. Eles salientam que o ciberespaço não ocupa o lugar do espaço físico, e que o contrário também não acontece. No entanto, eles comentam que em países desenvolvidos, os jovens já possuem uma vivência na qual o ciberespaço é integral em sua experiência de "espacialidade" desde muito cedo. Lankshear e Bigum (1999) apontam que nesses países, uma geração cresceu em um mundo já saturado de tecnologias eletrônicas. A partir dessa extensão das tecnologias

digitais, os teóricos comentam que a ideia de “fratura de espaço” vem acompanhada de uma evolução da mentalidade que é expressa na diferença entre pessoas que se aproximam do mundo contemporâneo através de duas lentes: o primeiro seria a mentalidade “físico industrial”, e a segunda, a “ciberespacialpósindustrial”.

Os autores afirmam que o primeiro tipo de mentalidade considera que o mundo contemporâneo é, em sua essência, o modo como foi durante o período moderno-industrial, mas que só agora passou por um processo de “tecnologiação” de forma nova e sofisticada. Entretanto, nessa perspectiva, se acredita que o mundo possui quase o mesmo mundo economicamente, socialmente e culturalmente falando, envolvido na era moderna, na qual as coisas são executadas por meio de rotinas, previamente previstas por técnicas e princípios industriais, negociações cara a cara, dentre outros.

Já o segundo tipo de mentalidade assumiria que o mundo contemporâneo é diferente do que era 30 anos atrás, e que essa diferença está aumentando. Lankshear e Bigum (1999) afirmam que essa mudança é decorrente do desenvolvimento de novos trabalhos cibernéticos e novas formas de ser e fazer através dos usos dessas tecnologias. Assim, são apresentados os dois paradigmas nos quais a sociedade estaria sendo representada, algo que reverbera na forma como as práticas letradas também são vistas e pensadas.

A fim de pensar sobre o uso das novas tecnologias, O’Reilly (2005) menciona a diferença entre o uso da Web 1.0 e 2.0. Sobre a Web 2.0, O’Reilly (2005) salienta que não é possível demarcar suas fronteiras, uma vez que ao redor dela gravitam diversos princípios e práticas que acabam por aproximar diversos sites que estão ao seu redor. O autor afirma que um desses princípios é o de trabalhar a Web como uma plataforma, esta que viabiliza funções online que em outros tempos só poderiam ser programadas e conduzidas em um computador. No entanto, mais do que o uso, O’Reilly (2005) enfatiza o desenvolver da “arquitetura de participação”: que seria o sistema informático que incorpora recursos de interconexão e compartilhamento.

O pesquisador exemplifica essa questão com as redes que denomina “ponto a ponto”, na qual cada computador que é conectado à rede se torna tanto “cliente”, uma vez que pode fazer download de arquivos na rede, quanto “servidor”, uma vez que

disponibiliza arquivos para que possam ser feitos “downloads”. Assim, ele explica que, quanto maior o número de pessoas usando a rede, mais arquivos estarão disponíveis. E esse seria o princípio fundamental da Web 2.0, os serviços são melhorados a partir do aumento do número de usuários. O’Reilly (2005) salienta que se na Web 1.0 os sites eram trabalhados como unidades isoladas, na Web 2.0, eles passam a ter uma estrutura integrada com diversas funcionalidades e conteúdo.

Assim, Lankshear e Knobel (2006) concluem que, a partir da forma com que o letramento se relaciona com o conceito da Web 2.0, e com as características de uma determinada mentalidade, mais ele pode ser intitulado como um “novo” letramento. Ou seja, eles afirmam que quanto mais uma prática letrada privilegia a participação, a distribuição de conhecimento, inteligência coletiva, a colaboração, e outras práticas que incitam dividir e compartilhar conhecimentos, mais essas práticas podem ser denominadas como “novos” letramentos.

Acreditamos que os apontamentos desta seção são fundamentais para entender a relação entre o funk e o ensino. Ao recuperarmos os conceitos de educação sensível (SAVATER, 2005) e dos letramentos através da perspectiva sociocultural (LANKSHEAR, KNOBEL, 2006) , entendemos que a sala de aula deve ser um espaço para os diversos letramentos, não só aquelas institucionalizados. Assim, o funk, por ser um gênero musical cada vez mais consumido e compartilhado pelos jovens, merece nossa atenção. Realizar uma pesquisa entendendo a função cultural e social do funk dentro das escolas é entender os letramentos dos nossos alunos em suas experiências pessoais.

2. 2 A linguagem multissemiótica na produção de multiletramentos

Kress; Van Leeuwen (1996) relatam que os textos multissemióticos são um híbrido, nos quais estruturas visuais se relacionam com estruturas linguísticas, culminando em diferentes interpretações da experiência, e assim, em formas de interação sociais diversas. Desde a década de 80, os estudos em Linguística Textual focalizam sua investigação do estatuto do texto como sendo uma unidade de análise da linguagem. Dessa forma, diversos autores se engajaram a fim de discutir a

constituição e o sentido do texto, dentre eles, destacamos os estudos realizados por Halliday; Hasam (1985), Kress (1989) e Koch (2000).

Sobre a definição do texto, Koch (2008) comenta que o mesmo acontece no momento em que interlocutores de uma atividade comunicativa global, através de uma manifestação linguística, diante de uma atuação conjunta de uma rede de fatores situacional, sociocultural, cognitiva, interacional complexa, são possibilitadas de constituir, para ela, sentidos. Dessa forma, podemos interpretar que a concepção de texto defendida entende que o sentido não se encontra no próprio texto, mas que, é construído a partir dele, no decurso de uma interação. cremos que essa visão teórica comporta a definição de texto contemporâneo, uma vez que o texto, atualmente, não possui limites sequenciais entre palavras e frases. Na perspectiva multimodal, produzir um texto aponta para a composição de vários modos e meios semióticos. Embora um desses meios seja preponderante, o que salientamos aqui é que a produção de sentido sempre acontece a partir de um domínio social determinado, no qual o recurso utilizado é adaptado.

Assim, o significado de multimodal não é formado apenas pela junção de diferentes modos linguísticos, gestuais ou visuais, mas também envolve a interação. Através da agilidade nas inovações tecnológicas e o acesso fácil às multimodalidades, a formação que é baseada no letramento multimodal é necessária em todos os segmentos da sociedade. No Brasil, vêm ocorrendo de forma progressiva avanços científicos, tecnológicos e imagéticos. Na mesma medida, o homem contemporâneo vivencia o privilégio que é poder estar em contato com as mídias, estas que lhe permitem o acesso e o compartilhamento de diversas experiências, sendo estas de informação e de interação, atravessando barreiras de tempo e espaço. Para Santaella (2003), as mídias se apresentam como meios, ou seja, suportes materiais, canais físicos, através dos quais a linguagem ganha corpo e transita. Além disso, a estudiosa ressalta que se não fossem as mensagens por elas configuradas, as tecnologias – bem como os veículos de comunicação – estariam esvaziadas de sentido.

A pesquisadora comenta que, conseqüentemente, os processos comunicativos, bem como as formas de cultura que são realizados na mídia, pressupõem diversas linguagens e sistemas sígnicos, estes que são configurados

dentro de determinados veículos, em consonância com os limites e potenciais de cada um desses veículos, pressupondo misturas e linguagens que são realizadas em veículos híbridos, estes que tem a televisão e a hipermídia como alguns dos exemplares. Aqui, assumimos uma perspectiva de concordância com a autora, ressaltando que as diferentes mídias podem veicular – cada uma a sua maneira – diversas linguagens. As Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (doravante, TDIC) e a Televisão são mídias que suportam todas as formas de linguagem ou sistemas semióticos conectados ou “linkados”. Rojo (2013) comenta em seu livro *Escol@ conectada: os multiletramentos e as TICs*, a multiplicidade de linguagens nos textos, denominando-as como multimodalidade ou multisseioses dos textos contemporâneos. A autora afirma que esses textos possuem em sua composição diversas linguagens (ou semioses, ou modos), exigindo assim, capacidades e práticas de compreensão e de produção de cada uma, a fim de se fazerem significar.

Os estudos sobre multimodalidades surgem no final do século XX sendo relacionados aos diversos modos semióticos possíveis para produções textuais que vão além dos limites do verbal, atingindo assim, outros meios semióticos e de linguagens. Iedemal (2003, *apud* HEVERLE, 2012, p. 88) aponta que o termo multimodalidade surge para ressaltar a necessidade da existência de diferentes modos de representação, que vão além daquilo que é apenas verbal. O pesquisador salienta que, a partir da concepção de multimodalidade, torna-se possível admitir que a língua e a imagem são ações que se complementam, entendendo que o som, a imagem e a língua se organizam de forma coordenada, e, dessa forma, a língua deixa de ser o centro comunicacional.

Ao mencionar que a nossa sociedade encontra-se cada vez mais “visual”, Dionísio (2006) justifica a ascensão dos textos multimodais, uma vez que estes são construídos especialmente, e acabam por revelar as relações que mantemos com a sociedade e com o que ela representa para nós. Dessa forma, pensar sobre a multimodalidade se torna imprescindível na análise da inter-relação entre o texto escrito, as imagens e outros elementos gráficos, possibilitando a compreensão dos sentidos sociais que são construídos por esses textos, como também, a importância

nas diversas práticas de letramento. Gomes (2012) acredita que a preocupação cresce, especialmente com o tema das imagens, na medida em que se considera necessário concebê-la nos processos pedagógicos, uma vez que, ela é plurissignificativa e ocupa a cada dia maior espaço nos processos interativos, tendo destaque em meios midiáticos.

As práticas do ver demandam, na atualidade, novas responsabilidades para a escola, visto que elas possuem uma natureza rápida e dinâmica. Também é importante salientarmos a noção do empoderamento⁶ dos alunos, e dos professores para coordenar percursos diferentes de produção e significado através de perspectivas inclusivas que busquem alargar a visão pedagógica e educativa sobre estas imagens. Sobre o uso da imagem, Dionísio (2008) salienta que a imagem e a palavra estabelecem uma relação que é cada vez mais próxima e mais integrada. A autora abaliza que, através do advento das novas tecnologias, são criadas, facilmente, novas imagens e layouts, bem como essas criações são divulgadas para uma audiência ampla. Sobre essa questão, Dionísio (2008) ainda comenta que “todos os recursos utilizados na construção dos gêneros textuais exercem uma função retórica na construção de sentidos dos textos” (p. 132). Assim, a representação e a imagem não se configuram apenas como formas de expressão para a divulgação de informações, mas sim, se constroem especialmente como textos que revelam as nossas relações com a sociedade, como também com aquilo que a sociedade representa.

A partir dessa ótica, Kress (2010) e Van Leeuwen (1996; 2001) afirmam que ao consideramos a palavra e a imagem juntas não podemos pensar que estamos dizendo a mesma coisa de quando estas se apresentam de forma dissociada. Dessa forma, fica posto que a imagem significa mais no momento em que é acompanhada do escrito. Assim, precisamos considerar que, com o advento tecnológico informacional e comunicacional, aconteceu uma “guinada para o visual” e por isso observamos que os textos que circulam socialmente na internet apresentam uma mudança no modelo

⁶ o termo conceitua o ato ou efeito de promover conscientização e tomada de poder de influência de uma pessoa ou grupo social, geralmente para realizar mudanças de ordem social, política, econômica e cultural no contexto que lhe afeta. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/10/06/A-origem-do-conceito-de-empoderamento-a-pala-vra-da-vez>

de textos monomodais para os textos multimodais. Os pesquisadores também salientam que o produtor do texto possui a autonomia para escolher entre um ou outro modo de linguagem para uma representação determinada, estando de acordo com o efeito semiótico que se pretende atingir. Imagem e palavra se complementam, se contrapõem, se integram (ou não), no entanto, é importante salientarmos que o propósito é de significar mais.

Diante desse panorama, Rojo (2012) reflete que a demanda pelos multiletramentos possui sua derivação, em grande medida, dos fenômenos recentes da multimodalidade dos textos contemporâneos, estes que exigem habilidades diferenciadas e distintas para a produção e a compreensão significativa de cada uma das semioses que compõem os textos multimodais. Este é, então, um tipo de letramento novo: o letramento multisemiótico/multimodal.

2. 3 A pedagogia dos multiletramentos

Sobre o desenvolvimento de uma pedagogia dos multiletramentos, Rojo (2012) comenta que em um colóquio do Grupo de Nova Londres (doravante GNL) um grupo que pesquisava sobre os letramentos, publicou um manifesto intitulado *A pedagogy of Multiliteracies – Designing social futures*, e, nesse manifesto esse grupo seletivo de pesquisadores (dentre eles Bill Cope, Mary Kalantzis, Jim Gee, entre outros) expressavam a necessidade da escola tomar para si os novos letramentos que emergiam da sociedade contemporânea, estes que eram advindos (em sua maioria) das novas tecnologias de informação e comunicação (TICs). Ou seja, eles consideravam a importância de se colocar em pauta e incluir nos currículos a enorme variedade de culturas encontradas na sala de aula fruto de um mundo globalizado e caracterizado por uma intolerância para com a diversidade cultural (ROJO, 2012).

A pesquisadora afirma que o GNL era pioneiro ao refletir sobre essas questões culturais, e se questionavam quanto a educação que seria apropriada para mulheres, indígenas, imigrantes e outras camadas da sociedade que eram perseguidos nas ruas e mercados pela intolerância dos habitantes nativos. Além disso, Rojo (2012) salienta que o GNL também considerava que os alunos possuíam novas ferramentas que davam acesso à informação e à comunicação, algo que culminava em novos

letramentos, com um caráter multimodal ou caráter multissemiótico. Assim Rojo (2012) aponta que, a fim de abranger os estudos de multiculturalidade das sociedades contemporâneas globalizadas e de multimodalidade textual através dos quais a multiculturalidade se integra nos estudos dos letramentos, o grupo chegou ao conceito de multiletramentos.

Ao conceituar os multiletramentos, Rojo (2012) salienta a noção descentralizada da cultura, ao afirmar que não se pode considerar apenas a existência de uma cultura, mas sim, de diversas culturas. A ressalta que os pares antitéticos (cultura popular/ erudita, canônica/ de massa) passam a desempenhar cada vez menos importância, e os conceitos de hibridez, imbricação e mestiçagem, se tornam cada vez mais soberanos. A fim de desenvolver essa abordagem mestiça e híbrida dos letramentos, são requeridas novas éticas e novas estéticas, estas que busquem letramentos críticos. Sobre a incorporação do conceito de “multi” nos letramentos, Lemke (2010) aponta:

A noção de 'letramento' assim colocada parece-me muito ampla para ser utilizável. Não acho que possamos defini-la de forma mais precisa do que um conjunto de competências culturais para construir significados sociais reconhecíveis através do uso de tecnologias materiais particulares. Uma definição como esta dificilmente distingue o letramento de uma competência para cozinhar ou escolher o que vestir, exceto pelos recursos semióticos particulares usados para construir significados (o sistema linguístico vs. o sistema culinário ou de moda) e os artefatos materiais particulares que mediam esse processo (sons vocais ou sinais escritos vs. comidas, roupas). (LEMKE, 2010, p. sem página)

O autor afirma que em outros tempos acreditava-se que era possível construir significados com a língua separadamente dos padrões de ações e da interação social. No entanto, Lemke (2010) ressalta que atualmente as novas tecnologias estão se deslocando da era da “escrita” para era da “autoria multimidiática”, na qual documentos e imagens podem ser considerados apenas componentes de objetos maiores na construção de significados. Dessa forma, Lemke (2010) salienta que o significado das palavras e imagens – sejam elas lidas ou ouvidas, observadas de forma estática ou em modificação – são diferentes de acordo com os contextos em

que elas aparecem, e estes contextos são constituídos de componentes de outras mídias.

Após refletir sobre a relação entre a significação das palavras e imagens, Rojo (2012) questiona as mudanças que são incorporadas aos letramentos, salientando que estes se tornam multiletramentos. A estudiosa abaliza que se fazem necessárias ferramentas novas, que vão além da escrita manual (com papel, lápis, caneta e lousa) e impressa (tipografia), requerendo novas práticas de áudio, vídeo, tratamento de imagem, diagramação e edição. A teórica afirma que novas práticas de produção são requeridas, como também, novas práticas de análise crítica como receptor, e, dessa forma, são necessários os multiletramentos.

A autora salienta que um dos funcionamentos que mais se destacam nesses textos que requerem novos letramentos é o seu caráter hiper, revelado nos hipertextos e nas hipermídias. Como afirma Lemke (2010), agora a aprendizagem se modifica, uma vez que, ao invés de sermos prisioneiros dos autores de livros, e de suas sequências, agora é possível desempenharmos uma posição mais livre, na qual podemos encontrar interpretações alternativas, que não estão pré-determinadas nos textos. Aqui, refletimos sobre as posições de Lemke (2010) no momento em que, Rojo (2012) afirma que não podemos pensar que os novos letramentos são plenamente novos, uma vez que o real desafio, como pontua a autora, é repensar as práticas de leitura/ escrita que já eram insuficientes na “era do impresso”.

Sobre as características dos multiletramentos – a partir de um viés da diversidade cultural da produção e circulação de textos ou então no viés da diversidade linguística que os são constituintes –, Rojo (2012) salienta o seu caráter colaborativo, transgressor, e híbrido. A fim de explicar essas questões, a autora afirma:

Uma das principais características dos novos (hiper)textos e (multi)letramentos é que eles são interativos, em vários níveis (na interface, das ferramentas, nos espaços em rede de hipertextos e das ferramentas, nas redes sociais, etc.) Diferentemente das mídias anteriores (impressas e analógicas como a fotografia, o cinema, o rádio e a TV pré-digitais), a mídia digital por sua própria natureza “tradutora” de outras linguagens para a linguagem dos dígitos binários e por sua concepção fundante em rede (web), permite que

o usuário (ou leitor/ produtor de textos humanos) interajam em vários e com vários interlocutores (interface, ferramentas, como usuários, textos/ discursos etc.) (ROJO, 2012, p. 23)

A autora salienta que a mídia, através de seu caráter interativo, permitiu uma maior interação humana, por meio de mensagens, redes sociais, no diálogo entre na rede [hipertextos]. E, dessa forma, o computador, que ainda é visto por alguns apenas como uma máquina de escrever, é observado como uma máquina colaborativa, uma vez que, atualmente, trabalha com ferramentas (como o GoogleDocs, o Facebook, o Twitter, dentre outros) que desenvolvem, mais do que uma simples interação, a colaboração.

Ao refletir sobre os multiletramentos, Rojo (2012) salienta a importância de pensar sobre a pedagogia dos multiletramentos. A autora afirma que é importante repensar o uso das tecnologias em sala de aula, ou seja, ao invés de impedir o uso do celular em sala de aula, a ideia seria usá-lo como uma ferramenta para o trabalho no ambiente escolar. Sobre a questão da aprendizagem em relação com as novas tecnologias, Lemke (2010) comenta a existência de dois paradigmas: o paradigma da aprendizagem curricular (no qual se crê na necessidade de um cronograma fixo e pré-determinado para a aprendizagem) e o paradigma da aprendizagem interativa (no qual se determina aquilo que se busca aprender de acordo com a interação, as experiências vivenciadas, nas quais não existe uma ordem determinada).

Aprofundando as considerações de Lemke (2010), Rojo (2012) salienta como imprescindível pensar sobre uma ética e várias estéticas para que a escola desenvolva o trabalho, refletindo sobre atitudes e valores culturais que devem ser discutidos e pensados de forma democrática. É nesse aspecto que são envolvidos os letramentos críticos, uma vez que a escola deve buscar transformar o consumidor acrítico em um analista crítico. Rojo (2012) afirma que a pedagogia dos multiletramentos teria como objetivo inicial formar um usuário funcional, capaz de utilizar as ferramentas técnicas, ou seja, garantir os “alfabetismos”⁷ requeridos para tais práticas de multiletramentos.

⁷ De acordo com Soares (2001) é muito difícil conceituar um único letramento que seja adequado para todas as pessoas, justamente por ser algo complexo, sendo determinado pela histórico, social, cultural e político. Assim, de acordo com a pesquisadora, haveria no português uma palavra

Rojo (2012) ressalta que o trabalho na escola, sobre os alfabetismos anteriormente mencionados, se voltaria para as possibilidades práticas de que os alunos se tornem criadores de sentidos. Mas a autora abaliza que isso só se concretiza se os alunos forem analistas críticos, com a capacidade de transformar – seja na produção ou na recepção – os discursos e as significações. Rojo (2012) aponta alguns movimentos “pedagógicos” da GNL, sendo eles: a prática situada, a instrução aberta, o enquadramento crítico e a prática transformada. Sobre a prática situada, a autora aponta a imersão na cultura do alunado, relacionando-as com culturas de outros espaços, sejam eles públicos, de trabalho, ou de outras esferas.

Sobre essas culturas, a pesquisadora conceitua existir a instrução aberta, que seria uma análise das práticas dos alunados e os processos de produção e de recepção. A partir disso, se introduziria os critérios de análise crítica, da metalinguagem e dos conceitos apreendidos através da tarefa analítica sobre os diversos modos de significação. Todo esse processo aconteceria de acordo com o enquadramento de letramentos críticos, que tem o objetivo de interpretar os conceitos sociais e culturais da circulação e produção desses enunciados. Por fim, todas essas “etapas” seriam desenvolvidas em busca da prática transformada. (ROJO, 2012)

Falando mais especificamente sobre o Brasil, a pesquisadora afirma ser possível adotar essa pedagogia, uma vez que percebe uma grande adesão dos professores as características que são inerentes a essa concepção de educação. Ela salienta que o real desafio não é a aceitação dessa didática, mas a sua implementação. Primeiramente, Rojo (2012) menciona o desafio sobre a formação/ remuneração/ avaliação dos professores. Em segundo lugar, a autora salienta a dificuldade de decidir o que mudar ou não nos currículos, na organização da sala, e os materiais disponíveis em sala de aula. Entretanto, ela conclui que esses desafios são considerados pequenos se houver a adesão dos alunos e professores a esses ideais.

Entendemos o papel fundamental da Pedagogia dos Multiletramentos no sentido de que ela requer uma autonomia intelectual dos alunos, substituindo assim o

mais apropriada para conceituar esse fenômeno, o alfabetismo (estado de alfabetizado), entretanto está sendo mais utilizado o termo letrado em detrimento do termo alfabetismo.

modelo de seriação, ao propor um novo conceito de ensino aprendizagem. Pensar sobre o aluno numa perspectiva não só de criticidade, mas também de transformação é entender os multiletramentos que cercam o nosso alunado e como o professor pode se tornar um mediador ativo desse processo.

III. AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS E O SUJEITO NO DISCURSO

Pêcheux (1988) menciona a importância da ideologia ao salientar que é ela a responsável por oferecer as evidências daquilo que é sabido por todos. Essas evidências é que tornariam possível que: “uma palavra ou um enunciado queiram dizer o que realmente dizem e que mascaram, assim, sobre a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos de *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados” (PÊCHEUX, 1988, p. 160). O pesquisador considera que esse *caráter material do sentido* seria a relação de dependência constituída pelas formações ideológicas, esta relação sendo explicitada por meio de duas teses, a primeira discriminada a seguir:

1) A primeira consiste em colocar que o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). (PÊCHEUX, 1988, p. 160)

Dessa forma, percebemos a importância da ideologia para compreendermos as formações ideológicas, e assim, as formações discursivas. Em todas essas instâncias, a noção de sentido é fundamental, porque ele é que é diretamente afetado de acordo com as condições apresentadas pelas formações discursivas. Pêcheux (1988) complementa tal questão salientando que, ao considerar a materialidade do discurso e do sentido: “os indivíduos são interpelados em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações ideológicas que lhes são correspondentes” (PÊCHEUX, 1988, p. 161).

Assim, Pêcheux reflete sobre a noção do sentido das palavras, defendendo que, se elas podem configurar diferentes sentidos de acordo com a formação ideológica do sujeito-falante, isso significa dizer que uma palavra, ou uma expressão, não apresenta um sentido único, que lhe é próprio. Na verdade, segundo o autor, elas se constituem de acordo com a formação discursiva, ou nas relações que estabelecem com outras expressões ou palavras da mesma formação discursiva. Do mesmo jeito que consideramos que uma palavra ou expressão pode estabelecer sentidos diferentes dentro de uma mesma formação discursiva, o contrário também pode acontecer. Pêcheux (1988) afirma que palavras ou expressões “diferentes” podem

apresentar “o mesmo sentido” se estiverem dentro de uma mesma formação discursiva. É dessa forma que o *processo discursivo* acaba por fazer uso de substituições, de paráfrases e de outros recursos linguísticos que funcionam em uma formação discursiva dada.

A partir desse ponto que Pêcheux (1988) trabalha a questão dos “domínios do pensamento”, defendendo que eles se configuram como uma forma de estabilização na qual o sujeito é produzido, sócio-historicamente, de maneira simultânea com aquilo que lhe é fornecido. Dessa forma, o sujeito é capaz de se conhecer e conhecer outros sujeitos, e nesse estágio é que aconteceria a “condição do consenso” no qual se procura compreender o ser a partir de seu pensamento, de sua ideologia. Com isso, Pêcheux (1988) nos mostra que é na formação discursiva que se constituem os sentidos, com isso o autor apresenta a segunda fase:

2) Toda formação discursiva dissimulada, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao “todo complexo com dominante” das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas definido mais acima. Vamos desenvolver: propomos chamar interdiscurso a esse “todo complexo com dominante” das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas. (PÊCHEUX, 1988, p. 162)

Com isso, percebemos que as formações discursivas são diretamente ligadas ao interdiscurso, ou como o autor denominou, o “todo complexo com dominante”. Essas formações discursivas servem para fazer com o que o sujeito acredite que está enunciando algo que lhe pertence, mas, na verdade, sempre existem um lugar independente, responsável pela dominação dessas formações ideológicas. A partir dessas considerações, Pêcheux (1988) conclui apontando que o funcionamento da ideologia acontece pela interpelação dos indivíduos em sujeitos, através das formações ideológicas – mais especificamente através do interdiscurso – fornecendo a cada sujeito uma noção de “realidade”.

Pêcheux (1988) aponta que existem duas modalidades de existência do interdiscurso: o pré- construído e as articulações. Esses elementos aparecem “determinando o sujeito, impondo-dissimulando-lhe seu assujeitamento sob a aparência da autonomia, isto é, através da estrutura discursiva da forma-sujeito”

(PÊCHEUX, 1988, p. 164). Assim, podemos entender que o pré-construído e as articulações, através do interdiscurso, dissimulam para o sujeito a sua condição de autonomia, mascarando a sua real situação de assujeitamento. Assim, a formações discursiva que determinam o interdiscurso dos sujeitos é chamada de formação discursiva *dominante*, porque é ela que determina o que o sujeito pode ou não dizer, mas mascara essa relação para ele, fazendo-o acreditar que ele é “dono” daquilo que enuncia. Explicitando a questão, Pêcheux (1988) considera que:

“ sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob forma da universalidade (o “mundo das coisas”), ao passo que a “articulação” *constitui o sujeito em sua relação com o sentido*, de modo que ela representa, no interdiscurso, aquilo que *determina a dominação da forma-sujeito*. Especifiquemos do que se trata: antecipamos mais acima (PÊCHEUX, 1988. p. 160)

De acordo com isso, percebemos que o pré-construído vai sempre representar algo anterior, formado de acordo com discursos que são antecedentes. Já as articulações vão situar o sujeito e sua identidade, materializada através do sentido. Como já havíamos comentado, o processo discursivo se realiza mediante recursos como paráfrases, substituições, mas que, no entanto, essas substituições podem ser equivalentes ou não.

Orlandi (1988) comenta a questão das formações discursivas, salientando que: “As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que a empregam. Elas tiram o sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nos quais essas formações ideológicas se inscrevem” (ORLANDI, 1988, p. 21). Percebemos aqui a relação direta entre as formações ideológicas e o sentido, sendo o último dependente do primeiro. A autora define que as formações discursivas são definidas através do que as formações ideológicas consideram sobre o que pode ou não ser dito, e assim, as palavras receberiam seu sentido de acordo com a formação discursiva na qual são produzidas.

Segundo a autora, uma palavra vai receber seu sentido em sua relação com outras palavras da mesma formação discursiva, e é a partir dessa relação que o sujeito falante consegue se reconhecer. Assim, ela considera que:

A formação discursiva é, enfim, o lugar da constituição do sentido e da identificação do sujeito. É nela que todo sujeito se reconhece (em sua relação consigo mesmo e com outros sujeitos) e aí está a condição do famoso consenso intersubjetivo (a evidência de que eu e tu somos sujeito) em que, ao se identificar, o sujeito adquire identidade. É nela também, como dissemos, que o sentido adquire sua unidade. (ORLANDI, 1988, p. 21).

Assim, considerando a relação entre enunciado, texto, discurso e formação discursiva, Orlandi (1988) defende que “A relação entre texto e discurso não é biunívoca (um discurso não é igual a um texto e vice-versa)” (ORLANDI, 1988., p. 22). Ela salienta que o texto se configura como uma unidade de análise, mas não como uma unidade de construção discursiva. Essa unidade de construção é, na verdade, o enunciado, mas Orlandi (1988) aponta que sem a referência do texto ele não pode ser apreendido na construção do discurso.

Orlandi (1988) define que “O texto, de seu lado, se constitui de enunciados. O *enunciado* é enunciado na medida em que aparece em um texto, compreendido este na perspectiva discursiva.” (ORLANDI, 1988, p. 22). Assim, a autora aponta que podem existir enunciados de formações discursivas diferentes em cada texto. Dessa forma, ela defende que ao pensar sobre a relação dos textos com a funcionalidade discursiva na constituição dos diferentes tipos discursivos, é possível dizer que um único tipo de discurso possui diversos textos efetivos, que são marcados por formações discursivas divergentes.

Entretanto, Orlandi (1988) alerta que como não existe uma total vocalização do sujeito, uma única formação discursiva acaba por se estabelecer como dominante na constituição textual. Assim, a autora argumenta que cada texto possui uma unidade discursiva determinada pela qual ele se inscreve num tipo delimitado de discurso. Considerando isso, essa unidade textual é resultante de um efeito discursivo: “o texto é heterogêneo e se *apresenta* como uma unidade, dada sua relação com o discurso e sua inscrição em uma formação discursiva específica que se confronta com outras.” (ORLANDI, 1988, p. 23).

Sobre as condições de produção do discurso, Orlandi (2012) salienta que elas funcionam de acordo com certos fatores, sendo um deles a relação dos sentidos. Em outras palavras, a autora aponta que não existe discurso que não tenha relação com

os outros, e dessa forma, os sentidos acabam por ser resultantes de relações: “um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros” (ORLANDI, 2012, p. 39) A pesquisadora ressalta que todo discurso é, na verdade, parte de um processo discursivo mais amplo e contínuo. Assim, não existe um ponto que determine especificamente um começo e um fim para o discurso.

Entretanto, Orlandi (2012) comenta aspectos acerca do mecanismo da antecipação, no qual todo sujeito possui a capacidade de experimentar ou até de colocar-se no lugar do interlocutor. A pesquisadora ressalta que este mecanismo acaba por regular a argumentação, de tal forma que o sujeito enunciará através do efeito que busca produzir. Esta relação que acontece na argumentação é pautada também em uma relação de forças. A teórica menciona que o lugar a partir do qual o sujeito fala também faz parte da constituição do seu discurso. Para exemplificar, a pesquisadora menciona o lugar do professor em comparação com o lugar do aluno. Ela aponta que a palavra do professor, por conta do lugar do enunciador, acaba “valendo” mais do que a palavra do aluno. Assim, Orlandi (2012) conceitua as formações imaginárias, salientando que são nelas que os mecanismos do discurso repousam, sobre essas formações, a autora ressalta:

Assim, não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como são inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções. São essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição. Em toda língua há regras de projeção que permitem ao sujeito passar da situação (empírica) para a posição (discursiva). O que significa no discurso são essas posições. E elas significam em relação ao contexto sócio-histórico e à memória (o saber discursivo, o já-dito) (ORLANDI, 2012, p. 40)”.

Ainda sobre essa questão, Orlandi (2012) salienta que, na relação discursiva, são as imagens que constituem as diferentes posições. Dessa forma, o que irá funcionar no discurso não é o operário empírico, mas sim, o operário em sua formação discursiva produzido pelas formações imaginárias. Essas questões, como aponta a autora, irão contribuir para as condições de produção do discurso e para o seu

processo de significação. Assim, é dito que o imaginário ocupa grande importância na constituição do dizer: o imaginário: faz parte do funcionamento da imagem, ele não surge do nada, na verdade, ele se adapta ao modo como as relações sociais se estabelecem, através das relações de poder.

Orlandi (2012) ressalta que, para compreendermos o sentido de certas posições discursivas, é necessário que sejam analisadas outras questões, que vão além das intenções de quem enuncia. Ela abaliza ser fundamental relacionar esses discursos às suas condições de produção, e estabelecer as relações que ele mantém com a memória e com as formações discursivas. Dessa forma, a autora aponta:

Os sentidos não estão nas palavras elas mesmas. Estão aquém e além delas. Conseqüentemente, podemos dizer que o sentido não existe em si mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. (ORLANDI, 2012, p. 42-43)

Orlandi (2012) comenta que a noção de formação discursiva é a base da Análise do Discurso, uma vez que possibilita compreender o processo de produção de sentidos, e a sua relação com a ideologia. A autora salienta que o discurso se constitui nos seus sentidos, visto que aquilo que o sujeito diz se configura dentro de uma formação discursiva específica, e não em outra.

É nesse momento que chegamos a compreensão de que as palavras não possuem sentido nelas mesmas, mas sim, os seus sentidos se derivam das formações discursivas que elas se inscrevem. Orlandi (2012) ressalta que as formações discursivas representam, no discurso, as formações ideológicas, visto que os sentidos são sempre determinados ideologicamente. A partir dessa afirmação, a pesquisadora enfatiza que não existe discurso desvinculado de ideologia, e que, tudo que nós falamos, tem um traço ideológico que possui relação com outros traços ideológicos.

No trabalho em questão, é de fundamental importância entender quais as formações discursivas e ideológicas que interpelam os discursos do funk. Salientamos

que, através dessa reflexão, nos é possível compreender a constituição, tanto do sujeito masculino quanto do sujeito feminino, no lugar discursivo do funk brasileiro. Entender o lugar discursivo dos sujeitos, bem como as condições de produção desse discurso, nos possibilita o entendimento das representações sobre e da mulher nas produções de funk analisadas nesta dissertação.

3. 1 O sujeito no discurso

Como mencionamos anteriormente, entender a constituição dos sujeitos no funk, nos possibilita compreender as representações da e sobre a mulher no gênero musical referido. Assim, esta seção se dedica a noção do sujeito no discurso para a AD. Orlandi (1993) propõe uma divisão das concepções de sujeito nas teorias linguísticas modernas em três diferentes fases. Na primeira, o foco estaria na troca, na harmonia da conversação entre o *eu* e o *tu*. A segunda fase, estaria centrada na ideia do conflito, visto que frisaria o *outro* e assim as tensões que o *tu* exerceria sobre o que o *eu* enuncia. Na terceira fase, a autora acredita que, se enveredarmos nessa concepção binária defendida pelas fases anteriores, perderemos a diversificação do sujeito, algo que romperia com o objetivo da AD, que ambiciona visualizar o sujeito em seu caráter contraditório, visto que as concepções idealistas perseguem a completude, mas o sujeito histórico é marcado por uma incompletude.

Pensando nisso, a autora aponta que o sujeito está localizado numa relação dinâmica entre a identidade e a alteridade, uma vez que o sujeito é complementado em sua relação com o *outro*. Ou seja, não existe aqui uma centralização – como nas concepções previamente apontadas – nem no *eu* nem no *tu*, mas na verdade existe um foco na interação criada por ambos. Orlandi (1988) ressalta que o sujeito só se complementa em sua relação com o *outro*. A autora ainda discorre sobre outras apreensões quanto ao sujeito quando aponta que suas definições de sujeito são derivadas da concepção da linguagem como um trabalho, uma maneira que o homem tem de interagir com a realidade natural e social.

Orlandi (1988) salienta que o texto – seja ele oral ou escrito – pode ser observado diretamente no processo de interlocução, visto que ele é “o centro comum

que se faz na interação entre falante e ouvinte” (ORLANDI, 1988, p. 09). A autora complementa sua afirmação, ao ressaltar que o domínio do interlocutor é parcial e por isso possui a unidade no/do texto. Por conseguinte, a *significação* acontece no espaço discursivo que é “construído pelos/nos dois interlocutores.” (ORLANDI, 1988, p. 09). Orlandi sinaliza que essa relação de integração da unidade textual e da significação é correspondente à incompletude que os sujeitos apresentam em sua constituição.

Além disso, a autora enaltece que “o texto não é a soma de palavras, não é a soma de frases, não é a soma de interlocutores, e tampouco esgota-se em espaço fechado. Tem relação com a exterioridade, com as condições em que se produz, com outros textos.”(1988, p. 10). Orlandi (1988) enfatiza que essa seria a razão para a proposta de uma teoria não-subjetiva do uso da linguagem. E para explicar essa noção de não-subjetividade a autora aponta que:

Quando dizemos não-subjetiva, queremos dizer que, embora a noção de sujeito seja fundamental, porque não há discurso sem sujeito, há, ao mesmo tempo, uma des-centralização dessa noção: o conceito de discurso despossui o sujeito de seu papel central para integrá-lo no funcionamento dos enunciados dos textos, cujas condições de possibilidades são sistematicamente articuladas sobre formações ideológicas. Não se pode apreender, no discurso, um sujeito-em-si, mas sim um sujeito constituído socialmente, pois não são só as intenções que contam, já que as convenções constituem parte fundamental do dizer. (ORLANDI, 1988, p. 10)

De acordo com o que aponta Orlandi (1988), o sujeito não pode ser estudado e entendido em sua completude sobre si mesmo, é necessário compreendermos que o sujeito também é constituído pelo meio social no qual está inserido. Em outro momento, a autora retoma essa ideia, ressaltando que os “protagonistas do discurso”, através de sua integração como parte de uma sociedade e de uma ordem cultural, não podem ser tomados utopicamente, mas sim na sua relação com um lugar ocupado por ele no interior de uma formação social. Ou seja, esses sujeitos são “protagonistas *do* discurso e protagonistas *no* discurso: produzem e estão produzidos naquilo que produzem.” (ORLANDI, 1988, p. 11).

Orlandi; Guimarães (1993) afirmam que o discurso é, na verdade, o fruto de uma dispersão dos textos, sendo o texto uma dispersão do sujeito. Dessa forma, os autores concluem que a relação entre o texto e o sujeito é heterogênea, uma vez que ele pode ocupar diversas posições dentro do texto. Assim, percebemos que os discursos se constituem em duas dimensões: a do texto e a do sujeito. Essas dimensões revelam que a noção do discurso é perpassada pela multiplicidade dos textos e pela descontinuidade dos sujeitos.

De acordo com o que explicitam os autores, as formações discursivas – já comentadas no tópico anterior – são correspondentes às diversas posições que o sujeito ocupa no texto. Dessa forma, podemos perceber que um mesmo texto possui diferentes enunciados discursivos, estes que derivam das diversas formações discursivas. Orlandi; Guimarães (1993) salientam que, da mesma forma que o sujeito é heterogêneo, assim o é a sua ideologia: “A constituição do texto, do ponto de vista da ideologia, não é homogênea. O que é previsível, já que a ideologia não é uma máquina lógica, sem descontinuidades, contradições, etc.” (ORLANDI; GUIMARÃES, 1993, p. 17).

Sobre a Ideologia em geral, Pêcheux (1988) afirma: “o conceito da *Ideologia em geral* permite pensar o “homem” como “animal ideológico”, isto é, pensar em sua especificidade enquanto *parte da natureza* [...]” (PÊCHEUX (1988), p. 152). Ele salienta que é dentro desse processo histórico “natural- ideológico” que “A ideologia é eterna”. Essa afirmação faz analogia ao dito Freudiano de que “O inconsciente é eterno”. Assim, podemos perceber a relação que Pêcheux estabelece entre a ideologia e o inconsciente. Compreender essa relação é fundamental para entendermos as duas evidências que constituem o sujeito:

Como todas as evidências, inclusive aquelas que fazem com que uma palavra ‘designa uma coisa’ ou ‘possua um significado’ (portanto inclusas as evidências de ‘transparências’ da linguagem), a evidência de que vocês e eu somos sujeito – e que isto não constitua um problema – é um efeito ideológico, o efeito ideológico elementar. (ALTHUSSER, 1985 apud PÊCHEUX (1988), p. 153).

Assim, a partir das considerações de Althusser, percebemos as duas evidências que constituem o sujeito, a primeira a qual ele acredita que suas palavras dizem exatamente o que ele quer dizer, e a segunda a qual ele se configura como sujeito espontaneamente, ou seja, que não existem diversos discursos que o constituem. Dessa forma, Pêcheux salienta a noção de discrepância entre “indivíduo/sujeito” uma relação no qual “*o sujeito é chamado à existência: na verdade, essa formulação evita cuidadosamente a pressuposição da existência do sujeito sobre o qual se efetuará a operação e interpelação – daí não dizer: “O sujeito é interpelado pela ideologia”.*” (PÊCHEUX, 1988, p. 154).

Pêcheux (1988) explica que se essa tese fosse confirmada seria praticamente impossível uma inversão entre a metáfora que relaciona o sujeito e as “pessoas morais”, na medida em que os sujeitos seriam construídos pela coletividade de sujeitos, uma entidade que estaria pré-existente, impondo as marcações ideológicas para cada um dos sujeitos manifestadas em forma de “socialização”. Segundo o pesquisador, o que realmente acontece é que: “o que a tese: “a Ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” designa é exatamente que o “não-sujeito” é interpelado-constituído em sujeito pela ideologia (PÊCHEUX, 1988, p. 155). Dessa forma, percebemos que a ideologia faz parte da constituição do sujeito, e por isso não pode interpelar o sujeito se considerarmos que este já está construído.

Pêcheux (1988) também comenta a relação entre o sujeito e o pré- construído: “*o efeito de pré-construído como a modalidade discursiva da discrepância pela qual o indivíduo é interpelado pelo sujeito...ao mesmo tempo em que é sempre já sujeito*” (PÊCHEUX, 1988, p. 156). Percebemos que o sujeito se considera como “dono” de seu discurso, acreditando que o que fala é proveniente de um discurso que é seu. O pesquisador resume que essa evidência do sujeito de se conceber como espontâneo é precedida por “um processo de interpelação-identificação que *produz* o sujeito no lugar deixado vazio” (PÊCHEUX, 1988, p. 159). Sobre o sujeito ideológico, Pêcheux afirma: “Quanto ao sujeito ideológico que o reduplica, ele é interpelado – constituído pela evidência da constatação que veicula e mascara a “norma” identificadora” (PÊCHEUX, 1988, p. 159).

Dessa forma, podemos compreender que tanto o sujeito pelo sujeito, como o sujeito ideológico são interpelados pelo pré-construído. Segundo o autor, a ideologia é que define aquilo que “todos devem saber” ou o que “todos devem fazer”, e dessa forma não possa enunciar “aquilo que se queria dizer”, assim então mascarando aquilo que Pêcheux chama de “transparência da linguagem”.

Uma reflexão que envolve as evidências de sujeito apontadas por Pêcheux é a “teoria discursiva da resistência do sujeito” na qual Orlandi (2012) atenta para a relação de posse que o sujeito estabelece sobre aquilo que ele enuncia. Ela afirma que o pensamento de que “se eu quiser, eu posso” é uma “ilusão de transparência do sujeito para si mesmo” (ORLANDI, 2012. p, 213), ao ponto em que a noção de comunidade “juntos, podemos tudo” também é considerada pela autora como “ilusão de transparência da sociedade” (ORLANDI, 2012, p. 213) como uma forma de negação da ideologia. Sobre essa questão, Orlandi (2012) considera que:

Lugar do entendimento da necessidade da política, essas ilusões trazem em comum uma relação com a autoridade do saber e o saber da autoridade. Esquecendo o real e atravessamento do poder (a força) e o atravessamento do sentido (a ideologia, o equívoco), sugerem que quando se quer tudo se pode fazer. Ilusões que derivam da ideologia, esta entendida não como uma ocultação, mas como produtora de evidências, imaginário que relaciona o sujeito a suas condições materiais de existência. Ancilar à articulação do simbólico com o político. Apagamento do real da história, de sua materialidade. (ORLANDI, 2012, p. 213)

Segundo a autora, essas afirmações possuem equívocos e ambiguidades. Ela afirma que: “nos processos discursivos há sempre “furos”, falhas, incompletudes, apagamentos e isto serve de indícios/ vestígios para compreender os pontos de resistência” (ORLANDI, 2012. p. 213). Assim, podemos perceber a imperfeição da máquina discursiva. Orlandi (2012) reflete sobre essa imperfeição dos processos discursivos, relacionando-a aos lugares discursivos ocupados pelos sujeitos histórico-sociais. Ela acredita que exista uma “tópica cívica”, que seriam os vários lugares de definição nos quais se constituem processos de manifestações de sentidos da

cidadania. Assim, essa “tópica cívica” seria o lugar no qual se cruzariam as diferentes condições históricas, sociais e políticas que constituem o sujeito, o que para o sistema capitalista seria a “cidadania”.

IV. A MULHER E O FUNK: O ESPAÇO DISCURSIVO DA MULHER NO FUNK BRASILEIRO

4. 1 O funk como movimento musical: um breve histórico

Dedicamos esta seção ao estudo do funk enquanto movimento musical e cultural. Amorim (2009) comenta que o funk surgiu no final da década de 60, advindo do *soul music* americano, sendo inicialmente mais lento e tendo modificações ao longo do tempo, incorporando batidas mais fortes e abordando temas mais polêmicos. Ainda em seus primeiros exemplares, o funk que teve maior destaque nos morros cariocas, era marcado por englobar questões referentes à desigualdades sociais, e por letras que evidenciavam indignação e protesto. Yúdice (2004) comenta essas considerações, salientando que o funk pode ser incluído nos estudos antropológicos e sociológicos – juntamente com o hip-hop e o rap – como tradições afrodiáspóricas. O autor salienta que essa denominação é dada a postura desses gêneros em buscar exaltar as etnias africanas que se posicionam marginalizadas socialmente, e debochar dessa organização social. Ele afirma que o funk produzido no Rio de Janeiro está pautado em um paradoxo entre os prazeres e preocupações da vida urbana: ao mesmo tempo que existe um prazer relacionado à musicalidade, existe também o preconceito com a pobreza das comunidades e a exclusão social por elas vivida.

Essinger (2005) comenta que os primeiros bailes funk organizados eram denominados “bailes da pesada”, e foram realizados na década de 70, na zona Sul carioca. Vianna (1988) salienta que na década de 80 são criados os “melôs”, que fizeram o funk ganhar maior expressão no cenário musical brasileiro. O autor salienta que foi também na década de 80/ 90 que surgiram os MCs brasileiros, (como o MC Marcinho, MC Amaro e MC Bob Rum) e o funk passou do morro para as casas noturnas da Zona Sul carioca. Nesse momento o funk do Rio passa a ser afastar cada vez mais do *soul music* e as batidas se tornam mais rápidas. O pesquisador salienta que é nesse período que o funk tido como “proibidão” passa a chamar a atenção da polícia, com letras que exaltam badernas, tráfico de drogas e prostituição infantil.

Yúdice (1994) ressalta que na década de 90 o funk começa a expressar o descontentamento dos suburbanos com o Brasil. O autor aponta que os grupos étnicos tendem a desafiar o senso comum sobre o preconceito racial e as diversidades culturais no cenário político brasileiro. Apesar de marginalizada na década anterior, Amorim (2009) aponta que, em 2001, o funk passou a ser executado com mais frequência pela mídia, com letras fortes, que ora evocavam mazelas sociais e ora focava nos aspectos referentes ao universo sexual masculino e feminino. Yúdice (2004) comenta que os funkeiros possuem um espaço geográfico e social delimitado, e que eles são marginalizados e detestados por grande parte da sociedade, e que, na visão das autoridades policiais, eles são delinquentes, e apresentam uma ameaça aos cidadãos. No entanto, o autor aponta que os jovens funkeiros vêm buscando uma ressignificação de seu espaço social e das suas representações identitárias.

Yúdice (1994) salienta que tanto o funk, como o rap e o hip hop, podem ser incluídos nos estudos antropológicos e sociológicos como tradições afrodiáspóricas, uma vez que esses gêneros buscam resgatar a dignidade étnica africana. O pesquisador ressalta que essas etnias se situam marginalizadas na sociedade dos grandes centros urbanos, e por isso, os artistas desse ramo, muitas vezes, debocham da organização social, num movimento de intervenção através da música. Esses movimentos musicais se tornam uma articulação entre os prazeres e os problemas da vida urbana: ao mesmo tempo em que abordam o prazer da musicalidade, também mencionam questões referentes aos problemas do cotidiano dessas comunidades socialmente excluídas, vítimas da violência, da pobreza e também dos mais diversos tipos de discriminação (seja ela racial, sexual, cultural ou profissional).

Rose (1994) comenta no rap o uso disfarçado da fala para ir de encontro a desigualdade social e a marginalização de grupos étnicos. Essa é uma característica de outros ritmos advindos da música negra americana. Através de muitas músicas, grupos de rap, de hip hop e de funk questionam a dominação branca e as diversas relações de poder que acabam por provocar a exclusão dos afrodescendentes. Guevara (1996) complementa essa questão, afirmando que a cultura do hip hop se tornou um símbolo de protesto contra os diversos preconceitos e discriminações sociais, com o objetivo de transformação social simbólica. A autora ressalta que o

desafio político que propõe o hip hop, é ampliado quando a mulher se envolve com a proposta musical/ social. A participação feminina no movimento funciona como uma contribuição para a luta contra a desigualdade dos gêneros. Na cultura do hip hop norte-americano, a participação da mulher rompe com os padrões estabelecidos, no momento em que ela se mostra como contestadora e dona de si mesma. Dessa forma, ela assume um caráter ousado e revolucionário, lutando contra a desigualdade racial e social.

É importante constatar que boa parte dos integrantes desses movimentos não frequentam cursos universitários, sendo situados distantes do “círculo intelectual”. Amorim (2009) ressalta que o discurso que é disseminado por eles é oposto ao Estado e a organização social da atualidade, na medida em que esses sujeitos se sentem, por diversas vezes, excluídos das ações desse estado. A autora aponta que essa oposição que acontece se ancora na “consciência”, um termo que é sempre encontrado nas letras de rap, uma vez que os rappers consideram que têm uma missão de resgate à dignidade da comunidade através de suas letras. Entretanto, no funk, essa bandeira não é imediatamente levantada.

Contudo, a pesquisadora aponta que, nesse movimento, existem diversas ramificações envolvendo diferentes formações discursivas, que se norteiam para ações sociais amplas. Essa forma de posicionamento em relação à música e à dança, seja no rap ou no funk, possui suas origens pautadas nos movimentos de vanguarda. Lipovetsky (1983) comenta que existe uma afirmação de “ordem resolutamente outra” que surge com o modernismo, e consiste na busca incessante pelo “novo”. Na visão do autor, essa busca acaba por se inscrever nas produções artísticas modernas, estas que são centradas na crítica a si própria e na crítica contra as normas e os valores pregados pela sociedade capitalista, uma relação paradoxal: a partir do momento em que se propõe uma renovação da arte, da música e da dança, também se propõe uma destruição daquilo que se instituiu.

Amorim (2009) salienta que, na proposta modernista, se tinha o objetivo de gerar o diferente, o outro, o não mostrado e o não dito. Entretanto, tudo isso gerou uma exaustão na arte vanguardista, proporcionando o surgimento de uma proposta que passou a produzir o não dito, o estereótipo, o idêntico. Assim, podemos refletir

que esse processo não se trata da eliminação da produção artística, mas sim, na eliminação da característica inovadora destas, gerando uma arte composta pelo hedonismo. Lipovetsky (1983) comenta que, na pós-modernidade (ou hipermodernidade), ocorre o prolongamento de diversas propostas que acontecem na modernidade, especialmente naquilo que se refere à liberdade de expressão. De acordo com o pesquisador, as mudanças sociais que acontecem repercutem na música e nas artes de maneira geral, como também nos jogos de linguagem e na ordem epistemológica dessas linguagens, através de uma proposta democrática que busca sair dos padrões de verdade e entender as diferenças, os particularismo, e as multiplicidades nas esferas do saber livre.

Em relação ao funk no Brasil, Essinger (2005) comenta que os bailes funk proporcionavam a criação de equipes de som, que acabavam por tocar em pequenas festas, dentre as quais, podemos ressaltar: Cash Box, Black Power, Las Vegas, Furacão 2000, Pop Rio. De início os bailes não possuíam um lugar fixo para a realização, o entanto, posteriormente, se tornaram constantes em alguns clubes da Zona Oeste e Zona Norte do Rio de Janeiro. O autor menciona que eles criaram raízes nas zonas de periferia carioca, com o Black-Rio, que fazia referência aos integrantes do movimento (que eram todos afrodescendentes) e passaram a constituir este movimento que era típico do subúrbio do Rio de Janeiro.

Segundo Essinger (2005), o movimento Black-Rio objetivava desenvolver um trabalho voltado para a conscientização social frente aos frequentadores dos bailes, estes constituídos, em sua maioria, por afrodescendentes e pessoas com baixo poder aquisitivo. O movimento almejava a superação do racismo, através da ruptura do padrão dominante da “sociedade branca”. Essa abordagem foi avançando, ao passo de que, hoje em dia, diversos funkeiros são brancos, e o meio os abraça sem maiores resistências. Além disso, os jovens buscam assemelhar seus estilos aos cantores norte-americanos, usando tênis de marcas, diversas correntes e roupas de grife.

Vianna (1988) afirma que, enquanto conhecíamos o soul aqui no Brasil, no Estados Unidos era conhecido como funk, dadas as modificações sofridas nas batidas e nas letras de música. O pesquisador comenta que os cantores como Tony Tornado e Tim Maia eram os maiores representantes do funk brasileiro, que contava também

com uma versão mais leve, como batidas mais lentas. Esse ritmo advindo do funk era conhecido como “charme”. Yúdice (2004) aponta que, em 1975, o Soul Grand Prix inicia uma nova fase, a “cultura funk Rio”. Esta, foi rotulada pela polícia como “Rio negro”, uma vez que trazia como foco a cultura negra, exaltando dançarinos, músicos e esportistas de tal etnia.

Na década de 80, Vianna (1988) salienta que os “melôs” ganharam mais espaço no cenário musical, mesmo sofrendo preconceito social. O autor aponta que os melos surgiram no intuito de aproximar o público dos DJs, visto que os participantes dos bailes muitas vezes não conseguiam pronunciar os nomes das músicas, que estavam em língua inglesa. Amorim (2009) apresenta que os MCs brasileiros parecem em destaque na década de 90, na qual também foi observada uma “arrancada” no movimento. A pesquisadora comenta que o funk sai do morro e passa a ser tocado em casas noturnas da Zona Sul do Rio de Janeiro e em diversas cidades do país. Escutado majoritariamente por jovens, o funk carioca se afasta da Soul Music e assume uma proposta musical semelhante a encontrada em Miami, com batidas mais rápidas e letras que abordavam o tratamento diferenciado dado aos moradores das favelas e a sexualidade feminina com termos muitas vezes pejorativos, que eram pouco usados na música brasileira.

A pesquisadora afirma que é nessa mesma época que o funk “proibidão”⁸ começa a conseguir a atenção das autoridades policiais. Amorim (2009) afirma que esse novo formato do funk acaba por atrair a mídia, mas também causa um grande medo na sociedade carioca, uma vez que guarda consigo o estigma de “letra de favelado”. Além disso, esse movimento é associado à vagabundagem, à baderna, à prostituição infantil, à marginalidade crescente, uma vez que a maioria dos integrantes vive em morros do Rio de Janeiro, locais nos quais ocorre um grande fluxo do tráfico de drogas e de grupos que promovem o crime organizado. Sendo marginalizado na

⁸ **Funk proibidão** é um estilo de funk carioca surgido durante a década de 1990 nas favelas do Rio de Janeiro. Comercializados de forma clandestina, os *funks* proibidões tratam da realidade das comunidades onde ocorre o tráfico de drogas. Embora frequentemente considerado como um subgênero que exalta a violência e o tráfico de drogas, sendo pouco divulgado fora das favelas, artistas, como MV Bill, afirmam que o proibidão apenas retrata a realidade violenta da favela. A temática é muito similar à dos *rappers* americanos do chamado *gangsta rap*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Funk_proibid%C3%A3o Acesso em: 15/03/ 2018.

década anterior, nos anos 2000, o funk passou a ser tocado com frequência em rádios de todo os Brasil, sendo executado com uma batida mais forte e com elas que, em grande parte, tratavam sobre a sexualidade entre homens e mulheres. Amorim (2009) ressalta que, nas letras que abordavam as mulheres, alguns termos apareciam, e possuíam um caráter mais chulo, eram estes: cachorra, piranha, vadia, dentre outros. Por esses e outros fatores é que o funk acumulava preconceitos por onde chegava. A pesquisadora ressalta que esse preconceito se instaura na sociedade, recaindo sobre os grupos minoritários, como os negros, as mulheres, os homossexuais e as pessoas com baixo poder aquisitivo.

Contudo, no funk, a grande parte de seus participantes é de origem negra. Amorim (2009) ressalta que os grupos de funkeiros procuram a legibilidade de suas músicas através da ascensão econômica que o funk gera. Dessa forma, a pesquisadora comenta que o funk pode ser encarado como um movimento musical e cultural, uma que vez é representativo para aquela comunidade que consome esse estilo de música. Os funkeiros buscam construir uma identidade própria, que traga-lhe reconhecimento social. A autora aponta que existe uma relação paradoxal: ao passo que o funkeiro é aceito, uma vez que consegue aumentar o seu poder de compra graças à sua música; ele também sofre preconceito, por representar o som das minorias sociais. Yúdice (2004) também comenta essa questão, salientando que estudar o funk tem enorme relevância pela enorme representação social e identitária dos grupos periféricos. O pesquisador ressalta que os funkeiros têm um espaço social e geográfico delimitado, eles são detestados, e por vezes, marginalizados pela sociedade e pela polícia. No entanto, o estudioso salienta que os jovens funkeiros buscam a reconfiguração de seu espaço social, bem como de suas representações identitárias.

No campo da semântica, busca-se discutir a relação que se estabelece entre o discurso e as formas de representação e de constituição das identidades discursivas. Entretanto, Rajagopalan (2002) aponta que não há consenso sobre representação, e que, na verdade, esse termo implica na produção do eu como sujeito ou consciência de si, em um processo ativo de intervenção subjetiva. O pesquisador ressalta que as identidades linguísticas têm a sua constituição nos combates do

sujeito com o mundo, nos confrontos do dia a dia, na conquistas cidadãs e nas lutas políticas. Esse processo, de acordo com Rajagopalan (2002), é de adequação às demandas socioculturais. O teórico salienta que nós possuímos diversas matizes identificatórias, ou seja, somos portadores de identificação. Assim, nós estabelecemos protótipos que nos orientam socialmente, e que são o resultado da combinação que acontece entre a experiência e a ideologia advinda da sociedade. Entretanto, Rajagopalan (2002) afirma que não pode existir uma garantia de estabilidade entre esses protótipos, e por isso, quanto mais forte for o espaço ocupado pelas ideologias, menor vai ser sua abertura para a discussão. O autor aponta que é através dessas representações que podemos instituir protótipos de pessoas, de relações sociais, e de coisas.

Acreditamos ser de fundamental importância refletir sobre os aspectos históricos e culturais do funk, este que se apresenta como nosso *corpus* de análise da pesquisa. Conhecer o nosso objeto de estudo, bem como a sua historicidade, nos faz compreender mais aspectos em relação a sua identidade, bem como, em relação às suas formações ideológicas. Através dos apontamentos desta seção, percebemos que o funk, em suas raízes, tinha uma conexão com o engajamento político realizado pelo rap e hip-hop. Contudo, no funk brasileiro mais atual, esse viés é perdido, e as produções apresentam, em sua maioria, conteúdo sexualizado, abordando, majoritariamente, a mulher em suas letras.

4.2 O espaço discursivo da mulher no funk brasileiro

De acordo com o que apresentamos na seção anterior, encontramos que o funk contemporâneo tem a mulher como uma de suas temáticas principais, e, assim, dedicamos este tópico a discussão acerca do espaço discursivo da mulher no funk brasileiro.

Amorim (2009) comenta que, no espaço discursivo, a mulher passa a se integrar ao movimento do funk de uma forma bem específica: sua relação com a própria sexualidade e com o outro se constitui no movimento e pelo movimento. A autora aprofunda essa questão, salientando que, muitas vezes, a mulher no funk possui uma posição de objeto sexual, e sua representação nos bailes funk é sempre

de um sujeito que se expõe de maneira vulgar. Entretanto, a autora mostra que a mulher trata a sua participação no funk de outra forma, levando as situações de forma mais leve e entrando em um jogo de representações: ora ela é posta em uma condição machista de submissão aos homens, ora ela se comporta como dominadora, invertendo os papéis da sociedade patriarcal.

Sobre a relação conflituosa entre mulheres e homens, Héritier (1996) salienta que em momentos diversos da história da humanidade, a mulher aparece ocupando sempre posições inferiores aos homens. A autora afirma que grande parte da sociedade teve sua estruturação através da valorização dos homens e a desvalorização da mulher. Ela aponta a existência de uma “valência diferencial dos sexos”, que culmina, em sua maioria, em uma relação hierárquica caracterizada fortemente pela dominação masculina. A teórica ressalta que as funções de cada sexo são determinadas por questões orgânicas biológicas, e que o homem passa a ser considerado superior à mulher, uma vez que apresenta uma estrutura óssea mais forte, além de uma maior massa muscular. Ou seja, para Héritier (1996) existe não só uma divisão sexual do trabalho, mas também uma divisão social deste.

Sobre essa questão, a autora aponta que os homens possuem um maior destaque na sociedade, uma vez que a mulher era frequentemente vista como reprodutora e organizadora do lar. A pesquisadora ressalta o fato de que essa barreira existente entre os sexos só poderá ser rompida quando houver a igualdade entre os gêneros, assim, a sociedade sairá do quadro dicotômico entre dominável/ não dominável, desejado/ sofrido que está impregnado nos diferentes eixos sociais.

A autora salienta que esses elementos se encontram inscritos nas situações cotidianas de uma cultura específica, a partir da representação social dos sujeitos que a integram. Entretanto, ela aponta que não é suficiente apenas estudar a cultura, em suas diferenças e proximidades, mas é necessário explicar o que estabelece a relação de superioridade do homem em relação à mulher. Héritier (1996) afirma que na maioria das sociedades acontece uma apropriação masculina sobre as faculdades femininas, até em relação à procriação. Apesar disso, a autora ressalta que, se a diferença existente entre os gêneros está situada na base das sociedades, é possível

contornar as questões hierárquicas e estabelecer um patamar mais igualitário entre homens e mulheres.

Nas músicas de funk de cunho erotizado, podemos perceber cenas que remetem ações com caráter sexualizado. De acordo com o que aponta Maingueneau (1988) as ações propostas ou dizeres proferidos nas diferentes práticas discursivas (seja em textos falados ou escritos), concretude/ materialização do discurso, não constroem “um conjunto de signo inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 1988, p. 85). O autor considera três diferentes tipos de cenas discursivas que permeiam as práticas do discurso: a primeira é a cena englobante, esta que diz respeito ao tipo de discurso no qual algum gênero se enquadra (discurso político, religiosos, jornalístico); a segunda é a cena genérica, esta que diz respeito ao gênero do discurso no qual o texto é atualizado; a terceira é a cenografia, esta que diz respeito à situação enunciativa instituída pelo discurso em si.

Essas três cenas formam o que Maingueneau (1988) denomina de quadro enunciativo, em outras palavras, quadro em que a enunciação se efetiva: o autor afirma que as primeiras cenas definem o “quadro cênico”, correspondendo ao gênero e a tipologia do discurso da produção linguística. Este é o espaço em que a enunciação encontra o seu sentido, o universo linguístico e discursivo onde se situa. No entanto, o autor comenta que o leitor de um texto não se encontrará, a priori, com o quadro cênico, mas sim, com a cenografia que não se impõe pelo gênero, mas é constituída pelo texto em si, e dessa forma, evoca uma situação de discurso que é específica para a utilização de um determinado gênero. Para Maingueneau (1988, p. 87) a cenografia “não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala”. Assim, o teórico abaliza que ela vem em primeiro plano, e tem relação com a postura que o sujeito assume em relação ao que é enunciado. Em outro lado, aparece o quadro cênico, em segundo plano. Dessa forma, Maingueneau (1988, p. 87) entende que “todo discurso, por sua

manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima”.

Maingueneau (1988) ressalta que no espaço discursivo, discursos outros (de cunho religioso, político, erótico, sexual) são integrados à cena enunciativa instaurada, estabelecendo uma particularidade discursiva, na qual ocorre, por diversas vezes, um embate entre os diversos discursos no interior do movimento. A forma com a qual os discursos se articulam, em uma determinada prática discursiva, e a maneira com a qual os sujeito se integram a essa prática, fazem com que cada uma delas seja um acontecimento, uma especificidade discursiva que é diferente de outras práticas. A forma com que alguns desses discursos são inscritos em músicas de funk, no que enunciam os MCs e nas coreografia propostas para as danças instauram uma cena erótica que, diversas vezes, é tratada de forma caricatural.

O teórico afirma que a cenografia utilizada no interior de um baile funk, inicialmente, é a de um espaço no qual homens e mulheres se reúnem para dançar (algo que realmente acontece, uma vez que, os frequentadores se reúnem para dançar, paquerar, beber). No entanto, a cenografia representada pelos homens e mulheres nos bailes, é, em grande parte, remetida a um casal em cenas de intimidade. Até nos momentos em que a mulher dança sozinha, seus movimentos representam uma ação de cunho sexual. O quadro enunciativo do baile funk, ou nas letras do gênero referido, gira em torno dos homens e das mulheres, e da relação que estes estabelecem entre si. A cena que se constrói inclui a dança, a batida, os dizeres da música, características que são regidas pela sensualidade, sexualidade e erotismo. Mesmo que a letra da música não seja tão erótica, a dança e os movimentos executados no baile funk, o são. Podemos dizer que o funk estabelece uma relação paradoxal: ao mesmo tempo que se apresenta como um movimento homogêneo – uma vez que as coreografias e as letras são semelhantes, tendo o mesmo apelo erótico; também é heterogêneo – na medida em que o movimento também se ramifica em outros fins específicos, que inscrevem discursos também específicos.

Yúdice (2004) salienta que apesar das ramificações heterogêneas que o funk pode inscrever, a sensualidade feminina e sua dança é o, majoritariamente, traz destaque para as músicas. A pesquisadora comenta que a figura do homem é também

importante para o movimento, no momento em que sua sensualidade é provocada nas músicas através da visão de homem dominador e viril: homem heterossexual e com alto vigor para o sexo. Essas características são cantadas por ambos os gêneros, também o homem enuncia sobre si mesmo, quanto a mulher que exaltam a figura masculina.

No espaço discursivo do funk, Yúdice (2004) aponta que a mulher desenvolve uma corporalidade e um tom, inscritos em um modo enunciativo, que as confere o status de “fiadora” de seu discurso. A pesquisadora comenta que a representação feminina no funk, construída pela própria mulher, é a de um sujeito que vai de encontro aos padrões moralmente instituídos, e age de forma como quer, como deseja. De acordo com o que aponta Amorim (2009) a funkeira afirma não se importar com o que se fala ou se pensa a seu respeito, procurando mostrar ao outro (no caso, aos frequentadores dos bailes funk, ou aqueles que ouvem as músicas, ou aqueles que assistem aos seus vídeos no Youtube) como alguém com discursos legitimados, que executa ações com a capacidade de subverter os preceitos instituídos socialmente.

Amorim (2009) ressalta que a funkeira crê em sua independência e desenvoltura, tomando como elogio as denominações de “gostosa” e “popozuda” que frequentemente são endereçadas a elas. A pesquisadora também comenta que as funkeiras são, em sua maioria, jovens, com corpos definidos, se vestindo de maneira sensual, exibindo esse visual em todas as mídias nas quais aparecem, como Facebook, Instagram e Youtube. Além disso, muitas músicas fazem referência a maneira como a mulher se porta nos bailes, e assim, se inscrevem no espaço discursivo. Essas músicas são cantadas tanto por homens, quanto por mulheres.

A fim de comentar aspectos em relação ao papel feminino na sociedade, Maurano (2007) resgata conceitos da psicanálise ressaltando que nela a mulher não é descrita e observada apenas quanto ao seu fator empírico, ou seja, em sua existência factual, mas sim em sua posição no coito sexual, que como afirma Freud (2011), é sempre remetida à passividade, diferente da posição ativa do homem. Além disso, a autora cita a teoria de *phallus*, na qual se afirma que o próprio órgão sexual masculino representa a força, a virilidade, porque é ereto, é dominante, algo que se reproduz também no aspecto cultural. Freud (2011) complementa essa questão por

considerar que a mulher se sinta diminuída em relação ao homem principalmente por conta da dominação fálica.

Maurano (2007) salienta ainda que essa força que a natureza fornece ao homem faz com que ele se sobreponha e crie a cultura, recriando assim o mundo. Dessa forma, a maioria das culturas civilizadas, ou pelo menos as civilizações ocidentais, são patriarcais. Sobre essa questão, Freud (2011) aponta que o homem, ao perceber que tinha o poder de melhorar suas condições de vida através do trabalho, seleciona alguém para auxiliá-lo nessa tarefa. Na perspectiva do autor, esse indivíduo é para o homem um colaborador, com quem convive porque lhe é útil. Na história primitiva, o psicanalista ressalta que o homem havia adotado o hábito de construir famílias, e que esses seriam provavelmente os seus primeiros colaboradores.

Dessa forma, o pesquisador aponta que para essa função auxiliar o macho conserva a fêmea ao seu lado, e esta que também não quer deixar seus filhotes desamparados, também tinha o interesse de permanecer junto ao macho forte. Marauto (Op.cit) ressalta essa concepção, salientando que o universo é constituído por representações simbólicas, e assim, como impera a representação mais forte, o universo é, por conseguinte, fálico. Ainda sobre essa questão temos o apontamento de Freud (2011):

As mulheres representariam os interesses da família e da vida sexual; o trabalho cultural é sempre mais transformado em dever dos homens, ele lhes atribui tarefas sempre mais difíceis, obrigando-os a efetuar sublimações pulsionais, às quais as mulheres são menos aptas. (FREUD, 2011, p. 48-49)

De acordo com a concepção do psicanalista, a mulher estaria passivamente localizada na sociedade por acreditar não ser apta a desenvolver as atividades que os homens desenvolvem. Além disso, o pensador salienta que as mulheres seriam “desde sempre” mães, e que buscariam um homem principalmente pela proteção de seus filhos. Nesta seção, apresentamos as posições de sujeito no funk, tanto masculinas, quanto femininas. Na constituição discursiva do sujeito masculino do funk, percebemos um lugar de dominação, enquanto que na constituição de sujeito feminino observamos um paradoxo: em alguns momentos, a mulher é submissa, aceitando ser

tida como “cachorra” e “potranca”, aparecendo meramente através da exposição de seu corpo. Em outros, a mulher é empoderada e forte, dizendo ser ela a dona de suas escolhas e decisões. Em nosso trabalho, buscamos entender mais sobre a constituição destes sujeitos, e em especial, do sujeito feminino.

V. DELINEAMENTO DO PERCURSO METODOLÓGICO

Objetivamos, através deste capítulo, esclarecer o percurso por nós escolhido para desenvolver a pesquisa e situar o leitor quanto à metodologia que fundamentou a nossa investigação. De início, apresentaremos uma reflexão acerca dos paradigmas da ciência, comentando sobre a concepção de pesquisa adequada à investigação dos discursos proliferados na linguagem audiovisual de funks brasileiros cantados por homens e por mulheres. Assim, acreditamos que se trata de um objeto que apresenta complexidade, uma vez que engloba, ao mesmo tempo, aspectos discursivos, linguísticos, e também, pedagógicos. Apresentamos considerações acerca da tipologia desta pesquisa, justificando o motivo pelo qual ela pode ser considerada de natureza descritiva, documental e discursiva. Em seguida, explanamos o contexto da coleta de dados, discorrendo sobre os critérios elencados para a seleção das produções analisadas no presente trabalho. Por fim, faremos a apresentação dos instrumentos e do procedimento da coleta e análise do *corpus*, bem como das categorias que fundamentaram a análise. Consideramos que todo esse procedimento é fundamental para justificar os pressupostos teóricos e metodológicos utilizados para o tratamento dessas categorias – que se encontram ao final desta sessão.

5.1 Situando a pesquisa

Sobre os desenvolvimentos contemporâneos da ciência, Vasconcelos (2002) aponta três dimensões referentes ao paradigma tradicional. São estes os seguintes pressupostos: simplicidade-estabilidade-objetividade. No entanto, a pesquisadora salienta alguns avanços que transformaram esses pressupostos tradicionais em pressupostos do paradigma contemporâneo, ou emergente, sendo o primeiro avanço: o pressuposto da simplicidade passa a ser o pressuposto da complexidade. A pesquisadora afirma que o processo de simplificação traria uma atmosfera obscura às inter-relações que existem entre os fenômenos do universo. Assim, ela aponta ser imprescindível observar e lidar com as complexidades do mundo em todos os seus eixos, e, a partir dessa necessidade, surgiu a atitude de contextualizar os fenômenos e de reconhecer a causalidade recursiva.

No segundo avanço, o pressuposto da estabilidade passa a ser o pressuposto da instabilidade. Vasconcelos (2002) salienta o reconhecimento de que o mundo está em um processo emergente, de tornar-se algo, e, a partir desse entendimento, seria desenvolvida a consideração de indeterminação, na qual os fatos seriam quase sempre imprevisíveis e irreversíveis, algo que traria uma incontabilidade dos fenômenos. No último avanço, o pressuposto da objetividade passa a ser o pressuposto da intersubjetividade. A pesquisadora comenta que existe uma realidade independente de um observador, salientando que o conhecimento científico acontece através da construção social. Dessa forma, a autora aponta a consequência de uma “objetividade entre parênteses” e a incorporação do *multi-versa*: as múltiplas versões da realidade, nos diversos domínios linguísticos de explicações. Vasconcelos (2002) menciona que na ciência emergente o novo-paradigma é o da complexidade. A pesquisadora ressalta que tanto a complexidade, quanto os sistemas complexos e as complexidades das organizações e da sociedade, não são paradigmas novos, uma vez que, a real inovação, é o reconhecimento da ciência. Dentre diversas discussões acerca desse paradigma, a pesquisadora ressalta que se reconhece a complexidade como um pressuposto epistemológico transdisciplinar, e não mais como um fenômeno biológico e linguístico.

Percebemos, através do que foi apresentado anteriormente, que houve diversos avanços para que as ciências humanas fossem fonte para a investigação de fenômenos subjetivos, e assim, atingissem o paradigma da complexidade. Ao analisar o paradigma tradicional e positivista de ciência, contraposto ao paradigma emergente da complexidade, e do nosso objeto de estudo (já mencionado no momento inicial desta sessão), chegamos à conclusão de que não há como desenvolvermos nossas análises considerando uma visão objetiva, estável e simplista diante dos fenômenos variáveis.

Ao desenvolvermos uma investigação, precisamos considerar a sua complexidade intrínseca, que envolve seu contexto, seus sujeitos, sua historicidade, dentre outras questões. Além disso, não podemos desconsiderar que estamos lidando com um objeto que constitui nossa identidade e apresenta grande complexidade: a linguagem e os letramentos.

Rojo (2008) explana que, em abordagens recentes, os letramentos apontam para a heterogeneidade das práticas sociais de escrita e leitura, insistindo no caráter sociocultural e situado das práticas letradas. A partir do caráter anteriormente descrito, o conceito de letramento passa a ser pluralizado, e gera o termo letramentos (ROJO, 2009). Hamilton (2002) classifica os letramentos em duas categorias, que se intercomunicam: os letramentos dominantes – aqueles associados às escolas, aos locais de trabalho, às igrejas e aos eventos burocráticos – e os letramentos locais – estes que se caracterizam por não pertencerem a instituições, tendo sua origem e disseminação em culturas locais e na vida cotidiana. Rojo (2009) salienta a desvalorização dos letramentos locais, exatamente pelo fato de que eles não fazem parte de sistematizações institucionais e seus agentes não são institucionalizados.

A pesquisadora enuncia, ainda, que a escola vem desprezando o uso do “internetês” ou do “bloguês”, relatando que a migração que ocorre entre a linguagem social para outras esferas de comunicação poderia ser encarado como um “ataque à Língua Portuguesa”. Ao invés de considerar como um ataque, Rojo (2012) comenta que os professores deveriam investigar por que e como esse modo de se expressar funciona na escrita, na intenção de se aproximar com o contexto cultural vivido pelo próprio aluno. Assim, o papel desempenhado pela escola estaria ligado com o reconhecimento desses múltiplos letramentos, que se modificam e variam de acordo com o tempo e o espaço. Dessa forma, a autora salienta ser fundamental que a escola possibilite aos seus alunos a participação em práticas sociais diversas estas que utilizem a leitura e a escrita (os letramentos) da vida, de maneira democrática, ética e crítica (ROJO, 2009, p; 107).

Rojo (2009) ainda comenta que é necessário que a educação linguística considere três pontos: 1) os multiletramentos ou os letramentos múltiplos, deixando de ignorar os letramentos de culturas locais e os colocando em posições de contato para com os letramentos valorizados e institucionais; 2) os letramentos multissemióticos que são exigidos por textos da atualidade e ampliam a noção dos letramentos para o campo da música, das imagens, impondo o trabalho não só com os impressos, mas também com as mídias analógicas (cinema, rádio, TV) e digitais. 3) os letramentos críticos, que possibilitam que os alunos aprendam a pensar de forma

ética sobre os discursos que os circundam. Acreditamos que os apontamentos citamos anteriormente justificam a relevância de nossa pesquisa, uma vez que, ao buscar identificar os múltiplos letramentos nas músicas de funk brasileiro, estamos adentrando na cultura consumida pela maioria dos jovens, e conseqüentemente, pela maioria de nossos alunos.

Após refletirmos sobre o paradigma científico dessa pesquisa, o nosso objeto de investigação, a linguagem, nos destinaremos, a seguir, a apontar o tipo e a natureza de nosso trabalho. Dessa forma, a abordagem metodológica da nossa pesquisa, além de aspectos quantitativos complementares (quantidade de músicas/ vídeos a serem analisados, por exemplo) é de natureza qualitativa, uma vez que estamos tratando de contextos e objetos subjetivos, que não podem ser quantificados, estáveis e homogêneos. Sobre a pesquisa qualitativa, Prodarov e Freitas (2013) apontam:

A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Esta não requer o uso de métodos ou técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para a coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. Tal pesquisa é descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem. (PRODAROV; FREITAS, 2013, p. 70)

Gomes (2009) também comenta aspectos referentes à pesquisa qualitativa, salientando que essa natureza de pesquisa tem como foco a exploração de um conjunto formado pelas opiniões e representações sociais sobre o tema de investigação. No entanto, o pesquisador ressalta que o material pesquisado não pode abranger a totalidade das falas, e assim, justificamos a seleção de um conjunto específico de músicas/ vídeos a serem analisados, a fim de possibilitar uma análise satisfatória e não extensa.

A fim de atender aos objetivos anteriormente apresentados, esta pesquisa se configura como sendo qualitativa interpretativista. Como aponta Esteban (2010), essa perspectiva metodológica surgiu com o intuito de opor-se à concepção empírica adotada pelos positivistas (Ciências Naturais), visto que volta sua análise para os fenômenos sociais. Segundo a autora, o Interpretativismo é uma perspectiva teórica

que desenvolve interpretações da vida através do viés social, além de analisar aspectos culturais e históricos no mundo.

Considerando os apontamentos de Caleffe e Moreira (2006) quanto estes comentam que a pesquisa descritiva é usada de forma ampla na educação e nas ciências comportamentais, entendemos a presente pesquisa como sendo do tipo descritiva. Os autores salientam que nesse tipo de pesquisa, o principal objetivo é a descrição ou a caracterização de uma população ou de um fenômeno, como também o estabelecimento de uma relação decorrente de variáveis, como é o caso da nossa pesquisa, que trata das representações multissemióticas sobre a mulher nas músicas de funk brasileiro. Prodarov e Freitas (2013) também apontam alguns aspectos da pesquisa descritiva:

Visa a descrever as características de determinada população ou fenômeno ou o estabelecimento de relações entre variáveis. Envolve o uso de técnicas padronizadas de coleta de dados: questionário e observação sistemática. Assume, em geral, a forma de levantamento. (PRODAROV; FREITAS, 2013, p. 52)

Dessa forma, descrevemos o conteúdo encontrado nas produções de funk brasileiro, salientando as múltiplas linguagens dessas produções: os sentidos das letras das músicas, as imagens, os gestos, a dança, a ambientação, e as notícias e os comentários motivados por essas produções. A partir dessa descrição, buscamos fornecer informações importantes acerca da construção do discurso sobre a mulher no funk brasileiro, bem como os sentidos que circulam sobre a mulher nesse gênero musical. Além disso, refletir sobre estes discursos também nos faz pensar em outra questão de grande relevância: o ensino. Observamos que o público que interage com conteúdo de produções de funk possui uma maior quantidade de jovens, estes que estão na escola, e levam a cultura do funk para o ambiente escolar.

Em relação a seleção dos tópicos, consideramos nossa pesquisa como sendo do tipo documental. Prodarov e Freitas (2013) comentam que a pesquisa documental é baseada nos materiais que não receberam um tratamento analítico ou então que podem ser reelaborados de acordo com o que objetiva o pesquisador.

Sobre esse tipo de pesquisa, eles afirmam:

Entendemos por documento qualquer registro que possa ser usado como fonte de informação, por meio de investigação, que engloba: observação (crítica dos dados na obra); leitura (crítica da garantia, da interpretação e do valor interno da obra); reflexão (crítica do processo e do conteúdo da obra); crítica (juízo fundamentado sobre o valor do material utilizável para o trabalho científico). Todo documento deve passar por uma avaliação crítica por parte do pesquisador, que levará em consideração seus aspectos internos e externos. No caso da crítica externa, serão avaliadas suas garantias e o valor se seu conteúdo. (PRODAROV; FREITAS, 2013, p. 55)

No caso da nossa pesquisa, trabalhamos com documentos digitais, estes que estão disponíveis publicamente na internet. Buscamos em sites de música, levando em consideração os critérios específicos que serão apresentados no tópico seguinte. Dessa forma, o corpus coletado nos ajudou a refletir sobre os conteúdos em questões mais amplas, como o ensino da Língua Portuguesa. Entendemos que as produções de funk podem ser consideradas em seu caráter multissemiótico, uma vez que representam o híbrido entre diversas linguagens, e que, além disso, interagem mais diretamente com o público jovem. Com letras de teor polêmico, que muitas vezes ressaltam o erotismo, o funk se instaura como um estilo de vida, de dança e de comportamento, algo que se acrescenta ao processo identitário dos jovens.

Acreditamos ser importante refletir sobre as diversas linguagens encontradas nas produções do funk para o trabalho com nossos alunos uma vez que, através da proposta dos multiletramentos, devemos buscar os aspectos multiculturais que possam ser encontrados na escola, a fim de descentralizar a escola de uma cultura privilegiada e unilateral, incorporando as práticas letradas e culturais que são vivenciadas diariamente por eles. Dessa forma, analisar as linguagens, refletir sobre seus usos e efeitos nos traz uma possibilidade de trabalho analítico, crítico e transformador, algo que se fundamenta na proposta multiletrada apresentada por Rojo (2012).

A pesquisa também se respaldará no campo discursivo, na medida que analisaremos os efeitos de sentido das representações multissemióticas sobre a mulher nas produções de funk brasileiro através dos comentários dos usuários acerca dessas produções. Ao mesmo tempo que interpretamos os dados, também procedemos uma articulação com as teorias da Análise do Discurso, com base nas

contribuições de Pêcheux e Maingueneau, através dos quais mobilizamos conceitos de sujeito e posição de sujeito, formação discursiva, efeitos de sentido e encenação discursiva. É por essa via que nossa pesquisa também está inserida no campo dos estudos discursivos, considerando aspectos outros que não sejam só os linguísticos, mas também os sociais, históricos, individuais e contextuais.

5. 2 De onde vem o *corpus*

Como nosso contexto de trabalho é a internet, percebemos um grande número de produções do gênero aqui em questão. Em diversas plataformas, observamos o compartilhamento de trechos de letras ou clipes, gerando em diversas redes sociais comentários que se multiplicam rapidamente. Assim, buscamos, a priori, selecionar um exemplar de site que tivesse uma grande quantidade de acessos, a fim de coletar uma amostra relevante para o trabalho, de uma fonte também relevante.

Assim, selecionamos um desses sites, o www.letras.mus.com.br, uma vez que buscamos as músicas de funk através de *rankings* de acessos. Esse *ranking* serve para nós como ferramenta para a seleção das produções a serem analisadas. No entanto, utilizamos de outras plataformas para complementar o nosso estudo, como o Youtube (rede social de compartilhamento e colaboração de vídeos).

Consideramos imprescindível refletir sobre os apontamentos de Orlandi (1999, p. 59) quando a autora menciona que: “A análise do discurso não procura o sentido “verdadeiro”, mas o real do sentido em sua materialidade linguística e histórica”. Além disso, a autora salienta o viés interpretativista da AD quando comenta que a delimitação do *corpus*, para esse tipo de análise, não é pautada em critérios empíricos – ou positivistas – mas sim teóricos. A partir do que ressalta Orlandi podemos entender a importância da análise interpretativista, uma vez que a AD não busca uma interpretação fechada, ou completa, mas sim a interpretação da obra em “sua espessura semântica, sua materialidade linguístico-discursiva” (ORLANDI, 1999, p, 63). Assim, acreditamos que as modalidades discursivas apresentadas anteriormente são fundamentais para a nossa análise, uma vez que, pensar multissemioses também nos faz refletir sobre os diversos discursos que se entrecruzam por essas produções.

Pensando sobre o que foi apontado, podemos perceber o funk como um gênero que, apesar de sua análise marginalizada, ganha cada dia mais espaço e abrangência no cenário musical brasileiro. Assim, entendemos que refletir sobre produções de um gênero musical tão difundido - principalmente entre os jovens - é também entender mais sobre o universo desses jovens e suas ideologias, aqui, com um foco especial para a questão do feminino.

5.3 Procedimentos de coleta e análise

Iniciamos a coleta de dados no mês de setembro do ano de 2017. Para tanto, realizamos uma busca no Google, utilizando as seguintes palavras-chave: “funks mais tocados ranking letras”. Não especificamos que as letras buscadas seriam sobre a mulher, uma vez que queríamos testar se as músicas mais tocadas do gênero apresentavam, em sua totalidade, discursos sobre a mulher. Após a busca, encontramos diversos sites, estes com organizações diferentes. Optamos por levar em consideração o ranking de acesso disponibilizado no site www.letras.mus.com.br, o qual foi escolhido por dois motivos principais: primeiramente, por ser um site com muitos acessos em todo o país, e, em segundo lugar, pela organização do site, ao criar um ranking das músicas por gênero musical. Assim, encontramos um ranking de 100 músicas do gênero referido. Decidimos selecionar as 10 primeiras músicas encontradas no ranking que tivessem a mulher em evidência, seja no discurso dos MCs homens – no discurso sobre a mulher – seja no discurso das MCs mulheres, – no discurso da mulher, visto que consideramos esses 10 exemplares como um corpus suficiente e adequado para proceder a análise. Consideramos que selecionar as 10 mais populares nos traria uma dimensão satisfatória, uma vez que estas seriam as mais reproduzidas pelos usuários do site em questão. Descartamos produções que não tivessem discursos sobre a mulher, ou então produzido por mulheres. Descartamos também as produções que eram muito curtas e que possuíam, majoritariamente, repetições.

Na tabela a seguir, demonstramos a quantidade de dados que não consideramos apropriados para o desenvolvimento de nossa análise:

Tabela 1: Postagens de conteúdos descartados

CONTEÚDOS DISPENSADOS	NÚMERO DE POSTAGENS
Sem relação com o objeto:	22
Repetições:	15
Total:	37

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Percebemos, através da tabela acima, que as produções dispensadas são, no total 37. Tendo em consideração que a amostra contida no ranking era de 100 músicas, selecionamos das músicas restantes (63 exemplares) as 10 mais bem colocadas no ranking, de acordo com o seguinte critério: selecionamos 5 músicas cantadas por MCs homens e 5 cantadas por MCs mulheres. Justificamos aqui a escolha baseada também pela questão de gênero (feminino e masculino) no momento em que nos propusemos a analisar não só as linguagens sobre a mulher, mas também, as linguagens da própria mulher. Na tabela abaixo, apresentamos as cinco produções protagonizadas por homens:

Tabela 2: Produções de funk protagonizadas por homens

TÍTULO DA PRODUÇÃO	TEM CAFÉ	AGORA VAI SENTAR	TRANSARIANO	BAILARINA	PANCADÃO
NÚMERO DE VISUALIZAÇÕES	17.910.461	180.518.139	24.920.582	12.457.529	104.073.723
VOTOS FAVORÁVEIS (GOSTEI)	246.000 (96%)	1.766.139 (94%)	525.898 (97%)	265.944 (95%)	984.000 (95%)
VOTOS NÃO-FAVORÁVEIS (NÃO-GOSTEI)	9.000 (4%)	110.295 (6%)	14.270 (3%)	12.597 (5%)	44.000 (5%)

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Na tabela 2, apresentamos as cinco produções protagonizadas por homens. Além disso, revelamos alguns outros dados relacionados a estas: a quantidade de acessos na plataforma do *Youtube* (visualizações), bem como, os votos de aprovação (gostei) e de não-aprovação (não gostei), disponíveis na mesma plataforma. O primeiro dado que observamos é o alto número de aprovação desses vídeos, uma vez que todos apresentam mais de 94% de votos favoráveis. Dentre eles, o clipe “Agora vai sentar” possui o maior número de votos contrários, totalizando 6% das intenções. No entanto, salientando que o mesmo vídeo possui o maior número de acessos, e isso pode ser um indício em relação à pluralidade das respostas. Na tabela a seguir, Tabela 3, apresentamos as cinco produções protagonizadas por mulheres. Além disso, revelamos também os outros dados relacionados a estas: a quantidade de acessos na plataforma do *Youtube* (visualizações), bem como, os votos de aprovação (gostei) e de não-aprovação (não gostei), disponíveis na mesma plataforma:

Tabela 3: Produções de funk protagonizadas por mulheres

TÍTULO DA PRODUÇÃO	100% FEMINISTA	ARLEQUINA	AMIGA FALSIANE	CHEGUEI	TÔ SOLTEIRA DE NOVO
NÚMERO DE VISUALIZAÇÕES	3.226.839	136.769.093	31.387.927	179.211.300	2.788.823
VOTOS FAVORÁVEIS (GOSTEI)	100.445 (92%)	1.000.000 (86%)	428.576 (92%)	1.386.388 (91%)	79.249 (97%)
VOTOS NÃO-FAVORÁVEIS (NÃO-GOSTEI)	8.266 (8%)	153.000 (14%)	34.342 (8%)	127.283 (9%)	2.136 (3%)

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Enquanto que as produções protagonizadas por homens receberam altas níveis de aceitação, nos clipes protagonizados por mulheres esse número se mostra um pouco menor. A segunda produção com maior número de acesso, Arlequina, apresenta o maior número de rejeição, com 14% dos votos. Logo em seguida, observamos o clipe, Cheguei, da MC Ludmilla, com o maior número de visualizações, e 9% de rejeição. Além disso, percebemos que “100% feminista” e “Tô solteira de novo”, possuem número de acesso que se aproximam. Contudo, “100% feminista” possui um número maior de rejeição, com 8% dos votos. Não podemos afirmar com certeza o motivo desse número maior de rejeição. Porém, ao refletirmos sobre o tema polêmico da produção, é possível inferir que este tenha relação com os votos negativos.

Para o primeiro momento da análise, a fim de atingir aos nossos dois primeiros objetivos específicos – a) Identificar as múltiplas linguagens sobre a mulher no gênero musical no funk brasileiro. b) Investigar os discursos e seus efeitos na produção de sentidos sobre a mulher no gênero musical referido. A fim de atingir aos nossos objetivos específicos, elaboramos três categorias analíticas que norteiam a nossa análise: 1) A representação da mulher como objeto sexual. 2) A representação da mulher como reafirmação do machismo. 3) A representação da mulher feminista. Após a organização dos *corpus* de acordo com as categorias anteriormente apresentadas,

elaboramos um esquema que especifica as produções em suas categorizações específicas:

Tabela 4: Categorização

CATEGORIAS ANALÍTICAS		
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER COMO OBJETO SEXUAL	A REPRESENTAÇÃO DA MULHER COMO REAFIRMAÇÃO DO MACHISMO	A REPRESENTAÇÃO DA MULHER FEMINISTA
Tem café (Ano 2017) – MC Hariel; Gaab	Arlequina (Ano 2017) – MC Bella	100 % feminista (Ano 2017) – MC Carol; Karol Conka
Agora vai sentar (Ano 2017) – MC Jhowzinho; Kadinho	Amiga falsiane (Ano 2017) – MC Mirella	
Transariano (Ano 2017) – MC WM	Cheguei (Ano 2017) – Ludmilla	
Bailarina (Ano 2017) – MC Pedrinho	Tô solteira de novo (Ano 2017) – Valesca Popozuda	
Pancadão (Ano 2017) – MC WM; MCS Jhowzinho e Kadinho		

Fonte: Elaborada pela pesquisadora

Na tabela 4, podemos observar como as produções apresentadas se organizam nas categorias por nós elaboradas, sendo todas estas elaboradas de acordo com as representações da mulher em produções de funk. Na primeira categoria, selecionamos as produções que representavam a mulher majoritariamente enquanto objeto sexual, estas que totalizaram um total de cinco. Na segunda categoria, encontramos exemplares de produção que já possuíam, majoritariamente, outro foco. Nestas, a mulher tinha sua representatividade baseada na reafirmação de valores machistas, como a dominação e a agressividade. Estas totalizaram um total de quatro produções.

Na terceira categoria, a mulher é representada, majoritariamente, por outra vertente: como feminista. Classificamos apenas uma produção adequada para compor esta categoria.

Além disso, ressaltamos que todas as produções referentes à primeira categoria são protagonizadas por funkeiros, enquanto que, nas duas outras categorias analíticas, temos apenas produções protagonizadas por mulheres.

Na medida em que nossas análises têm como objetivo as múltiplas linguagens sobre a mulher, buscamos desenvolvê-la através da identificação dessas múltiplas linguagens, bem como de suas significações. A fim de atingir a esse objetivo, atentamos para a multissemiótica das produções, desenvolvemos a análise de acordo com o seguinte esquema: 1) Analisamos as semioses textuais, referentes à letra da produção, salientando aspectos que correspondem às escolhas lexicais e seus sentidos. 2) Analisamos as multissemióticas, referente aos diversos elementos que compõem o vídeo, como: a ambientação, as vestimentas, os trejeitos, a dança, a melodia da música, ect.

Para o segundo momento da análise, a fim de atingir ao nosso terceiro objetivo - Analisar as recepções dessas múltiplas linguagens para uma educação linguística do usuário em tempos de redes sociais - nos destinamos a interpretar a repercussão desses vídeos. Para tanto, faremos a análise dos comentários postados em relação às 10 produções aqui selecionadas. A seguir, temos a listagem de todas as produções analisadas, bem como, a quantidade de comentários analisados referentes a cada uma das produções:

Tabela 5: Lista de produções e comentários analisados

TÍTULO DA PRODUÇÃO	INTÉRPRETE(S)	TOTAL DE COMENTÁRIOS	COMENTÁRIOS SELECIONADOS
TEM CAFÉ	MC HARIEL; GAAB	21.499	5
AGORA VAI SENTAR	MC JHOWZINHO; KADINHO	72.734	5
TRANSARIANO	MC WM	15.394	5
BAILARINA	MC PEDRINHO	15.524	5
PANCADÃO	MC WM; JHOWZINHO E KADINHO	34.735	5
100% FEMINISTA	MC CAROL; KAROL CONKA	14.556	5
ARLEQUINA	MC BELLA	108.819	5
AMIGA FALSIA NE	MC MIRELLA	19.636	5
CHEGUEI	LUDMILLA	58.320	5
TO SOLTEIRA DE NOVO	VALESCA POPOZUDA	2.065	5

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Como o nosso trabalho é voltado para a análise das multissemiões na linguagem do funk nacional, selecionamos aqueles comentários que apresentam discursos focados na linguagem dessas produções, especificamente, em relação às formações discursivas que se proliferam sobre a mulher e sobre o próprio gênero musical em questão: o funk. Algo observado ao contabilizar o número de comentários é a imensa quantidade de resposta aos vídeos, que além de apresentarem os indicativos de “gostei” e “não-gostei”, também possibilitam que o usuário forneça o seu

parecer em sua própria linguagem, deixando um espaço livre para comentários. Observamos uma lista imensa de respostas, estas que se multiplicam a cada dia, ou semana, de acordo com a rotatividade de acesso aos vídeos. Com isso, entendemos que seria necessário o estabelecimento de um critério também para a seleção dos comentários analisados, uma vez que a análise de todos os comentários se tornaria inviável para o cumprimento de prazo desta dissertação.

Assim, desenvolvemos a nossa seleção de comentários de acordo com os seguintes critérios: 1) O comentário deveria refletir aspectos relacionados à linguagem da mulher e do funk. 2) O comentário não poderia ter conteúdo repetitivo. 3) O comentário deveria ser o mais recente possível. Assim, após elencarmos os critérios qualitativos da seleção dos comentários, decidimos estabelecer um critério quantitativo para a nossa análise: selecionamos os cinco primeiros comentários que se encaixassem nos critérios por nós estabelecidos.

Assim, com um volume total de 50 comentários, organizamos esta segunda seção analítica através das seguintes categorias analíticas: competitividade, crítica e apoio. Na primeira categoria, selecionamos comentários que apresentam teor de competitividade feminina, com um total de 9 exemplares. Na segunda, apenas aqueles que se mostrassem contrários, ou que criticassem as formações ideológicas dos vídeos, que totalizaram 11 exemplares. Por último, agrupamos os comentários que demonstram respostas positivas, ou de apoio aos vídeos, em um total de 30 comentários. Por nossa última categoria analítica ter sido mais extensa, organizamos a análise da seguinte forma: analisamos os 30 comentários com respostas de apoio às formações ideológicas dos vídeos em grupos de 10.

Por fim, salientamos que, em anexo, trazemos um arquivo com todos os vídeos aqui analisados.

VI: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS MULTISSEMIOSES DO FUNK BRASILEIRO

Neste capítulo, apresentamos a análise do *corpus*, discutidos à luz dos teóricos já apresentados e debatidos nos capítulos anteriormente apresentados. Dividimos a nossa sessão de análise em dois grandes momentos: 1) apresentaremos a primeira parte da análise, que busca atingir aos dois primeiros objetivos específicos por nós elencados: a) Identificar as múltiplas linguagens sobre a mulher no gênero musical no funk brasileiro. b) Investigar os discursos e seus efeitos na produção de sentidos sobre a mulher no gênero musical referido. 2) apresentaremos a segunda parte da análise, que corresponde ao terceiro objetivo por nós elencado: Analisar as recepções dessas múltiplas linguagens para uma educação linguística do usuário em tempos de redes sociais. Salientamos que a primeira parte desta análise será dividida de acordo com as categorias que elaboramos, tendo assim três diferentes momentos: a) A representação da mulher como objeto sexual; b) A representação da mulher como reafirmação do machismo. c) A representação da mulher feminista. Frisamos aqui que nossa análise é pautada em alguns eixos problematizadores: empoderamento x submissão; individual x social; verbal x não-verbal. Esses eixos, juntos às categorias analíticas, respaldaram nossas análises e considerações acerca do *corpus*. Sobre as produções, ressaltamos que todas fazem parte de uma variedade popular do funk, representada por músicas que são tocadas em rádio populares do país, e vídeos exibidos em canais de grande circulação. Além disso, buscamos deixar claro que todas as produções aqui analisadas se caracterizam como sendo profissionais, tendo melodia e vídeo produzidos por gravadoras renomadas no segmento.

6.1 A representação da mulher como objeto sexual

Damos início a nossa primeira categoria de análise “A representação da mulher como objeto sexual”. Aqui, nos dedicamos a analisar as produções e as múltiplas linguagens sobre a mulher, salientando um aspecto que encontramos ser comum em todas elas: a mulher sendo representada como um objeto sexual.

Acrescentamos a essa representação, elementos que percebemos estarem presentes em todas as produções dessa categoria, como o machismo, a ostentação, a sexualização, dentre outros, que estão discriminados em nosso percurso analítico. Para tanto, trazemos “Tem café” do MC Hariel e do Gaab, intérpretes e compositores da letra do ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 17.910.461 visualizações (até o momento de coleta dos nossos dados, setembro de 2017), e destas visualizações, 246.000 votos para “gostei” e 9.000 votos para “não gostei”. O primeiro dado que observamos é a grande quantidade de acessos ao vídeo, mais de 17 milhões. Além disso, observamos que os “votos” de aprovação são muito mais numerosos do que os “votos” de reprovação. Entendemos que a produção a seguir pode ser considerada relevante exatamente por esse alto número de acessos e aprovações, uma vez que esses dados indicam que uma boa parcela de espectadores não só escuta, mas também se identifica e aprova o seu conteúdo. Abaixo, apresentamos o *print* retirado da página do *Youtube*:

Figura 1: Página inicial do *Youtube*, produção “Tem café”.



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A Acesso em:

12/12/2017

Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que apresenta, de acordo com a contagem do referido site, 121.833 exibições:

Letra da produção: Tem Café (part. Gaab) MC Hariel

PONTE: Você já sabe qual é Quando você ver o meu sinal
 Tá na hora de meter o pé pra minha casa E não é pra ir tomar café
 Você já sabe qual é
 É só ir seguindo a Marginal
 Passa o Shopping Tatuapé, já tá em casa E não é pra ir tomar café

REFRÃO: (Tem café)

Mas prefiro um chá que é pra relaxar e te deixar louca (Tem café)
 Mas prefiro um chá que é pra relaxar e te deixar louca REPETE O REFRÃO

Eu gosto quando você fica louca Fica assanhada, fica toda solta Não faz gracinha pra
 tirar a roupa
 Quer vim por cima e comandar a porra toda

E por mim pode continuar
 E por mim não tem porque parar
 Se é o que cê quer fazer, então faça
 Seguir todas regras deixa a vida sem graça

Eu não sei quem inventou a vodka Mas, que invenção de outro patamar Faço coisas que
 eu não faria
 Por causa da hipocrisia eu não teria história pra contar

Quando eu te vi, eu tava bem louco Pra te agarrar faltava bem pouco Chá, docinho,
 whisky e água de coco A poção de êxtase pro seu corpo

REPETE A PONTE

REPETE O REFRÃO 2X

Quando eu transo com ela, o teto vira chão E a Lei do Retorno vira Lei da Atração Então
 me diz, por que não hablas comigo?
 Morena caliente, a sua buceta é um perigo!

Então me diz, por que não? Fica só um pouquinho!
 Eu vim pela Engenheiro toda pensando em transar contigo Camarote, lista VIP, open bar,
 camarim
 Nada disso importa se eu tiver sozinho
 Então, participa de uma parte da minha vida?
 Em troca eu te dou um pedacinho da minha pica

E não complica, que eu não entro em bola dividida Mas se eu entrar é pra desempatar a partida

Não quero saber aonde você tá
Nem me interessa com quem você tá
Só me interessa o horário que você vai chegar pra me dar Ou qual posição nós vai transar

Fonte: <https://www.letras.mus.br/mc-hariel-sp/> **Acesso em:** 12/12/2017

Como apresentado anteriormente, trabalharemos nossa análise acerca de duas semioses principais, a verbal e a não-verbal, salientando que em diversos momentos as semioses são analisadas em concomitância, na medida em que uma complementa a significação da outra. Decidimos, antes de tudo, analisar dentro das semioses não-verbais, a linguagem melódica da produção. “Tem café” possui um ritmo um pouco mais lento, com batidas calmas, nos dando a sensação de um clima tranquilo. Algo que, ao observar a imagem inicial do clipe, se confirma na ambientação caseira e leve. Refletimos também sobre a semiose verbal inicial, no momento em que observamos o título: “Tem café”. Inferimos, ao considerar as duas semioses iniciais, que o título pode mencionar alguma refeição, como no caso o café da manhã, ou então a própria bebida, o café.

No entanto, ao refletirmos sobre as condições de produção do discurso, ou seja, uma produção atual de funk, podemos entender que o sentido de café poderia ser ainda mais revelador. Assim, avaliamos ser fundamental considerarmos as observações de Kress (2001), quando o mesmo comenta que a linguagem é um modo semiótico, podendo ser materializada tanto na fala ou na escrita. O pesquisador salienta que os diversos meios na qual a linguagem pode se materializar, adicionam uma camada de significado. Assim, ao refletirmos sobre o título, poderíamos pensar que esta produção retrataria um convite para um encontro casual, uma vez que as pessoas normalmente se encontram para “tomar” café. No entanto, de acordo com as condições de produção desse discurso, podemos desconfiar que esse convite não seja tão ingênuo. Dessa forma, entendemos que, é importante considerarmos o contexto dessa produção, bem como o meio digital no

qual ela foi compartilhada para podermos entender mais apropriadamente a linguagem da letra e dos vídeos que são a elas atribuídos. Assim, chegamos a primeira estrofe, na qual se enuncia: “Você já sabe qual é/ Quando você ver o meu sinal/ Tá na hora de meter o pé pra minha casa/ E não é pra ir tomar café”. Primeiramente, destacamos a linguagem utilizada na letra em questão. No momento em que os funkeiros falam que, ao receber o sinal, deve-se “meter o pé”, observamos a praticidade com que o enunciador se dirige à sua companheira/ namorada/ ficante. Se observarmos estritamente a letra, até esse ponto, não é possível entender com quem o eu- lírico está se comunicando. Porém, ao assistir ao vídeo da mesma música, conseguimos identificar:

Figura 2: Cena da produção “Tem café”, referente à estrofe 1



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A Acesso em:

12/12/2017

Após analisar as multissemiões referentes à primeira estrofe da música, entendemos que o enunciador se refere à uma mulher com o qual se envolve fisicamente. Percebemos, através da linguagem que ele utiliza, que a mulher aqui é tratada sem muita delicadeza, uma vez que recebe o sinal e tem que se deslocar rapidamente para sua casa. Além disso, ele ordena também, de modo imperativo “não é pra ir tomar café”. Aqui, justificamos um dos eixos de nossa análise: empoderamento x submissão. Na produção em questão, até o presente momento, observamos uma mulher posta de forma submissa, e que seu desejo não entra em questão, existe uma hierarquia. Na segunda estrofe, ele dá as direções de seu endereço: “Você já sabe qual é/ É só ir seguindo a Marginal/ Passa o Shopping Tatuapé, já tá em casa/ E não é pra ir tomar café”. Percebemos, através dos pontos

de referência que ele utiliza, que o eu-lírico é da cidade de São Paulo. Além disso, ele aponta “Você já sabe qual é”, mostrando que essa mulher já frequentou anteriormente a sua casa. Ele reforça, dizendo, mais uma vez: “E não é pra ir tomar café”. Até então, as imagens refletem um ambiente romântico. Os envolvidos no clipe dançam e se abraçam, num ambiente organizado e familiar, como podemos ver na figura abaixo:

Figura 3: Cena da produção “Tem café”, referente à Estrofe 2



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A9 Acesso em: 12/12/2017

A dúvida em relação a impossibilidade que a moça tome café é esclarecida no refrão da música: “(Tem café)/ Mas prefiro um chá que é pra relaxar e te deixar louca.” Aqui, percebemos que ele quer oferecer um chá, porém, este não é um simples já uma vez que tem o objetivo de “deixá-la louca”. Na quinta estrofe, o eu-lírico enuncia: Eu gosto quando você fica louca/ Fica assanhada, fica toda solta/ Não faz gracinha pra tirar a roupa/ Quer vim por cima e comandar a porra toda. Aqui, entendemos o motivo pelo qual ele deseja que a moça tome o chá e fique louca, porque, de acordo com ele, ela vai mudar a postura, vai “ficar solta”. Percebemos que esta estrofe possui os comandos do ato sexual.

Além disso, observamos que ele aprova essa atitude mais autônoma no ato sexual, de tomar a iniciativa e comandar. Como argumenta Amorim (2009) a relação da mulher com a própria sexualidade passa a interagir diretamente no e pelo movimento do funk. Nesse momento da música, conseguimos perceber isso. Nesse espaço discursivo, a mulher cobiçada não é aquela que se encaixa dentro de uma

formação discursiva tradicional, na qual espera-se da mulher um estado de pureza. Mas sim, numa formação discursiva moderna, na qual quanto mais segura ela se mostra com a sua sexualidade, mais é desejada. De novo, observamos o paradoxo entre empoderamento x submissão, no momento em que a mulher submissa no início da produção - consegue comandar a “porra toda”. No vídeo, observamos que outro intérprete aparece, porém, tomando café da manhã com a mesma mulher:

Figura 4: Cena da produção “Tem café”, referente à estrofe 5



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A9 Acesso em: 12/12/2017

Podemos observar que os dois casais tomam café em um clima romântico, apreciando aquela mulher tão dona da sua sexualidade. Essa visão sobre a mulher também pode ser observada na estrofe seguinte, quando enuncia: E por mim pode continuar/ E por mim não tem porque parar/ Se é o que cê quer fazer, então faça/ Seguir todas regras deixa a vida sem graça. Nesse momento, percebemos que o querer da mulher é mencionado, algo um pouco diferente do que havíamos visto no começo da música. Parece-nos que o parceiro buscar, nesse momento, respeitar as vontades e os impulsos dela, deixando claro que, se quiser, pode quebrar as regras, porém, salientamos que é algo muito pontual.

No entanto, quem determina o que deve ou não ser feito, é o homem: “por mim” pode continuar, “por mim” não tem porquê parar. A mulher, que na semiose não-verbal é tratada com luxo, em um ambiente requintado, é, na semiose verbal, submissa. Além disso, podemos observar um dado interessante, outro intérprete aparece na cena, tomando café com a mesma mulher em outro ambiente também de luxo.

Nas duas estrofes subsequentes, ele continua seu discurso, que mais parece uma declaração para a moça, ainda na hora do café: “Eu não sei quem inventou a vodka/ Mas, que invenção de outro patamar/ Faço coisas que eu não faria/ Por causa da hipocrisia eu não teria história pra contar/ Quando eu te vi, eu tava bem louco/ Pra te agarrar faltava bem pouco/ Chá, docinho, whisky e água de coco/ A poção de êxtase pro seu corpo. A partir do que foi possível observar até agora sobre as linguagens da produção em questão, o “Tem café” se apresenta, na verdade, como um sinônimo de “tem bebida, tem drogas, tem loucura”.

Figura 5: Cena da produção “Tem café”, referente às estrofes 7 e 8



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A9 Acesso: 12/12/2017

Ao observarmos esse momento do vídeo, nos deparamos com uma cena romântica, um vasto café da manhã, e olhares apaixonados, risonhos. No entanto, refletimos que o intérprete se declara de uma forma bem diferente do habitual, relatando que a primeira vez que viu a moça “tava bem louco”, e que, para agarrá-la “faltava pouco”. Além disso, ele continua citando o uso de algumas drogas no dia, algumas legais, como o whisky, e outras ilegais, como o “docinho”, o apelido vulgar para o LSD. Ressaltamos que aqui a semiose verbal e não-verbal apontam para sentidos diferentes: enquanto na letra as escolhas lexicais são fortes e ligadas à drogas e loucura, no vídeo, observamos um clima leve e até romântico entre os personagens.

Na nona estrofe, o segundo intérprete enuncia: “Quando eu transo com ela, o teto vira chão/ E a Lei do Retorno vira Lei da Atração/ Então me diz, por que não

hablas conmigo?/ Morena caliente, a sua buceta é um perigo!” Aqui, percebemos que o vocabulário é vulgar e direto: ele não ressalta suas qualidades físicas, ou traços de sua personalidade, mas sim, o quanto gosta de “transar” com ela. Mais uma vez, ao observamos o vídeo, vemos um clima de romance, e essas colocações soam como uma declaração. Já a mulher, personagem do clipe, ouve tudo e ri, parecendo gostar de tudo que se diz ali sobre ela, mostrando de um lado a segurança com sua sexualidade e com o seu corpo, e do outro, um certo nível de submissão, pois ela aceita a condição de ser tratada como objeto sexual dos dois intérpretes.

Figura 6: Cena da produção “Tem café”, referente à estrofe 9



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A9 Acesso em: 12/12/2017

Na estrofe seguinte, o segundo intérprete continua o seu “galanteio”: “Então me diz, por que não? Fica só um pouquinho! Eu vim pela Engenheiro toda pensando em transar contigo/ Camarote, lista VIP, open bar, camarim/ Nada disso importa se eu tiver sozinho.” Percebemos aqui que ele ressalta a importância da companhia dela em sua vida, uma vez que, apesar de ter tudo que ele considera importante para o seu mundo – as regalias do camarote, com bebida grátis e camarim – estando sozinho, ele não se sentiria feliz.

No entanto, até o momento não se comenta nada além que questões sexuais relacionadas à moça. A única coisa que ela tem de diferencial, de especial para ele, é o despertar de seu desejo sexual. Afinal de contas ele veio “pela Engenheiro toda pensando em transar contigo”. Apesar disso, a mulher parece satisfeita com o está

sendo ressaltado sobre ela, mostrando, mais uma vez, sua submissão em relação à figura dominante do homem e também a concordância com a ideologia machista da produção. Na estrofe seguinte, ele faz algumas propostas, que ao ver a ambientação e o clima do clipe, pensamos ser românticas:

Figura 7 :Cena da produção “Tem café”, referente à estrofe 11



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A Acesso em: 12/12/2017

Neste momento, ele enuncia: Então, participa de uma parte da minha vida?/ Em troca eu te dou um pedacinho da minha pica/ E não complica, que eu não entro em bola dividida/ Mas se eu entrar é pra desempatar a partida. Diferente do que podemos imaginar ao ver essa imagem de tranquilidade, ele não faz juras de amor, a linguagem aqui é diferente, ele oferece aquilo que aparece durante toda a extensão da música: o sexo. Maingueneau (1988) aponta o conceito de cena enunciativa. No funk, o quadro enunciativo incluindo os bailes e suas letras, gira em torno da relação que os homens e as mulheres estabelecem entre si, ele pode ser apresentar como um movimento paradoxal, ao passo que é homogêneo – uma vez que as letras e temática são semelhantes – e também é heterogêneo – uma vez que se ramifica e se inscreve em discursos específicos.

Nesse sentido, o videoclipe se apresenta de uma forma diferente da visão homogeneizada das produções de funk, uma vez que seu cenário é calmo e romântico. Também não observamos várias mulheres, ambiente de festa ou pouca roupa. No entanto, as semioses textuais se apresenta dentro do caráter homogêneo mencionado, uma vez que resalta aspectos estritamente sexuais da relação entre os personagens. Ao refletirmos sobre a atitude da mulher, que, apesar de ouvir de seu

parceiro “eu não entro em bola dividida”, se mostra confiante mesmo com dois parceiros. Entendemos que esse comportamento da mulher não se deve apenas a independência emocional, ou até mesmo a sua segurança, mas também como uma projeção do seu eu-masculino, numa reafirmação do discurso machista.

Na estrofe subsequente, podemos entender que o relacionamento deles não se inscreve nas formações discursivas de relacionamentos convencionais, nos quais a fidelidade e a exclusividade são preservadas. Na relação deles, mais uma vez, o que importa é o sexo: “Não quero saber aonde você tá/ Nem me interessa com quem você tá/ Só me interessa o horário que você vai chegar pra me dar/ Ou qual posição nós vai transar”. Pronto, aqui, ele novamente reforça o intuito da presença e da importância dessa mulher: quando ela irá “dar” para ele. No entanto, o cenário e o clima não mudam. Eles continuam no ambiente calmo, sem maior contato explícito e com olhares e sorrisos românticos, como podemos perceber na imagem do vídeo:

Figura 8: Cena da produção “Tem café”, referente à estrofe 12



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A9 Acesso em: 12/12/2017

No desfecho do vídeo, eles também esclarecem uma questão: os dois intérpretes estavam cantando e se “declarando” para a mesma garota, no entanto, eles revelam que elas são irmãs gêmeas. Podemos perceber que, se fosse feita uma análise apenas das semioses textuais, possivelmente criaríamos semioses não-verbais um tanto quanto diferentes. No entanto, o vídeo apresenta um caráter mais romântico e leve do que aquilo que nos é passado na letra. Dentre o léxico, encontramos algumas expressões fortes como: “pica”, “buceta”, “dar pra mim”. Porém, no campo imagético, não conseguimos encontrar traços de vulgaridade ou extrema

exposição do corpo feminino. Como é possível observar até na cena final do vídeo, com todos passeando juntos e apaixonados pela praia:

Figura 09: Cena da produção “Tem café”, referente às Estrofes finais



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=tem+caf%C3%A9 Acesso em: 12/12/2017

As irmãs aparecem rindo, em um clima leve, segurando a mão de seus respectivos companheiros. A partir da cena final, podemos entender que os intérpretes não estavam dividindo as mulheres, eles apenas se relacionam com irmãs gêmeas. No entanto, podemos perceber ainda outros aspectos em relação a representação da mulher nesta produção. Observamos que as mulheres estão de biquíni, uma forma de exaltação de seus corpos, enquanto os homens se apresentam completamente vestidos. Além disso, a postura dos homens também se mostra diferente daquela demonstrada pelas mulheres. É possível perceber que os homens se mostram como os “donos do pedaço”, sempre de cabeça erguida, postura ereta e dominante, enquanto as mulheres aparecem bem mais acanhadas, olhando para baixo, como se identificassem que seu lugar nessa cena enunciativa seria de submissão.

Tanto em “Tem café” quanto na produção seguinte, “Agora vai sentar” percebemos o mesmo apelo sexual: a mulher é cenário, é sexo, é cobiça. Nesta produção, que também é datada do ano de 2017, também observamos muitas visualizações, sendo 180.518.139 na plataforma do Youtube. Além disso, encontramos que o número de aprovações, ou de votos “gostei”, para a música também é muito numeroso, sendo de 1.766.139 com apenas 110.295 votos para “não gostei”. Se compararmos ao dados da produção anterior, aqui, o alcance é muito

maior, não só em termos de visualizações, mas também em relação ao grande número de aprovação.

Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que possui, de acordo com a contagem do referido site, 194.934 exibições:

Letra da produção: Agora Vai Sentar (part. Kadinho) MC Jhowzinho

Você vai sentar por cima
E o DJ vai te pegar Tu pediu, agora toma
Não adianta tu voltar, menina Agora você vai sentar

Dou tapinha na potranca Com o bumbum ela balança
Yuri chama de malandra Ela vai se apaixonar (2x)

REFRÃO: Agora vai sentar Vai sentar, vai sentar Vai sentar, vai sentar
Vai sentar

Dou tapinha na potranca Com o bumbum ela balança
Yuri chama de malandra Ela vai se apaixonar (2x)
Ah, ah, aah
REPETE REFRÃO (3x)

Fonte: <https://www.letras.mus.br/mc-jhowzinho/> **Acesso em:** 15/12/2017

Ao analisar a multissemiótica, percebemos uma diferença em relação a produção anterior, uma vez que que “Agora vai sentar” possui uma batida bem mais forte, dançante e com um refrão marcante. No momento em que é anunciado “Agora vai sentar, vai sentar, vai sentar”, a batida se mostra muito mais forte, incitando assim a dança. Ao nos determos a análise do verbo “sentar” ressaltamos um elemento que nos chama atenção: o uso imperativo desse verbo. Ao que nos parece “Agora vai sentar”, é uma ordem.

No campo das multissemióticas, percebemos, logo na introdução do vídeo, um ambiente requintado, no qual os intérpretes são abordados por fãs. O interessante é observar que apenas mulheres fazem parte desse grupo de fãs. Ou seja, mais uma vez, as mulheres representam poder para os homens, reafirmando assim, o viés

machista da produção: ter muitas mulheres, sendo todas elas bonitas e sensuais, legitima sua posição de homem, de macho:

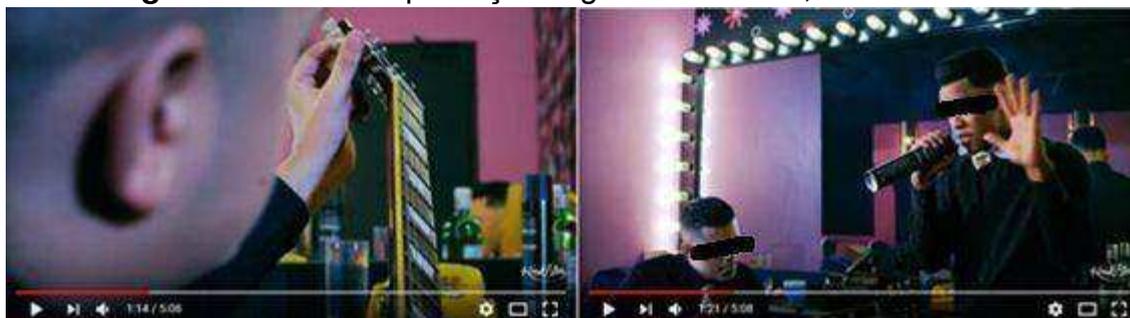
Figura 10: Cena de Introdução, produção “Agora vai sentar”



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=agora+vai+sentar Acesso em: 15/12/2017

Quanto às semioses textuais, observamos na primeira estrofe: “Você vai sentar por cima/ E o DJ vai te pegar/ Tu pediu, agora toma/ Não adianta tu voltar, menina/ Agora você vai sentar”. Sentar não possui aqui o mero sentido de se acomodar em uma cadeira, mas sim, do ato sexual no qual a mulher fica por cima, ou seja, senta no órgão de seu parceiro. Em seguida, o enunciador salienta que alguém “vai sentar” porque o DJ “vai pegar”. Além disso, ele anuncia com um tom de ameaça “Tu pediu, agora toma/ Não adianta tu voltar, menina/ Agora você vai sentar”. Ou seja, a moça que desejou, que se insinuou para o DJ não tem mais escolha, ela vai ter que “sentar”, mesmo que em algum momento ela não queira mais. Entretanto, podemos observar que, no vídeo, nenhuma mulher aparece na cena principal, e que, na verdade, os intérpretes brincam, cantam e se preparam para o show, como podemos ver na figura abaixo:

Figura 11: Cena da produção “Agora vai sentar”, referente à Estrofe 1



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=agora+vai+sentar Acesso em: 15/12/2017

Como aponta Hérítier (1996), em momentos diversos da história da humanidade, a mulher aparece ocupando sempre posições inferiores aos homens. Nas considerações do autor, ele salienta que a mulher ocupava a visão de mera reprodutora e organizadora do lar. No espaço discursivo do funk, a mulher não é inferiorizada por assumir posições sociais diferente das posições masculinas, mas sim, porque é objetificada. Na produção anteriormente apresentada, bem como nesta, a mulher é uma fonte de desejo e sexualidade. Essa exaltação à sexualidade, e a dominação da mulher pela figura masculina continua durante toda a letra da música: Dou tapinha na potranca/ Com o bumbum ela balança/ Yuri chama de malandra/ Ela vai se apaixonar. Aqui, o que nos chama atenção são as adjetivações dirigidas às mulheres. Primeiramente, eles as chamam de “potranca”, que, de acordo com a definição encontrada no Aurélio (Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/>) pode significar: 1. potra de menos de dois anos. 2. égua nova ainda não domada. Ou seja, as mulheres são chamadas de “jovens éguas” e, além disso, um dos intérpretes faz o gesto de estar dando um “tapinha na potranca”, como podemos ver na imagem figura seguinte:

Figura 12: Cena da produção “Agora vai sentar”, referente à estrofe 2



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=agora+vai+sentar **Acesso em:** 15/12/2017

Nos apoiando nas considerações de Marauto (2007), e tendo como base tanto a semiose verbal quanto a multissemiose desta produção, que a mulher não é observada em sua existência factual, mas sim, em sua posição no coito, esta que é sempre remetida à passividade. Na primeira produção, percebíamos uma mulher um pouco mais autônoma sexualmente, que conseguia até comandar. Em “Agora vai sentar” a mulher é passiva, e tem que acatar a uma ordem, ela tem que sentar, já que

pediu. Outra atribuição dada à mulher também é o adjetivo de malandra, que, de acordo com a definição encontrada no Aurélio pode ser tida como: adj. Diz-se da pessoa que se utiliza da esperteza para sobreviver sem trabalhar, geralmente abusando da confiança de outras; vadio. Ou seja, ademais de ser uma “potranca”, essa mulher ainda é malandra, vadia, aproveitadora.

Agora, chegamos ao refrão da música, na qual uma mesma sentença é repetida várias vezes: “Agora vai sentar/ Vai sentar, vai sentar/ Vai sentar, vai sentar/ Vai sentar”. Na semiose não-verbal, observamos a linguagem gestual que os intérpretes se utilizam, sempre colocando o falo em evidência, como podemos observar na figura abaixo:

Figura 13: Cena da produção “Agora vai sentar”, referente ao Refrão



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=agora+vai+sentar Acesso em: 15/12/2017

Um dos intérpretes junta as mãos em direção ao seu órgão genital, enquanto o outro, faz um gesto com o braço rígido e para cima. Salientamos que, até o presente momento do vídeo, não vemos nenhuma mulher, apesar de que, na letra, elas são mencionadas. Se recuperarmos o conceito de cenografia para Maingueneau (1988) entendemos quando o teórico afirma que o quadro enunciativo não pode ser tido como um mero quadro, como se os discursos aparecessem de forma inesperada, em um espaço discursivo já construído, mas sim é ressaltado que a enunciação se esforça para construir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala.

Assim, nesta cena enunciativa, entendemos que existe um ponto de destaque, uma enunciação masculina de dominação, e que esta pode ser percebida de acordo com diversas semioses, sejam elas verbais (a incitação ao ato sexual dominador), ou não-verbais (os gestos que apontam para o falo e significam o poder ocupado por ele

dentro da cena enunciativa) que constróem os seus dispositivos de fala. Assim, as mulheres, que também fazem parte da cena enunciativa, aparecem a seguir, com uma vestimenta mais sensual:

Figura 14: Cena da produção “Agora vai sentar”, referente às estrofes 5 e 6



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=agora+vai+sentar Acesso em: 15/12/2017

Podemos observar as mulheres como sendo elementos legitimadores dessa visão sexual e machista do vídeo. Elas dançam e exibem seus corpos, mas não mais do isso. Nas cenas seguintes, a letra da música se repete, porém, ao observarmos o vídeo, vemos a culminância do show. Em um ambiente requintado, mulheres bem produzidas dançam e cantam ao som de “Agora vai sentar”. Mais uma vez, percebemos que só mulheres fazem parte dessa plateia que os admira legitimando o sujeito masculino no funk: ele é desejado, viril, e possui assim, várias mulheres. Sobre o sujeito no discurso, Orlandi (1993) aponta que o sujeito é marcado por um caráter contraditório, uma vez que as concepções idealistas buscam a completude, mas o sujeito histórico é marcado por uma incompletude. No funk, o sujeito masculino busca a sua completude através da sua relação com a própria sexualidade, e, dessa forma, com a mulher. Salientando a historicidade do sujeito, entendemos que, para os homens, esse viés de dominação e virilidade acerca da mulher não se constrói apenas no funk, mas sim na identidade cultural do sujeito masculino, como podemos observar na figura abaixo:

Figura 15: Cena da produção “Agora vai sentar”, referente às Estrofes 7 e 8



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=agora+vai+sentar Acesso em:

15/12/2017

Como salienta Amorim (2009), no funk a figura do homem também se legitima através do poder financeiro. Podemos perceber isso nos momentos finais da produção, no qual dinheiro e mulheres são exaltados como forma de autoafirmação masculina no funk. Assim, é possível refletirmos que essa mulher é representada como mais um elemento para o luxo e o glamour dos intérpretes. A terceira produção componente do nosso *corpus* é “Transariano” do MC WM, lançada também no ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 24.920.582 visualizações, e destas visualizações, 525.898 votos para “gostei” e 14.270 votos para “não gostei”. Como nas outras produções, todos os números chamam atenção pelo alcance, tendo, mais um vez, um grandioso número de aprovação. Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que possui, de acordo com a contagem do referido site, 34.914 exibições:

Letra da produção: Transariano-MC WM
<p>REFRÃO: E fala muito Interesseira Sou transariano E tô querendo sua traseira</p> <p>Quer ser bancada por favelado Mas não cola na favela, ah!</p>

<p>Aqui pra ela, óh! Aqui Só cola em baile de patricinha Mas quer escutar Mandela, né? Óh, aqui pra ela, óh! REPETE REFRAO</p>
<p>Fonte: https://www.letras.mus.br/mc-wm/ Acesso em: 16/12/2017</p>

Como nas produções anteriores, observamos, a priori, as semioses não-verbais. “Transariano” possui uma batida forte, que incita a dança, mas que, através da voz grave e rouca de seu intérprete, também nos traz uma conotação pesada para a canção. Ao unirmos essa análise à semiose verbal, vemos que o título faz menção ao verbo “transar”, ou então substantivo “transa”. Daí, ao nosso ver “transariano” poderia ser interpretado como um adjetivo: aquele que transa muito é “transariano”. Porém, vamos confirmar isso a partir da análise das semioses e dos sentidos desta produção. Na primeira estrofe da música, observamos: “E fala muito/ Interesseira/ Sou transariano/ E tô querendo sua traseira”. Podemos entender que nossa inferência acerca do adjetivo “transariano” se confirma, uma vez que o enunciador está apenas querendo a traseira (entendemos por traseira a parte de trás, ou retaguarda, que se direcionada ao corpo feminino pode ser representada pelo bumbum, ou ânus dessa mulher). Além de deixar claro suas intenções com a interlocutora (querer a sua traseira), o enunciador também a adjectiva: “fala muito”, “interesseira”. E, se na produção anterior elas eram chamadas de “potrancas” e “malandras”, aqui, elas “falam muito” e são “interesseiras”.

Salientamos aqui as considerações de Orlandi (1993) quando a pesquisadora enaltece que um texto não se resume ao somatório de palavras, ou de interlocutores, mas sim, possui uma relação com a exterioridade, com as condições de sua produção e com outros textos. “Transariano” é um exemplo disso. Ao passo que nos apresenta, mais uma vez, ao universo sexualizado do funk, também observamos a menção direta ao fatores financeiros, no momento em que as mulheres são endereçadas como interesseiras. Essa produção entra em diálogo direto e

constrói seu sentido a partir das relações que estabelece com os outros vídeos aqui analisados. É comum a todas as produções não só o sexo, mas também a legitimação através do dinheiro.

Mesmo no século XXI, momento no qual as mulheres possuem maior espaço político, educacional e cultural, trabalham, estudam e até cantam funk, elas ainda são consideradas interesseiras, sendo mais uma vez relevante apontar o eixo do empoderamento x submissão. Ou seja, de acordo com o sujeito masculino do funk, essa mulher do século XXI ainda precisa de um homem para prover suas necessidades e luxos. Na introdução do vídeo, podemos observar um diálogo que acontece entre o MC e um amigo, no qual ele esclarece o conceito do adjetivo criado:

Figura 16: Cena da produção “Transariano”, referente à Introdução do vídeo



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=transariano **Acesso em:** 16/12/2017

Nesse momento, o intérprete enuncia:

“Gê, gê, do céu!

Tá ligado aquelas menina...ah, aquelas menina interesseira?

Eu dou nome “pá” tudo pra aquela menina que faz um monte de pergunta...é Kelly, Kelly roubar

Ela quer lhe roubar tudo que você tem na vida

Pergunta do tipo: *Quantos seguidores você tem no insta?*

Onde você mora? Você tem carro? Qual carro? Qual é seu signo? Ah, quer saber demais, qual é o meu signo? Eu sou é....Transariano”

A partir do diálogo, obtivemos mais informações sobre a concepção do enunciador sobre a mulher, e também sobre a sua adjetivação: transariano. Mais uma vez, ele faz menção às mulheres e a sua característica de serem interesseiras, irem apenas atrás do dinheiro: “Ela quer lhe roubar tudo que você tem na vida”. Aqui, vemos

as mulheres como, além de interesseiras, malandras e perigosas, uma vez que, não só se aproveitam, mas também roubam tudo que você tem. Ressaltamos aqui conceitos sobre a ideologia, que, de acordo com Pêcheux (1988) é a responsável por oferecer as evidências daquilo que “é sabido” por todos. Ou seja, na ideologia masculina do funk contemporâneo, esta é a mulher: está interessada apenas em seus bens materiais. Além disso, o intérprete nos passa mais informações acerca do adjetivo “transariano”, quando, ao responder a pergunta “Qual é o seu signo?” ele diz: “sou transariano”. Aqui, percebemos que ele se utiliza do substantivo transa + o sufixo utilizado na denominação de todos os signos –ano (ex: ariano, geminiano, sargitariano) e cria o seu próprio “signo”, destinado aos que gostam muito de transar: o transariano. No vídeo, vemos mulheres jovens e bonitas, em casa, num ambiente aparentemente confortável assistindo a um clipe do MC WM. No clipe, o MC aparece rodeado de mulheres, como podemos ver em seguida:

Figura 17: Cena da produção “Transariano”, referente ao Refrão



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=transariano Acesso em: 16/12/2017

Na segunda estrofe, podemos adentrar no mundo do MC: a favela. O cenário também muda, e podemos observar vários rapazes dançando e cantando em uma ambientação simples. Nesse momento, o intérprete enuncia: “Quer ser bancada por favelado/ Mas não cola na favela, ah!/ Aqui pra ela, óh!/ Aqui”. Daí, entendemos a diferença entre os dois cenários. O primeiro, no qual se encontram as garotas, não se passa na favela. Assim, podemos pensar que as meninas que aparecem moram em uma localidade próxima à favela, mas que um pouco mais nobre. E é sobre essa questão que o enunciador se expressa: “quer ser bancada por favelado”. Ou seja, o “favelado” aqui, não tem a conotação de pobreza, ou de exclusão social, o favelado aqui “pode bancar”. Aqui percebemos mais claramente um apelo a questão social

envolvendo o funk, podendo ser traçado mais um eixo de análise, no qual encontramos a oposição entre favelado x não-favelado. Em um primeiro olhar, poderíamos elaborar que o favelado seria aquele com menor poder aquisitivo e financeiro, mas isso não é o que se confirma na produção aqui analisada. O MC representa no universo do funk, o sucesso financeiro, ressignificando assim, a definição de favelado”.

Yúdice (2004) comenta sobre a questão dos funkeiros e da favela quando salienta que os mesmos possuem um espaço geográfico e social delimitado, sendo marginalizados e detestados por grande parte da sociedade, uma vez que, aparentam para a visão das autoridades policiais, serem delinquentes, apresentando uma ameaça aos cidadãos. No entanto, o autor aponta que os jovens funkeiros vêm buscando uma ressignificação de seu espaço social e das suas representações identitárias. É como podemos perceber no discurso do MC em questão. Em sua letra, ele não exalta armas, mas exalta seu poder econômico, ressignificando a visão do “funkeiro favelado”. Na produção em questão, percebemos uma naturalização de agressividade e uma hostilidade à condição feminina. Além disso, eles fazem um gesto para expressar que não irão se iludir e deixar que as moças “roubem” o seu dinheiro, no momento em que enuncia “Aqui pra elas, Oh!”.

Figura 18: Cena da produção “Transariano”, referente à estrofe 3



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=transariano Acesso em: 16/12/2017

Percebemos que o grupo de homens não faz nenhum sinal obsceno, apesar de ser essa a conotação aparente. Podemos refletir que um gesto mais forte como exhibir o dedo médio, impossibilitaria que o vídeo fosse exibido em algumas

plataformas, ou então seria censurado na própria página do *Youtube*. Na estrofe subsequente, o eu-lírico enuncia: “Só cola em baile de patricinha/

Mas quer escutar Mandela, né?! Óh, aqui pra ela, óh!/ Aqui”. Ao dizer que ela “só cola em baile de patricinha” podemos entender que as moças só vão em bailes mais elitizados. Agora percebemos o paradoxo: primeiramente, temos o baile, que, de acordo com o que aponta Amorim (2009), acontece na favela, e é destinado a camada marginalizada socialmente. Do outro, temos a denominação de “patricinha”, que tem a conotação de elite, de riqueza. Ou seja, percebemos mais uma vez que a construção ideológica desta produção se estrutura através do eixo: favelado x não-favelado.

Podemos entender que existe uma apropriação cultural por meio das “patricinhas”, apesar de não morarem na favela e não serem produtoras diretas do funk, elas consomem e colaboram com a distribuição do gênero. Assim, entendemos que apesar de não serem faveladas, as moças consomem toda a cultura da favela. É sobre essa questão a que o enunciador fala quando menciona que, mesmo sem ser da favela, ela quer escutar Mandela⁹. No vídeo, podemos observar as moças, ou “patricinhas”, visitando a página do MC WM, no *Instagram*¹⁰. Na página referida, observamos uma autopromoção do funk: com carros caros, casas bem mobiliadas e luxo, a favela se reconfigura, e passa a atrair a um público que não a conhece, mas que se sente atraído por este estilo de vida, de ostentação.

Amorim (2009) salienta essa relação com o funk e a ostentação, ressaltando que os grupos de funkeiros buscam a legibilidade de suas músicas através do poder monetário que o funk gera. E assim, o funk se configura enquanto movimento cultural e musical, ao passo que é representativo para a comunidade que colabora com a produção e o compartilhamento desse conteúdo.

Nas imagens seguintes, podemos observar a moça (que estava anteriormente bisbilhotando o perfil do *Instagram* do MC) entrando em contato com ele e fazendo as

⁹ No dicionário de gírias, Mandela é um baile funk que acontece na zona da Praia Grande, em São Paulo. Definição encontrada em: <http://www.qualeagiria.com.br/giria/mandela/>

¹⁰ **Instagram** é uma rede social de fotos para usuários de Android e iPhone. Basicamente se trata de um aplicativo gratuito que pode ser baixado e, a partir dele, é possível tirar fotos com o celular, aplicar efeitos nas imagens e compartilhar com seus amigos. Definição encontrada em: <https://canaltech.com.br/redes-sociais/o-que-e-instagram/>

perguntas mencionadas no início do vídeo. Também é possível observar a reação do MC para tais questionamentos: ele aponta o dedo médio, escondido no vídeo pelo seu celular.

Figura 19: Cena da produção “Transariano”, referente ao Refrão



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=transariano Acesso em: 16/12/2017

Ao final do vídeo, o MC e um amigo continuam com o diálogo do início do vídeo (este que não consta na letra):

“Oh Gêgê, tu sabe porque o nome dela é Kelly?
Porque ela Kelly roubar, haha Kelly ver pagar tudo pra ela
Oh interesseira vem cá, sossega, aquieta o facho, danada”

Aqui, eles reforçam os dizeres do início do vídeo, salientando, mais uma vez, o quanto considera as “patricinhas” interesseiras. A fim de demonstrar controle da situação, ele enuncia: “interesseira vem cá, sossega, aquieta o facho, danada”, dando a entender que ele não dará espaço para essa mulher interesseira. Algo que podemos comprovar no final do vídeo, quando, ao excluir a moça de seu perfil do *Instagram*, ele faz um gesto com as mãos para salientar que está “se livrando” de algo. Assim, em “Transariano” podemos, mais uma vez, observar a mulher sendo tratada como um objeto sexual. No entanto, além disso, aqui é diretamente endereçada a ela outra característica: a de mulher interesseira.

Nas outras produções não há uma menção direta sobre essa representação da mulher, no entanto, percebemos que há uma preocupação em afirmar valores associados ao poder econômico, quando observamos que as ambientações são sempre luxuosas. Algo que diferente da produção em questão, que se passa em um ambiente simples, localizado na própria favela, mas que é destinada a visão das mulheres que buscam destes homens apenas o dinheiro.

Figura 20: Cena da produção “Transariano”, referente ao Diálogo final



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=transariano Acesso em: 16/12/2017

A quarta e penúltima produção a ser analisada na primeira categoria analítica é “Bailarina” do MC Pedrinho, também do ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 12.457.822 visualizações, e destas visualizações, 265.944 votos para “gostei” e 12.597 votos para “não gostei”. Mais uma vez, o número de acessos, bem como o número de votos que indicam a aprovação do vídeo, é grandioso. Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que possui, de acordo com a contagem do referido site, 23.903 exibições:

Letra da produção: Bailarina-MC Pedrinho

REFRÃO: Fumaça pro ar vendo ela dançar bailarina ba bailar
Enquanto nós conta euro e dólar elas rebola

Então chega pra cá quem quiser brisar é só encostar Só não vale tombar e demais chapar
nessa brisa loca

Ei, Stop! Continua que essa doida tão maluca na loucura Num mó brisa forte, tão querendo
uma chance se aceitar Vão dizer que é seu
dia de sorte Elas me chamam de noite e de dia não tem quem pare elas Gosta de resumo de
festinha de barulho Elas gostam a vera

Chama a loira chama a ruiva e a morena Então chama todas elas

Pra minha casa sem problema na minha cama Que elas se esquenta e se entrega
Desencana os vizinhos não reclama hoje é a nossa festa Menina representa nos sarra sarra
esfrega

Aí que a chapa esquenta quando tu escorrega

Por cima de mim de um jeito louco bem gostosin que eu fico doido

REPETE REFRÃO

O bom da vida é viver e poder do bom desfrutar Se temos Deus vamos vencer
Não achei fácil chegar lá devemos procurar saber Em qual caminho queremos trilhar

E saber escolher pra não sofrer e pra um dia a gente chegar lá Tem que entender que
comigo é o resumo

Sou da zona norte mano eu sou vagabundo A procura da riqueza rodando por esse mundo
É o som de paz pra todo mundo

E se merecer eu to conquistando de tudo Faço por merecer cada minuto ou segundo Sem
desmerecer por que tudo certo é o justo Justo eu quero mesmo a saia dessas meninas

E quando elas dançar mexer mostrar a poupinha Então se solta remexe entra no clima

Sobe desce sobe empina sua safadinha Su posição favorita é mais do que merecida Vai
bailando em cima dessa batida menina Vai bailando em cima dessa batida menina

REPETE REFRÃO (2X)

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/mc-pedrinho/> **Acesso em:** 17/12/2017

Como nos propusemos nas outras produções, aqui buscamos também, a priori, refletir acerca das multissemoses. “Bailarina” se assemelha um pouco com a batida leve que mencionamos em “Tem café”, sendo assim mais lenta e cantada de forma mais suave. Ao refletirmos sobre as semioses verbais, percebemos que o título da produção “Bailarina” se encaixa dentro de uma formação ideológica de delicadeza. Essa imagem de leveza e sutileza é quebrada logo que começamos a ler a primeira estrofe da música: “Fumaça pro ar vendo ela dançar bailarina ba bailar/ Enquanto nós conta euro e dólar elas rebola/ Então chega pra cá quem quiser brisar é só encostar/ Só não vale tombar e demais chapar nessa brisa loca”. Observamos, através da descrição verbal da estrofe, a cena discursiva da produção: enquanto os homens bebem e fumam, curtindo uma festa que envolve muito dinheiro (euro e dólar), tudo isso vendo essa moça, essa bailarina dançar. Retomamos aqui as considerações de Maingueneau (1988) no momento em que o pesquisador aponta que todo discurso, por sua própria manifestação, pretende convencer ao instituir a cena de enunciação que o legitima. Na produção em questão, o MC se legitima, e também a sua masculinidade, na ostentação do dinheiro e dos bens que possui. Essa é, pelo que podemos apreender até agora, a forma de constituição do sujeito masculino no funk: dinheiro, sexo e mulheres. Logo em seguida, o intérprete, MC Pedrinho, exhibe os dólares e euros que conta:

Figura 21: Cena da produção “Bailarina”, referente à Estrofe 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HpMqjf-J3Mg> Acesso em: 17/12/2017

Algo que nos chamou muita atenção foi a idade do MC. Pedrinho, apesar de cantar sobre mulheres, drogas e dinheiro, nasceu no ano de 2002, tendo apenas 16 anos de idade. Mais uma vez, a mulher não é observada em sua existência factual, e o que mais importa é exibir seu corpos esculturais ao som da batida forte das músicas. Na próxima estrofe, – que dividiremos em blocos de versos por ser bastante extensa –, continuamos a perceber mais características sobre essa bailarina: Ei, Stop! Continua que essa doida tão maluca na loucura/ Num mó brisa forte, tão querendo uma chance se aceitar/ Vão dizer que é seu dia de sorte/ Elas me chamam de noite e de dia não tem quem pare elas. Além de suas habilidades de dança e sedução, a bailarina do MC Pedrinho também está “doida”, “maluca”, “na loucura”. Ela também está decidida, e estão querendo uma chance de algo, que, caso alguém aceite, será sortudo, uma vez que elas não param, são decididas e enérgicas.

Nos versos seguintes, ele continua a caracterizar essa bailarina, bem como as mulheres de modo geral: “Gosta de resumo de festinha de barulho/ Elas gostam à vera/ Chama a loira chama a ruiva e a morena/ Então chama todas elas/ Pra minha casa sem problema na minha cama.”. Nesse momento, é direto o convite do intérprete para as bailarinas, primeiramente ele quer a diversidade e quantidade “loiras, ruivas e morenas”, depois, ele quer todas em cima da sua cama. Mais uma vez, encontramos o somatório: dinheiro + fama= muitas mulheres. Podemos entender que essas são as formações ideológicas que interpelam os sujeitos – homens do funk (PÊCHEUX, 1988). Para serem dominantes, eles devem seguir essa equação.

Podemos também citar as considerações de Orlandi (2012), quando a pesquisadora enuncia que a argumentação é pautada em uma relação de forças. Assim, para a estudiosa, o lugar a partir do qual fala o sujeito também faz parte da constituição de seu discurso. No universo do funk, ao ser MC e ao falar desse lugar de prestígio e riqueza, a sua argumentação tem mais força, não só no cenário musical do país, mas, principalmente, nas comunidades. No vídeo, observamos a imagem de uma casa luxuosa, repleta de belas mulheres:

Figura 22: Cena da produção “Bailarina”, referente à estrofe 12 (versos 5-9)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HpMqjf-J3Mg> Acesso em: 17/12/2017

Nas estrofes subsequentes temos uma surpresa quanto à temática que ainda não foi observada em nenhuma das produções, no momento em que o MC reflete sobre sua vida e suas conquistas: “O bom da vida é viver e poder do bom desfrutar/ Se temos Deus vamos vencer/ Não achei fácil chegar lá devemos procurar saber/ Em qual caminho queremos trilhar/ E saber escolher pra não sofrer e pra um dia a gente chegar lá”. Nesse momento, o discurso deixa de ser pautado na ostentação de dinheiro e mulheres, e abaliza questões sobre a religiosidade do intérprete e sobre a sua luta para atingir aquele lugar de prestígio. Percebemos que o discurso do MC, aqui, entra em outro eixo: o individual x o social. Pedrinho faz um apelo meritocrático, salientando que as vitórias obtidas aconteceram de acordo com seus esforços.

Como aponta Yúdice (2004) o funk, tido na perspectiva de um movimento musical, se articula entre demonstrar os prazeres e os problemas que a vida na favela oferece. Nas outras produções aqui analisadas, não observamos esse apelo às dificuldades vividas para atingir a ascensão social por meio do funk. Na música de MC Pedrinho, percebemos uma menção ao caminho árduo percorrido por aqueles que são da favela e estão em busca do estrelato. Neste momento do vídeo, o intérprete

faz o gesto da oração do “pai nosso”, e em seguida, aponta o dedo para o céu, em referência ao verso que diz “Se temos Deus vamos vencer”:

Figura 23: Cena da produção “Bailarina”, referente à estrofe 3 (versos 1-5)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HpMqjf-J3Mg> Acesso em: 17/12/2017

Nesse momento, ao analisarmos as multissemoses, percebemos que o clima se apresenta diferente no vídeo: cores claras, o MC se mostra sozinho e reflexivo agradecendo por todas as suas conquistas. Ao apontar o dedo para o alto, ele justifica que todas essas conquistas se devem a Deus. No entanto, no bloco seguinte, a música volta à temática percebidas nas outras produções analisadas. Ou seja, Deus é o fiador de tudo que está acontecendo (no discurso do MC) mas ele não tem um papel mais importante do que os prazeres sexuais. Percebemos isso no momento em que, logo em seguida, ele enuncia: “Tem que entender que comigo é o resumo/ Sou da zona norte mano eu sou vagabundo/ A procura da riqueza rodando por esse mundo/ É o som de paz pra todo mundo/ E se merecer eu to conquistando de tudo.” Aqui, ele fala sobre si e comenta o lugar onde nasceu, a “zona norte” (zona paulistana tida como marginalizada), e salienta que que é “vagabundo”.

No dicionário online do português, o adjetivo masculino “vagabundo”¹¹ pode ser tido como: Que caminha sem rumo determinado; que perambula ou vagueia; andarilho. Que vive de maneira desocupada; que não possui ocupação; que não tem vontade de realizar suas tarefas. Nas formações discursivas tradicionais, ser tido

¹¹ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/vagabundo/> Acesso em: 16/12/2017

como alguém que não trabalha pode ser considerado como algo ruim, mas não é o que observamos no contexto desta produção de funk. O vagabundo aqui é aquele que aproveita a vida, que vive bem quebrando regras. Podemos aqui refletir sobre as considerações pechetianas ao pensar sobre a noção de sentido das palavras. O teórico defende que elas podem configurar diferentes sentidos de acordo com a formação ideológica do sujeito falante. Como acontece no exemplo mencionado anteriormente, no qual “vagabundo”, dentro das formações discursivas do funk brasileiro, funciona como qualidade, não como defeito.

Assim, percebemos mais um traço da constituição do sujeito masculino no funk: o homem não só tem várias mulheres e dinheiro, ele também é vagabundo. Orlandi (2012) salienta que, para compreendermos o sentido de certas produções discursivas, outras questões devem ser analisadas, indo além das intenções que quem enuncia. A teórica ressalta ser de fundamental importância relacionar os discursos com suas condições de produção, estabelecendo as relações que ele mantém com a memória e com as formações discursivas.

Podemos recuperar esse conceito para entender o sentido que o “vagabundo” ocupa na constituição do funkeiro, salientando que, a partir das condições de produção de seu discurso, ser funkeiro é ser malandro e ter uma imagem desvinculada de responsabilidades e até, de monogamia. Assim, ao perceber que seu discurso estava sendo fundamentado no discurso religioso e responsável, o MC logo retorna ao lugar do funkeiro, de vagabundo.

Na continuação da estrofe, ele salienta que está “A procura da riqueza rodando por esse mundo”, dessa forma, podemos afirmar que a riqueza é o grande foco das produções, a maneira que é através dela, que eles podem deixar de ocupar um espaço de marginalização perante a sociedade. Logo em seguida, ele se aproveita da última palavra do verso 14 e volta à temática do início do vídeo: “Justo eu quero mesmo a saia dessas meninas/ E quando elas dançar mexer mostrar a polpinha/ Então se solta remexe entra no clima/ Sobe desce sobe empina sua safadinha/ Sua posição favorita é mais do que merecida/ Vai bailando em cima dessa batida menina/ Vai bailando em cima dessa batida menina”. Em um momento, ele utiliza o adjetivo justo para se referir

a justiça, em outro momento, ele se utiliza do adjetivo “justo” para falar das roupas das moças que o rodeiam. Como podemos observar na imagem do vídeo:

Figura 24: Cena da produção “Bailarina”, referente à estrofe 3 (versos 15-21)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HpMqjf-J3Mg> Acesso em: 17/02/2017

Nos momentos finais do clipe, vemos o MC e as moças juntos, porém sem maior contato ou exposição do corpo. Apesar das semioses verbais serem diretas, e mencionarem o sexo, as semioses não-verbais se mostram mais leves, com imagens de lugares luxuosos e sem maior conotação sexual. No entanto, a mulher é, mais uma vez, exaltada apenas como sendo um objeto sexual e de autoafirmação da virilidade do homem. Na produção em destaque, ela é ressaltada por suas curvas e se mostra, muitas vezes, apenas como um adereço da ambientação luxuosa do videoclipe.

A quinta e última produção componente da primeira categoria analítica é “Pancadão” do MC WM em parceria com os MCs Jhowzinho e Kadinho, também do ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 112.007.529 visualizações, e, destas visualizações, 1.074.997 votos para “gostei” e 49.338 votos para “não gostei”. É um dado recorrente o enorme número de acessos, bem como, mais uma vez, o grande número de aprovação.

Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que possui, de acordo com a contagem do referido site, 136.113 exibições:

Letra da produção: Pancadão (part. MCs Jhowzinho e Kadinho)-MC WM

Eu quero pancadão Pancadão (3x)
 PONTE: Desce com a raba No balancê, balancê do bundão
 Sobe danada
 Quanta tchutchuca jogando no chão REPETE PONTE
 Deixa a tua raba descer Deixa a tua raba subir
 Que eu vou sarrando de leve De leve no sapatin (2x)

Que é no sapato
 Que eu vou te sarrar, novinha Não explana pra ninguém Deixa eu sarrar de quebradinha

De quebradinha (6x)

Fonte: <https://www.letras.mus.br/mc-wm/> **Acesso em:** 20/12/2017

Analisando inicialmente as multissemioses, descrevemos que “Pancadão” apresenta batida forte, agressiva, que se combinam aos movimentos sensuais de dança que aparecem no vídeo. Ao refletir sobre o título, podemos entender que este se refere à batida do funk, a “pancada” forte que o som do grave causa. O refrão se constrói, assim, a partir da repetição desse termo “Eu quero pancadão, pancadão, pancadão”. Porém, só o pancadão, não é suficiente. Para o ambiente estar completo, os MCs anunciam: “Desce com a raba/ No balancê, balancê do bundão/ Sobe danada/ Quanta tchutchuca jogando no chão”, Ou seja, para que exista o pancadão, também tem que existir as “tchutchucas”.

Sobre essa questão, Amorim (2009) ressalta que a funkeira acredita em sua independência e desenvoltura, tomando como elogio as denominações de “gostosa”, “popozuda”, “tchutchuca” que frequentemente são endereçadas a elas. No vídeo, podemos perceber a forma confortável e segura com a qual as mulheres se sentem quando são assim adjetivadas. Logo no início do vídeo, mulheres aparecem em um barzinho, demonstrando estarem alteradas pelo consumo do álcool. Recuperamos as considerações de Maingueneau (1988) no momento em que o pesquisador menciona

a forma com a qual os discursos se articulam, dentro de uma determinada prática discursiva, ressaltando que a maneira como eles se integram faz com que cada um deles seja um acontecimento. O teórico ainda comenta que, essa especificidade discursiva é, muitas vezes, passível de previsibilidade. Amorim (2009) salienta que a forma com que alguns discursos se inscrevem nas músicas de funk, instaura uma cena erótica que, por diversas vezes, é tratada de forma caricatural.

Percebemos em “Pancadão” essa cena um tanto quanto caricatural, no momento em que, as mulheres que participam do vídeo, fingem estar bêbadas e vulneráveis, e enunciam:: – *Eu quero ouvir o pancadão agora!* Em seguida, os MCs atendem ao seu pedido e começam a cantar e dançar o Pancadão. Todo esse enredo faz parte dessa cena caricatural do funk, da comunidade, das moças com roupas curtas, da bebida e da dominação masculina. No vídeo, observamos os MCs cantando, enquanto as mulheres, mais uma vez, fazem adereço ao cenário dançando e mostrando suas curvas:

Figura 25: Cena da produção “Pancadão, referente à estrofe 2



Fonte: <https://www.youtube.com/results?searchpancad%C3%A3o&spfreload=10> Acesso em:

20/12/2107.

Aqui, diferente de algumas produções previamente analisadas, não vemos requinte nas roupas ou nas locações. O clipe é provavelmente gravado na comunidade de onde esses MCs vieram. Ao cantar “Desce com a raba/ No balancê, balancê do bundão/ Sobe danada”, o intérprete faz os gestos com as mãos para cima e para baixo, enquanto as mulheres ao seu redor, dançam e se exibem. Na estrofe seguinte, a letra novamente fala sobre o sobe e desce da “raba, e outro MC faz o

mesmo gestos para cima e para baixo”: Deixa a tua raba descer/ Deixa a tua raba subir/ Que eu vou sarrando de leve/ De leve no sapatim:

Figura 26: Cena da produção “Pancadão”, referente à estrofe 4



Fonte: <https://www.youtube.com/results?searchpancad%C3%A3o&spfreload=10>

Nesse momento, ele diz que vai “sarrar de leve no sapatim”. Entendemos que, ao dizer que vai sarrar no sapatinho, o MC implica dizer que vai realizar processo de forma lenta. Pelo termo “sarrada”, podemos entender o movimento que os jovens fazem ao dançar nos bailes, nos quais eles se encostam por muito tempo, em posições que demonstram o ato sexual. Na estrofe seguinte, outro MC complementa: “Que é no sapato / Que eu vou te sarrar, novinha/ Não explana pra ninguém/ Deixa eu sarrar de quebradinha.” Mais uma vez, um dos intérpretes promete uma “sarrada” no sapato, ou seja, lentamente. Ao fazer essa proposta “eu vou te sarrar, novinha” ele também salienta que essa novinha não deve “explicar pra ninguém”. Aqui, entramos em contato com outra denominação dirigida às mulheres: novinha. Malandra, potranca, interesseira são vocativos já visto em produções anteriores.

No entanto, “novinha” aparece pela primeira vez nas produções analisadas e apresenta outros sentidos para o universo do funk: a “adulterização” sexual nos bailes. Em adição a cena discursiva construída no espaço do funk, temos não só danças sensuais, atos que simulam o coito, mas também temos, novinhas. Jovens menores de idade que iniciam sua vida sexual nos bailes das comunidades. Além da questão ilegal de envolver menores de idade a esse ambiente com sexo e drogas, temos outro elemento preocupante que faz parte dessa cena: o silenciamento dessa jovem, confirmado, a seguir, pelo gesto executado por um dos MCs:

Figura 27: Cena da produção “Pancadão”, referente à estrofe 5



Fonte: <https://www.youtube.com/results?searchpancad%C3%A3o&spfreload=10> Acesso em:

20/12/2017

Não conseguimos conceituar, ao certo, o sentido atribuído a “quebradinha”, mas o que nos causa estranheza é pedir para a novinha “não explicar” para ninguém. Qual seria o motivo desse segredo, de esconder a relação com a “novinha”? Podemos pensar em alguns. Primeiro, a possível relação ilegal entre um homem e uma jovem menor de idade; segundo, a possibilidade de que este homem circule mais livremente para se envolver com qualquer jovem, sem que elas saibam da relação que este manteve com as diversas parceiras. Na figura seguinte, são as mulheres que assumem a cena principal do vídeo. Na verdade, não necessariamente as mulheres, mas os seus corpos: Durante o restante do vídeo, a letra da música se repete, no entanto, nas semioses não-verbais, podemos ver que as mulheres dançam, com shorts curtos, enquanto são admiradas e desejadas por diversos homens. Eles se aproximam, olham, chegam perto com sinais que insinuem a “sarrada no sapatinho”. Enquanto as mulheres riem e se exibem demonstrando sua complacência com essa cultura de dominação sexual masculina e objetificação feminina.

Figura 28: Cena da produção “Pancadão”, referente ao refrão



Fonte: <https://www.youtube.com/results?searchpancad%C3%A3o&spfreload=10> Acesso em:

20/12/2017

Assim, percebemos que em “Pancadão”, a representação da mulher como objeto sexual é ainda mais explícita, uma vez que elas são mostradas em roupas muito curtas, dançando de forma que remete ao sexo, e sendo rodeadas por homens. Podemos entender, no momento em que as mulheres se viram e direcionam o bumbum para a câmera, o que verdadeiramente se espera delas: a sensualidade, o corpo sarado, a permissão ao erotismo. A representação da mulher, nas produções analisadas nesta categoria é, majoritariamente de objeto sexual: a mulher é corpo, é sedução, é erotismo. As linguagens do funk revelam isso no momento em que revelam uma mulher sensual, com roupas curtas e com pouco, ou nenhum diálogo. Ao que vimos, os funkeiros estão no centro dos vídeos, enquanto as mulheres se mostram secundárias fazendo parte coadjuvante da cena discursiva. Nas semioses verbais, vocativos como interesseira, potranca e novinha nos mostram ainda mais como as produções do funk se instauram dentro do eixos de: empoderamento x submissão; favelado x não-favelado; individual x social.

6.2 A representação da mulher como reafirmação do machismo

Damos início a nossa segunda categoria de análise, na qual analisaremos nas produções a representação da mulher como reafirmação do machismo. Aqui, agrupamos quatro produção nas quais encontramos um aspecto em comum: a representação feminina reafirmando valores machistas. Para tanto, salientamos alguns aspectos que percebemos estar presentes em todas as produções dessa categoria, como o machismo, a agressividade, a violência, a sexualização, dentre outros. A primeira produção componente desta categoria analítica é “Arlequina” da MC Bella, lançada no ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 136.769.093 visualizações, e destas visualizações, 1 milhão de votos para “gostei” e 153.000 votos para “não gostei”. Como nas produções analisadas anteriormente, “Arlequina” também possui um grande número de visualizações, bem como um grande número de votos para “gostei”.

Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que apresenta, de acordo com a contagem do referido site, 121.833 exibições:

Letra da produção: Arlequina- MC Bella
<p>Bondade tem limite Coração quente, esfria Tô naquele pique Porque vingança vicia Nesse mundo meu Aprendendo com os tombos Eu sou muito boa amando Mas sou melhor me vingando REFRÃO: E as Arlequina quer os vilão e os Coringa E as Arlequina quer os vilão e os Coringa E os playboy que é do assalto Nós pega pra esculachar</p> <p>(2X)</p>
<p>Fonte: https://www.letras.mus.br/mc-bella/ Acesso em: 22/12/2017</p>

Ao refletirmos sobre as multissemoses, percebemos que “Arlequina” se apresenta com um batida ritmada, rápida, com vocais leves. Apesar da força que a intérprete apresenta no vídeo, ao avaliarmos o áudio de maneira isolada, ainda vemos

uma faceta suave da MC Bella. Ao refletir sobre as semioses verbais, damos atenção inicial ao título “Arlequina”. Ao pesquisarmos sobre esta personagem, encontramos que esta se trata de Dra. Harleen Frances Quinzel¹², uma psiquiatra personagem de Histórias em Quadrinhos comercializada pela DC comics que, ao ter o Coringa como seu paciente, se encanta perdidamente por ele, deixa sua profissão e foge com ele. Assim, ela se torna a Arlequina, ou no inglês Harley Quinn, uma vilã que ajuda o seu amado em missões para destruir os heróis. No vídeo, não vemos, a priori, nenhuma conexão da MC com a personagem Arlequina, uma vez que a intérprete aparece feliz ao lado de seu companheiro:

Figura 29: Cena inicial da produção “Arlequina”



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=arlequina **Acesso em:** [22/12/2017](#)

Nesse momento, também observamos que, nos minutos iniciais do vídeo, a intérprete se veste de princesa. Como no começo do vídeo a MC aparece com roupas cotidianas e atuais, não poderíamos entender a escolha do figurino de princesa. Entretanto, como já havíamos salientado, o título do vídeo fala sobre uma vilã, que largou o mundo do bem para se juntar ao amado e praticar o mal. Assim, avaliamos que vestir se de princesa pode servir para marcar a evolução da personagem: no início, feliz, doce...uma princesa. Depois, em decorrência de algo, ela poderia se tornar uma vilã, a Arlequina. Algo que nos chama atenção aqui são os sentidos dessas semioses não-verbais. Primeiro a escolha da Arlequina como vilã título da produção. Ser vilã, lutar, defender alguma causa é sinônimo de autonomia, força, inteligência,

¹² **Dados disponíveis em:** [http://pt-br.batman.wikia.com/wiki/Harleen_Quinzel_\(Arlequina\)](http://pt-br.batman.wikia.com/wiki/Harleen_Quinzel_(Arlequina))

Acesso em: 12/12/2017

empoderamento. No entanto, a vilã em questão não pode ser considerada tão empoderada assim, uma vez que, dentre todos os vilões que combate e todas as situações de perigo que corre, o que mais a desestrutura é o seu companheiro, o coringa. Assim, percebemos a falsa ilusão de força feminina, quebrada em busca do amor de um homem. No vídeo, a MC se veste de princesa, que, dentro das formações discursivas tradicionais, representa beleza, feminilidade e delicadeza. Contudo, a princesa da MC Bella não se estabelece dentro dessas formações: ao saber que foi traída pelo amado, ela se revolta, como podemos observar na figura a seguir:

Figura 30: Cena da produção “Arlequina”, referente à Introdução do vídeo



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=arlequina Acesso em: 22/12/2017

Nesta figura, percebemos que ela recebe uma mensagem de uma amiga, esta que denuncia: “Teu noivo está te traindo com uma garota aqui do condomínio”. Então, nesse momento percebemos uma reviravolta naquela “princesa”. Assim, se inicia a primeira estrofe: “Bondade tem limite/ Coração quente, esfria/ Tô naquele pique/ Porque vingança vicia”. Agora, podemos entender a princesa do início do vídeo. Ela tinha bondade e coração quente. Contudo, após a traição, ela muda, uma vez que “Bondade tem limite/ Coração quente, esfria”, e nesse momento, ela está à procura de justiça, uma vez que “vingança vicia”. Ressaltamos aqui o empoderamento dela ao se revoltar com a traição, e buscar sua justiça. No entanto, observamos que essa mulher não busca somente o seu bem-estar, sua saúde mental, mas também busca a vingança.

Nesse momento percebemos, o delineamento do corpus em relação ao eixo de empoderamento x machismo, uma vez que, ela se empodera ao sair de uma relação com traições, porém o faz de forma violenta, reproduzindo os valores machistas de dominação através da força. Essas considerações se comprovam no momento em que ela enuncia, confia “vingança vicia”. Quando o rapaz vai à sua procura, buscando

se desculpar, observamos que ela o responde de forma grosseira, mostrando-lhe o dedo médio e marcando, nesse momento, sua mudança:

Figura 31: Cena da produção “Arlequina”, referente à estrofe 1



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=arlequina Acesso em: 22/12/2017

Assim, após se transformar de princesa para vilã, ela anuncia: “E as Arlequina quer os vilão e os Coringa/ E as Arlequina quer os vilão e os Coringa/ E os playboy que é do assalto/ Nós pega pra esculachar”. No refrão, a intérprete deixa muito claro quais são os seus desejos: ela quer os “vilão” e os coringa. No vídeo, podemos perceber que a metáfora da letra é personificada, tendo, literalmente vilões, como o coringa. Nesse momento, relembramos o que Amorim (2009) afirma sobre as funkeiras, salientando que elas não se importam com o que se fala ou se pensa a seu respeito, procurando se mostrar ao outro (no caso, aos frequentadores dos bailes funk, ou aqueles que ouvem as músicas, ou aqueles que assistem aos seus vídeos no Youtube) como alguém com discursos legitimados, que executa ações com a capacidade de subverter os preceitos instituídos socialmente. Na produção em questão, a intérprete muda radicalmente de postura, ao ser traída, e não tem medo de assumir sua postura dominante. No vídeo, podemos observar essa mudança no olhar e ainda mais explicitamente no manuseio de armas:

Figura 32: Cena da produção “Arlequina”, referente ao Refrão



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=arlequina Acesso em: 22/12/2017

Como já mencionado, a funkeira se constitui em formações discursivas diferentes das tradicionais, nas quais mulher deve ser pura, calma e delicada. No funk, como aponta Amorim (2009) a mulher se coloca em duas diferentes posições discursivas: ora ela é posta na condição machista de submissão aos homens, ora ela se comporta como dominadora, e inverte os papéis da sociedade patriarcal. Percebemos, nas considerações de Amorim (2009) a reafirmação do eixo trabalhado na primeira categoria de empoderamento x submissão. Entretanto, para o segundo segmento da análise encontramos outra posição discursiva: a mulher que domina, rompe com os padrões da sociedade patriarcal, mas acaba se apropriando do discurso machista, de agressividade.

Isso pode ser percebido ao analisar as semioses não-verbais da produção, uma vez que, ao viver uma traição ela “ataca” o seu antigo parceiro, se utilizando diretamente de armas. Ao que nos parece, tudo muda em comparação à princesa do início do vídeo: seus cabelos estão assanhados, suas roupas sujas, e seu olhar é forte e perdido, parecendo estar cheio de “desejo de vingança”. Em seguida, a letra da música se repete, no entanto, no vídeo, a Arlequina vai atrás de sua vingança, sequestra e tortura aquele que a traiu. No momento em que seleciona as armas que irá se utilizar para torturá-lo, ela canta: “sou muito boa amando, mas sou melhor me vingando”.

Ao analisar a letra da música em concomitância com o vídeo, podemos refletir sobre os apontamentos de Kress (2010) e Van Leeuwen (1996; 2001) na medida em que os pesquisadores abalizam que, ao considerarmos a palavra e a imagem juntas não podemos pensar que estamos dizendo a mesma coisa de quando elas se apresentam de forma dissociada. No referido exemplo, a letra comenta aspectos

sobre a história em quadrinhos do Coringa e da Arlequina. Contudo, se imagina essa associação como metafórica, e um pouco menos violenta. Porém, ao observar a construção do videoclipe, percebemos que não há uma suavização de cenas fortes, a Arlequina da MC Bella é tão violenta e vingativa quanto àquela dos quadrinhos. Assim observamos nas cenas finais, nas quais a vilã tortura, e aponta armas para o traidor:

Figura 33: Cenas finais da produção “Arlequina”



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=arlequina Acesso em: 22/12/2017

As cenas finais são fortes e um tanto quanto assustadoras. Enquanto na primeira categoria analítica observamos um apelo sexual repetitivo nas produções, na primeira representante desta segunda categoria, nos deparamos com algo até agora inédito na análise: a violência e o manuseio de armas. Em relação às multissemioses, destacamos as imagens da figura 33, nas quais a personagem interpretada pela MC Bella se utiliza de dois tipos de armamentos para torturar o parceiro: um taco de Baseball, e um revólver. Assim, podemos perceber que a constituição da funkeira, de dominadora e vingativa, se demonstra, muitas vezes, na violência machista.

A segunda produção componente desta categoria analítica é “Amiga falsiane” da MC Mirella, lançada também no ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 31.387.928 visualizações, e destas visualizações, 428.576 votos para “gostei” e 34.342 votos para “não gostei”. Mais uma vez observamos muitos acessos e muitos votos de aprovação. Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que apresenta, de acordo com a contagem do referido site, 111.285 exibições:

Letra da produção: Bonde Das Falsiane-MC Myrella

Tá falando mal de mim
Depois quer andar do meu lado Se nós cai te dou umas bica
Falsiane do caralho (2x)

Ela anda comigo com aquele sorriso falso
Roubou os meus contatos, acho que quer pegar os meus gatos! Depois vai na minha casa
pegar roupa emprestada

Encostou no baile Me difama na quebrada
Falar pouco é bom e conserva os dentes Amiga falsiane
A gente vai bater de frente

REFRÃO (3X)

REPETE MÚSICA

Tá falando mal de mim Depois quer andar do meu lado
Se moscar te dou umas bica

REFRÃO (2X)

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/mc-mirella/bonde-das-falsiane/> Acesso em: 23/12/2017

Ao nos determos à análise das multissemoses, observamos que “Amiga Falsiane”, apesar de ter agressividade na letra, é uma música dançante, rápida e com vocais delicados e femininos. O que nos lembra muito a produção anteriormente analisada, Arlequina. Ao analisarmos as semioses verbais, refletimos sobre o título da música “Amiga falsiane”. Neste, percebemos uma adjetivação a essa amiga, através da utilização de um neologismo: falsiane. Ao pesquisarmos no dicionário informal online¹³, encontramos a definição de “falsiane” como um sinônimo para pessoa falsa e que finge ser amiga de alguém unicamente para atingir objetivos egoístas. Ou seja, o título fala sobre uma amiga que trai e engana suas companheiras a fim de atingir seus próprios objetivos.

Logo na primeira estrofe da letra, percebemos a indignação do sujeito enunciativo: “Tá falando mal de mim/ Depois quer andar do meu lado/ Se nós cai te

¹³ 3 Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/falsiane/> Acesso em: 15/12/2018

dou umas bica/ Falsiane do caralho.” A mensagem é direta e violenta, uma vez que se ao ficar “falando mal” da MC, ela vai dar-lhe “uma bicas”, ou seja, vai chutá-la. Na letra, percebemos que a ofensa é muito pessoal, na medida em que ela só vai bater em sua “amiga”, se souber de alguma “fofoca” ruim sobre ela. Mais uma vez observamos algo em comum com a produção anterior: a violência. Entretanto, em “Amiga falsiane” o alvo dessa violência não é um companheiro, um namorado, mas sim, uma outra mulher. No vídeo, observamos a traição em um momento, e no outro, o olhar chateado e raivoso da MC:

Figura 34: Cena da produção “Amiga Falsiane”, referente ao Refrão



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=amiga+falsiane Acesso em: 23/12/2017

Ao analisarmos o vídeo, percebemos que ela não é traída só pela amiga, mas também pelo namorado. Apesar disso, toda a sua raiva e revolta se direciona a amiga, algo que intitula a produção “Amiga falsiane”. Em suas considerações, Pêcheux (1988) salienta que o pré-construído e as articulações, através do interdiscurso, dissimulam para o sujeito a sua condição de autonomia mascarando a sua real situação de assujeitamento. Na história contada no vídeo, entendemos que existe uma traição e que, ao ficar chateada com a amiga, ela estaria apenas reagindo a uma traição. No entanto, ao refletirmos que toda essa raiva se volta muito mais contra a mulher, do que contra o namorado, percebemos o que está pré-construído. É uma formação discursiva dominante o protecionismo aos homens, bem como a competição feminina. As mulheres ao invés de se unirem contra aquele que as trai, ou seduz, se enfrentam em nome dele. Podemos perceber, através das semioses não-verbais, que essa condição pré-construída da disputa entre as mulheres também se instaura na maneira como ela encara a amiga e suas roupas sensuais, como mostra a figura 34. Em seguida, ela demonstra perceber ainda mais a troca de olhares entre a amiga e o namorado, e demonstra isso exibindo o seu dedo médio, em um ato de rebeldia:

Figura 35: Cena da produção “Amiga falsiane”, referente ao Refrão



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=amiga+falsiane Acesso em: 23/12/2017

Esse sentimento competitivo continua durante o restante da letra, quando a MC enuncia: “Ela anda comigo com aquele sorriso falso/ Roubou os meus contatos, acho que quer pegar os meus gatos!/ Depois vai na minha casa pegar roupa emprestada”. Agora, podemos observar também na letra qual a disputa principal que acontece entre as “amigas”, quando a MC enuncia que sua amiga roubou o seus “contatos” e dessa forma vai conseguir pegar seus “gatos”. No vídeo, podemos encontrar esse movimento da amiga quando a mesma invade o quarto da MC e rouba o número de alguns rapazes atraentes, aos quais ela chama de “gatos”, além disso, ela também pega as roupas da MC:

Figura 36: Cena da produção “Amiga falsiane”, referente às estrofes 2 e 3



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=amiga+falsiane Acesso em: 23/12/2017

Refletimos sobre esse momento do vídeo, ressaltando aspectos que já havíamos comentado: toda essa história, essa rivalidade entre elas serve para reativar a ideia de competitividade feminina. Refletimos que a postura do namorado não condiz com as formações ideológicas cultivadas socialmente em relação a um relacionamento monogâmico – nas quais a fidelidade é imprescindível – e trai. Contudo, a música não questiona o lugar discursivo do homem, mas sim, o lugar discursivo da mulher, que traiu, mentiu. A partir desse destaque, podemos entender um pouco sobre as disputas

entre as mulheres funkeiras, que, como diz Amorim (2009), são, em sua maioria, jovens, atléticas e sensuais, com segurança para se expressar sexualmente. Aqui, todo esse contexto faz com que as mulheres entrem em disputa, não por questões salariais, ou por empoderamento político, mas sim, pela atenção masculina.

Nas estrofes seguintes, a MC enuncia: “Encostou no baile/ Me difama na quebrada/ Falar pouco é bom e conserva os dentes/ Amiga falsiane/ A gente vai bater de frente”. Mais uma vez, a fala da MC é incisiva e violenta quando diz: “Falar pouco é bom e conserva os dentes”. Aqui, conservar os dentes não estaria ligado à higiene bucal, mas sim, à violência. Ao não falar mal de sua amiga, esta não iria “bater de frente” com ela, em outras palavras, não iria agredi-la, e assim, ela estaria conservando seu sorriso. Na semiose verbal percebemos o tom de ameaça, e mais uma vez, agressividade. Em nenhum momento ela se dirige ou ameaça o homem que também a traiu, o faz apenas com sua amiga. Mais uma vez, percebemos uma regularidade em relação ao comportamento das mulheres no funk: elas se empoderam, no momento em que tomam o controle da situação, porém, esse empoderamento se quebra ao reproduzirem o comportamento de violência e agressividade (tanto física quanto verbal) do machismo. Confirmamos essa observação nas cenas seguintes do vídeo, nas quais a MC assiste aos vídeos da câmera de segurança com uma faca em punho:

Figura 37: Cena da produção “Amiga falsiane”, referente à Estrofe 3



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=amiga+falsiane Acesso em: 23/12/2017

Na cena final do vídeo, a MC consegue sequestrar essa “amiga falsiane” e, com a ajuda de artefatos como furadeira e tesoura, ela demonstra que vai torturar sua

“amiga”. Percebemos mais uma regularidade nesta categoria. Nas duas produções, o final é o mesmo: tortura. No entanto, em “Amiga falsiane” o foco é a briga entre as mulheres, diferente da produção anterior, na qual o foco era o namorado traidor. No vídeo, analisamos a amiga falsiane deitada em uma maca, numa cena macabra de tortura e ódio.

Figura 38: Cenas finais, produção “Amiga Falsiane”



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=amiga+falsiane Acesso em: 23/12/2017

A terceira produção componente desta categoria analítica é “Cheguei” da Ludmilla, lançada também no ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 179.211.300 visualizações, e ,destas visualizações, 1.386.388 votos para “gostei” e 127.283 votos para “não gostei”. Ao compararmos os números de “Cheguei” percebemos que ela possui um grande alcance, sendo a produção com maior número de visualizações, bem como, de votos favoráveis.

Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que apresenta, de acordo com a contagem do referido site, 362.619 exibições:

Letra da produção: Cheguei - Ludmilla

REFRÃO: Cheguei (cheguei) Cheguei chegando, bagunçando a zorra toda
 E que se dane, eu quero mais é que se exploda
 Porque ninguém vai estragar meu dia
 Que eu cheguei com tudo Cheguei quebrando tudo
 Pode me olhar, apaga a luz e aumenta o som
 A recalcada pira Falsiane conspira
 Pra despertar inveja alheia eu tenho dom

Se não gosta, senta e chora
 Hoje eu tô a fim de incomodar
 Se não gosta, senta e chora Mas saí de casa pra causar

Fonte: www.letras.mus.com.br/cheguei Acesso em: 15/01/2018

Ao analisarmos as multissemoses, refletimos acerca da melodia de “Cheguei”, esta que apresenta batidas leves e dançantes. Os vocais de Ludmilla são fortes, se mostrando um pouco diferente dos vocais das funkeiras anteriormente mencionadas. Também percebemos que o funk cantado por Ludmilla soa mais pop em comparação com as outras produções. Em relação às semioses verbais, percebemos que o título revela algo parecido com o anúncio de uma informação “Cheguei”, fazendo com que todos fitem e admirem esse acontecimento. Podemos fazer essa inferência ao no determos ao refrão da música: “Cheguei (cheguei)/ Cheguei chegando, bagunçando a zorra toda/ E que se dane, eu quero mais é que se exploda/ Porque ninguém vai estragar meu dia/ Avisa lá, pode falar.” Nesta estrofe, observamos, mais uma vez, um caráter agressivo na linguagem do sujeito enunciador, quando, ao avisar que chegou, salienta que está “bagunçando a zorra toda”, e para aqueles que não gostam do que ela faz, ou de sua postura, ela também manda um recado “que se dane, eu quero mais é que se exploda”. Aqui, percebemos mais uma vez o “empoderamento” seguido de agressividade. “Cheguei” também nos faz refletir sobre os letramentos no funk, na maneira em que nos perguntamos se esse recado não estaria endereçado àqueles

que condenam ou desdenham da força do funk enquanto movimento musical e cultural. Lankshear e Knobel (2006) afirmam que os letramentos nos chamam para gerar e comunicar significados, convidando os outros para que façam sentidos nos textos.

Reforçamos os apontamentos de Amorim (2009), quando a pesquisadora comenta que no espaço discursivo do funk, a mulher interage de forma específica, através da sua autonomia sexual. Se em vídeos nos quais ela aparece como “coadjuvante” da cena, ela é vista como um objeto sexual, nos vídeos em que ela protagoniza, ela se coloca como dominadora, invertendo os papéis da sociedade patriarcal. Podemos observar isso na referida produção, quando a intérprete salienta que chegou e que “ninguém vai estragar o seu dia”. No vídeo, podemos observar essa segurança na postura da MC:

Figura 39: Cena da produção “Cheguei, referente ao Refrão



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=cheguei Acesso em:

15/01/2018

Percebemos que a MC chega num ambiente escolar, sendo o centro das atenções, fazendo jus ao que enuncia “cheguei, cheguei chegando”. Todos a observam e a admiram. Ao refletirmos sobre as multissemioses, observamos que “Cheguei”, como as outras produções analisadas nesta categoria, não se passa em uma ambientação que remete à favela, tendo como cenário uma escola requintada. Na próxima estrofe, encontramos um dos elementos já observados na produção anterior, a competitividade entre as mulheres: “Que eu cheguei com tudo/ Cheguei quebrando tudo/ Pode me olhar, apaga a luz e aumenta o som/ A recalcada pira/ Falsiane conspira/ Pra despertar inveja alheia eu tenho dom”. Neste momento, mais uma vez, a MC se expressa de forma direta e agressiva, quando enuncia “cheguei

quebrando tudo”. Após esse momento, ela salienta que “a recalcada pira/ Falsiane conspira”, ou seja, mais um exemplo de disputa entre as mulheres. No vídeo, observamos o clima de competitividade entre elas, no momento em que uma puxa o cabelo da outra, e é nesse momento do vídeo que a intérprete anuncia orgulhosa: “pra despertar inveja alheia eu tenho dom”. Salientamos que “Cheguei” apesar de não envolver violência mais explícita, com tortura e armas, revela a agressividade em gestos como o da figura abaixo:

Figura 40: Cena da produção “Cheguei”, referente à estrofe 2,



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=cheguei Acesso em:

15/01/2018

Assim, percebemos que o clima de competitividade se instaura na cena discursiva desta produção. Na estrofe seguinte, o clima de rivalidade feminina vai apenas sendo intensificado: “Se não gosta, senta e chora/ Hoje eu tô a fim de incomodar/ Se não gosta, senta e chora/ Mas saí de casa pra causar” Neste momento, seu enunciado se dirige diretamente para as “recalcadas” e “falsianes”. Ou seja, o seu objetivo não é meramente se destacar, mas é, principalmente, causar inveja. Nas cenas finais do vídeo, percebemos que, apesar de todo o discurso competitivo e de inimizade entre as mulheres, a MC aparece fazendo a sua festa juntamente com as colegas da sua turma, e através da sua música, criando um clima de harmonia e interação na escola, uma imagem diferente do esperado se considerássemos apenas as semioses verbais de agressividade e competitividade:

Figura 41: Cenas finais da produção “Cheguei”



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=cheguei **Acesso em:** 15/01/2018

Trazemos as considerações de Lankshear e Knobel (2006) no momento em que os pesquisadores salientam que as novas formas organizacionais dos textos podem ser integradas às práticas letradas, configurando-se como um fenômeno novo. “Cheguei” apresenta um diferencial não só por fazer parte das novas formas organizacionais dos textos, mas também, por se passar em uma escola, algo que possui referência direta para com aqueles alunos que se encontram nessa fase da vida. No entanto, na “escola do funk” o foco principal não está centrado nos ensinamentos, mas sim, na competitividade entre as mulheres.

A última produção componente desta categoria é “Tô solteira de novo” da Valesca Popozuda, lançada também no ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 2.788.823 visualizações, e, destas visualizações, 79.249 votos para “gostei” e 2.136 votos para “não gostei”. Salientamos que esta produção possui o menor número de visualizações, bem como de votos favoráveis. Não podemos dizer, ao certo, qual o motivo desse número menor de acessos, mas, ao comparar com os número das outras produções “Tô solteira de novo” se mostra com menos repercussão.

Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que apresenta, de acordo com a contagem do referido site, 14.854 exibições:

Letra da produção: Tô Solteira de Novo-Valesca Popozuda

PONTE: Eu cansei de ser sua rainha Eu não quero você na minha vida
E que se dane o que você diz pro povo Eu, eu tô
solteira de novo

REFRÃO: (Daquele jeito) Eu tô solteira de novo
É forte o babado

Acionei o contatinho guardado
Chamei no insta aquele bofe safado Hoje eu escolho quem eu fico, agarro Rebolo, beijo, me
acabo (2X)

Fonte: <https://www.letras.mus.br/valeska-popozuda/> **Acesso em:** 18/01/2018

Ao analisarmos as multisemioses, percebemos que “Tô solteira de novo”, possui uma batida forte, dançante e que lembram os funks dos anos 2000, menos pop e mais dançante. Como já havíamos comentado, Ludmilla possuía vocais mais agressivos, em comparação com as MCs anteriores. No entanto, Valesca consegue ter uma voz ainda mais forte e áspera. Ao pensarmos sobre as semioses verbais, refletimos, a priori, sobre o título “Tô solteira de novo”. Observando o título de forma isolada, não podemos entender o sentimento da MC ao se encontrar, mais uma vez, solteira.

Só entendemos a forma com ela se sente ao nos determos aos primeiros versos da produção: “Eu cansei de ser sua rainha/ Eu não quero você na minha vida/ E que se dane o que você diz pro povo/ Eu, eu tô solteira de novo”. Aqui, percebemos que a funkeira enuncia estar solteira por uma escolha, a de não querer mais aquele relacionamento. Além disso, ela salienta que não irá se importar com as informações que serão multiplicadas para os outros (“E que se dane o que você diz pro povo”). Não sabemos, ao certo, o quão danoso era esse relacionamento para essa mulher, uma vez que ela comenta “estar cansada”, mas, ao mencionar o povo, entendemos que, nas formações discursivas tradicionais, a mulher deve permanecer com seu companheiro, aguentando os contratempos do casamento e permanecendo fiel.

No momento em que uma mulher decide acabar com este compromisso, ela rompe com essas formações e sabe disso, Contudo, ela está disposta a aguentar os comentários sobre a sua decisão, e fazer o que deseja, verdadeiramente. No vídeo, podemos ter uma dimensão ainda maior dessa certeza e convicção da funkeira, quando, no início do clipe, ela declama o monólogo a seguir, falando confiantemente para a câmera:

“Quem sou eu? Depois de tanto tempo sendo dos outros, sendo pros outros, agora eu sou a mulher que eu desejo ser. A que sorri do que me faz bem, a que está ao lado de quem admira e me faz bem. Aquela que se olhava no espelho? Ah, não se reconhece mais. Porque ela virou EU! E agora, eu serei o que eu quiser, como quiser. Porque eu sou livre pra ser eu, com você, sem você, ou comigo mesma. Porque eu sou minha, sou minha melhor companhia. E a melhor versão de mim? É agora. Prazer, Valesca.”

Fonte: <https://www.lettras.mus.br/valeska-popozuda/> **Acesso em:** 18/01/2018

Percebemos que o monólogo serve de introdução para o clipe, mas também explica alguns aspectos sobre a música. Quando ela menciona: “Depois de tanto tempo sendo dos outros, sendo pros outros, agora eu sou a mulher que eu desejo ser.” Aqui, entendemos o que a deixou cansada dentro de sua relação: viver para outras pessoas e não para si. Em seguida, o discurso de autoafirmação do eu-feminino continua, no momento em que ela salienta que ser mais a mulher que se olhava no espelho tempos atrás. Ela é, agora, uma mulher livre, sua melhor companhia, sua melhor versão de si. Percebemos aqui, além do discurso de autoafirmação o sentido de liberdade e autonomia. Ao observar as semioses não-verbais, percebemos que essa liberdade se mostra no momento em que a MC passeia com suas amigas em um carro conversível, com os braços esticados para o alto, demonstrando com o corpo o sentido de liberdade após o término:

Figura 42: Cena da produção “Tô solteira de novo”, referente à Ponte,



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=solteira+de+novo Acesso em: 18/01/2018

Na estrofe seguinte, a intérprete menciona quais serão suas ações, agora que se encontra livre, “solteira” de novo: “É forte o babado/ Acionei o contatinho guardado/ Chamei no insta aquele bofe safado/ Hoje eu escolho quem eu fico, agarro/ Rebolo, beijo, me acabo.” Primeiramente, ela se mostra livre para ter outras pessoas em sua vida, se divertir. Nesse momento ela salienta “acionei o contatinho guardado/ Hoje escolho com quem eu fico, agarro”. Quando ela usa o advérbio de tempo “hoje”, está deixando claro que essa liberdade e possibilidade de escolher o que fazer é algo que ela não possuía no passado, mas possui hoje, de ficar com quem quiser, de agarrar quem quiser. Nesse momento percebemos, mais uma vez, semelhanças com o machismo, uma vez que, ao ficar solteira, ela não pensa primeiramente em seu bem-estar individual, mas sim, em encontrar outro homem. Ou seja, o sexo é prioridade. Podemos perceber isso mais claramente quando ela enuncia que “rebola, beija e se acaba”. Outro aspecto similar aos funks analisados na primeira categoria analítica é a ostentação. Ao analisarmos as semioses não-verbais, observamos ambientações luxuosas, roupas, carros e celulares modernos:

Figura 43: Cena da produção “Tô solteira de novo”, referente à Estrofe 2



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=solteira+de+novo Acesso em: 18/01/2018

Em seguida, as estrofes da música se repetem, no entanto, no vídeo, temos mais algumas imagens da significam a liberdade dessa funkeira. No decorrer do vídeo, ela vai às compras com suas amigas, muda o visual, se renova, cantando alegremente o refrão: Eu tô solteira de novo! Acreditamos que as considerações sobre o sujeito no discurso, ressaltadas por Orlandi (1988), são importantes para entender o processo que a intérprete atravessa ao estar solteira de novo. A pesquisadora salienta que “o texto não é a soma de palavras, não é a soma de frases, não é a soma de interlocutores, e tampouco esgota-se em espaço fechado. Tem relação com a exterioridade, com as condições em que se produz, com outros textos.”. Ou seja, para a funkeira, estar solteira de novo é estar livre. Percebemos que esse sujeito feminino no funk se constitui a partir do rompimento das formações ideológicas tradicionais, uma vez que, busca mostrar não estar presa a convenções de casamento e da monogamia. Em “Solteira de novo” a mulher se constitui em movimentos similares aos dos homens, uma vez que busca através do sexo e do poder econômico, a sua liberdade. Nas últimas cenas do vídeo, a funkeira parece feliz, dando uma festa para comemorar a sua “solteirice”:

Figura 44: Cenas finais da produção “Tô solteira de novo”



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=solteira+de+novo Acesso em: 18/01/2018

Ela canta, dança, levanta os seus braços para cima e enuncia “Tô solteira de novo”. Ao que nos parece, ela não deixa o seu relacionamento com angústias, ou ressentimentos, ela apenas se mostra feliz com a liberdade de estar solteira. Ao investigar as condições de produção do discurso, encontramos que, em meados dos anos 2000, a mesma funkeira lança “Agora eu sou solteira”, que apresenta os seguintes versos: Eu vou pro baile procurar o meu negão, Vou subir no palco ao som do tamborzão/Sou cachorroneira mesmo/ E late que eu vou passar/ Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar. Nesse momento, entendemos o porquê da funkeira mencionar que está solteira “de novo”. No entanto, apesar das produções terem uma diferença de mais de 10 anos, observamos que o enredo é o mesmo: comemorar a liberdade de não estar em um relacionamento monogâmico. Além disso, percebemos nas duas produções que o alvo é o mesmo: o sexo, os homens. Assim, entendemos que, apesar de tratar sobre a força de escolha e liberdade feminina, os discursos se assemelham ao discurso machista, de dominação através do sexo e do dinheiro. Contudo, diferente das outras produções analisadas nesta categoria, “Tô solteira de novo” não apresenta cenas agressivas e armas, tendo um caráter mais sexualizado.

6.3 A representação da mulher feminista

Damos início a nossa última categoria analítica “A representação da mulher feminista”. Aqui, nos dedicamos a analisar as múltiplas linguagens sobre a mulher na única produção que encontramos, dentre as 10 selecionadas para a análise, como representando a mulher do funk em um caráter feminista. Acrescentamos a essa produção alguns elementos que percebemos estarem presentes como a agressividade, o protesto, a historicidade da mulher negra, dentre outros que são discriminados em nosso percurso analítico. “100% feminista” é interpretada pela MC Carol e pela MC Karol Conka (estas que são as intérpretes e compositoras da letra) do ano de 2017. Na plataforma do *Youtube*, o vídeo tem 3. 226.839 visualizações, e destas visualizações, 100.445 votos para “gostei” e 8.266 votos para “não gostei”. Salientamos o baixo número de acessos à “100% feminista” que só fica atrás da produção “Tô solteira de novo”. Mais uma vez, não podemos delimitar exatamente qual seria o motivo do baixo número de acessos, porém o que nos fica questionado é se a temática principal da produção, o feminismo, seria um fator para esse número de acessos. Abaixo, apresentamos o *print* retirado da página do *Youtube*:

Figura 45: Página do *Youtube*, produção “100% feminista



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=100+feminista **Acesso em:** 20/01/2018

Em seguida, apresentamos a letra da música na íntegra, retirada do site www.letras.mus.com.br, esta que apresenta, de acordo com a contagem do referido site, 121.833 exibições:

Letra da produção: 100% Feminista (part. Karol Conká) MC Carol

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

REFRÃO: Eu cresci Prazer, Carol bandida
 Represento as mulheres, 100% feminista Eu cresci
 Prazer, Carol bandida Represento as mulheres, 100% feminista

Represento Aqualtune, represento Carolina Represento Dandara e Xica da Silva
 Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro Forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo
 Minha fragilidade não diminui minha força Eu que mando nessa porra, eu não vou lavar a
 louça

Sou mulher independente não aceito opressão Abaixa sua voz, abaixa sua mão

Mais respeito
 Sou mulher destemida, minha marra vem do gueto Se tavam querendo peso, então toma esse
 dueto

Desde pequenas aprendemos que silêncio não soluciona Que a revolta vem à tona, pois a
 justiça não funciona
 Me ensinaram que éramos insuficientes Discordei, pra ser ouvida, o grito tem
 que ser potente
 REPETE O REFRÃO

Represento Nina, Elza, Dona Celestina Represento Zeferina, Frida, Dona
 Brasilina Tentam nos confundir, distorcem tudo o que eu sei

Século XXI e ainda querem nos limitar com novas leis A falta de informação enfraquece a
 mente

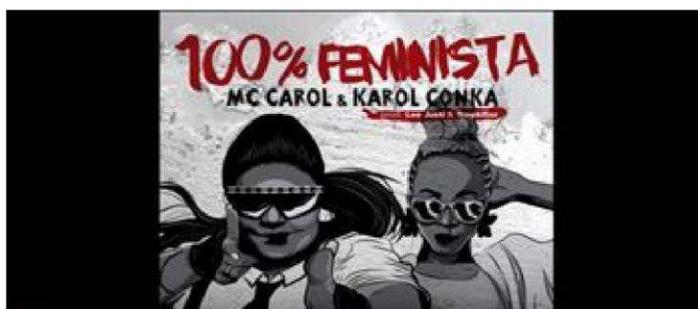
Tô no mar crescente porque eu faço diferente
 REPETE O REFRÃO (3X)

Fonte: www.letras.mus.com.br/mccarol **Acesso em:** 20/01/2018

Primeiramente , apresentamos aqui que a produção de funk selecionada não possui um vídeo que a represente visualmente. Ao refletirmos sobre as semioses não-verbais, observamos que “100% feminista” apresenta batidas fortes, que são acompanhadas de vocais agressivos das duas intérpretes. Em alguns momentos,

podemos pensar até que uma delas está gritando, com raiva, enunciando não mais aguentar as injustiças sofridas por cada uma das mulheres. Selecionamos esta produção uma vez que esta se encontra dentro dos critérios explicitados na sessão metodológica: primeiramente, se enquadra como uma produção atual de funk brasileiro, sua autoria é feita por mulheres, e possui a mulher como eixo principal de sua temática. A seguir, chamamos atenção para a ilustração das intérpretes da produção em questão, encontrada a seguir:

Figura 46: Ilustração, produção “100% feminista”



Fonte: https://www.youtube.com/results?search_query=100+feminista Acesso em:

20/01/2018

Na ilustração, observamos a estilização das duas funkeiras, estas que são, além de mulheres, negras. Uma das intérpretes, a MC Carol, aponta os dedos para frente, numa alusão direta a uma arma de fogo. Ao refletirmos sobre as semioses verbais, percebemos que, na letra, essa MC se intitula como “Carol bandida”. Mais uma vez, recuperamos as considerações de Pêcheux (1988) quanto à noção de sentido das palavras. Nesta produção, a palavra “bandida” não cabe como sinônimo a ladra, alguém que faz algo ilegal. Para as formações discursivas do funk, a bandida é aquela mulher que enfrenta sua realidade e se mostra forte e autoritária, seja no seu comportamento autônomo nos bailes, seja na defesa de seus direitos. A seguir, apresentamos a primeira estrofe da letra:

Trecho da produção: 100% feminista-MC Carol

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

Fonte: www.letras.mus.com.br/mccarol **Acesso em:** 20/01/2018

A partir da primeira estrofe já nos é possível observar algumas memórias que a MC recupera sobre a mulher. Quando ela menciona que: “Presenciei tudo isso dentro da minha família/ Mulher com olho roxo espancada todo dia”, percebemos que a primeira memória da cantora é sobre a história das mulheres submissas, que deve ser subserviente ao marido e realizar as atividades do lar de forma exímia. Entendemos que, nesse momento, a mulher se encaixa dentro de uma formação discursiva de “mulher do lar”, pois remete aos elementos dessa FD, tais como submissão e silenciamento. Na produção em questão ela é espancada covardemente e não consegue sair dessa relação, visto que as agressões são diárias e repetitivas, ou seja, se inscreve dentro dessa FD de silenciamento e subserviência. Nos versos seguintes, a MC explica o motivo das agressões: “Que mulher apanha se não fizer comida/ Mulher oprimida, sem voz, obediente”. Ou seja, para a mulher que é observada a partir de uma formação discursiva de “mulher do lar”, realizar as atividades do lar com obediência e submissão, são pré-requisitos para se tornar uma “boa mulher”, e assim não ter que apanhar do companheiro.

No entanto, ainda nesta estrofe, percebemos que a MC vai de encontro às formações discursivas tradicionais de submissão feminina e enuncia: “Quando eu crescer eu vou ser diferente”. Aqui, já observamos a postura de uma mulher que se distancia da posição discursiva de “mulher do lar”, e busca fazer diferente, se configurando dentro de uma formação discursiva de “mulher feminista”, que não é subserviente, e que luta por seus direitos. Esse discurso se constitui através da repetição do refrão:

Trecho da produção: 100% feminista-MC Carol
Eu cresci, prazer carol bandida Represento as mulheres, 100 por cento feminista Eu cresci, prazer carol bandida Represento as mulheres, 100 por cento feminista
Fonte: www.letras.mus.com.br/mccarol Acesso em: 20/01/2018

No refrão, MC Carol se reafirma como mulher feminista, relacionando ao seu nome o adjetivo de “bandida”. Consideramos fundamental refletir sobre a importância desse adjetivo, uma vez que, a “mulher do lar”, não poderia ser associada à bandidagem, à independência, pois isso a distanciaria do caráter angelical e puro que seriam características fundamentais para uma “boa mulher”, dentro das FDs tradicionais. Mas o discurso da MC, mais uma vez, confronta essas FDs, uma vez que ela, a bandida, está se dispondo a ter força para representar todas as mulheres que sofrem, seja pela condição de ser negra, de ser pobre ou de ser mulher. Nesta produção, apesar de percebermos uma caráter mais político e feminista (algo que nos remete ao funk da década de 90), também ressaltamos uma relação de dominação feminina através da agressividade. No entanto, diferente das produções analisadas na categoria anterior, em “100% feminista” não se prega a violência física como fonte de revolta e dominação, mas sim, se utiliza da agressividade para impor o seu lugar discursivo de empoderamento. Aqui, mais uma vez, observamos o eixo mencionado na primeira categoria analítica de empoderamento x submissão.

Trecho da produção: 100% feminista-MC Carol

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

Fonte: www.letras.mus.com.br/mccarol **Acesso em:** 20/01/2018

Nesta estrofe, observamos que Carol cita o nome de diversas mulheres, algo que é representativo para a questão de união entre as mulheres. Também é fundamental destacar que as mulheres citadas apresentam grande importância histórica. Aqualtune¹⁴, a primeira mulher mencionada, se tornou conhecida por ser avó paterna de Zumbi dos Palmares, e assim, ter grande força política nas questões da escravidão no Brasil. Xica da Silva¹⁵ também é mencionada em seguida, e, como Aqualtune, foi uma mulher que teve enorme importância para o movimento negro, uma vez que foi alforriada e se tornou a primeira mulher a ter uma união estável com o seu senhor. Nos versos seguintes, entendemos a menção a estas personalidades históricas, no momento em que a MC se assume em sua negritude: Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro/ Forte, autoritária/ E às vezes frágil, eu assumo/ Minha fragilidade não diminui minha força/ Eu que mando nessa porra. Aqui a cantora reafirma suas raízes negras e suas características físicas como fonte de empoderamento e força, acompanhada de uma modalização: apesar de ser autoritária, não nega sua fragilidade, ao ponto que entende que ser frágil não é sinônimo de ser fraca.

¹⁴ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aqualtune> Acesso em: 15/ 01/ 2018.

¹⁵ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Xica_da_Silva Acesso em: 15/ 01/ 2018.

Na estrofe seguinte, podemos ver a MC se posicionando mais uma vez dentro da formação discursiva de mulher independente, feminista:

Trecho da produção: 100% feminista-MC Carol
<p>Mais respeito Sou mulher destemida Minha marra vem do gueto Se tavam querendo peso Então toma esse dueto</p>
Fonte: www.letras.mus.com.br/mccarol Acesso em: 20/01/2018

Nesta estrofe, podemos entender de onde vem a agressividade, ou seja a “marra”, da enunciadora. Nesta estrofe, ela salienta o seu caráter de mulher destemida, e do gueto. Aqui observamos a importância cultura que a *funkeira* atribui ao gueto, à periferia, e aos negros, uma vez que ela salienta que a mulher do gueto é uma mulher que nasce com “marra”, ou seja, com coragem, com empoderamento. Na estrofe seguinte, temos outra MC, também mulher, que constrói o seu discurso dentro das FDs modernas de mulher feminista:

Trecho da produção: 100% feminista-MC Caro
<p>Desde pequenas aprendemos Que silêncio não soluciona Que a revolta vem à tona Pois a justiça não funciona Me ensinaram que éramos insuficientes Discordei, pra ser ouvida o grito Tem que ser potente</p>
Fonte: www.letras.mus.com.br/mccarol Acesso em: 20/01/2018

A outra MC, também chamada de Karol, continuar a desenvolver a memória coletiva histórica de submissão quando enuncia: “Desde pequenas aprendemos/ que o silêncio não soluciona”. Aqui, percebemos uma indignação da cantora, demonstrando uma crítica ao silêncio que era obrigatoriamente mantido pelas

mulheres antes de sua geração, salientando que essa falta de espaço no lugar discursivo dominante fazia com que as mulheres continuassem injustiçadas. Além disso, ela afirma que o sistema judiciário do país também não corrobora para diminuir as injustiças: “Que a revolta vem à tona/Pois a justiça não funciona”. No verso seguinte, ela ressalta outra ideia: “Me ensinaram que éramos insuficientes”. Mais uma vez a mulher é encaixada dentro da formação discursiva tradicional, de que a mulher é insuficiente, que ela não consegue atingir seus objetivos sem a presença de um homem. Ou seja, dentro do eixo da submissão. Por fim, na última estrofe, as cantoras enunciam, mais uma vez, os dizeres do refrão, que, além de colaborar ritmicamente para a construção da música também serve como um grito de guerra, das mulheres da nova geração que querem deixar os relacionamentos abusivos apenas na memória, e buscam, através do feminismo e da união entre as mulheres, conseguir ocupar um lugar de respeito na sociedade. Salientamos aqui que esse lugar se faz, através da produção das duas MCs, através do funk:

Trecho da produção: 100% feminista-MC Caro
<p>Eu cresci, prazer karol bandida Represento as mulheres, 100 por cento feminista Eu cresci, prazer Carol bandida Represento as mulheres, 100 por cento feminista</p>
Fonte: www.letras.mus.com.br/mccarol Acesso em: 20/01/2018

Ao refletirmos sobre o espaço discursivo de “100% feminista”, entendemos a importância política do funk. É através dele que as mulheres, em sua maioria da periferia, encontram espaço para defender seus interesses. Apesar disso, percebemos que apenas esta produção possui esse caráter político, com apelo às lutas femininas. Assim, podemos encontrar outro eixo: individual x social. Em todas as outras produções, o eixo mais explorado é o individual, através de revoltas pessoais por acontecimentos de cunho particular. Em “100% feminista” isso muda, uma vez que as MCs se colocam como representantes de um grupo social específico, as mulheres.

A partir desta seção de análise, à luz de nossos dois primeiros objetivos específicos, a) Identificar as múltiplas linguagens sobre a mulher no gênero musical no funk brasileiro. b) Investigar os discursos e seus efeitos na produção de sentidos sobre a mulher no gênero musical referido, encontramos diversas representações da e sobre a mulher no funk brasileiro. Em nossos dados, observamos um grande número de produções que representam a mulher enquanto ser de objetificação sexual, algo que Marauto (2007) comenta no momento em que ressalta o papel feminino na sociedade sendo, diversas vezes, associado à sua posição no coito sexual, e não a sua existência factual. No funk, também podemos observar, tanto através das semioses textuais, quanto através das multissemoses, essa representação erotizada da mulher.

Salientamos, no entanto, que a maioria das produções em que encontramos esse direcionamento sexualizado foram aquelas protagonizadas por homens. Já nas produções protagonizadas pelas mulheres, encontramos outro dado: às mulheres não se representam apenas enquanto à sensualidade (algo que também fazem), mas também buscam o seu lugar de fala ao imitar comportamentos agressivos e também erotizados típicos as formações discursivas tradicionalmente machistas. Amorim (2009) afirma que a funkeira legitima o seu discurso quando se mostra oposta às formações discursivas tradicionais de mulher do lar, submissa e obediente. De acordo com a autora, a funkeira possui, em sua atitude, segurança quanto à sua aparência e sensualidade. Contudo, encontramos nos discursos das mulheres do funk muitas representações agressivas e violentas, estas que se mostram mais contidas nas semioses textuais, e bem mais explícitas nas multissemoses dos vídeos.

VII. AS MÚLTIPLAS LINGUAGENS DO FUNK PARA A EDUCAÇÃO LINGUÍSTICA: AS RECEPÇÕES DO USUÁRIO

Em nosso segundo momento analítico, buscamos cumprir com o terceiro objetivo específico de nossa pesquisa: Analisar as recepções das múltiplas linguagens sobre a mulher para uma educação linguística do usuário em tempos de redes sociais. Como já explicitado na sessão de metodologia desta dissertação, nesse momento da análise, focalizamos na recepção dessas produções, ou seja nos comentários dos usuários. Para tanto, trazemos 5 comentários de cada uma das produções analisadas. Salientamos, no entanto, que as nossas análises não estão pautadas na análise individual dos comentários, mas sim, em suas regularidades.

Assim, agrupamos os comentários selecionados em 3 categorias analíticas: Competitividade, Crítica e Apoio.

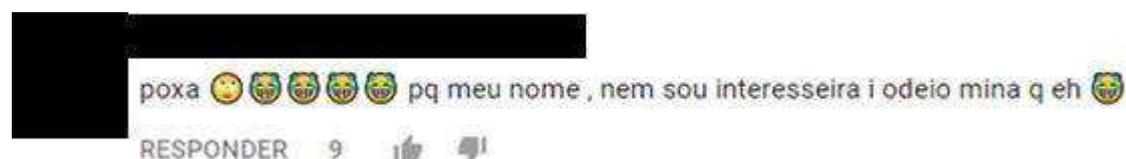
7.1 COMPETITIVIDADE

Nesta categoria, agrupamos todos os comentários que apresentam um teor de competitividade. Como não estamos fazendo nossa divisão baseada no gênero dos MCs protagonistas das produções, identificamos, durante a nossa análise, a qual produção estes comentários se dirigem.

Comentário 1



Comentário 2



Comentário 3

[Redacted]

Eu tenho logo duas sabe valeu minha

RESPONDER 10  

Comentário 4

[Redacted]

Amiga falsiane agente não tem agente colecioná

RESPONDER 28  

Comentário 5

[Redacted]

Isso fez lembrar da falsiane que sempre rouba meus namorados e amigas

RESPONDER 3  

Comentário 6

[Redacted]

Falsidade tem de sobre agora quero ver amiga de verdade amiga falsa tem que tratar com falsidade...

RESPONDER 1  

Comentário 7

[Redacted]

Unica pessoa que faz plastica e fica pior do que era 😏😏😏

RESPONDER 2  

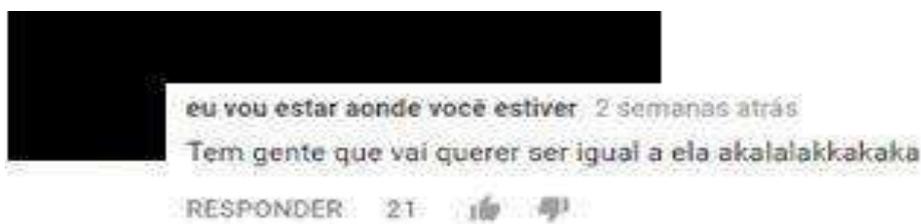
Comentário 8

[Redacted]

Jociele Da Silva Caetano · 1 semana atrás
Tadinha se acha demais

RESPONDER 5  

Comentário 9



Logo no primeiro comentário, observamos um ponto destacado em nosso primeiro momento de análise, na segunda categoria analítica: a representação das mulheres como reafirmação do discurso machista. Podemos observar essa questão, uma vez que, a usuária do comentário 1 (referente à produção “Tem café”), ao invés de refletir acerca da letra, do enredo do vídeo, ou do léxico, focaliza sua atenção nas mulheres que atuam no vídeo, salientando que estas “não são bonitas”. Entendemos aqui a competitividade feminina: ao observar a atenção especial recebida pelas moças (uma vez que só haviam essas mulheres no vídeo) ela se opõe e justifica ao comentar acerca dos atributos físicos dessa mulheres. Além disso, ela complementa enunciando que elas “têm uma bunda maravilhosa”, mas é só isso. O que mais nos chama atenção é a indignação da usuária aos elogios feitos à beleza das moças, e as reduzindo à “bumbuns maravilhosos”. Podemos perceber que esse comentário privilegia o individual, ao invés do social. Retomamos aqui os apontamentos de Pêcheux (1988) quando o autor menciona que não se pode apreender no discurso um sujeito-em-si, mas sim um sujeito construído socialmente. No caso do comentário em questão, a usuária atenta não para as semioses do vídeo, mas volta a sua atenção para a competitividade entre mulheres, algo que a constitui enquanto sujeito, não só individualmente, mas também, socialmente.

No segundo comentário (referente à produção “Transariano”), quem se pronuncia sobre a produção é uma mulher chamada Kelly. No vídeo, existe um diálogo entre dois MCs e um deles enuncia: “O nome dela é Kelly, kellyroubar”. Assim, a usuária enuncia: “poxa [...] pq meu nome, nem sou interesseira i odeio mina q eh”. Ao que percebemos, a usuária com o nome de Kelly não só reconhece a menção ao seu nome na música, mas também justifica que não condiz com o adjetivo ligado ao seu nome no vídeo, de interesseira. Ou seja, apesar de saber que o seu nome só foi

utilizado para estabelecer um trocadilho (Kelly = quer lhe) ela não só interage, também colabora ao ponto de se revoltar com as associações ao seu nome.

Nos três comentários subsequentes (referentes à produção “Amiga Falsiane”), encontramos traços de individualidade no discurso, uma vez que, as três usuárias relatam experiências com amigas “falsianas” vividas por elas. Ou seja, ao assistir a produção referida, elas conseguem se identificar de forma pessoal. Algo diferente do que aparece no comentário seguinte, (6). Neste, a usuária não comenta nenhuma vivência que tenha relação com o vídeo, mas, na verdade, faz análises acerca do enredo deste.

Quando a usuária 6 enuncia que “amiga falsa tem que tratar com falsidade”, ela parece estar deixando um recado para todas as mulheres. No entanto, até agora, todos os comentários se apresentam em conformidade com a história do vídeo, uma vez que as mulheres apenas salientam a “falsidade” da amiga, mas não a do namorado. A partir dos comentários acerca do vídeo “Amiga falsiane”, podemos entender que as mulheres se colocam umas contra as outras, algo que Yúdice (2004) comenta no momento em que ressalta que, no funk, existe um apelo à dominação masculina, e que, até nos discursos das mulheres a figura masculina é exaltada. Pelo que podemos apreender, não só na produção referida, mas também nos comentários, observamos as mulheres colocando os homens em uma posição de privilégio (uma vez que não atribuem também a ele a culpa) e se contrárias umas às outras.

Nos comentários 7, 8 e 9 (referentes à produção “Cheguei”), o viés é diferente: os usuários comentam questões específicas sobre a intérprete. O que salientamos é o caráter pejorativo que se dá ao comportamento seguro da MC com a sua aparência. Yúdice (2004) menciona esse comportamento feminino no funk no momento em que salienta que a mulher funkeira é fiadora de seu discurso. Ou seja, ela vai de encontro aos padrões morais instaurados na sociedade. No entanto, neste vídeo em questão, as críticas não se direcionam ao posicionamento ideológico da cantora, mas sim, ao seu físico. Assim, podemos entender que Ludmilla rompe com os padrões estabelecidos nas formações ideológicas do funk na medida em que não pertence a um padrão estético específico, e, mesmo assim, se sente segura em relação a sua

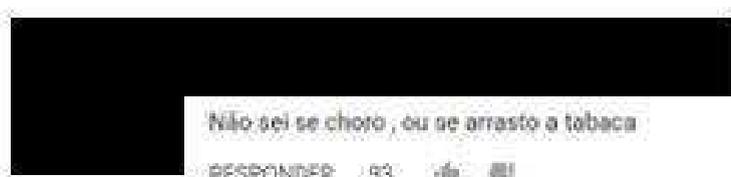
aparência. Aqui, mais uma vez, percebemos a competitividade instaurada entre as mulheres, apenas em relação à beleza.

No comentário 7, a MC é chamada de “tadinha”, uma abreviação para o diminutivo coitadinha; mais uma forma de manifestar desprezo à figura da MC. Em seguida, no oitavo comentário, outro usuário salienta que, mesmo com procedimentos cirúrgicos a MC ainda não é bonita, e por fim, a ironia do comentário 9, quando o usuário enuncia que as pessoas vão querer ser iguais a ela, mas depois ri, de forma debochada. Assim, percebemos que a maioria dos comentários continua a reforçar a questão da rivalidade entre as mulheres, algo que evidencia os discursos competitivos da própria produção.

7.2 CRÍTICA

Nesta categoria, agrupamos todos os comentários que apresentam um teor de crítica às produções. Como não estamos fazendo nossa divisão baseada no gênero dos MCs protagonistas das produções, identificamos, durante a nossa análise, a qual produção estes comentários se dirigem.

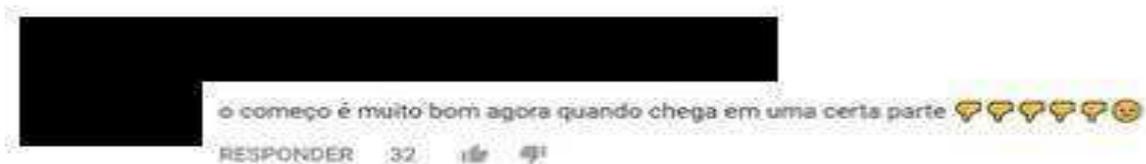
Comentário 1



Comentário 2



Comentário 3



Comentário 4



Comentário 5

[REDACTED]

oq o brazil foi se tomar com umas merdas dessas???

RESPONDER 1  

Comentário 6

[REDACTED]

essas fila da puta é muito interesera

RESPONDER 1  

Comentário 7

[REDACTED]

Levei um pancadão da minha mãe porque tava cantando essa musica alto ;)

RESPONDER 366  

Comentário 8

[REDACTED]

Pior musica que escutei na minha vida

RESPONDER 10  

Comentário 9

[REDACTED]

Queria cantar uma musica dessas pra uma mina e sair sem um tapa na cara

RESPONDER 82  

Comentário 10



Comentário 11



Logo no primeiro comentário (referente à produção “Tem café”), percebemos um foco no eixo mais individual do que social: “não sei se choro ou se arrasto a raba”. Quando enuncia que tem motivos para chorar, podemos inferir que a usuária encontra aspectos na produção que são ofensivos. No entanto, ela afirma gostar da batida melódica de “Tem café”, uma vez que considera “arrastar a raba” (ou seja, dançar) mesmo ao som de uma letra ofensiva. Aqui, encontramos que a usuária provavelmente consegue, apesar de ter empatia com o estilo musical, refletir sobre o caráter de objetificação feminina da produção. Essa reflexão vai de encontro aos apontamentos de Amorim (2009) quando a pesquisadora afirma que o sujeito feminino no funk se sente elogiada ao receber adjetivos como “gostosa”, “popozuda”, no comentário em questão, a usuária demonstra entender que esse tipo de representação estritamente sexual em relação à figura feminina não pode ser encarado como um elogio, e assim, a faria “chorar”. No entanto, a batida seduzente da música faz com que ela seja uma consumidora desse estilo musical.

Algo que também é perceptível no segundo comentário (também referente à produção “Tem café”): “tava bom até demais 2:30”. Ou seja, algum elemento da produção que se mostra ofensivo aparece no minuto 2:30 do vídeo. Ao conferimos no vídeo, observamos que, a partir do minuto 2:30 os MCs se utilizam de vocabulários vulgares para se dirigirem às moças, e enunciam: “Quando eu transo com ela, o teto vira chão/ E a Lei do Retorno vira Lei da Atração/ Então me diz, por que não hablas comigo?/ Morena caliente, a sua buceta é um perigo!” Ou seja, de acordo com a usuária o vídeo só estava bom até o momento em que não se insinuasse de forma tão

vulgar às mulheres. Encontramos o mesmo traço analítico no terceiro comentário, uma vez que a usuária enuncia que: “o começo é muito bom agora quando chega numa certa parte [...]”. Além disso, para complementar o seu comentário ela se utiliza de um *emoticon*, ou seja, de uma imagem para expressar um sentimento psicológico, demonstrando o seu desapontamento com o restante da produção, algo que nós acreditamos estar se referindo ao minuto 2:30, citado no comentário anterior. Assim, podemos perceber o engajamento político de algumas usuárias, que, mesmo sendo consumidoras e colaboradores do funk, também entendem e problematizam as representações sobre a mulher em algumas produções.

No comentário 4 (referente à produção “Agora vai sentar”), percebemos uma estratégia diferente de todos os comentários até agora, uma vez que, ao invés de demonstrar algum posicionamento acerca do conteúdo da produção, o usuário 3, que é masculino, faz uma paródia, e anuncia: “AGORA VAI ESTUDAR, VAI ESTUDAR, VAI ESTUDAR PRA NÃO REPROVAR”. Podemos neste momento inferir que, se ele relaciona o conteúdo da música a uma situação escolar, existem grandes chances de que ele esteja vivenciando esse momento da vida. Assim, ao considerar essa questão, é possível ter uma dimensão do alcance das produções selecionadas. Apesar do conteúdo sexualizado, os jovens que ainda estão na escola escutam e compartilham esta produção. Entendemos que as considerações de Lankshear e Knobel (1999) se fazem relevantes nesse momento, quando apontam para a ideia de que os novos letramentos envolvem diferentes bagagens culturais, ou seja, um aluno que consegue envolver o funk em uma paródia, algo que poderia ser utilizado na escola, em algum momento na sala de aula ou em gincanas.

O comentário 5 (também referente à produção “Agora vai sentar”) corrobora para essa visão marginalizada do funk, no momento em que enuncia: “oq o brasil foi se tornar com uma merda dessas???”. Ou seja, além do xingamento direto de que o conteúdo da produção seria uma “merda”, o usuário, este que também é masculino, parece se indignar com os possíveis “ensinamentos” desta produção. Em sua posição sujeito, ele indaga a estrutura ideológica do nosso país ao ouvir e produzir aquele tipo de conteúdo. Salientamos aqui, que, se existe tamanha indignação, o conteúdo da produção pareceu ofensivo para o usuário. Dessa forma, este usuário consegue

perceber algo que já foi dito em nosso momento de análise: o teor da produção é sexista, uma vez que considera a mulher apenas enquanto objeto sexual.

No comentário 6 (referente à produção “Transariano”) o usuário não demonstra criticar as formações ideológicas da produção, mas sim, as mulheres, salientando que estas são interesseiras. Ele ainda faz uso de uma adjetivação vulgar e desrespeitosa, quando salienta que as mulheres são, de forma generalizada, “filhas da puta”. De acordo com o que aponta Pêcheux (1988) os indivíduos são “interpelados” em sujeitos-falantes pelas formações ideológicas que lhes são correspondentes. Ao analisarmos o comentário 5, entendemos que o usuário não é só sujeito de seu discurso, mas sim, das formações ideológicas deste. E assim, entendemos que, ao se inscrever nas formações ideológicas de “Transariano”, o sujeito não só denigre a imagem da mulher, mas também aprova a dominação masculina.

Já no sétimo comentário (referente a produção “Pancadão”), observamos formações ideológicas diferentes, não por parte do usuário, mas por parte de sua mãe: “leve um pancadão da minha mãe porque estava cantando essa música alto”. Percebemos, que o usuário ressignifica a palavra pancadão, esta que no funk possui sentido de batida grave na música, em uso o sentido literal, indicando uma pancada forte. Ao refletirmos sobre esse comentário, entendemos que para ele, ouvinte colaborador do funk, as semioses textuais e as multissemoses da produção não causam nenhum tipo de repulsa, algo diferente ao sentimento de sua mãe, que ao ouvir a letra da produção, repreende fisicamente o filho. Dessa forma, podemos entender as diferentes formações discursivas do comentário, uma vez que para o filho, numa formação discursiva funkeira, os discursos do funk “Pancadão” podem ser enunciados sem maior estranhamento. Já para a mãe, de uma formação discursiva mais tradicional, chamar a mulher de “danada” e evidenciar apenas aspectos sexuais causa repulsa.

Percebemos também no comentário 8 (referente à produção “Pancadão”) que o usuário se mostra contrário às formações discursivas funkeiras de exaltação exacerbada ao corpo feminino. Sobre esta questão, Orlandi (2012) aponta que para compreender o sentido de certas posições discursivas é necessário que outras questões sejam analisadas, indo além das intenções de quem enuncia. A autora

menciona ser fundamental entendermos a relação entre os discursos e suas condições de produção. Sobre o comentário em questão, não podemos afirmar que o usuário se opõe apenas ao teor sexista da música, uma vez que, ao observar as condições de produção do discurso de “Pancadão” entendemos também que se trata de um clipe produzido na favela, pertencente ao gênero funk, marginalizado socialmente. Assim, não podemos precisar o que não agrada o usuário, se são as representações sexistas associadas a mulher, ou as condições de produção desse discurso.

Esse caráter de repulsa a letra da referida produção também pode ser observado no comentário 9 (referente à produção “Pancadão”), uma vez que o enunciador revela o desejo de cantar essa música para uma mulher sem levar um “tapa na cara”. Ou seja, se a mulher vai reagir de forma agressiva, provavelmente é porque se sente ofendida. Salientamos que as outras produções aqui apresentadas possuem conteúdo, temática e escolhas lexicais muito parecidas, entretanto, só os comentários em relação à “Pancadão” mostraram esse teor de não aceitação social. Esse dado nos mostra que, o usuário se detém não só as semioses textuais da produção, mas também as suas multisesioses. Dessa forma, por “Pancadão” apresentar imagens mais sensualizadas, sendo a única produção a trazer o bumbum das mulheres como foco central da cena, esta produção causa ainda mais repulsa para aqueles que não concordam com as formações ideológicas do funk.

No comentário 10 (referente à produção “Arlequina”) percebemos um estranhamento da usuária não às formações discursivas, mas ao enredo do vídeo, uma vez que este não segue o enredo da HQ. No último comentário (referente à produção “Amiga Falsiane”), a usuária 5 parece também deixar um recado para as mulheres, porém com um foco diferente, salientando que a culpa da traição não poderia ser só das mulheres, uma vez que o namorado sabe que tem um compromisso, mas ainda assim, fica com outras mulheres. Diferente dos comentários da primeira categoria de análise (tópico 7.1), observamos que esta usuária vai de encontro a competitividade inscrita no discurso da produção, e toma a culpa da traição também para o homem.

7.3 APOIO

Nesta categoria, agrupamos todos os comentários que apresentam um teor de crítica às produções. Por ser a categoria com maior número de comentários, um total de 30, salientamos que realizaremos nossas análises de forma paulatina: analisaremos os 10 comentários iniciais, para depois passarmos para a análise dos outros 10, e, por fim, finalizar a análise dos últimos 10 comentários. Como não estamos fazendo nossa divisão baseada no gênero dos MCs protagonistas das produções, identificamos, durante a nossa análise, a qual produção estes comentários se dirigem.

Comentário 1



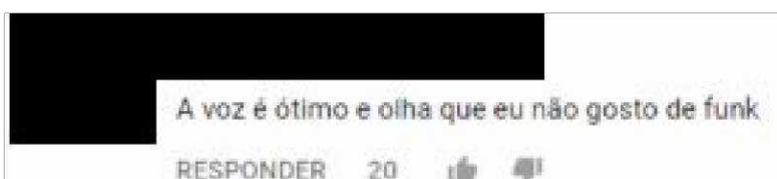
Comentário 2



Comentário 3



Comentário 4



Comentário 5

[REDACTED]

la ser melhor colocar "sou trasariano e to comendo tua buceta " quem acha tbm da um sív!

RESPONDER 19  

Comentário 6

[REDACTED]

Mandei até fazer um adesivo pra por no carro escrito #transariano 🤔🤔

RESPONDER  

Comentário 7

[REDACTED]

Sou transariana! Kakaka

RESPONDER  

Comentário 8

[REDACTED]

Eu acho bom meu irmão ele tem 6 anos e fala que quando ele crescer ele quer ser igual o mc pedrinho

RESPONDER 21  

Comentário 9

[REDACTED]

Alguém ouvindo e lendo os comentários ao mesmo tempo kk?

RESPONDER 1  

Comentário 10



No comentário 1 (referente à produção “Tem café”), a usuária se alegra ao ver que as mulheres do vídeo são negras: “Dei valor o clipe, até que fim colocaram mulheres negras, parabéns. A música também é legal” Ela não questiona as semioses textuais da produção, que possui um teor sexista, apenas aponta a escolha positiva de atrizes negras. Aqui, diferente dos comentários da primeira categoria analítica (tópico 7.1), não observamos competitividade feminina, pelo contrário, a usuária se sente representada no vídeo, e com isso, parece gostar ainda mais do vídeo.

O comentário 2 (referente à produção “Agora vai sentar”), postado por uma usuária, ressalta um aspecto positivo bem peculiar ao vídeo: “Sempre tem um BEAT envolvente e até que enfim não tem bunda!!!”. De início, ela enaltece a batida (ou do inglês, *beat*) da música, fornecendo a ela o adjetivo de “envolvente”. E em seguida, faz um elogio à produção, destacando o fato de que o bumbum das mulheres não é mostrado nas imagens. Observamos que a usuária consegue perceber a suavização do vídeo ao não trazer imagens agressivas e vulgares associadas à figura da mulher, no entanto, ela não comenta os aspectos da semioses textuais, que estão diretamente ligados à atividade sexual, a começar pelo título da música, que faz alusão a uma certa posição sexual: “Agora vai sentar”.

Assim, recuperamos os apontamentos de Maingueneau (1988) quando o teórico afirma que todo discurso, por sua manifestação, pretende convencer ao instituir uma cena de enunciação que o legitima. Assim, através do comentário da segunda usuária, podemos inferir que, na cena enunciativa do funk, o corpo das mulheres está em evidência, algo que é materializado nas multissemioses do vídeo, no entanto, para ela, a produção em questão “Agora vai sentar” se mostra diferente por não apresentar imagens explícitas dos corpos dessas mulheres. Assim,

observamos o impacto das multissemioses dos vídeos, uma vez que, por não apresentarem conteúdo explícito, tiraram o foco da usuária das semioses textuais, que apresentam menções diretas ao sexo. Algo que também acontece no terceiro comentário (também referente à produção “Agora vai sentar”): “A voz é ótimo e olha que eu não gosto de funk”, no qual a usuária também deixa de lado o teor sexista da letra, valorizando a voz do intérprete. Atentamos para o foco que a usuária dá ao justificar que, mesmo não gostando de funk, gostou da voz do MC.

No quarto comentário (também referente à produção “Agora vai sentar”) percebemos, mais uma vez, uma justificativa ao elogios atribuídos a esta produção: “n gosto de funk mais, essa poha e engraçada demais ksks”. O que percebemos é que dois dos usuários selecionados precisam justificar que, mesmo gostando da música, não são admiradores do gênero musical. Podemos interpretar que os usuários buscam justificar não gostar do ritmo graças à sua visão marginalizada socialmente, como aponta Amorim (2009), no momento em que salienta que o funk carrega consigo o estigma de “letra de favelado”. Yúdice (2004) também comenta essa questão quando salienta que os funkeiros tem um espaço social delimitado, sendo marginalizados pela sociedade e pela polícia. Podemos atribuir a esse lugar discursivo do funkeiro as justificativas contra ouvir e gostar de funk.

O comentário 5 (referente à produção “Transariano”) apresenta um viés diferente, refletindo sobre a letra da produção: “la ser melhor colocar ‘sou transariano e to comendo tua buceta quem acha tbm da um slv. Na letra original, o verso é ”sou transariano e to querendo sua traseira”. Apontamos que, para circular em rádios de todo país, as produções de funk precisam modalizar nas suas escolhas lexicais, evitando palavrões. No entanto, quando comenta que está querendo “sua traseira”, o enunciador deixa claro qual a sua intenção estritamente sexual com a mulher. Contudo, para o usuário do Youtube, e ouvinte colaborador do funk, esse discurso ainda está pouco explícito e deve se utilizar de termos mais diretos, e até vulgares. Refletimos aqui sobre o lugar discursivo do funk brasileiro, uma vez que, através das formações ideológicas de sexualização e objetificação feminina, se faz possível pensar no que pode ser dito, e nesta produção, de acordo com a visão do usuário, caberia uma informação ainda mais explícita.

No comentário 6 (referente à produção “Transariano”), não observamos reflexões acerca da letra da produção. Aqui, a intenção do usuário é diferente, uma vez que, ele busca salientar a sua identificação com a produção. Quando este enuncia que “Mandei até fazer um adesivo pra por no carro #transariano” entendemos não só que ele concorda com a ideologia da produção, mas que também quer mostrar isso para a sociedade, ao colocar o adesivo no seu carro. Neste momento, observamos, não só a constituição ideológica do funkeiro, mas também, do ouvinte colaborador. Para o ouvinte, ser tido como “transariano, ou seja, aquele que transa muito, é algo positivo. Retomamos aqui as análises realizadas em nossa primeira categoria analítica (tópico 6.1), no momento em que Amorim (2009) salienta que o vigor sexual e a virilidade fazem parte da autoafirmação do sujeito enunciativo masculino, algo visto na produção e observado também no comentário.

O mesmo teor de comentário aparece a seguir, no entanto, observamos uma mudança quanto ao gênero. No momento em que enuncia: “Sou transariana! kakaka”, observamos um movimento similar às análises realizadas em nossa segunda categoria analítica (tópico 6.2), uma vez que, observamos uma mulher empoderada sexualmente ao ponto de se expor como uma mulher que tem grande atividade sexual, sendo assim, transariana. No entanto, consideramos fundamental refletir que “Transariano” não só comenta sobre o vigor sexual, mas também, reduz as mulheres para esse fim: o sexo. Ao comentar que também compartilha dessa ideologia, e se reconhecer enquanto “transariana” a usuária não só compactua com os valores ideológicos da produção, mas também marca o seu empoderamento através da reprodução do machismo.

No oitavo comentário (referente à produção “Bailarina”), as reflexões não tem como base as formações ideológicas da produção, mas sim, o artista, MC Pedrinho. Ao salientar que o seu irmão, de apenas 6 anos, possui o MC Pedrinho como inspiração, encontramos o funk dentro do eixo entre individual x social. O MC, como comentado em nossa primeira categoria analítica, é o único MC homem que reflete sobre questões sociais em sua letra, uma vez que menciona ter conquistado tudo que possui com a ajuda de Deus e de boas escolhas. Observamos, através do comentário 1, que esse viés religioso e até com uma vertente de autoajuda, repercute nos ouvintes

colaboradores, fazendo com que o MC e a sua história de vida, se tornem um exemplo. No nono comentário (referente à produção “Bailarina”), não observamos uma reflexão ideológica ou lexical em relação a música de MC Pedrinho, mas sim, a colaboração dos usuários para com a produção. Ao enunciar que está assistindo ao vídeo, e que, ao mesmo tempo, lê os comentários, percebemos, que, para o usuário, os comentários também fazem parte da produção, uma vez que podem legitimar ou não os discursos do vídeo. Lankshear e Knobel (2006) comentam essa questão, no momento em que enunciam que as práticas online possuem a importância de manter o usuário conectado, presente na rede, podendo criar diversas plataformas com diferentes alcances de conteúdos e combinações entre imagem, som e vídeo. Ou seja, de acordo com as observações dos pesquisadores, o usuário atual é, na rede, não só participativo, mas é também, colaborativo. Através do nono comentário, conseguimos perceber como as multissemiões são importantes para o usuário contemporâneo da rede.

No décimo comentário (também referente à produção “Bailarina”), o usuário reflete em relação ao estilo musical adotado pelo MC. No entanto, observamos existe um discurso de repulsa ao funk, salientando que, ao se apropriar de um estilo de funk mais ligado à batidas eletrônicas, o trap, ele vai continuar a “ouvir suas músicas”. Observamos nesse comentário uma crítica similar às respostas dos usuários 3 e 4, na medida em que, mais uma vez, observamos um menção negativa ao funk, apesar de salientar o apoio à produção em questão.

Comentário 11



Comentário 12



Comentário 13

[REDACTED]

mc wm e lindo e muito gato eu tenho so apenas 8 anos mai eu gosto de da um pancadao

RESPONDER 1  

Comentário 14

[REDACTED]

MÚSICA EXTREMAMENTE FODA, KKKK A CAMERA ENTROU NA BUNDA DA MULHER E TIROU DE VOLTA KKKKKK WTF?

★

RESPONDER  

Comentário 15

[REDACTED]

Não tinha ouvido ainda, e já julguei, mas me surpreendi, primeiro funk feminino que eu curti, parabéns...

RESPONDER 21  

Comentário 16

[REDACTED]

Eu amo a arlequina pra mim eu seria ela tudo ser dela meu quar é personalizado da arlequina um beijo mc bella

RESPONDER 3  

Comentário 17

[REDACTED]

To nem ai para a música, eu amei o Clipe ahuahauhau

Comentário 18



Comentário 19



Comentário 20



O usuário do décimo primeiro comentário (referente à produção “Bailarin”) elogia a inovação rítmica e comenta que ele saiu de um estilo “funk putaria” para um “rap funk”. Aqui, percebemos a mudança no olhar dos usuários a partir do momento em que o funk cantado pelo MC Pedrinho passa a ser associado ao rap. Ou seja, para esses dois usuários, se for funk, a música tem um status vulgar, mas se for rap, ela pode ser apreciada.

Neste momento, apresentamos as considerações de Amorim (2009) quando a pesquisadora ressalta o paradoxo do funk: ao mesmo tempo que é largamente escutado e se torna cada vez mais popular em toda a extensão do país, ele também sofre preconceito, por representar o “som das minorias sociais”. É o que observamos no comentário em questão, no qual o usuário salienta o caráter vulgar das músicas de funk, e exalta as produções de rap, estas que, apesar de também marginalizadas, maior engajamento político. Contudo, salientamos que, apesar das batidas de “Bailarina” se assemelharem ao rap, o seu conteúdo não se mostra diferente das

outras produções de funk, com sexualização e exaltação ao econômico. Ou seja, para este usuário apenas as multisssemioses do vídeo foram observadas, algo que não aconteceu em relação às semioses textuais.

No comentário 12 (também referente à “Bailarina”), observamos, mais uma vez, que o foco não está nas semioses textuais da produção, mas sim, no próprio intérprete. Além disso, percebemos que a usuária salienta “ser sua bailarina”, ou seja, concordar com as representações associadas à mulher na música do MC. Algo também observado no comentário 13 (referente à “Pancadão”), no qual a enunciativa revela que, apesar de nova, já gosta do “Pancadão” e acha o MC muito “gato”. Aqui, recuperamos o momento da análise de “Pancadão” dentro de nossa primeira categoria (tópico 6.1). Salientamos o termo “novinha” como um vocativo que evidencia o processo de “adutilização” sexual no universo do funk. Ao observamos o comentário da usuária 13, entendemos que as meninas mais novas conseguem interagir e se sentir representadas nas semioses do funk, já sendo introduzidas à sensualidade e erotização das produções.

No décimo quarto comentário (referente à produção “Pancadão”) o usuário ri do posicionamento da câmera durante o vídeo, salientando que a câmera “entrou dentro da bunda da mulher” e depois foi tirada. Ou seja, para este usuário a câmera “penetrou” uma das dançarinas que aparecem no vídeo. Ele ri e indaga com a sigla “wtf?”¹⁶. Do inglês, wtf é uma abreviação para “What the fuck?” que poderia ser traduzido como: “Que diabos é isso?”. Dessa forma, entendemos que o enunciador percebe que, apesar de ser o objetivo do vídeo mostrar os atributos físicos da mulher, o vídeo chega a ultrapassar os limites do bom-senso. Como afirma Maingueneau (1988), na cena discursiva, discursos outros são integrados a fim de estabelecer uma particularidade discursiva. No comentário em questão, podemos entender que o usuário entende a cena discursiva do funk, com muitas mulheres e a exposição demasiada do corpo, de forma caricatural, e por isso apresenta estranhamento para o usuário.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.significados.com.br/wtf/>> Acesso em: 10/06/2018

No comentário 15 (referente à produção “Arlequina”), percebemos uma especificação quanto gênero no momento em que o usuário comenta que antes de ouvir já havia xingado a produção. Contudo, após ouvi-la, ele revela estar surpreso: “Primeiro funk feminino que eu curti, parabéns”. Ou seja, ele não tinha julgado a produção pelo título, ou por nenhum outro motivo, mas sim, pelo gênero da intérprete. A partir desse comentário, é possível perceber que as mulheres ainda sofrem preconceito dentro do universo do funk, não por falta de talento, ou de boa produção, mas apenas por serem mulheres.

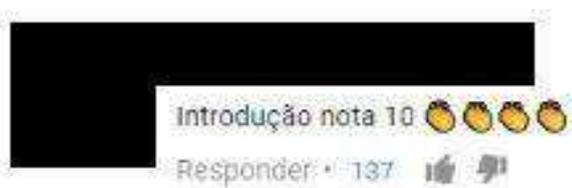
Nos comentários 16 e 17 (referentes à produção “Arlequina”), observamos que as usuárias apreciam a produção não por elementos específicos da semioses textuais, mas sim, pelas multissemoses, no momento em que exaltam o vídeo e a paródia feita à HQ Arlequina. Assim, recuperamos as considerações de Orlandi (2012) quando a pesquisadora afirma que para entendermos os sentidos de certas posições discursivas é necessário que sejam analisadas outras questões, que vão além das intenções de quem enuncia. Nos comentários em questão, o ponto destacado pelas enunciantoras é o vídeo, a presença da Arlequina no funk. Em nenhum momento é mencionada a agressividade e a tortura que aparece no vídeo. Ou seja, podemos inferir que, para as usuárias, o maior destaque é a relação do funk com a HQ e não as semioses textuais da produção.

Já no comentário 18 (referente à produção “Arlequina”), temos uma observação que sai do campo de análise das semioses multissemoses, e adentra no campo das semioses textuais, uma vez que, para a usuária, a produção se torna satisfatória não por causa do vídeo, mas sim porque a letra não possui palavrões. Ou seja, se ela salienta como aspecto positivo a produção não conter palavrões, é porque as produções de funk que geralmente escuta, contém. Além disso, salientamos que, nas semioses textuais não há palavrões, ou seja, em tese, a produção poderia ser considerada mais leve em relação às outras do mesmo segmento. No entanto, se recuperarmos as imagens do vídeo (contidas na segunda categoria teórica da análise, tópico 6.2), podemos perceber a tortura e o manuseio de armas. Contudo, para a usuária, todo esse universo de tortura e violência é deixado de lado, no momento em que a letra possui por não ter palavrões.

Os comentários 19 e 20 (referentes à produção “Cheguei”) focam na ambientação do vídeo, que se passa em uma escola. Ao observarem isso, as usuárias logo refletem sobre a sua própria condição de estudantes, e buscam fazer o mesmo: dançar pelos corredores do colégio. Aqui, podemos ver mais uma vez, o quanto o público do funk é diverso, atraindo espectadores de idades diferentes. Além disso, ao relacionar o funk e a escola, observamos que é estabelecido um ponto de convergência entre esses dois elementos. As usuárias em questão não pretendem só escutar a produção “Cheguei”, mas realizar uma versão desse vídeo em seu próprio ambiente escolar, daí, entendemos que essa cultura do funk como movimento social é real, uma vez que faz parte do universo dos alunos, e, por conseguinte, da escola.

Assim, recuperamos as considerações de Lankshear e Knobel (2006) no momento em que os pesquisadores salientam que a chave para entender os letramentos a partir de uma perspectiva sociocultural é conceber que os processos de leitura e escrita só podem ser entendidos se forem considerados os contextos culturais, políticos e econômicos. Como observamos nos comentários em questão, perceber os letramentos do funk através de uma perspectiva sociocultural é estar em contato com a vivência dos alunos, e com as ideologias que os perpassam.

Comentário 21



Comentário 22



Comentário 23



Comentário 24



Comentário 25



Comentário 26



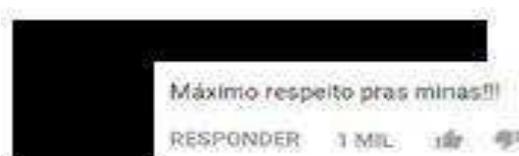
Comentário 27



Comentário 28



Comentário 29



Comentário 30



Como já discriminado na segunda categoria analítica (tópico 6.2), o discurso da intérprete é de segurança, empoderamento e amor próprio. Os comentários 21, 22, 23, 24 e 25 (referentes à produção “Tô solteira de novo”) têm sentidos muito semelhantes no momento em que parabenizam a MC pela mensagem destinada às mulheres. Em todos os comentário destacados, existe o reconhecimento não só o vídeo, mas também a letra da música. O dado que nos revela a importância da representatividade é que a maioria das respostas dadas ao vídeo foi de mulheres. Além disso, percebemos que, apesar de ser uma música para dançar, com batidas rápidas e fortes, os comentários não focalizaram nesse aspecto (talvez por este ser um aspecto comum às produções de funk), mas, na verdade, buscam enaltecer a mensagem de empoderamento enviada às mulheres. Contudo, salientamos que em nenhum momento de suas análises, as usuárias atentam para momentos do vídeo em que a intérprete apresenta, tantos nas multissemióses, quanto nas semióses textuais, elementos que são similares ao machismo, como a ostentação e a sexualização.

O comentário 26 (referente à produção “100 % feminista”) aponta para a questão de empatia dos homens com a causa feminina. Neste comentário, a usuária agradece aos homens por estarem colaborando com a produção da MC em apoio ao movimento feminista. Apontamos que os comentários 29 e 30 são exemplos desse apoio, uma vez que, os usuários salientam respeito às mulheres e a sua causa, enaltecendo o direito delas de não se colocarem “abaixo dos homens”. Além disso, o usuário menciona que “isso pra mim é feminismo”, ou seja, essa força da MC em

defender o seu ponto de vista, sem buscar uma supremacia feminina, mas sim, uma igualdade.

O comentário 27 (referente à produção “100 % feminista”) é de decepção, não pelo conteúdo da letra de “100% feminista”, mas porque a produção não possui um vídeo. Ou seja, para o usuário se houvesse um vídeo, no qual as multissemioses também fossem exploradas, a produção teria ainda mais relevância. O comentário 28 é o único que parece enfrentar aqueles que não são convescentes com a luta feminina. Aqui, a usuária se revolta e entende a produção como um lugar de voz para a mulher, que agora não precisa mais engolir nada, nem suas opiniões. Entendemos, através da produção de MC Carol, o funk como um lugar de representatividade para lutas, sejam elas individuais, ou sociais, como é o caso da produção em questão.

Ao investigar as recepções dos usuários em relação às múltiplas linguagens da e sobre a mulher em tempos de redes sociais, podemos concluir, através do público diverso que consome e colabora com as produções de funk na rede, as diversas reflexões acerca dessas linguagens sobre a mulher no funk. Refletindo sobre os nossos dados, temos 9 comentários que se dirigem, especificamente, à competitividade feminina. Salientamos que estes comentários foram postados tanto por usuários homens, quanto mulheres (porém percebemos uma maioria de comentários advindo de mulheres). Ou seja, dos 50 comentários analisados, 9 incitam a competitividade feminina. Observamos a representatividade deste número, salientando que, em algumas produções, as semioses textuais apontavam diretamente para essa competitividade, algo reproduzido pelas usuárias na maioria dos comentários postados em relação às produções “Amiga falsiane” e “Cheguei”. Em outras, a temática principal da produção não era a relação de competição entre as mulheres ,e, mesmo assim, foi um ponto abordado nos comentários. Como no caso da produção “Tem café”.

Além disso, encontramos em nossa segunda categoria de análise (tópico 7.2) que 11 dos 50 comentários apresentavam críticas em relação às representações sobre a mulher e ao funk. Na maioria dos comentários, percebemos que os usuários se mostravam insatisfeitos quanto à vulgaridade das semiose textuais, e também em relação às multissemioses dos vídeos. Podemos destacar os comentários dirigidos à

produção “Pancadão”, esta que, como apontamos anteriormente, apresenta mais imagens vulgarizadas associadas à figura feminina. Nos outros vídeos, as mulheres aparecem de forma sensual, mas, ainda assim, discreta. Em “Pancadão” não há esta suavização. Algo que também vimos nos comentários em relação ao vídeo, que, em sua maioria, percebem essa exposição exacerbada do corpo feminino, e se não criticam diretamente, apontam um pouco de estranheza.

No entanto, o número que mais espanta são os comentários que demonstram apoio aos vídeos (3ª categoria). Contabilizamos 30, dos 50 comentários analisados, que se mostram favoráveis às representações sobre a mulher nas produções de funk. Em parte desses comentários, percebemos a reprodução da sexualização que vemos nas multissemioses dos vídeos. Em “Transariano”, encontramos usuários, tanto do sexo masculino, quanto do sexo feminino, que demonstraram compactuar do ideal do MC ao também se considerarem “transarianos”. Entendemos, de acordo com os apontamentos de Amorim (2009), que o homem, ao salientar seu vigor sexual, legitima também a sua posição de homem viril. E a mulher, ao se apropriar deste lugar discursivo masculino, busca o empoderamento sexual, porém, acaba por repetir a ideologia machista.

Destacamos, nessa categoria, outro traço. Observamos que as produções “Tô solteira de novo” e “100% feminista” tiveram apenas comentários de apoio ideológico. Em todos os comentários (sendo estes majoritariamente postado por mulheres) ressaltamos à exaltação às representações feministas da mulher no funk. Ou seja, as músicas que tiveram maior aceitação nos comentários foram aquelas com conteúdo de menor sexualização e maior empoderamento feminino.

Assim, recuperamos as observações de Street (2003) quando o autor aponta que, para desenvolver as práticas dos NEL, é fundamental que os educadores estejam dispostos a ouvir o que os alunos trazem de suas experiências pessoais para a comunidade escolar. Também refletimos acerca do que Pêcheux (1988) elabora quanto à ideologia, no momento em que o pesquisador salienta que o sujeito é interpelado por esta, e que ela participa da constituição do sujeito. Ou seja, refletir sobre a ideologia daquilo que os jovens consomem e colaboram é também entender sobre sua posição sujeito.

VIII. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dedicamos a sessão final de nosso trabalho às considerações acerca das constatações e resultados obtidos em nosso processo analítico. Salientamos que, assim como dividimos a nossa análise em categorias, a sessão conclusiva de nossa dissertação também se organiza através da sumarização dos resultados de cada uma destas categorizações apresentadas.

Na primeira categoria analítica, “A representação da mulher como objeto sexual” analisamos cinco produções, todas do ano de 2017, e que atendiam aos critérios apresentados por nós em nosso delineamento metodológico. O primeiro dado que constatamos é que todas as produções dessa categoria são protagonizadas por homens. Esses homens possuem aspectos em comum, são jovens e se mostram capitalizados em todas as produções. Apesar de encontrarmos esses pontos de congruência nas cinco produções, observamos que as ambientações se diferem. Enquanto que “Tem café”, “Agora vai sentar” e “Bailarina” se passam em ambientes requintados e luxuosos, “Transariano” e “Pancadão” são as únicas produções que possuem a favela como cenário. No entanto, apesar de ambientações diversas, a representação feminina não se mostra divergente entre eles.

De início, categorizamos o processo de representação do corpo feminino nas produções da primeira categoria quanto à sexualização. Em todas as produções, encontramos a mulher sendo mencionada como um ser sexual. Em nenhum momento, houve enaltecimento de características outras em relação à mulher, ou seja, ela é representada em suas curvas, sua erotividade e sua destreza sexual. Podemos observar isso através tanto através das semioses verbais, quanto das semioses não verbais. Em “Tem café”, apesar de um clima mais intimista e romântico, observado através da ambientação caseira e refinada do vídeo, o MC enuncia: “Então, participa de um pedacinho da minha vida?/ Em troca eu te dou um pedacinho da minha pica” A partir desse verso entendemos que, se ele vai presenteá-la com um pedaço de seu órgão sexual, a finalidade dessa mulher em sua vida é o sexo.

Em “Agora vai sentar” e “Bailarina” a ambientação também é requintada, porém, o ambiente não é romântico. Podemos perceber isso pelas diversas mulheres que aparecem no vídeo, estas que, de acordo com o que aponta Amorim (2009) se

mostram como legitimadoras do lugar masculino, de dominação e de virilidade. Nas semioses verbais, percebemos, mais uma vez, a representação sexualizada da mulher e ainda a dominação masculina, no momento em que o título da produção é também um ordem “Agora vai sentar”. Nesta produção, também percebemos que a mulher é endereçada como sendo “potranca”, “malandra”, ou seja, ela é reduzida ao seu corpo, as suas curvas e a sua sexualidade. Em “Bailarina” encontramos atrelado a sexualização feminina também o exibicionismo do poder econômico: “Enquanto nós conta euro e dólar elas rebola”. Ou seja, percebemos em “Bailarina” dois elementos que legitimam o discurso machista de dominação no funk: o sexual, representado através das diversas mulheres; e o econômico, representado através do cenário e do dinheiro que é mencionado tanto nas semioses verbais, quanto mostrado no vídeo.

Nas produções que encontramos uma ambientação sem luxos, com vídeo gravados na favela percebemos os mesmo elementos. Em “Transariano”, a questão socioeconômica é mais clara, no momento em que o funkeiro enuncia “Quer ser bancada por favelado/ Mas não cola na favela, ah!” Neste momento, podemos perceber ainda mais claramente a constituição do sujeito masculino no funk. Ele não só possui as mulheres ao seu redor e é desejado, mas também possui poder econômico para arcar com seus gastos, ou seja, bancá-las. Aqui, observamos outra adjetivação endereçada às mulheres: interesseiras. Em “Pancadão”, não observamos esse mesmo adjetivo sendo endereçado às mulheres, porém, de todas as produções, salientamos algo que a difere: a exposição exacerbada dos corpos femininos. Em todas as produções de nossa primeira categoria analítica, ressaltamos a representação feminina como objeto sexual e de legitimação da virilidade masculina. No entanto, ressaltamos que apenas nas semioses verbais essa representação era explicitada. Nos vídeos, as mulheres apareciam com vestimentas sensuais, porém sem exposição direta de suas curvas. Algo que não acontece em “Pancadão”. Nesta produção, além das semioses verbais representarem as mulheres através da sexualização do corpo, no momento em que se enuncia “Desce com a raba/ No balancê, balancê do bundão”, as semioses não-verbais também o fazem, na medida em que as mulheres praticamente não mostram o rosto e a atenção das câmeras é pautada, majoritariamente, em seus bumbuns. Ou seja, pelo que percebemos, em

todas as produções da primeira categoria, estas protagonizadas por homens, o viés de representação sexualizada da mulher é reafirmado, atrelado assim, a outros fatores como o discurso de poder econômico, seja ele dentro ou fora da favela.

Já em nossa segunda categoria analítica, “A representação da mulher como reafirmação do machismo”, observamos que o primeiro ponto em comum é que todas as produções desta categoria são protagonizadas por mulheres. Diferente das produções primeiramente analisadas, aqui, não encontramos nenhuma ambientação que tivesse relação com a favela, pelo contrário, a maioria das ambientações também reflete um lugar com requinte, algo que se assemelha às produções da primeira categoria. No entanto, encontramos na maioria das produções da segunda categoria, um elemento que ainda não havia sido observado: a agressividade. Em “Arlequina” e “Amiga Falsiane” essa agressividade se apresenta de forma mais explícita, e em “Cheguei” ela aparece de forma velada. A única produção na qual não observamos esse viés agressivo foi “Tô solteira de novo”.

Tanto em “Arlequina” como em “Amiga Falsiane” a agressividade não se mantém apenas nas semioses verbais, ela aparece ainda mais explícita nas semioses não verbais no momento em que as funkeiras praticam a tortura em seus vídeos. Em “Arlequina”, a MC enuncia o caráter agressivo da produção no momento em que canta: “Eu sou muito boa amando/ Mas sou melhor me vingando”. Aqui, ela se dirige ao seu parceiro, que a traiu. Salientamos o viés machista da produção do momento em que a MC toma uma atitude violenta, que na maioria das vezes é associada ao comportamento masculino: ela encontra o seu parceiro e o tortura, fazendo uso de armas brancas e de fogo. Em “Amiga falsiane” acontece uma traição parecida, no entanto, esta envolve uma amiga da MC. O mesmo tipo de vingança acontece, agora não mais contra o companheiro, mas sim, contra a amiga. Analisando as semioses verbais, podemos encontrar a violência da produção: “Se nós cai te dou umas bica/ Falsiane do caralho”. Quando a MC enuncia que “vai dar umas bica”, ela procura deixar claro que vai agredir a amiga, mas em nenhum momento salienta nada contra o seu parceiro. Assim, nestas produções, observamos outro ponto em comum: a competitividade feminina.

Em “Cheguei” esse viés de competição, também atrelado à agressividade, se mostra ainda mais forte, no momento em que a MC enuncia: “Pode me olhar, apaga a luz e aumenta o som/ A recalçada pira/ Falsiane conspira/ Pra despertar inveja alheia eu tenho dom”. Em outras palavras, as mulheres brigam entre si por atenção, e a MC se intitula como a maior causadora dessa inveja. Observamos também que são direcionadas às mulheres adjetivações semelhantes, como falsiane e recalçada, que corroboram com o caráter de rivalidade feminina. Quanto às semioses não verbais, “Cheguei” se apresenta um pouco mais leve do que as outras produções, mostrando puxões de cabelos no vídeos, algo que difere do clima de violência direta mas ainda assim caracteriza a agressividade e competitividade feminina destas produções.

Na última produção desta categoria, observamos um apelo diferente. Enquanto todas as outras produções analisadas demonstraram rivalidade e violência, em “Tô solteira de novo” observamos uma mulher que enaltece o fato de agora ser livre, ser solteira. Entendemos que a MC repete os comportamentos geralmente associados aos homens no momento em que salienta os prazeres sexuais associados a esta liberdade: “É forte o babado/ Acionei o contatinho guardado/ Chamei no insta aquele bofe safado/ Hoje eu escolho quem eu fico, agarro/ Rebolo, beijo, me acabo”. Apesar de salientar o seu empoderamento no momento em que salienta que escolhe fazer tudo que está fazendo, observamos (também no vídeo) uma postura de dominação sexual muito similar àquela adotada pelos homens: ela esbanja o luxo de uma casa requintada, roupas e carros caros.

Assim, percebemos que as produções desta categoria buscam mostrar um empoderamento feminino no momento em que concedem não só espaço de fala para as mulheres, mas também força e poder de escolha. No entanto, criticamos esse empoderamento no momento em que ele também reforça ideais machistas de agressividade e sexualização.

Algo diferente da produção “100% feminista”, esta como única componente de nossa terceira categoria analítica: “A representação da mulher feminista”. Nesta produção também encontramos um viés agressivo, entretanto, aqui encontramos que essa força agressiva possui uma justificativa: “Me ensinaram que éramos insuficientes/ Discordei, pra ser ouvida, o grito tem que ser potente”. No momento em

que ressalta que a “ensinaram”, podemos inferir que esse ensinamento veio do social, das formações discursivas tradicionais de que a mulher deveria ser submissa. Assim, as MCs justificam que um grito feminino só será ouvido, se for forte, potente. Nesta produção, também ressaltamos algo que difere das produções analisadas na categoria anterior. Aqui, não há uma rivalidade entre as mulheres, pelo contrário, existe um enaltecimento à união feminina. Podemos perceber esse viés no momento em que a MC ressalta estar representando em sua produção as diversas personalidades femininas que são conhecidas pela luta em prol dos direitos das mulheres.

Em nosso segundo momento de análise, no qual nos destinamos às análises dos comentários motivados pelas produções anteriormente analisadas, encontramos, a priori, um papel importante ocupado por essas respostas aos vídeos: diversos usuários mencionaram em seus comentários não somente aspectos referentes aos vídeos, mas também, aos próprios comentários postados pelos usuários. Trazemos aqui as considerações de Koch (2008) no momento em que a pesquisadora salienta que um texto multimodal não é formado apenas pela junção de modos linguísticos diversos, mas também envolve a interação. Ou seja, para os usuários da rede não basta apenas atentar para o texto e suas multissemoses, mas também para a interação e a colaboração do usuário.

Através de nossa pesquisa, percebemos que os comentários, bem como os votos para “gostei” e “não-gostei” de cada uma dessas produções funcionam como um termômetro para o usuário, regulando a aceitação ou não daquele conteúdo. Além disso, foi possível observar que alguns comentários se mostravam favoráveis aos posicionamentos das produções, enquanto que muitos questionavam essas produções em relação à diferentes aspectos: ambientação, ritmo, corte de câmeras, léxico, ideologia. Ou seja, as produções estavam sendo analisadas quanto às suas multissemoses. Salientamos, mais uma vez, a grande quantidade de comentários que apresentam apoio às produções.

Dos 50 analisados, 30 se mostraram favoráveis ao conteúdo dos vídeos. Ou seja, os usuários não apenas assistem e colaboram com as produções, mas também são interpelados por sua ideologia. Ou seja, refletir acerca das recepções dos usuários

nos faz entender mais sobre sua constituição enquanto sujeitos. Além disso, através dos pontos comentados em suas respostas, podemos compreender mais acerca de sua educação linguística na contemporaneidade, da forma como colaboram e como recepcionam os efeitos de sentido das multissemoses.

Através do que apreendemos, o usuário da rede, em sua maioria, não observa o texto apenas em suas semioses textuais, fazendo, na verdade, análises em relação às diversas linguagens presentes nas produções. Acrescentamos ainda a importância da colaboração do usuário atual, uma vez que ele não só busca as linguagens no texto, mas também considera importante os comentários e as interações com os outros usuários.

IX. REFERÊNCIAS

AMORIM, M. F. de. *O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino*. Tese (Tese de doutorado) – IEL/UNICAMP. Campinas, 28 de agosto de 2009.

BARTON, D. LEE, C. *Linguagem Online: textos e práticas digitais*. 1. Ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BUZATO, M. E. K. Três concepções para o estudo das redes sociais. In.: ARAÚJO, J.; LEFFA, V. *Redes Sociais e ensino de línguas: o que temos de aprender?* São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

CASTELLLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, N.B. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Programa: Linguística Aplicada e Estudos de linguagem. PUC-SP, 2001. (Tese de doutorado), 486 páginas.

COURTINE, J. J. (1981) *Le discours communiste adressé aux chrétiens*. *Langages*, v. 62, 1981.

ESSINGER, Sílvio. (2005) *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ESTEBAN, M. P. S. *Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições*. Porto Alegre. AMGH. 2010. p. 57-58.

FREUD, S, 1856-1939. *O mal-estar na civilização* / Sigmund Freud ; tradução Paulo César de Souza. — São Paulo : Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FONTEERRADA, M. T. O. *Linguagem verbal e linguagem musical*. *Cadernos de Estudo – Educação Musical*, São Paulo, nov. 1994. Disponível em: http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/linguagem_verbal.htm Acesso em: 17/ 11/16.

JENKINS, H. *Convergence culture: where the old and new media collide*. New York: New York University, 2006.

GUEVARA, Nancy. (1996) Women writin' rappin' breakin'. In PERKINS, William Eric.(Org.) *Dropping'science: critical essays on rap music and hip-hop culture*. Philadelphia 19122: Temple University Press, 1996, p.50-62.

GRIPP, P. ; PIPPI J. *O prazer feminino em discurso: uma análise da presença de ideais feministas em músicas do gênero funk*. XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología – ALAS Chile 2013.

GREGOLIN, M. R. Formação discursiva, mídia e identidades. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos*. São Paulo: Claraluz, 2007. p. 173-186.

GOMES, A. R. Falando em imagens! *O processo de produção de sentido sócio-pedagógico no uso do texto imagético-verbal em atividades do ensino da língua portuguesa*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia, 2004.

IEDEMA, R. *Multimodality, resemiotization exetending the analysis of discouse as multisemiotic practice*. Visual Communication, 2003

FERREIRA, M. C. L. *Memória e história na/da análise do discurso*. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011. P. 255-268.

HERSCHMANN, Micael M. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

HÉRITIER, Françoise. (1996) *Masculin/Feminin I: la pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996.

KOCH, I.V; A coesão textual; São Paulo; Contexto; 2002. __. O texto e a construção dos sentidos. São Paulo: Contexto, 2008.

KRESS, G; LEITE-GARCIA, R; VAN LEEUWEN, T. Semiótica discursiva. In: El discurso como estructura y proceso: estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria. Compilado por Teun van Dijk. España: Gedisa. 2000.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. Reading images: the grammar of visual design. London and New York: Routledge, 2. ed., 2006 [1996].

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *A era do vazio*: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Tradução para o português de Miguel Serras Pereira e Anna Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores Ltda. 1989.

MOITA LOPES, L. P. Da aplicação da Linguística à Linguística Aplicada Indisciplinar. In: PEREIRA, R. C.; ROCA, P. (Orgs.). *Linguística Aplicada*: Um caminho com diferentes acessos. São Paulo: Contexto, 2009.

MOREIRA, H. CALEFFE, L. G. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. (1998) *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P.de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

OLIVEIRA, E. A. C. de.; *A identidade feminina no gênero textual música funk*. Anais do CELSUL 2008. Universidade do Sul (UNISUL), p. 1-21. 2008.

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. 2. ed. ver. e aum. – Campinas: Pontes, 1987. p. 39-191.

_____ *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editorial da Universidade Estadual de Campinas, 1988. p. 53-73.

A incompletude do sujeito: e quando o outro somos nós? In: ORLANDI, E. P. [et. al] *Sujeito & texto*. São Paulo: EDUC, 1988. p. 9-16.

_____ *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. Campinas: Edunicamp, 1992.

_____ *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, E. P. Historicidade, indivíduo e sociedade: o sujeito na contemporaneidade. In: INDUSKY, F.; LEANDRO-FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. [Orgs.] *O discurso na contemporaneidade: materialidade e fronteiras*. São Carlos: 2009. p. 13-27.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP. 1988. p. 140-170.

PONDAROV, C. C.; FREITAS, E. C. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas de pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2ª Ed. – Novo Hamburgo: Freevale, 2013.

RAJAGOPALAN, kanavalil. (2002) O consenso de identidade em lingüística. In: SIGNORINI, Inês (Org.) *Lingua(gem) e Identidade*. Campinas: Mercado de Letras: 2002.

ROSE, Tricia. (1994) *Black Noise: rap music and black culture in contemporary america*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, CT 06459. 1994.

RUSSANO, Rodrigo. “Bota o fuzil pra cantar!” O Funk Proibido no Rio de Janeiro, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, F. L. *Avanço ou retrocesso social: uma análise cultural sobre a inserção da mulher na música funk*. VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero, Salvador, BA, 2013. p. 1-14.

TAYASSU, Catitu. Alfabetização e letramento: condições de inclusão social (?). In: GONÇALVES, Adair Vieira; PINHEIRO, Alexandra Santos (Org.) *Nas trilhas do letramento: entre teoria, prática e formação docente*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

VASCONCELLOS, M. J. E. de. *Pensamento Sistêmico: O novo paradigma da ciência*. 7ª Ed. Campinas/ SP: Papyrus, 2008.

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

YÚDICE, George. (1994) The funkfication of Rio. In ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (Orgs.) *Microphone fiends: youth music and youth culture*. 1994. p.193- 217.

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

X. ANEXO A: ARQUIVO COM TODAS AS PRODUÇÕES ANALISADAS