

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

FLÁVIA CONCEIÇÃO DA ROCHA SIQUEIRA

**A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DE UMA CULTURA *FUNK* E
DAS FAVELAS**

Vitória
2015

FLÁVIA CONCEIÇÃO DA ROCHA SIQUEIRA

**A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DE UMA CULTURA *FUNK* E
DAS FAVELAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística *do Texto e do Discurso*.

Área de concentração: Mestrado em Estudos Linguísticos

Linha de pesquisa: Linha 2 – Texto e Discurso

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Micheline Mattedi Tomazi

Vitória
2015

FLÁVIA CONCEIÇÃO DA ROCHA SIQUEIRA

**A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DE UMA CULTURA *FUNK* E DAS
FAVELAS**

Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística na área de concentração Estudos Sobre Texto e Discurso.

Aprovada em 14 de dezembro de 2015.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Micheline Mattedi Tomazi
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof^a Dr^a Lúcia Helena Peyroton da Rocha
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Gustavo Ximenes Cunha
Universidade Federal de Alfenas

DEDICATÓRIA

Às vozes que, embora abafadas, não se
calam. Há quem as ouça.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me colocar em lugares altos. Que todos vejam, e saibam, e considerem, e juntamente entendam que a mão do Senhor fez isto.

Ao meu marido, por seu apoio incondicional, por horas dedicadas a me ajudar em detrimento de seu próprio descanso. Muito obrigada por compartilhar comigo seu caráter altruísta, por seu companheirismo, por seu carinho e por seu cuidado.

À minha mãe, por ser exemplo de persistência mediante aos objetivos e metas da vida. Obrigada por todo investimento dispensado a mim e a meus irmãos. Te amo.

A meu pai-avô (*in memoriam*), homem cuja índole foi modelo a ser seguido. Ao me deixar entrar em sua história, o rumo da minha vida mudou. Seu estilo de vida será, para sempre, um legado valioso.

Aos meus amigos que, pacientemente, compreenderam minhas ausências e faltas. Obrigada pelo apoio e pela torcida constante, vocês são presentes maravilhosos.

À minha família que sempre me apoiou e me ajudou em toda essa jornada.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Micheline Mattedi Tomazi, que compartilhou comigo seu tempo, sua competência profissional e seu saber. Muito obrigada por suas orientações, pois elas renderam frutos inestimáveis a meu percurso acadêmico e profissional, além de me projetarem a um nível mais alto.

Aos membros do Grupo de Estudos sobre o Discurso Midiático (GEDIM-UFES) que, com suas pesquisas e suas discussões, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. Em especial às minhas amigas, Priscila Mion, Camilla Reisler e Zirlene Effgen. Com elas dividi angústias, dúvidas e afetos. Amo muito vocês.

Ao Prof.º Dr.º Gustavo Ximenes Cunha que ofertou o seu olhar minucioso à esta pesquisa, cooperando para o crescimento qualitativo deste trabalho por meio de suas contribuições ímpares.

Aos professores, a Prof.ª Dr.ª Lúcia Helena Peyroton da Rocha e o Prof.º Dr.º Mário Acrísio Alves Júnior, de modo atento e prestativo, ofertaram suas contribuições à essa pesquisa.

Ao Prof.º Dr.º Luciano Novais Vidon que, ao longo de minha graduação, incentivou-me e me apoiou, proporcionando o meu crescimento acadêmico e científico. Muito obrigada por sua ajuda, pois ela me deu condições de chegar ao mestrado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos-PPGEL- desta universidade, que me possibilitaram outros modos de olhar e desenvolver este trabalho.

À Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que me possibilitou a entrada e a permanência no mestrado.

EPÍGRAFE

“A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor”. Zé Ketí

RESUMO

O universo *funk* é representado na/pela sociedade a partir de um olhar preconceituoso. Ao longo de sua história no Brasil, esse grupo vem demonstrando aspectos de uma cultura resistente no cenário nacional, além de ter, entre outros propósitos, a capacidade de veicular a voz de uma minoria que está à margem social. Por entendermos que, de acordo com as suas experiências de vida, os membros desse grupo expõem no discurso as construções mentais que fazem sobre a cultura *funk* e sobre o modo de viver das favelas, esta pesquisa objetiva analisar em algumas letras, de cunho crítico, como é feita essa representação social. Para tal intento, nos filiamos à abordagem sociocognitiva de van Dijk (2012a; 2012b; 2012c, 1999), que trabalha a noção de contexto como um tipo de modelo mental. Assim, analisamos quais estruturas contextuais (cenário, participantes, ações, cognição pessoal e social) e textuais (semântica local: evidencialidade, metáforas, léxico; semântica global: auto apresentação positiva, outro apresentação negativa; Dispositivos retóricos: eufemismo, ironia, antítese; sintaxe oracional) se evidenciam nas letras fazendo a representação da cultura, das crenças, das ideologias e das experiências de vida desse grupo em particular por meio de seus modelos de contexto específicos. Ademais, utilizamos a noção básica da teoria da representação social dos atores discursivos de van Leeuwen (1997). Lançamos mão, também, das pesquisas sobre o *funk* realizadas pelos autores: Herschmann (2005) e Vianna (1987; 1990). Entre tantos elementos culturais que servem de base para análise de um determinado grupo, no nosso entendimento, este trabalho se justifica por que as letras desse estilo musical- em suas diversas nuances - se constituem um desses meios que fazem a representação (ou a apresentação) dos adeptos do *funk* e das favelas. Envolvemo-nos com o GEDIM (Grupo de Estudos sobre o Discurso Midiático) que trabalha questões de mídia, relacionadas às minorias sociais. Como a mídia, de modo geral, faz representações de diversos grupos sociais e, em muitos casos, elas não correspondem à realidade vivenciada no intragrupo, participar desse grupo de pesquisa permitiu-me ver como há o controle discursivo por parte das elites simbólicas. Sendo assim, essa foi mais uma justificativa para que esta pesquisa tivesse andamento, pois, indo na contramão da visão estereotipada que a sociedade tem do *funk* e das favelas, buscamos verificar como as letras fazem essa representação. Nossa pesquisa é qualitativa analítica/interpretativa. Depois de formulado nosso problema, selecionamos no site www.letras.mus as músicas de *funk* cadastradas. Das 5.776 músicas encontradas, correspondentes a aproximadamente 274 cantores, selecionamos 10 músicas que falam sobre o *funk* e sobre as favelas. Logo, os resultados encontrados foram marcas discursivas que evidenciaram a representação da cultura *funk* e das favelas, a partir das críticas-denúncias que as letras apresentaram a respeito das relações existentes entre o sistema social, o político e o econômico do país.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura *funk*; favelas; representação social; contexto; teoria sociocognitiva.

ABSTRACT

The world of funk is represented in and through society from a biased point of view. Along Brazilian history, this group has demonstrated not only aspects of a culture of resistance in the national scenario, but also the ability to convey the minority voice of a social margin. Departing from the understanding that it is in discourse that the members of this group express the mental constructions they build of the *funk* culture and their life experiences in the favelas, this research critically analyzes how this social representation is construed in some lyrics. We draw upon sociocognitive approach (VAN DIJK 2012a, 2012b, 2012c, 1999), which works the notion of context as a kind of mental model. We analyze which contextual structures (setting, participants, actions, personal and individual cognition) and textual structures (local semantics: evidentials, metaphors, lexical items; global semantics: positive self-representation, negative other-presentation; rhetorical structures: euphemism, irony, antithesis, syntax) become evident in the lyrics thus representing culture, beliefs, ideologies and life experiences of this particular group through specific context models. Moreover, we draw upon the basic notion of the social representation theory of discursive actors (VAN LEEUWEN, 1997). We also resort on Hershmann (2005) and Vianna (1987; 1990) and their research on funk. Among several cultural aspects composing the base for the analysis of a certain group, this work is justified in the sense that the lyrics of the musical genre – in its many nuances – is one of the means of representing (or presenting) the favelas and the funk supporters. We are engaged with GEDIM (Grupo de Estudos sobre o Discurso Midiático - Media Discourse Study Group), which studies issues of the media related to social minorities. Since the media generally builds representations of many social groups non-corresponding to the intragroup reality, taking part in the research group has allowed me to see the discursive control possessed by the symbolic elites. This furthermore justifies this research for, against the stereotype view that society has from *funk* and the favelas, we want to verify how the lyrics work this representation. Having presented our topic, we have selected *funk* songs from the www.letras.mus website for an analytical/interpretative-qualitative research. We have selected 10 songs about funk and the favelas among 5.776 hits, corresponding to approximately 274 artists. In our results, we found discursive elements, which highlight the representation of the funk and the favela culture, emerging from critics-outcries the songs represent as of existing relations between the social, political and economic system of the country.

KEY-WORDS: *Funk* culture; favelas; social representation; sociocognitive theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tipos de memória com base na psicologia cognitiva	52
Figura 2 - Categorias esquemáticas do modelo de contexto	55
Figura 3 - Trecho da música Não vai ter Copa, do Mc PH Lima.....	59
Figura 4 - Formato da estrutura ideológica	67
Figura 5 - Apresentação da tríade discurso-cognição-sociedade.....	71
Figura 6 - Apresentação do esquema de dominação social.....	72
Figura 7 - Trecho da música Não me bate não doutor, dos Mc's Cidinho e Doca.....	73
Figura 8 - Esquema da teoria da Representação Social.....	82
Figura 9 - Trecho da música Orgulho da favela.....	149

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Relação de Mc's, nomes artísticos e composição musical.....	25
Quadro 2 - Temáticas escolhidas para análise das letras da música funk	27
Quadro 3 - Subgêneros dentro do estilo funk.	36
Quadro 4 - Apresentação das propriedades discursivas	56
Quadro 5 – Intertextualidade entre o cartaz e a música.....	60
Quadro 6 - Apresentação das estratégias de construção simbólicas.....	64
Quadro 7 - Estratégias textuais utilizadas pela teoria sociocognitiva com base em van Dijk (2012a, 1999) e outros autores.	84
Quadro 8 - Principais categorias de análise encontradas na música Eu só quero é ser feliz.96	
Quadro 9 - Principais categorias de análise encontradas na música Orgulho da favela.....	106
Quadro 10 - Principais categorias de análise encontradas na música Ouve aí seu deputado	112
Quadro 11 - Principais categorias de análise encontradas na música Melhores dias virão.	117
Quadro 12 - Principais categorias de análise encontradas na música Mensalão.	122
Quadro 13 - Trechos referentes à música Primavera Brasileira, do Mc PH Lima, que contrapõem a ideologia entre grupos.....	127
Quadro 14 - Principais categorias de análise encontradas na música <i>Primavera brasileira</i>	129
Quadro 15 - Principais categorias de análise encontradas na música O gigante acordou. 136	
Quadro 16 - Principais categorias de análise encontradas na música Rap do Silva.	141
Quadro 17 - Principais categorias de análise encontradas na música Não me bate não doutor.....	145

Quadro 18 - Principais categorias de análise encontradas na música Minha história. 152

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO	16
1.1 - APRESENTAÇÃO	16
1.2 – SOBRE O PROBLEMA DE PESQUISA	19
1.3- DEFINIÇÃO DO QUADRO TEÓRICO	20
1.4- OBJETIVO DA PESQUISA.....	23
1.4.1 -Objetivo geral	23
1.5- DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i> E METODOLOGIA DA PESQUISA	24
1.5.1 - Metodologia	24
1.5.2 Descrição do <i>Corpus</i>	26
1.6 SÍNTESE DOS CAPÍTULOS DA DISSERTAÇÃO.....	28
CAPÍTULO 2- A HISTÓRIA DO <i>FUNK</i> E SEUS DESDOBRAMENTOS	30
2.1- <i>FUNK</i> : DE SUA ENTRADA NO BRASIL À TRANSFORMAÇÃO EM PRODUTO NACIONAL	33
2.2 O <i>FUNK</i> COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL.....	37
2.3 - A MÚSICA <i>FUNK</i> ENQUANTO GÊNERO DO DISCURSO: UMA PRÁTICA SOCIO CULTURAL.....	42
CAPÍTULO 3 – O MODELO SOCIOCOGNITIVO E A TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL	51
3.1 - O MODELO SOCIOCOGNITIVO.....	52

3.1.1 A relação discurso e contexto na proposta sociocognitiva	57
3.1.2 Ideologia e poder	61
a) Ideias e crenças pessoais e sociais.....	65
b) Estruturas ideológicas	66
c) Valores.....	67
d) Cognição social	68
3.1.3 Os modelos de contexto: a formação de preconceitos e as ideologias.....	71
3.1.4 Representação social	74
3.1.5 Micronível e macronível de análise.....	75
3.2 – VAN LEEUWEN E A TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO DISCURSO	76
CAPÍTULO 4 – <i>FUNK CRÍTICO</i>: UMA ANÁLISE SOCIOCOGNITIVA	83
4.1 A REPRESENTAÇÃO DAS FAVELAS: O <i>FUNK</i> COMO (ARTE)FATO DE DENÚNCIA	85
4.1.2 A representação das favelas: consequências resultantes do caos no cenário político brasileiro	118
4.2 A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA <i>FUNK</i>: AS APRESENTAÇÕES POSITIVAS DE SI	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
REFERÊNCIAS	160

1-INTRODUÇÃO

1.1 - APRESENTAÇÃO

O motivo inicial que me impulsionou¹ a pesquisar sobre o *funk* foi a necessidade de apresentar um trabalho final à disciplina de Análise do Discurso (AD) na graduação, cuja abordagem era a de linha francesa, a fim de aplicar o referencial teórico que tinha sido desenvolvido durante o curso. Para isso, tinha de escolher um tipo de música para que pudesse utilizar as letras como *corpus*. Nesse período, eu trabalhava em uma escola pública de ensino fundamental de minha comunidade. Nessa mesma escola, estudei até a saída para o Ensino Médio e trabalhar lá foi um experiência ímpar, uma vez que já conhecia o ambiente. O sentimento de nostalgia tomou-me, de modo que sentia como se estivesse em um ambiente familiar, embora a equipe pedagógica, os alunos e demais funcionários fossem outros.

Com a particularidade de ser moradora de um bairro periférico de um dos centros urbanos do Espírito Santo, noto a realidade social e cultural da população menos abastada, que é de situação de pobreza (às vezes extrema), de ausências, de faltas, de sonhos inatingíveis. Essa marca é, também, do povo de minha redondeza. Os centros urbanos, geralmente, são marcados por uma linha imaginária que delimita a geografia espacial existente entre a população pobre e os grupos sociais mais abastados, cujas condições financeiras são confortáveis.

Nesse sentido, em outros trabalhos realizados em escolas, pública e privada, frequentemente, percebia a diversidade (posso dizer, também, a discrepância) cultural, social e econômica existente entre as comunidades escolares pobres e as de classe média/alta. Essa diferença cultural influenciava (e influencia) as ações dos estudantes, tais como o jeito de vestir, de falar, de se comunicar, de pensar o mundo, de comer, onde

¹ Nesta apresentação de minha pesquisa utilizo o verbo na primeira pessoa do singular, pois conto, em forma de relato, o que me motivou a pesquisar sobre a cultura *funk*. Todavia, a partir do item 1.2 *colocação do problema* usarei apenas o plural de modéstia *nós*.

moram, o que fazem em momento de lazer ou férias e etc. Logo, pude pressupor que um ambiente escolar de uma comunidade cujos moradores têm melhor condição financeira e social é diferente de um ambiente escolar mais carente, haja vista a especificidade de cada cultura.

Nessa ideia, observei, por meio da vivência na escola do bairro onde moro e em outras por onde passei, que o gosto musical - entre outros hábitos - das crianças e adolescentes de escolas de ensino privado era diferente. O *funk* era (e ainda é) predileção entre os estudantes de ensino fundamental e médio de muitas escolas públicas, uma marca cultural muito forte. Esse choque cultural que a profissão fez-me sentir naquele momento, incitou-me a produzir o trabalho final da disciplina utilizando-me das letras do *funk* como *corpus*. O texto de apoio que auxiliou o desenvolvimento dessa tarefa é de autoria de um docente desta universidade, e trata de cultura popular e de sua relação com os meios de comunicação de massa (NASCIMENTO, 2006).

Ali, surgiu o desejo de pesquisar sobre essa cultura musical. A possibilidade de analisar as letras das canções com o olhar da Análise do Discurso de perspectiva francesa, permitiu-me verificar, de modo formal, o que algumas letras do *funk* parecem gritar à sociedade: os usuários e adeptos da música são mais uma minoria que busca visibilidade social para si e para as favelas, onde normalmente estão inseridos. Embora hoje o mercado esteja mais aberto a assimilar esse tipo de música, como diremos posteriormente, poucos são os *funkeiros* que adentram o mundo da fama e alcançam visibilidade nacional. No universo *funk*, de modo geral, os atores sociais têm destaque em sua comunidade ou comunidades vizinhas. É claro, que com o advento da internet e das novas mídias, muitos dos internautas ampliaram as suas possibilidades de alcançar sucesso e fama.

Para a presente pesquisa, contudo, o aporte teórico mudou. A abordagem sociocognitiva de van Dijk (2012a; 2012b, 2012c, 1999), inserida no âmbito da Análise Crítica do Discurso (doravante ACD), parece-me responder com mais precisão ao questionamento que fiz em torno de meu objeto de estudo, tendo em vista que tem como foco desvendar como se constroem as estratégias discursivas e ideológicas de quem detém

o poder social, visando à emancipação das minorias sociais. O que justifica a minha escolha pela ACD é o fato de que esse conjunto de abordagens teóricas entende que o indivíduo não é completamente assujeitado pelas ideologias dominantes, ao contrário, ele é visto como ator social que, ora se molda as ideologias dominantes ora as contesta, assumindo o papel de agente transformador das práticas sociais e discursivas nas quais se inscreve, resistindo, então, à dominação e à manipulação abusiva.

A vertente sociocognitiva, em particular, associa o discurso aos modelos de contexto, que são baseados em estudos da cognição humana. Van Dijk discute questões de controle e de acesso discursivo que, também, relacionam-se aos modelos de contexto. Sendo assim, considerando os usuários e os adeptos da música *funk* constituem-se um grupo social minoritário, penso que os estudos do referido autor são de grande valia para dar suporte a essa pesquisa.

O gosto dos estudantes pelo estilo² musical *funk* e por sua coreografia é um comportamento que reflete uma prática social. Parece-me que a predileção por esse tipo musical traduz-se como sendo um dos elementos que marcam a cultura de bairros menos favorecidos socialmente, dentro e fora da escola.

Todavia, os adeptos desse estilo musical sofrem discriminação por sua escolha e produção cultural. Eles são classificados com adjetivos depreciativos uma vez que, infelizmente, as produções socioculturais das minorias no Brasil são relegadas ao demérito social, consideradas culturas de “baixo nível” ou “não-culturas”. A ordem geopolítica estabelecida entre ricos e pobres delimita o que é cultura ‘boa’ e o que é cultura ‘ruim’; logo, ser favelado denuncia a condição de sua classe social ou o seu grau de escolaridade, fato que determina ‘quem’ pode produzir ‘o que’ e ‘para quem’.

² Em nossa pesquisa, adotamos o uso do termo *estilo* no sentido generalizado da palavra, fazendo referência à natureza e ao caráter artístico desse tipo de música que a diferencia de outros tipos musicais. Sendo assim, *estilo*, aqui, não pode ser confundido com o conceito de *estilo* em Bakhtin (2011), que aparecerá no primeiro capítulo.

De modo inegável, penso serem as letras do *funk* um dos instrumentos que denunciam como é a vida dos pobres em nosso país. O desemprego; a fome; o descaso político; habitações inadequadas; a exposição de jovens e de crianças ao tráfico de entorpecentes; o estímulo precoce e apelativo da sexualidade a que muitos jovens se expõem; a violência que é levada para os ambientes das favelas (por meio da ação imprópria da polícia) e a que é produzida por elas; tudo isso é retratado nas canções. Mais ainda: os adeptos delas, de modo geral, fazem parte dessa realidade social.

Sendo assim, as denúncias existentes no discurso veiculado fizeram-nos refletir sobre as desigualdades sociais, sobre se os direitos civis descritos no quinto artigo de nossa Constituição³ são válidos a todos os cidadãos ou se são assegurados apenas a uma parcela mínima da população brasileira. Esse artigo diz que todos somos iguais perante a lei e temos direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade. Contudo, há divergência a respeito da reflexão que alguns grupos sociais fazem em torno da isonomia (até mesmo entre muitas pessoas de minha comunidade).

Logo, há um pensamento constante por parte daqueles que negam o *funk*, pois dizem ser ele um elemento cultural desprestigiado, pobre e inútil, isto é, além de muitos funkeiros não terem acesso a muitas produções de prestígio cultural, existe um movimento que busca vedar-lhes o direito de produzir sua própria manifestação cultural. Logo, se essa cultura é negada, os indivíduos que nela se inscrevem também o são.

1.2 – SOBRE O PROBLEMA DE PESQUISA

Por fazermos parte do mesmo grupo social do qual se originam muitos dos cantores de *funk* e muitos dos que vivenciam essa cultura musical, encorajamo-nos a analisar

³Consta do artigo 5º de nossa Constituição Federal: “Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade” (...). O trecho do artigo foi retirado do site do Planalto brasileiro, www.planalto.gov.br. Acessado em 23/01/2015, às 13 horas.

algumas letras desse tipo musical, a fim de averiguar sob quais prismas os atores sociais são nelas representados e como elas retratam a condição do mundo em que esses indivíduos estão inseridos. Nesse sentido, o problema desenvolvido por esta pesquisa tem a ver com a questão que levantamos em torno de como é construída a representação (ou a apresentação) social das favelas e da cultura *funk* nas composições do *funk crítico*. Para ter êxito nas análises, parece-nos interessante examinar, sob a ótica sociocognitiva de van Dijk (2012a; 2012b; 2012c, 1999), quais as estratégias linguísticas, textuais e contextuais, utilizadas nas letras permitem a essa voz denunciar a condição social da minoria *funk* em favor da causa própria.

A partir do problema apresentado, defendemos a hipótese de que os *funkeiros* e adeptos da música constroem estruturas discursivas, materializadas nas composições, que apontam para uma representação de si e das favelas. Tal apresentação destoa, e muito, daquela que a sociedade *versus* mídia faz. Ou seja, para sobreviverem, os indivíduos articulam meios para subsistência própria, o que implica comportamentos, valores, culturas muito diferentes daqueles estabelecidos como norma social aceita como ‘correta’.

Nessa diversidade étnica e cultural os sujeitos fazem muitas construções mentais, concretas ou abstratas, sobre o mundo que os cerca. Defendemos que tais construtos sociais são muito díspares do que estamos acostumados a ouvir e a ver, de modo geral, nas mídias de grande alcance. O *corpus* que escolhemos para esta pesquisa refere-se ao segmento do *funk* que é de linha crítica e que apresenta denúncias cantadas sobre a vida de abandono político das favelas e sobre a discriminação ao universo *funk*.

1.3- DEFINIÇÃO DO QUADRO TEÓRICO

A ACD apresenta como temas fundamentais as questões da sociedade, defendendo que as ciências devem se voltar para as práticas sociais sendo úteis a estas, a fim de colaborar para que ocorra uma significativa redução das desigualdades entre classes e para

que as minorias tenham voz, uma vez que todo saber é produto do meio social e é por ele modificado, fato que lhe confere estado de única condição de promoção e libertação das minorias.

Assim, pesquisadores como: Fairclough, com a sua Teoria Social; Kress, com a Semiótica discursiva; van Dijk, com a proposta Sociocognitiva; van Leeuwen, com a Teoria da Representação Social no discurso; e Wodak, com a Sociolinguística, inauguram a ACD, dando destaque a elementos micro e macro da linguagem, para a representação social, para a multimodalidade, para questões de poder relacionadas ao discurso, evidenciando, assim, uma postura política bem posicionada e engajada com as relações sociais.

A Análise Crítica do Discurso privilegia a crítica linguística e discursiva que se propõe a descrever e a refletir elementos ideológicos que se relacionam ao poder e ao controle discurso presentes na linguagem. Nessa perspectiva, a investigação discursiva que esse conjunto de abordagens faz projeta-se na direção de verificar como as práticas de domínio e de poder (simbólicos) atuam; quem pode falar; de onde fala; quais são os indícios discursivos que apontam para a manipulação discursiva e ideológica e para o controle mental dos indivíduos.

Em colaboração com o ideal da ACD, Magalhães (2001, p. 28) argumenta: “por isso, a teoria social do discurso pode ser considerada revolucionária e ideológica- por pretender transformar as relações de dominação existentes em outras e, nesse sentido, originar práticas discursivas que sustentem essa transformação”. Esses objetivos tornam a Análise Crítica do Discurso uma corrente subversiva à medida que, entendendo o discurso como ação social, questiona-o para promover mudanças significativas na vida daqueles grupos considerados minoritários.

Dessas vertentes, como já dissemos, assumimos a abordagem sociocognitiva para dar consistência à nossa pesquisa. Assim sendo, utilizamos as obras de van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) que relacionam discurso, poder, contexto e ideologia. Sendo assim, voltando-

nos para a sociocognição podemos dizer que os Estudos Críticos do Discurso buscam unir os estudos da cognição e do discurso, levando em consideração questões sociais e culturais dos atores sociais, além de propor a noção de contexto atrelada à noção de modelo mental de situação ou de evento. É nessa trama de construção cognitiva que o discurso é efetivado por meio das representações sociais.

Nesse sentido, como a teoria sociocognitiva relaciona a ideia de contexto com as práticas sociais, buscamos o diálogo dela com a teoria sobre os gêneros de Bakhtin (2011), por entendermos que ele redimensiona os estudos dos gêneros, definindo-os como padrões textuais que emergem das práticas sociais. Absorvemos as contribuições da obra organizada pelos autores Motta-Roth; Bonini e Meurer (2005), e Motta-Roth; Meurer (2002) que fornecem uma visão sobre gêneros dentro da ACD.

Valer-nos-emos, também, da teoria proposta por van Leeuwen (1997) que objetiva mostrar como os atores sociais representam papéis sociais e como são constituídos socioculturalmente. O autor compreende a prática social de modo diferente de papéis gramaticais no discurso, ele se interessa em verificar como os indivíduos se posicionam na condição de agentes do discurso e na condição de sujeitos pacientes. As letras de *funk* fazem representação social das favelas e do universo *funk*, ou seja, as letras apresentam a visão dos *funkeiros* sobre o próprio grupo e sobre a vida das comunidades pobres do país.

Dessa forma, adotamos essa teoria por entendermos que as canções revelam que os atores sociais descritos nas letras, estão a todo o tempo desempenhando papéis. Como van Dijk faz uso da noção de representação social, buscamos, em nosso trabalho, esse diálogo com a teoria sociocognitiva, já que entendemos que os atores sociais fazem apresentação de si e do mundo à sua volta a partir de seus modelos de contexto.

Além desses aportes teóricos, falamos, também, sobre o histórico sociocultural do *funk* no Brasil, retratado em livros, artigos e dissertações. Com base nos autores a seguir, fizemos a construção do histórico do *funk*, eles nos auxiliarão em nossas análises, apontando-nos os caminhos a serem percorridos. Nascimento (2006) trabalha o *funk* e o *rap*

como minorias por se tratarem de “literatura marginal”. Em suas pesquisas considera questões de poder, dominação e exclusão social relacionados aos grupos minoritários. Sá (2007, 2014) aborda o *funk* carioca como sendo gênero dentro da música eletrônica. Para tanto, busca compreender o surgimento e o desenvolvimento desse tipo musical nas cidades do Rio, e a entrada do *funk* no mundo da música eletrônica. Além disso, a autora fala sobre como a sociedade vê, negativamente, a estética *funk* nas redes sociais; Herschmann (2005) discute como a cultura *funk* é associada à violência no Brasil. Vaz (2013) estuda como o grupo *funk* articula estratégias para desfazer a visão negativa que a mídia e a sociedade fazem dele. Já Vianna (1987; 1990) descreve como as festas *funk* da comunidade carioca constituem um elemento forte de cultura.

Vale ressaltar, ainda, o trabalho de Paulon (2011), que examina as estratégias linguísticas e discursivas e o modo como se constrói o discurso *funk*, ao qual se relacionam temas como drogas, sexualidade, violência, entre outros. Por último, e não menos importante, destacamos a pesquisa de Mendonça (2012), que trabalha a questão do duplo papel social que a minoria *funk* tem e procura verificar como se desenvolve o papel intragrupo e extragrupo dos usuários do *funk*.

1.4- OBJETIVO DA PESQUISA

1.4.1 -Objetivo geral

Analisar como as estruturas discursivas e as estratégias textuais contribuem para que façamos o reconhecimento da representação social das favelas e da cultura *funk* nas letras do *funk* crítico.

1.4.2 - Objetivos específicos

- Compreender o contexto histórico e político do *funk*;

-Analisar, por meio da proposta sociocognitiva dos Estudos Críticos do Discurso, como as estruturas contextuais (cenário, participantes, ações, cognição pessoal e social) e estratégias textuais (semântica local: Evidencialidade, metáforas, léxico; semântica global: auto apresentação positiva, outro apresentação negativa; Dispositivos retóricos: eufemismo, ironia, antítese; sintaxe oracional) se relacionam nas letras do *funk crítico*, de modo a evidenciar como as letras fazem a representação social da cultura *funk* e da sociedade em seu entorno, isto é, a favela;

- Mostrar, a partir das análises do *corpus*, como a voz presente nas letras fazem as denúncias à sociedade sobre a situação social das periferias e grandes favelas do Brasil.

1.5- DESCRIÇÃO DO *CORPUS* E METODOLOGIA DA PESQUISA

1.5.1 - Metodologia

Com base em Gill (2014) defendemos que nossa metodologia desenvolve-se em torno de fatos e de culturas históricas, e que são situados em uma linha espaço/temporal. Sendo assim, nosso método consistirá nas observações feitas a respeito das construções discursivas realizadas por atores sociais em contextos de linguagem específicos. Sendo assim, a abordagem de nossa pesquisa é qualitativa analítica/interpretativa, por isso, interessa-nos analisar o discurso presente em letras de *funk* e o seu conteúdo, pois essas canções se inserem em uma prática social e são passíveis de interpretações.

Depois de formulado nosso problema de pesquisa, separamos algumas músicas que foram retiradas do site de música www.letras.mus. No referido site pesquisamos sobre a quantidade de artistas do *funk* cadastrados nele e a resposta foi: existem aproximadamente 274 cantores cujas músicas somam 5.776⁴. Desse número quantitativo expressivo,

⁴ Vale ressaltar que as músicas foram quantificadas e coletadas, por nós, no referido *site* em maio de 2015. Nesse período, esse era o quantitativo encontrado por nós. Todavia, como se trata de um *site* que dá livre

selecionamos, em um primeiro momento, setenta e duas (72) músicas, correspondentes a trinta e um (31) cantores, cuja temática social é crítica. Essas letras foram selecionadas por apresentarem críticas em relação à vida social e econômica das favelas no Brasil, por apresentarem como é a cultura *funk*, em geral. Porém, desse montante fizemos a seleção de dez (10) canções correspondentes a sete (07) cantores, conforme o quadro a seguir. Nele reunimos os nomes artísticos dos cantores e os nomes das músicas⁵, relacionados abaixo:

Quadro 1 - Relação de Mc's, nomes artísticos e composição musical

Cantor	Músicas
Claudinho Nervoso	Mensalão
PH Lima	Primavera Brasileira
Careca e Pixote	Melhores Dias Virão
Bob Rum	Orgulho da Favela; Rap do Silva
Mc Juninho	Ouve Ai Seu Deputado
Cidinho e Doca	Não me bate doutor; Eu Só Quero É Ser Feliz
Mc Daleste	O Gigante Acordou; Minha História

A escolha dessas dez (10) canções como recorte para a pesquisa foi baseada no seguinte critério: separamos as músicas de acordo com as temáticas que abordadas. Conforme selecionamos as letras, verificamos os seguintes temas: o que falava sobre a mulher, sobre a religião, sobre o tráfico de drogas, sobre a política nacional brasileira, sobre as favelas e sobre o próprio *funk*. Por se tratar de uma pesquisa de mestrado, cujo tempo é reduzido, tivemos de escolher duas temáticas, apenas. Então, escolhemos os temas que falam sobre a política (essas composições versam sobre a política relacionando-a com o

acesso aos usuários (a exigência mínima é apenas um cadastro), pode ser que até a conclusão desta pesquisa o número de músicas cadastradas seja outro.

⁵ Muitos dos cantores ou compositores de letras de *funk* não têm um álbum musical. Isso por que não puderam/podem custear a produção de sua obra, ou ainda, poucos tiveram a sorte de obter o patrocínio de uma grande gravadora. Daí, surge a nossa dificuldade de elencar o ano de publicação de algumas músicas aqui descritas e nome pessoal de seus cantores.

descaso das autoridades para com a população das favelas), favelas e sobre o *funk*. Portanto, a escolha das letras, citadas no quadro 1, deu-se em função desses referidos temas e por apresentarem maior profundidade de conteúdo. Como já adiantamos, as letras das músicas foram retiradas do site de música www.letras.mus⁶.

Se nosso interesse é explicar como as estratégias contextuais e textuais são articuladas nas letras do *funk crítico*, de modo a dar voz aos usuários das músicas, fazendo com que eles exponham a sua visão sobre a sociedade e sobre o seu próprio grupo, justificamos que, metodologicamente, a representatividade numérica não é para nós pertinente e, por isso, escolhemos apenas essa quantidade de músicas dentro do número expressivo que encontramos no site.

Escolhemos essas músicas conforme o conteúdo que elas apresentam a respeito da sociedade e da cultura *funk*. Como dissemos em nossos objetivos, as categorias de análise da abordagem sociocognitiva que escolhemos para aplicar ao *corpus* são: estruturas contextuais (cenário, participantes, ações, cognição pessoal e social) e textuais (semântica local: evidencialidade, metáforas, léxico; semântica global: auto apresentação positiva, outro apresentação negativa; Dispositivos retóricos: eufemismo, ironia, antítese; sintaxe oracional)

1.5.2 Descrição do *Corpus*

As dez (10) músicas selecionadas para nossa pesquisa têm características particulares de um estilo de música que é voltada para a defesa de direitos de um público bem definido e específico: os adeptos do *funk* e os moradores da favela. As letras evidenciam uma linguagem ora coloquial, ora mais próxima do padrão culto da língua portuguesa. Há nelas muitas marcas da oralidade, muitas gírias, muitas reduções gramaticais e um vocabulário típico dos adeptos do *funk*.

⁶ Escolhemos esse site por julgá-lo mais completo que outros sites de músicas, tais como o www.vagalume.com, por exemplo.

Conforme mostramos no quadro posterior, nós separamos as letras de acordo com a formulação do problema. Como analisamos o modo com o qual elas representam a cultura *funk* e os moradores da favela, então, chamou-nos a atenção aquelas que têm como conteúdo a abordagem social das favelas e a cultura do estilo em questão, isto é, as letras caracterizam-se por apresentarem o cenário atual da política brasileira e o estado socioeconômico dos pobres do país (especialmente das favelas). As composições revelam o *funk* enquanto música de negro, de pobre, e que é instrumento de denúncia social.

Quadro 2 - Temáticas escolhidas para análise das letras da música *funk*

Músicas de <i>funk</i>		
Músicas que fazem a representação da cultura <i>funk</i> .	Músicas que fazem a representação da favela e periferias	
	Letras que falam da favela propriamente dita.	Letras que falam do descaso político das autoridades brasileiras para com os pobres.
Minha História (Mc Daleste)	Eu Só Quero É Ser Feliz (Mc's Cidinho e Doca)	O Gigante Acordou (Mc Daleste)
	Orgulho da Favela (Mc Bob Rum)	Ouve ai Seu Deputado (Mc Juninho)
Não me bate doutor (Mc's Cidinho e Doca)	Melhores Dias Virão (Mc's Careca e Pixote)	Primavera Brasileira (Mc PH Lima)
Rap do Silva (Mc Bob Rum)		Mensalão (Mc Claudinho Nervoso)

Assim, a política brasileira é descrita como palco para representantes políticos que são corruptos e que fazem a gestão do dinheiro público de modo errôneo; que desviam verbas públicas em benefício próprio; que promovem obras e eventos desnecessários, tais como a Copa do Mundo do ano de 2014 e as Olimpíadas que ocorrerão em 2016, fato que demonstra o mau uso dos recursos públicos e o conseqüente descaso para com os pobres da nação.

As favelas e as periferias são descritas como o lugar das ausências e de sobras. Lá falta comida, emprego, educação, políticas públicas eficientes. Sobram sofrimentos, dores, pobreza e descaso social. Tratam-se de ambientes marcados pelo tráfico de drogas e pela

atuação intensa da polícia. As letras relatam com certa frequência a história de jovens que têm uma vida efêmera e que são ceifados pelo narcotráfico.

Há, marcadamente, o invocar da proteção divina para esse povo que sofre tanta injustiça. Por outro lado, morar na favela é motivo de orgulho, pois, ela configura-se como um espaço próprio para aprendizagens e vivências cotidianas, que fazem daqueles que lá residem pessoas mais humanas. Quanto ao *funk*, ele é descrito como o “som de preto”, como a “voz do morro”, como “ingrediente para diversão” nos bailes e nas festas.

1.6 SÍNTESE DOS CAPÍTULOS DA DISSERTAÇÃO

No capítulo 1 deste trabalho introduzimos todos os caminhos que percorremos durante o desenrolar de nosso texto. Nele, mostramos, sucintamente, nossa apresentação, nosso problema de pesquisa, nossa hipótese, a definição do quadro teórico, nossos objetivos e nossa metodologia.

Já no capítulo 2, fizemos um percurso histórico do *funk* no Brasil, evidenciando, na linha temporal, como foi a entrada no país desse elemento cultural externo, como a recepção da sociedade e como a música ganha ressignificações e se torna um produto genuinamente brasileiro. A fim de explicitar as diferentes vertentes do *funk*, montamos o quadro 3 (ver capítulo 2) que contém cada uma delas. Falamos também do *funk* que se apresenta como manifestação crítica/política e da canção enquanto gênero discursivo que emerge da prática sociocultural.

O modelo sociocognitivo de van Dijk e as definições metodológicas de sua teoria serão discutidos no capítulo 3. Nele resumimos as ideias que o autor desenvolve relacionando o poder e a manipulação discursiva aos modelos de contextos como modelos mentais e à tríade discurso-sociedade-cognição. Apresentamos, também, a noção de representação social do discurso de van Leeuwen (1997).

Utilizando-nos do aporte teórico descrito anteriormente, no capítulo 4 desenvolvemos nossas análises e buscamos responder ao nosso problema de pesquisa e testar nossa hipótese. Ao final, tecemos nossas considerações e conclusões sobre os elementos linguísticos e discursivos encontrados nas letras analisadas e como eles contribuem para a construção da representação das favelas e da cultura *funk*.

CAPÍTULO 2- A HISTÓRIA DO *FUNK* E SEUS DESDOBRAMENTOS

Neste capítulo, descrevemos, brevemente, como foi a importação da cultura *funk* ao Brasil. O tópico deste capítulo se justifica pela necessidade de mostrarmos como um tipo musical, produto dos Estados Unidos, quando introduzido em nosso país, torna-se expressão artística genuinamente brasileira. É importante retomarmos a história do *funk* no Brasil, uma vez que essa retomada nos fará entender com maior propriedade as características particulares dessa cultura em questão e dos moradores da favela, ajudando-nos a ter uma visão mais fundamentada.

Antes de adentrarmos no universo *funk* é válido comentar sobre a noção de cultura, seja ela de massas, popular ou erudita. Ressaltamos que o *funk* é um elemento cultural popular e externo, que foi incorporado, inicialmente, às favelas cariocas brasileiras na segunda metade do século XX e depois difundido a diversas regiões do país. Entretanto, com o passar dos anos o avanço dos meios midiáticos (a internet, a televisão e as rádios), estes absorveram muito desse universo musical, estimulando ainda mais a sua difusão e dando a ele um certo caráter de cultura de massas.

É inegável que a mídia contribuiu para transformar o mundo. Nas diversas esferas de atuação humana não dá para imaginar o mundo sem livros, sem jornais, sem televisão, sem internet e sem rádios (Thompson, 2002). A comunicação de massas tem origem no século XV com a invenção da imprensa de Gutenberg. Este, sem dúvida, foi um marco histórico para a difusão e reprodução das múltiplas semioses resultantes da linguagem e da interação humana. Contudo, o crescimento da mídia e de suas diversas manifestações, caminha ao par do desenvolvimento capitalista. As inúmeras relações das sociedades atuais foram modificadas e transformadas constitutivamente pela união da mídia com o capital.

Assim, a propagação e a multiplicação de elementos culturais e de informação, unidos à crescente conexão entre as sociedades promovem a rápida transmissão cultural. Segundo Thompson (2002, p.221) essa transmissão cultural assume três características importantes: (1) o meio técnico de transmissão, (2) o aparato institucional de transmissão e (3) o

distanciamento espaço-temporal. A primeira característica tem a ver com os componentes materiais por meio dos quais são produzidas e transmitidas a comunicação. É peculiar dos meios técnicos (CD, DVD, cartão de memória, internet, câmaras fotográficas, quadros, livros, telefones, etc.) fixarem, em maior ou menor grau, a linguagem. Soma-se a isso, devido às suas capacidades de fixação, esses meios contribuem para uma considerável reprodução material da linguagem e da informação, além de permitirem que os participantes das interações cotidianas os utilizem. Sendo assim, as indústrias da comunicação aproveitam-se desses aparatos para mercantilizar toda e qualquer espécie de manifestação da linguagem, além de servir aos interesses do ideal capital.

“O aparato institucional de transmissão” corresponde às instituições e aos canais de difusão da informação, que articulam a elaboração dos meios técnicos, além selecionar os indivíduos que a eles terão acesso. Trata-se de articulações envoltas por regras, relações de hierarquia e de poder, ou seja, os meios técnicos moldam-se aos interesses e aos objetivos de quem detém o poder, controlando o acesso ao discurso e à informação.

A terceira característica é o distanciamento espaço-temporal de um evento em relação ao contexto de produção ao qual se inscreve. O acesso imediato ao evento comunicativo ou a uma dada interação é permitido apenas para os participantes neles presentes. Todavia, a captura de qualquer modalidade da comunicação desloca-a no tempo e no espaço, levando-a a outros contextos, distanciando-a de seus produtores e a aproximando de outros receptores/expectadores. A combinação dessas características promovem a transmissão cultural e abrange inumeráveis esferas da comunicação humana.

Ao lado da noção de cultura de massa proposta por Thompson (2002), apresentamos a noção de cultura popular gerada a partir do enfoque sociológico de Stuart Hall (2001). Nesse sentido, é válido apresentar duas acepções de significado que o significante *popular* concebe, conforme consta do dicionário de Língua Portuguesa Houaiss (2009): “*adj.2g. (s XIV) 1* relativo ou pertencente ao povo; *2* homem do povo; anônimo”. Essa definição, embora simples, nos leva a pensar em toda manifestação de sentimento de pertença intragrupal, em toda a produção cultural, em todas as tradições, hábitos, espaços, memórias

e história de um povo. Essa cultura, comumente, é contraposta à chamada cultura elitizada ou cultura erudita (HALL, 2001).

De fato, a produção cultural popular inscreve em seu círculo comunitário as autênticas formas de expressão e vivências subjetivas da cognição pessoal e social. Mas, devemos ser cautelosos ao pensar sobre a ideia de cultura popular, pois podemos cometer o erro de associa-la à ideia de inclusão ou à representação única da imagem e das características de um povo. Na verdade, contrapõe Hall, ela tem o caráter homogeneizador por que mistura as singularidades das várias subjetividades que a compõe, de modo a apresentar uma imagem única de dado grupo. Além disso, o outro caráter da cultura popular é que ela pode ser expropriatória uma vez que, inclina-se a estereotipar muitos dos sujeitos que a constituem, massacrando-os em suas individualidades. Ademais, ela é o alvo no cenário mercadológico, que a vê como campo fértil para a manutenção do poder e para movimentar o capital.

Assim, também percebemos a cultura *funk* no século XXI, tal como o samba. Embora, ambas sejam filhas da cultura popular, não são contidas por subjetividades homogêneas, ao contrário, elas são plurais, resistentes e se opõem às sucessivas tentativas de comparação a outras culturas como, por exemplo, a erudita ou a que tem o prestígio social. A cultura *funk* também é alvo da mídia mercadológica e, se num primeiro momento ela não ganhou a atenção da indústria fonográfica e foi demonizada pela televisão e pela mídia impressa, hoje, servindo aos interesses de quem domina os veículos de comunicação, ela ganha espaço (apesar de, em nossa opinião, ainda ser tímido, considerando todo o universo *funk*). Dessa forma, assumimos aqui, que o *funk* é a expressão popular de uma das nuances da cultura musical brasileira, ainda que ele ganhe, no cenário capitalista, ares de cultura de massas. A seguir, na seção 2.1, falamos sobre a importação do *funk* ao Brasil.

2.1- *FUNK*: DE SUA ENTRADA NO BRASIL À TRANSFORMAÇÃO EM PRODUTO NACIONAL

Tal como outros elementos culturais e linguísticos, externos à nossa nação, dos quais tomamos posse e incorporamos em nossa cultura, moldando-os ao nosso jeito brasileiro de ser, o *funk* também foi mais um desses elementos de cultura importados. Conforme Paulon (2011), o *funk* teve origem nos Estados Unidos e é derivado do *blues*, que é uma espécie de música cantada pelos negros deste país em zonas rurais nos anos 30 e 40. O que caracterizava o *blues*, naquela época, eram a tristeza e a angústia, sentimentos que denotavam o estado deprimente de ex-escravos e seus descendentes, sem cidadania e com sua identidade étnica e cultural desprezada. No final dos anos 40, a música ganha um ritmo animado e batidas fortes.

Depois da década de 50, a música passa a ser difundida em todo o país e origina dois novos ritmos, a saber, a *soul music* e o *rock*. Alguns adeptos da *soul music* aliaram-se ao ritmo de músicas de igrejas cristãs protestantes, fato que fez com que a *soul* ganhasse um refino rítmico e melódico a mais. A *soul*, na década de 60, passa a ser reconhecida como “música de negros” e, com o ritmo amplamente difundido, torna-se orgulho, além de, mais uma vez, sofrer mutação e ganhar um novo nome: o *funk*. Anterior a esse evento, este era um termo pejorativo entre os negros, mas, nos anos 60 passa a ser motivo de orgulho (PAULON, 2011).

Assim, o ritmo chega ao Brasil por volta da década de 70 e se dissemina nos subúrbios do Rio de Janeiro e, posteriormente, em subúrbios de alguns centros urbanos de outros estados, tais como São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Na década de 80, o *Miami Bass* chega ao Brasil e é incorporado às pistas de dança nas favelas cariocas e as músicas internacionais eram ouvidas e dançadas sem tradução. Daí, surgem os *melôs*, nomes de batismo dados às músicas durante os bailes.

A música *whompthere it is* do grupo norte americano *Tag Team* tornou-se um dos *melôs* famosos: *Uh terêê*. Assim era como os adeptos ao *funk* entendiam o que era falado.

Este mesmo processo deu origem a outros *melôs* (SÁ, 2007). É assim que surge o *funk* ao modo brasileiro, e com fortes contribuições do famoso *DJ* carioca Marlboro, que abriu caminhos a outros *DJ's* para manifestarem o gosto por essa prática musical.

Segundo Vianna (1987), os shows eram realizados em estádios e em alguns lugares públicos, e ganhou espaço, disseminando-se pelos espaços urbanos. Esses momentos de fruição musical objetivavam a diversão e o lazer daqueles jovens que não o tinham. É na década de 90 que os bailes *funk* ganham mais representatividade.

Os jovens negros e suburbanos, que não tinham acesso aos grandes centros culturais das cidades, viam, nessas festas, um meio fácil para namorar, beber e se divertir, enfim, de mostrarem sua cultura. As letras ganham mais sensualidade; a melodia um ritmo ainda mais forte, marcado e mixado. *Mc's* como *Claudinho* e *Bochecha*, *Cidinho* e *Doca*, *Marcinho*, *Coiote* e *Raposa*, entre outros, ganham fama. A mídia impressa, a televisiva e os rádios voltam-se ao *funk*, legitimando-o como movimento cultural aceitável.

No entanto, depois do primeiro arrastão ocorrido na praia de Copacabana, em outubro de 1992, o caráter cultural do *funk* é redesenhado no cenário nacional: a mídia que ora contribuía para o crescimento e para a visibilidade do estilo musical, agora é a mesma mídia que o estigmatizava. Vianna (2006), em uma entrevista à Revista Raiz, diz que quando ocorreu o tal arrastão, ele não foi de imediato associado ao *funk*. Todavia, os jornais vincularam o *funk* ao “terror”, embora, segundo a palavra da polícia, não houvesse qualquer registro de roubo ou qualquer ligação dos *funkeiros* ao arrastão.

É somente depois de uma falsa interpretação jornalística de declarações feitas pela polícia, que *lides* como “Pesquisa: vem aí o verão do arrastão” e “Arrastão: o mais novo pesadelo carioca nasce nos bailes *funks*”, ambos de *O Globo*, 1992, fizeram-se presentes nas manchetes de jornais locais e de todos meios urbanos do país. Vianna (2006) diz que o que houve foi uma briga, comum entre gangues rivais quando saem do baile, mas os jornalistas rapidamente associaram o arrastão ao *funk*. A partir daí, a cultura seria veementemente combatida, pela população, de modo geral.

É interessante observar que, no evento ocorrido, foi a polícia quem explicou à imprensa o que havia acontecido. Essa imprensa, conforme vemos na citação de Vianna, não corresponde a uma mídia que representa o grupo do *funk*. Aliás, nesse momento, a grande mídia pouco dá voz aos adeptos da música ou aos representantes que a ela faz referência. A afirmação do autor está em diálogo com as pesquisas de van Dijk sobre a mídia e o acesso da minoria ao discurso. Segundo o autor,

Mesmo em eventos étnicos, os porta-vozes das minorias são menos citados, citados com menos credibilidade e, se forem citados, suas opiniões serão contrabalançadas com os comentários mais neutros dos porta-vozes brancos. Especialmente no que diz respeito a temas delicados, tais como a discriminação, o preconceito, e o racismo, os representantes ou especialistas das minorias raramente são ouvidos de modo crível e autorizado. Se afinal forem ouvidos, tais citações serão apresentadas frequentemente como acusações sem fundamento ou até ridículas (VAN DIJK, 2012b, p.174).

Sendo assim, de um modo geral, a origem social dos infratores e dos adeptos da música em questão coincidem. Todos vivem em ambientes próximos ao tráfico de drogas e de risco social. Isso tende a levar a sociedade, especialmente a mídia, a produzir conclusões falsas sobre os moradores dos morros e das periferias (HERSCHMANN, 2005). Como os *lides* do citado jornal acima revelam, a sociedade, na época, relacionou rapidamente o *funk* às drogas, ao tráfico e ao crime, sem ao menos dar voz ao grupo para que ele pudesse mostrar um contraponto à notícia veiculada. Logo, a mídia, de modo potente e arrasador, promoveu uma imagem negativa do *funk* e de seus fãs. Os bailes passam a ser vigiados e viraram caso de polícia. Foram e são proibidos também.

Embora estigmatizada e mal vista, a música não deixa de atrair para si mais adeptos. Com o passar do tempo, o seu público aumentou, atingindo crianças, adolescentes, jovens e adultos e de todas as classes sociais. As temáticas das letras dividem-se, principalmente, entre a sexualidade feminina, a vida nas favelas e a ostentação. Todas essas descrições caracterizam hoje o *funk*. Adiante, confeccionamos um quadro que contém as categorias musicais do *funk*, conforme as temáticas presente nas letras. No quadro abaixo, mostramos algumas categorias musicais dentro do funk conforme a temática abordada nas canções:

Quadro 3 - Subgêneros dentro do estilo *funk*.

Melody	O <i>funk Melody</i> é uma versão originada a partir do <i>funk freestyle</i> , que chegou ao Brasil por volta da década de 90. Dentro dessa categoria musical, a temática das músicas é o amor visto sob uma visão mais romântica. Trata-se de um amor impossível ou um amor que se mantém distante devido às impossibilidades da vida.
Proibidão	Surge, também, na década de 90 e era assim considerado por ser comercializado clandestinamente ⁷ . Essas composições faziam apologia à violência por meio de letras musicais que valorizavam o tráfico, o porte armas, o crime e, normalmente, voltavam-se contra a polícia. Outra temática abordada no <i>funk proibidão</i> é a sexualidade feminina. Uma das marcas evidentes da música <i>funk</i> é a sexualidade (PAULON, 2011). Existe uma sexualidade despuorada, sem tabus, que não ignora o que seria ‘natural’ (pelo menos em termos biológicos). Nas letras, frequentemente homens e mulheres são objetos de desejos (ora são dominados ora dominam), embora se predomine o apelo à sexualidade feminina.
Crítico	Esse tipo de <i>funk</i> tem como abordagem a temática social. Nas letras, o <i>eu</i> musical se põe a criticar a violência existente nos bairros periféricos, o tráfico, as condições financeiras dos moradores da favela (VAZ, 2013).
Ostentação	Surge no final da primeira metade do século XXI e as letras abordam o modo de vida pomposo, luxuoso de que detém alto poder aquisitivo em nosso país e que é desejado por jovens pobres do morro (PEREIRA, 2014).
Religioso	Os ritmos musicais <i>funk</i> , <i>rock</i> , <i>jazz</i> , <i>pagode</i> , <i>axé</i> ora considerados profanos pela igreja cristã, hoje são incorporados ao estilo gospel com a finalidade de atrair adeptos ao cristianismo, especialmente a classe de jovens. Assim, já há cantores gospel incorporando o <i>funk</i> , tais como, Satrianny, Adriano Gospel <i>Funk</i> , DJ Marcelo Araújo, entre outros, cujas músicas abordam a fé, o amor e a salvação da alma humana. Segundo a repórter Melo, da <i>Revista de História</i> ⁸ , online, essa abertura de hábitos e costumes da igreja atrai os jovens e os faz se sentirem acolhidos.

A seguir, nesta sessão, falamos mais detidamente sobre o *funk* crítico, pois, as letras que vamos analisar têm um cunho mais crítico, posto que abordam temáticas sociais que descrevem a vida nas favelas e a cultura *funk*.

Já dissemos que não há muitas pesquisas que discutam cultura *funk*. Isso nos dificulta a ‘catalogar’ e a descrever cada tema abordado dentro desse tipo de música. Nesse sentido, algumas categorias são evidentes, quando observamos as letras. Não há, todavia, muito embasamento teórico para a fundamentação de argumentos sobre os temas desse estilo musical.

⁷ Segundo Vianna (1987), foi assim denominado depois que muitas portas de bailes foram fechadas, depois que o poder público (a polícia, a mídia e alguns políticos) proibiu o *funk* e o concebeu como caso de polícia. Muitas facções criminosas da década de 80, aproveitando-se disso, usaram a música para difundir suas práticas.

⁸Dados retirados do site: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/gospel-pode-ser-funk>. Acesso em: 25/02/2015, às 19:45 h.

Um desses temas que observamos nas letras de algumas músicas é a crítica que a voz contida nelas faz contra o descaso social e político com as favelas e a cultura que elas produzem. Nesses termos, nomeamos aqui de *funk crítico* todas as letras que falam de questões relacionadas ao descaso das autoridades e da nação para com a pobreza, para com os moradores das favelas. Consideramos ainda aquelas composições que expõem à sociedade o *funk* caracterizado como instrumento de denúncia social, como movimento cultural marginalizado que é produto das favelas e das periferias. Reunimos nesse grupo, também, as letras cujo conteúdo projetam o cenário político brasileiro, revelando o caos em que a atual conjuntura se encontra e como a realidade das favelas se constitui consequência dessa desordem. No Brasil, é normal que muitas pessoas vejam o estilo musical *funk* como uma música desprovida de crítica, sem visão política e pornográfica, pois, várias letras, de fato, abordam a temática da sexualidade despuída.

Contudo, as músicas abordam várias temáticas, a saber, a sexualidade do homem e da mulher. Essas temáticas, dentro do *funk*, não são bem vistas pela sociedade, uma vez que o sexo é tratado sem o menor tabu nas letras, os corpos, o masculino e o feminino, são instrumentos de satisfação sexual para os jovens, há toda uma erotização em torno da música. Daí, podemos inferir que o estilo de música em questão é estigmatizado devido ao fato de a sociedade, por não conhecer todas as temáticas que surgem dentro do movimento *funk*, generaliza, rotulando a música como pornográfica.

2.2 O *FUNK* COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL

Thompson (2002) diz que os fenômenos culturais são construções cheias de significados, como “formas simbólicas”, que se relacionam ao poder e aos conflitos sociais. Na ótica do autor, o diálogo cotidiano, as festas, as obras de artes, ou algum ritual, são situados socio-historicamente, ou seja, são produzidos em um tempo, lugar e ambiente específicos, e que têm um nível ou grau de poder e autoridade. Falar em cultura é necessariamente falar das relações de poder. Os grupos dominantes, em favor de causas

próprias, manipulam, controlam as pessoas, devido ao poder que lhes é conferido. Esse controle das ações humanas acontece de modo difuso e sutil na prática social, de modo que as mentes dos indivíduos são dominadas sem que eles se deem conta disso. Assim, conseguimos entender o porquê de muitos hábitos e conhecimentos (enciclopédico ou popular) serem compartilhados de maneira quase uniforme pelos atores sociais de um dado grupo.

As elites dominantes determinam o currículo escolar, os gostos alimentares, o tipo de roupa ou calçado que é ideal ou aceito socialmente, o que será visto na mídia de massa, etc. Então, “o controle se aplica não só ao discurso como prática social, mas também às mentes daqueles que estão sendo controlados, isto é, aos seus conhecimentos, opiniões, atitudes, ideologias, como também às outras representações pessoais ou sociais” (VAN DIJK, 2012 b, p. 18). Se o modo de vida da sociedade é determinado por quem detém o poder, todo e qualquer modo cultural subversivo será rechaçado, ridicularizado ou até mesmo reduzido a cultura inútil.

Nesse sentido, o *funk* não é visto como cultura pela classe média ou pelas elites dominantes. Essa negação nem sempre se dá de modo explícito. Como as mídias locais estão sempre de “olho” nas informações sobre os eventos, constatamos, muitas vezes, que quando os fãs e *mc's* organizam um baile, a polícia logo é acionada. A música é tratada como caso de segurança pública, pois, supostamente, os adeptos dela podem causar à população possíveis “riscos ou danos”. Não são as secretarias de cultura que cuidam e/ou tratam do caso *funk* em nosso país. Esse é um exemplo que deixa claro como a negação da cultura *funk* acontece de modo sutil.

Em 2013, muitos eventos denominados “rolezinho” foram organizados em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas e Espírito Santo⁹. A organização desses eventos se dava nas redes sociais, e os bailes aconteciam em shoppings, postos de gasolinas ou até estacionamentos

⁹ As informações a seguir foram retiradas do site: www.pragmatismopolitico.com.br/2013/12/rolezinhos-apavoram-classe-media.html. Acesso em: 17/05/2015 às 13:30 h.

de supermercados. A intenção da promoção desses eventos, segundo os organizadores, é sempre a busca de lazer e da diversão.

De acordo com o texto *Rolezinhos apavoram classe média*, publicado no site www.pragmatismopolitico.com.br, em Vitória¹⁰, em novembro de 2013, foi organizado um “rolezinho” no píer do Shopping Vitória. Antes mesmo de acontecer qualquer tumulto, a polícia já tinha cercado o shopping para ‘proteger’ os lojistas e os usuários dele de quaisquer incômodos ou problemas. Belchior (2013) faz comentários a respeito da ação da polícia e da secretaria de segurança pública. Segundo ele, é interessante notar que nesses eventos promovidos por negros e para negros, a polícia sempre recebe ligação denunciando meliantes que supostamente estão envolvidos neles. Parece-nos que essa afirmação constitui-se apenas como justificativa para entrar em ação e dispersar o grupo. Ao que tudo consta, de acordo com notícias locais veiculadas, foi exatamente isso que aconteceu em Vitória.

O evento, provavelmente, não estava agradando aos empresários. Afinal, essa não é a cultura ideal e os jovens poderiam pôr em risco os consumidores do Shopping. Ocorre que com a chegada da polícia, alguns dos rapazes correram para se abrigar no shopping e, como entraram em grupo, foram logo acusados de estarem mal intencionados. A Polícia Militar, com a incumbência de proteger as pessoas que ali estavam, enquadrou os jovens, colocando-os em fila indiana. Estava exposto o estereótipo do bandido: jovens negros, de bonés, bermudas *surf*, de chinelos, cordões de prata e *funkeiros*. E a população ali presente, em geral, também parecia aplaudir a ação da PM e toda essa situação vexatória. Muitos tiravam fotos, gravavam e bisbilhotavam tudo.

Tudo o que envolve a cultura de negros é de algum modo vetado. Lula Rocha (2013)¹¹, ativista do movimento negro no Espírito Santo, em depoimento à coluna do site

¹⁰ As informações a seguir foram retiradas do site: www.negobelchior.cartacapital.com.br. Acesso em: 17/05/2015 às 14:40 h.

¹¹ As informações a seguir foram retiradas do site: <http://outraspalavras.net/outrasmidias/destaque-outras-midias/shopping-vitoria-corpos-negros-no-lugar-errado/>. Acesso em: 17/05/2015 às 20:40 h.

www.outraspalavras.net.br, afirma: “Criminalizado como um dia fora a capoeira, o futebol, o samba a MPB e o RAP, o *funk* moderno é tão contraditório em seu conteúdo quanto o é *resistência* em sua forma e estética”.

Além de vetado e criminalizado, o *funk* é visto como cultura despolitizada, alienada. Existem até projetos de lei que proíbem os bailes *funks*, tal como o projeto01-00002/2013¹² dos Vereadores Conte Lopes (PTB) e Coronel Camilo (PSD), da Câmara Municipal de São Paulo. O que os autores dessas leis muitas vezes não levam em conta é que o baile constitui-se um lugar de inclusão social, de diversão. Ainda que possa haver rivalidade e indivíduos mal intencionados que se infiltram nesses bailes, a maior parte do grupo quer expressar sua arte, usufruir de um momento de lazer, de azaração e evidenciar a sua identidade contida nas letras.

As músicas são uma válvula de escape, a qual os fãs utilizam para se expressarem, para terem voz, já que nem sempre a têm, mesmo quando o assunto é sobre eles. Pensando em cultura como “formas simbólicas”, Thompson (2002) diz que essas formas são expressões de um sujeito enunciador que se destina a um outro, com propósitos definidos, isto é, toda produção cultural constitui-se em um querer dizer. Logo, as ações, os rituais, os textos das letras, as coreografias das músicas, são modos de extravasar uma identidade que há muito é reprimida, mas que não quer calar. Todas essas “formas simbólicas” estão inseridas em um contexto sócio-histórico bem situado, espaço e temporalmente, e são vivenciadas por um grupo que se identifica com elas.

Desse modo, quem está externo ao grupo, não entende, não interpreta o produto dessa cultura de modo adequado. Isso tem implicações sérias. As elites dominantes, por meio de seu poder simbólico, impõem a sua cultura e desvalorizam tudo o que se afasta dos padrões impostos por elas (VAN DIJK, 2012a). Nesse sentido, muitas identidades étnico- raciais são desvalorizadas. Em função de objetivos e interesses, as regras, códigos e valores das

¹²A referida lei pode ser encontrada na internet através do link: <http://camaramunicipalsp.qaplaweb.com.br/iah/fulltext/projeto/PL0002-2013.pdf>. Acesso em: 26/02/2015 às 15: 10 h.

minorias são massacrados por quem detém a “cultura boa”, os “valores nobres”, isto é, as elites dominantes controlam não só o acesso da população menos abastada às demais fontes de cultura e conhecimento, bem como inibe qualquer produção cultural e tolhe a liberdade de expressão, mantendo, assim, estável o seu poder.

Mesmo tolhidos do acesso a boa parte do arsenal cultural da sociedade, os moradores das favelas, dos subúrbios, com os recursos que têm e com os conhecimentos compartilhados entre os grupos dos quais fazem parte, produzem uma identidade singular, embora marginalizada. É assim que sobrevivem os *usuários da música funk*. Esse controle ao acesso à “boa cultura”, que tem alto valor simbólico, é seguido de um menosprezo das demais culturas por parte das elites dominantes. Nas palavras de Thompson:

Os indivíduos em posições dominantes podem, também, procurar distinguir-se empregando a estratégia de menosprezo, isto é, considerando as formas simbólicas produzidas por aqueles que estão abaixo deles como defeituosas, desajeitadas, imaturas ou grosseiras. (THOMPSON, 2002, p. 208.)

De fato, por estarem em posição dominante, os grupos das elites simbólicas utilizam esse desprezo pela produção de valores e ações dos grupos minoritários, a fim de que seja mantida a distinção entre classes, como dito anteriormente, para que o poder deles se mantenha estável. No caso *funk*, por exemplo, vemos o modo como muitos representantes da mídia e da população reage hipocritamente às letras das músicas e aos fãs delas. As composições são marcadamente comparadas àquelas que tem valor social, àquelas eruditas, mas, muitas vezes desconhecidas pelos moradores das periferias.

Por se tratar de valores cuja produção advém de ambientes periféricos, a reação ao *funk* além de excludente, é ofensiva. Tratam-no como cultura transgressora dos valores sociais tradicionais aceitos. Palavras como “putas”, “dragão”, “macaco”, “negas feias”, “vergonhas do Brasil”, “bandidos”, “lixo”, “porcaria”, “vagabundos”, são desferidas a esse grupo nas redes sociais. Esse fato, no mínimo, revela a hipocrisia social, pois a mídia televisiva e, em muitos casos, a imprensa, abusa do mundo obscuro, do erótico e pouco, ou nenhuma, aversão por parte das autoridades ou das elites simbólicas é exposta publicamente (VIANNA, 1987, p. 139-140).

Não obstante a isso, esses atores sociais, advindos do morro ou das favelas, assimilam alguns gostos e valores dos ricos, mas rejeitam muitas das produções “de qualidade” para se auto afirmarem e mostrarem a sua própria produção cultural. Eles querem ter fama, querem ter voz, querem mostrar sua capacidade de contestar, de criar e representar o próprio povo, a própria história, os próprios valores e a sua realidade de vida.

No próximo item, buscamos entender as letras da música *funk* como produções que emergem das práticas culturais e veiculam um discurso que se relaciona a uma dada minoria social. Logo, como a ACD trabalha com noções de cultura, sociedade e minorias sociais, visualizamos o diálogo entre essa perspectiva e a abordagem de gêneros de Bakhtin pois elas convergem para a ideia de que o discurso emana das práticas sociais e interativas.

2.3 - A MÚSICA *FUNK* ENQUANTO GÊNERO DO DISCURSO: UMA PRÁTICA SOCIO CULTURAL

Nesta sessão, apresentamos a perspectiva de Bakhtin (2011) a respeito dos gêneros do discurso. Ele os define como sendo práticas discursivas que nascem das atividades humanas, nas diversas esferas de comunicação. Consideramos, então, serem as letras da música *funk* gêneros do discurso, pois, elas se configuram como comunicação verbal, contêm temáticas relativamente regulares e estáveis.

Buscando o diálogo entre as vertentes e resguardando as diferenças entre elas, focamos, então, na vertente de Bakhtin (2011) e a da Análise Crítica do Discurso sobre os gêneros, com o fim de demonstrarmos como o tipo musical *funk* se constitui como prática social e cultural que é fruto de uma comunidade que, comumente, é posta à margem social.

A abordagem elaborada por Bakhtin (2011) que diz que o uso efetivo da língua se dá por meio dos enunciados,¹³ seja na modalidade oral da língua, seja na escrita. Conforme o

¹³O termo, na concepção de Bakhtin, define-se como formas concretas da materialidade verbal. O discurso, por sua vez, manifesta-se no/através do enunciado. A teoria à qual nos filiamos trabalha com as relações existentes entre discurso, cognição (pessoal/social) e sociedade. Tal como van Dijk (2012a), Bakhtin (2011)

autor, esses enunciados têm características peculiares, tanto em seu estilo, quanto em seu conteúdo temático, isto é, a seleção do léxico, de frases e da gramática, ocorre em função desses dois elementos. Essas particularidades que envolvem o enunciado, evidentemente, revelam como se constrói a composição genérica (BAKHTIN, 2011). Os gêneros discursivos são “tipos relativamente estáveis de enunciados” devido ao fato de as atividades humanas serem mais ou menos fixas, conforme seja o ambiente onde elas se inserem. Eles têm múltiplas configurações, pois, inesgotáveis são as esferas de atuação da linguagem humana e, além disso, são heterogêneos, fato que impossibilita um estudo fechado e acabado de sua natureza.

Quanto à natureza do enunciado, Bakhtin (2011) questiona que ela é pouco estudada. Ele rebate a visão formal e abstrata de Saussure, pois, considera que este ignora a relação estreita existente entre a língua e a vida como partes que se constituem mutuamente. Nessa perspectiva, a defesa bakhtiniana é a de que o gênero enquanto enunciado merece atenção de um ponto de vista linguístico. Então, seus estudos voltam-se para questões do estilo, tema e composição.

Não há como conceber enunciados sem pensar em formas estilísticas. A maioria dos enunciados refletem a individualidade e a subjetividade do usuário da língua, ou seja, a comunicação, de modo geral, envolve individualidades. Devemos, então, considerar que as atividades comunicativas, cujo grau de formalidade é alto, são mais propensas a evidenciar menos a subjetividade do que outras como, por exemplo, os gêneros literários ou gêneros menos informais. Logo, em cada atividade comunicativa emprega-se um estilo, que a integra como um elemento característico indispensável: “onde há estilo há gênero” (BAKHTIN, 2011, p.268).

O autor-criador imprime no enunciado sua avaliação a respeito daquilo que cria e busca no outro a parceria nessa valoração, ou seja, existe um querer dizer, mas, que só é

compreende o discurso como valores e conhecimentos que os sujeitos sociais utilizam na atividade linguística. Na concepção de Bakhtin, os enunciados são formas concretas da materialidade verbal. O discurso, por sua vez, manifesta-se no/através do enunciado. Logo, buscamos o diálogo entre as duas teorias por entendermos que as letras da canção *funk* são matéria verbal e contêm em si um discurso.

dito quando há diálogo. Além disso, o estilo é a estética textual, que não é fixa, pois muda de acordo com a mudança social e histórica; logo, o acabamento estilístico varia conforme se estabelecem as relações entre o *eu* e o *tu* situados em um tempo específico (BAKHTIN, 2011, p. 268). Van Dijk (2012a, p. 207) corrobora essa definição de estilo, definindo-os como propriedades textuais que podem ser “descritas como estruturas gramaticais ou discursivas”. A base para os estilos são sociais ou contextuais, fato que influi no caráter subjetivo que eles apresentam, ou seja, um estilo elaborado está relacionado ao entorno social e contextual em que um dado autor se insere.

As letras de *funk*, por exemplo, passaram por transformações ao longo de sua trajetória desde a sua chegada no Brasil. O estilo delas ressoa ecos que são ouvidos pelos adeptos e, juntos (cantores e usuários da música), avaliam, por meio das canções, o mundo em que vivem. A estética musical do *funk* se modificou seguindo uma transformação contextual e social, de modo que, o acabamento das músicas atuais se difere daquelas dos anos 90. Se nos fins do século XX os jovens se rendiam às discotecas aos discos de vinil, hoje eles se rendem aos bailes que utilizam alto falantes de alta potência e músicas eletrônicas com um ritmo rápido e repetitivo (SÁ, 2014).

Quanto ao tema, Bakhtin, relaciona-o aos assuntos vários que circundam as esferas da comunicação humana. O conteúdo temático é carregado de significados, é determinado pela esfera verbal/não-verbal e pelo contexto de inserção dos atores sociais.

De posse dessas definições básicas que compõem o enunciado, podemos falar sobre o papel dos sujeitos em uma atividade comunicativa. Bakhtin constrói uma teoria dialógica do discurso, na qual os falantes e os ouvintes não são sujeitos passivos que ouvem ou produzem o enunciado apenas. Eles percebem e compreendem a linguagem emitida, e como são sujeitos responsivos, pois concordam ou discordam sobre uma dada temática, completam-na, discutem-na e dialogam com ela.

Os falantes, por sua vez, esperam uma réplica responsiva, seja ela em concordância ou em objeção com o que é dito. Portanto, um enunciado configura-se como um diálogo

delimitado pela alternância entre os sujeitos e que, necessariamente, envolve atos responsivos, subjetividade e estilo. Além disso, toda comunicação produzida é permeada por outros diálogos, outras vozes, “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Obviamente, o enunciado não é definido somente pelo papel dos sujeitos no âmbito do diálogo, mas, também, em função de seu contexto. A atividade comunicativa e o contexto emolduram o enunciado, atribuindo a ele forma e estilo. A comunicação envolve, portanto, escolhas peculiares que darão forma ao enunciado e ao estilo.

Em concordância com a concepção dialógica de Bakhtin, Araújo (2002, p. 144) aponta que os textos têm caráter polifônico e, sendo assim, “os diálogos são percebidos, mostrados, revelados”. A autora diz ainda que nos “textos monofônicos os diálogos se ocultam sob a aparência de uma única voz”. Como estamos tratando aqui do gênero canção, aparentemente só se destaca uma voz, um *eu*; contudo, essa monotonia vocal pode esconder, por detrás de si, um diálogo profundo com os atores sociais representados nela.

Devemos ressaltar que, embora a teoria bakhtiniana compreenda o usuário da língua como responsivo, ativo, ela o entende como sujeito. Para esta pesquisa, porém, utilizamos os pressupostos de van Leeuwen (1997), que entende o homem como um ator social, e que representa papéis nas atividades comunicativas que desempenha.¹⁴

Nas letras (ver capítulo quatro) do *funk crítico*, que são objeto de nossa pesquisa, podemos identificar de que maneira a intenção do falante, a sua subjetividade e o contexto determinam qual a forma genérica e o estilo a serem adotados para que sua mensagem seja transmitida. Nessa ideia, entendemos que, por se tratar de um tipo musical cuja produção é realizada, na maioria dos casos, por moradores das favelas, que compartilham da mesma cultura e dos mesmos hábitos dos moradores de sua região, a escolha temática e do estilo será conforme as vivências e contextos nos quais esses indivíduos estão inseridos.

¹⁴ No capítulo 3 explicamos a teoria dos atores sociais de van Leeuwen (1997).

Assim, são músicas que têm o estilo: rítmico de batida forte, as letras em geral são compostas por temas que envolvem o cotidiano dos moradores da favela e a variedade linguística que se faz notória nas letras é norma popular, informal. Como vozes embargadas pela cultura “boa”, a escolha desse tipo de gênero comumente se traduz como uma válvula de escape. Se pelas vias culturais legalizadas pela sociedade os seguidores do *funk* não têm voz, então, criou-se um estilo musical no qual o discurso veiculado pode evidenciar a subjetividade deles, sua identidade e a do seu povo. Esse tipo musical, como outros tipos, caracteriza-se de acordo com a posição social em que se inserem os participantes e as relações de reciprocidade entre eles.

As letras trazem objetos vários e cada um deles pode conter sentidos diferentes: “a escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou o autor), centradas do objeto de sentido” (BAKHTIN, 2011, p. 289). Temas como ‘mulher’, ‘posição social’, ‘bens materiais’, ‘religião’, etc., podem ser considerados elementos que norteiam toda a composição musical, influenciando seus autores na escolha do léxico, da gramática a ser utilizada e na produção de sentido. Soma-se a isso, o fato de que Bakhtin (2011) acrescenta que o “elemento expressivo” influencia na composição e no estilo do gênero, pois, o enunciador imprime no ato comunicativo seus valores e emoções, de modo que nenhum enunciado seja neutro.

Além do “elemento expressivo”, todo enunciado é carregado de responsabilidade. O autor elenca três aspectos da palavra que compõem o enunciado, a saber, a palavra da língua neutra, que não pertence a falante algum, tal como as palavras do dicionário; a palavra dos outros, que carrega em si outras palavras, outras vozes; e a “minha palavra” que se molda ao contexto de situação, às intenções comunicativas (BAKHTIN, 2011, p.294). Nesse caso, a “minha palavra” é responsiva, ela se investe de expressão valorativa e de certa autoridade. Portanto, tal como está posto na epígrafe desta pesquisa, inferimos que o *funk* é um gênero musical que não só transmite juízo de valor, seja qual a temática abordada em sua composição, mas, responde às representações de si feitas pelo outro e revida à tentativa que se faz para silenciar a voz do “morro”.

Van Dijk (2012a) vai ao encontro desse pensamento, quando fala sobre o *eu mesmo*¹⁵. O ‘eu’ representa o contexto, a situação à sua volta e as ações que ele exerce nas atividades cotidianas, de modo a evidenciar a subjetividade presente em si mesmo. Logo, nessa ideia, o preconceito, difundido pelos defensores da “boa” cultura musical brasileira, de que as letras das músicas de *funk* seriam supostamente “vazias” e não teriam algo a oferecer aos adeptos do estilo, já seria desmistificado.

Segundo os Estudos Críticos do Discurso, a música *funk* está situada socialmente e, desse modo, é representada de diversos modos a depender da posição social e ideológica de quem a vê. Logo, o tom valorativo que a ela é atribuído varia conforme são estabelecidos os valores do grupo de quem a ouve. Parece-nos que os grupos das elites simbólicas, de modo geral, deprecia ou reduz o estilo musical a ‘lixo cultural’ ou a ‘música de favelado’, ‘de gente vulgar’. Já os adeptos e os cantores veem na música um meio de exercer liberdade de expressão, de dizer à sociedade como eles observam o mundo. Em sua maioria, por serem moradores de favelas, os compositores do *funk* respondem à exclusão que lhes é imposta e às regras pré-concebidas pelo mundo social que os cerca.

Inicialmente, conforme diz Herschmann (2005), o *funk* se desenvolveu às margens da indústria cultural. Para o autor, seu desenvolvimento assumiu uma postura indefinida haja vista que, ao mesmo tempo que seus elementos característicos se enquadram naquilo que as indústrias produtoras de cultura de massa precisam para lançar um produto no mercado, o *funk* possui elementos que são referenciais da cultura popular de um determinado grupo.

A partir da década de 90 é que esse estilo de música ultrapassa as fronteiras dos bailes e das favelas, alcançando os bairros da classe média, por meio da televisão e das mídias radiofônicas. Hoje, com a internet, ganha ainda mais espaços e visibilidade. Desse modo, a mídia que o demonizou (e o faz através da teatralização) é a mesma que lhe possibilita a fama e notoriedade. O *funk*, hoje, tem alto ibope em diversas mídias e é um mercado atrativo. Os subprodutos que ele gera (bonés, cordões, roupas, dvd, movimentação em

¹⁵Categoria central dos modelos de contexto- cf. cap. 3.

bailes, etc.) movimentam um lucro altíssimo para os empresários que investem nele. Todavia, as grandes gravadoras não querem ter seus nomes associados à música. Esse fato nos permite afirmar que, considerando o universo *funk* é grande e que, quando se fala em fama, muitos cantores ficam no anonimato e poucos são aqueles que se sobressaem, isso quando não pagam por sua própria produção para alcançarem a visibilidade almejada.

Com base nisso, nem sempre as temáticas e o estilo utilizados para compor as músicas em questão atendem aos requisitos que as grandes gravadoras exigem para que o produto seja aceito no mercado e dê lucro a elas (VIANNA, 1987). Os modelos mentais¹⁶ utilizados nas produções das canções *funk* correspondem aos mesmos dos usuários da música, trata-se, portanto, de auto promoção (é claro) e da promoção de seu próprio grupo. Ao contrário do que faz a mídia jornalística, por exemplo, nas letras do *funk*, as vozes que ganham o prestígio não são as dos políticos, dos empresários, dos diretores, dos cientistas ou de quem faça parte do poder; são as minorias que entram em cena e são nelas representadas. Logo, as músicas atraem pouco os olhares dos grandes produtores musicais.

Nesse sentido, em concordância com Bakhtin (2011), Kress (1997) propõe que os gêneros são atividades sociais e culturais humanas. Segundo Balocco (2005), a perspectiva semiótica de Kress concebe os gêneros do discurso em dois planos, o da situação imediata e o do contexto mais amplo. É nas interações que os gêneros se constroem e formalizam suas estruturas. Desse modo, a linguagem verbal não é mais vista como única parte da produção textual, pois, ela não é o único elemento necessário para a realização da comunicação humana. Voltou-se, então, para as imagens, e para os símbolos invocados dentro e fora do texto, ou seja, todo o contexto semiótico e multimodal que o envolve é levado em consideração no momento da avaliação.

Por essa via, além de outros elementos constitutivos da interação humana, alguns autores, dentro das perspectivas da ACD, tratam a comunicação como representações sociais, como o lugar que o domínio discursivo e ideológico se instaura, o lugar de

¹⁶ cf. explicação no cap. 3.

exercício de poder. Meurer (2002, p. 19) destaca que todo “texto tem o poder construtivo tríplice ao qual: constrói representações, relações e identidades”. A representação é, nesses termos, um conjunto de conhecimentos linguísticos e enciclopédicos somado às crenças e culturas socialmente compartilhadas, por meio dos quais os indivíduos exteriorizam diferentes formas de ver o mundo (MEURER 2002). Pensando assim, as letras de *funk* fazem essa representação e, tal como acontece em outros gêneros, deixam transparecer todos os elementos de comunicação ditos acima.

Como já dito, o *funk* é um gênero dentro da arte musical, que atua como instrumento de diversão, de entretenimento e de crítica às diversas práticas sociais. A realidade das favelas no Brasil faz com que esse estilo musical expresse a vivência, as perdas, as faltas desse morador que ora é esquecido e que sofre com o descaso político. Os pressupostos da ACD nos permitem avaliar como as relações de poder e de ideologias estão dissolvidas nas práticas discursivas cotidianas do morador da favela e da cultura *funk* que estão representadas na música.

Essa prática discursiva e textual, que é provida de estilo e temática, utiliza alguns instrumentos que são marcas do contexto universal do *funk*: a música em si, o ritmo, os aparelhos de som, o microfone, o tipo de boné, o tipo de roupa e calçado, etc. Esses elementos possibilitam a visualização dos ambientes e das pessoas representadas na música *funk*.

Além disso, como toda prática discursiva, as composições de *funk* têm propósitos definidos, produtor, consumidor e canal por onde são veiculados os textos. Então, são produzidas por um *MC* que, geralmente, é algum jovem oriundo de alguma favela ou periferia do Brasil. Quem as consome são os jovens e adolescentes, em sua maioria, do mesmo ambiente social de quem produz a música e a canta. As músicas são veiculadas em sites de compartilhamento de vídeos tais como o *youtube*, em cds, em dvs, em rádios, e no próprio baile *funk*.

Neste capítulo, buscamos mostrar como aconteceu a chegada do *funk* ao Brasil, como

foi a sua incorporação à cultura local e como é a relação dos meios midiáticos com o estilo musical em questão. Trouxemos à discussão o fato de que as letras são gêneros textuais, uma vez que estão imersas em práticas sociais de um grupo específico, além de conter estilo e forma próprias. No próximo capítulo, abordamos o sociocognitivismo de van Dijk e a teoria dos atores sociais de van Leeuwen.

CAPÍTULO 3 – O MODELO SOCIOCOGNITIVO E A TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Neste capítulo, fizemos um breve panorama das pesquisas geradas a partir dos estudos de van Dijk e de van Leeuwen. Os Estudos Críticos de van Dijk são a base teórica de nossa pesquisa. Paralelamente, devido à pertinência da teoria da representação social de van Leeuwen, resolvemos utilizá-la para acrescentar ainda mais fundamento ao nosso trabalho, tendo em vista que a proposta sociocognitiva além de se valer dos estudos de van Leeuwen, não contempla de modo mais denso os estudos sobre os papéis sociais.

Ambas as abordagens, os Estudos Críticos de van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e a teoria da Representação Social (VAN LEEUWEN, 1997) situam-se em uma zona de interseção multidisciplinar que é ancorada, na perspectiva da Análise Crítica do Discurso.

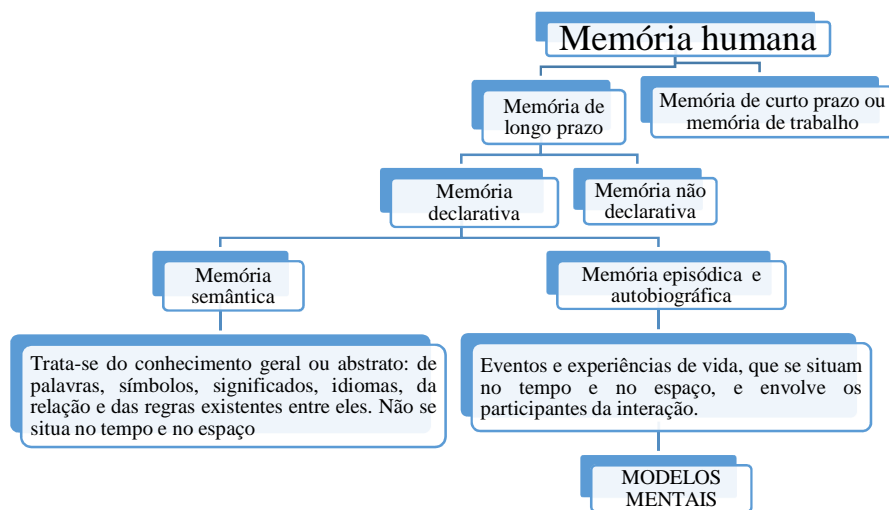
A produção científica desses dois autores ambienta-se na ACD. O surgimento da ACD que se dá na década de 90 depois de um simpósio realizado na Holanda. Nesse período, surgem algumas vertentes de estudos sobre o discurso e que se tornaram proeminentes dentro da ACD. Entre os principais autores que compõem o seu quadro teórico estão: Fairclough, com a sua Teoria Social; Kress, com a Semiótica discursiva; van Dijk, com a proposta Sociocognitiva; van Leeuwen, com a Teoria da Representação Social no discurso; e Wodak, com a Sociolinguística.

Todas essas linhas de pesquisas, cada uma com seu método, comprometem-se em revelar minuciosamente como se formam as estruturas ideológicas utilizadas no sistema de dominação discursiva, e, assim, esses autores, por meio de seus estudos, posicionam-se contra as desigualdades sociais. A teoria da representação social e a abordagem sociocognitiva ganham atenção especial em nosso trabalho, pois dão conta de explicar a construção discursiva que envolve nosso objeto de pesquisa. A seguir, nos itens 3.1 e 3.2, apresentamos, de maneira mais detalhada sobre essas duas vertentes da ACD.

3.1 - O MODELO SOCIOCOGNITIVO

Uma das funções do cérebro humano é a de armazenar dados. Após codificar os registros de uma informação recebida, a memória os armazena. Eventualmente, eles podem ser recuperados ou reproduzidos de acordo com o processo cognitivo que os ativa. Há, basicamente, dois tipos de memória: a de longo prazo e a de curto prazo. Esta retém uma quantidade pequena de informações; aquela armazena um quantitativo ilimitado de dados. Com base nos estudos dos processos psicológicos básicos da mente humana que van Dijk (2012a) desenvolve a teoria do contexto como modelos mentais. Para o autor, os modelos mentais são eventos “situacionais”, “únicos”, “pessoais” e “subjetivos”. O esquema a seguir resume a ideia do que vem a ser modelos mentais, acima apresentada:

Figura 1 - Tipos de memória com base na psicologia cognitiva



Fonte: Elaborada pela própria autora com base em Matlin (2004).

O esquema acima resume partes da divisão da memória humana. Esta se divide em duas partes: a memória de longo prazo (MLP), a de curto prazo ou de trabalho. A memória de trabalho tem a ver com a duração curta e imediata dos dados que processamos em um determinado momento (MATLIN, 2004), que podem ou não serem armazenados na MLP. Esta possui uma capacidade enorme de armazenar informações e de suas divisões. Destacamos a memória autobiográfica e a memória episódica. A memória semântica é

aquela que organiza nosso conhecimento de mundo e linguístico. Já a memória episódica faz referência aos episódios vivenciados por nós. Desse modo, a noção de modelos mentais se baseia nas experiências que vivenciamos.

Nessa ideia, os modelos mentais são definidos a partir de experiências pessoais repetitivas, que são representadas cognitivamente. Em outras palavras, as vivências e as experiências quotidianas acumulam e fixam esses esquemas na memória episódica, que é parte da memória de longo prazo.¹⁷ A maioria dessas experiências são bastante corriqueiras o que faz com que não lembremos de muitas delas com o passar do tempo. Para que o evento não fique esquecido para sempre depois de passados dias, semanas, meses e anos, a mente tende a formar uma unidade global de um dado evento, uma vez que os detalhes dele se tornam pouco acessíveis às lembranças (VAN DIJK, 2012a).

Assim, um casal que se uniu há dez anos, no cartório e na igreja, se lembrará globalmente do acontecimento, da roupa dos noivos, da música especial, do pastor/padre, dos convidados principais; todavia, é mais difícil que ele se lembre a roupa de cada convidado, de cada frase que o padre disse, etc. Na seção *micronível e macronível de análise* deste capítulo falamos mais sobre os modelos mentais globais e específicos.

É interessante notar que, somente aquilo que for relevante para a compreensão do enunciado ou de um texto em um evento comunicativo será ativado. Por exemplo, quando dois amigos conversam entre si, nem sempre existirá a necessidade de explicitarem tudo sobre o tema que discutem, pois muito do que foi conversado já está pressuposto e, devido ao conhecimento compartilhado entre eles e ao conhecimento de mundo, as lacunas são preenchidas durante a atividade interativa. Isso faz com que o compartilhamento/troca de informação seja possível e a comunicação não seja enfadonha.

¹⁷ O autor utiliza a expressão em inglês: *long term memory*. Na tradução do livro para o português, Rodolfo Ilari utiliza *termo* como palavra final da expressão memória de longo termo. Porém, uma tradução muito utilizada nos estudos da psicologia Cognitiva no Brasil é *memória de longo prazo*. Adotaremos, portanto, *prazo* em lugar de *termo*.

Além disso, os modelos são organizados por categorias fixas de modo que, na maioria das vezes, quando experienciamos uma situação, não precisamos formular modelos mentais novos, mas, sim, ativamos os pré-existentes (VAN DIJK, 2012a). Como as experiências cotidianas são únicas, múltiplas e diversificadas. Assim, para evitar que ocorra um pane na memória, os modelos mentais, anteriormente pré-fixados, são ativados em cada situação. Isso faz com que venhamos a dar atenção somente à informação que tem relevância.

Há que se considerar, também, que, em virtude de os modelos mentais serem únicos e subjetivos, as vivências pessoais incorporam as representações que o indivíduo tem de si mesmo, ou seja, as pessoas têm a noção global e específica a respeito delas mesmas, que as caracteriza e as diferencia das demais. Trata-se de uma identidade que é evocada à medida que os papéis são desenvolvidos nas interações cotidianas e absorve as características da personalidade representada. A descrição do *eu* no desempenho de cada papel constitui um tipo de categoria contextual a que o autor denomina *eu-mesmo* (VAN DIJK, 2012a).

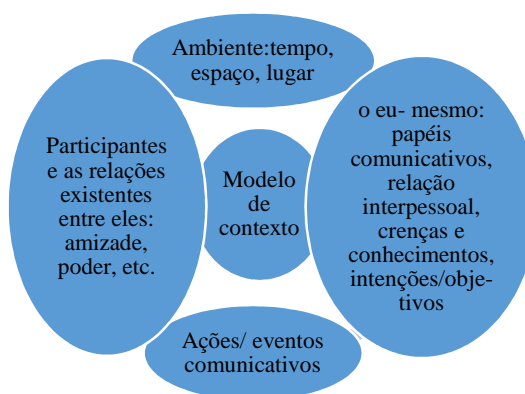
A teoria sociocognitiva se vale dos estudos dos modelos mentais para construir a tese dos modelos de contexto. Conforme postula van Dijk, as experiências diárias nos faz construir e interpretar o mundo ao mesmo tempo em que as vivenciamos e isso acontece dessa forma em todos os eventos. O autor diz que com os contextos acontece de igual modo, diferenciando de outros modelos experienciais, por representarem a comunicação, por organizar as estruturas discursivas e por adaptá-las ao evento comunicativo (VAN DIJK, 2012a). Eis, a seguir, algumas características dos modelos de contexto:

- As informações presentes neles podem facilmente ser combinadas com as de outros modelos de contexto. Isso explica porque o mesmo modelo pessoal de um evento costuma ser expresso por diferentes discursos, em situações sociais diferentes;
- Explicam em detalhe os processos de recontextualização discursiva e o modo como os participantes conseguem lidar ativamente com essas mudanças;
- São a base para uma teoria adequada do gênero discursivo;

- Apresentam uma teoria unificada da experiência e da consciência quotidianas, dando ao *eu-mesmo* várias identidades enquanto falante-receptor;
- São as bases das teorias de estilo e de registro; integram as propriedades sociais e cognitivas dos eventos comunicativos;
- Proporcionam uma teoria da relevância que é coerente com o que se faz atualmente em teoria cognitiva;
- São a base de uma teoria dos atos de fala cognitivamente explícita.

Os modelos de contexto aproximam-se das características dos outros modelos mentais por armazenarem-se na memória episódica, por serem pessoais, únicos e subjetivos, por se basearem em conhecimentos ou crenças socioculturalmente compartilhadas, por conterem emoções ou opiniões sobre um evento ou ação, por representarem eventos comunicativos específicos, por poderem servir de bases a discursos futuros, serem dinâmicos e se atualizarem, por controlarem a interação verbal e a se adaptarem ao entorno social, por serem formados e atualizados por interpretação estratégica dos eventos. Podem ser organizados por esquemas e categorias que definem os vários tipos de eventos como, por exemplo, os gêneros (VAN DIJK, 2012a). Desse modo, após mostrarmos as características dos modelos contextuais, fizemos um esquema com as principais categorias, conforme elenca o autor:

Figura 2 - Categorias esquemáticas do modelo de contexto



Fonte: Elaborada pela própria autora com base no modelo sociocognitivo de van Dijk (2012a)

O ambiente diz respeito ao tempo (período) e ao espaço (lugar/entorno). O tempo aqui considerado é o cronológico e o espaço é o lugar onde se dá a produção discursiva. Os participantes são todos os que estarão envolvidos na interação. O *eu-mesmo* são todas as representações sociais dos indivíduos no evento comunicativo, como se estabelecem as relações entre eles, quais as intenções e objetivos que permeiam toda a atividade discursiva. As ações ou os eventos comunicativos são as atividades comunicativas propriamente ditas.

Somados às categorias de contextos, van Dijk (2012a) elenca uma série de elementos discursivos que podem ser analisados, considerando, entretanto, a relação existente entre o contexto e o discurso. Para cada propriedade da dimensão discursiva existem subpropriedades que se evidenciam ou não no texto. De um modo geral, essas categorias contextuais e discursivas utilizadas pelo autor servem, também, ao uso para outros autores da ACD. A seguir, podemos ver, no quadro, os elementos que compõem a estrutura discursiva e o modelo contextual:

Quadro 4 - Apresentação das propriedades discursivas

Propriedades discursivas	Subpropriedade discursivas (definição)
Estilo	<ul style="list-style-type: none"> • Estilo discursivo: propriedade específica do discurso; • Estilo como variação: tem a ver com as estruturas discursivas que são variáveis, o que exclui, nesse caso a gramática; • Estilo como escolha: tem a ver com a escolha de estruturas variáveis pelo usuário; • Estilo como distinção: tem a ver com as propriedades contextuais da identidade pessoal ou grupal; • Estilo social: tem a ver com a identidade de uma sociedade ou de um grupo; • Estilo como marcador de contexto: tem a ver com aquelas estruturas que não são controladas pelo contexto.
Gênero textual discursivo	(...) “um gênero é um tipo de texto ou de fala ou, mais amplamente, de atividade verbal ou evento comunicativo”.
Registro	Dimensão gramatical do gênero
Controle do contexto no discurso	Tem a ver com o controle sistemático do contexto por meio de condições variáveis do discurso: gênero social e discurso, raça e classe, sons, pistas de contextualização, elementos visuais, sintaxe, léxico e os marcadores discursivos.

Significado	<ul style="list-style-type: none"> • Conceitos expressos por palavras; • Proposições expressas por orações e sentenças: <ul style="list-style-type: none"> -sinônimos; - metáforas; - perspectiva; - agentividade (tem a ver com a função do sujeito sintático na oração, se ele é agente ou paciente); - tempo; - modalidade (tem a ver com os modalizadores da língua que expressam necessidade, probabilidade, possibilidade, obrigação e permissão, etc.); - granularidade (tem a ver com o nível de completude de uma informação, se ela é mais ou menos completa.); - grau de precisão/ vagueza (tem a ver com a descrição precisa ou vaga de pessoas e acontecimentos); - desmentidos (tem a ver com o uso de pseudonegação para preservar a face); - pressuposição (os falantes pressupõem que os ouvintes/receptores sabem ou dominam determinados assuntos/conteúdos); - coerência e assuntos. • Sequências coerentes de proposições expressas por seqüências de sentenças; • Significados gerais dos fragmentos discursivos; • Episódios variados e discursos inteiros.
--------------------	---

Fonte : Elaborado pela autora com base no modelo contextual de van Dijk (2012a)

Só para esclarecer, nem sempre o analista utilizará todas essas ferramentas, ainda que seja uma análise exaustiva, haja vista que pode acontecer de um dado discurso não ter contemplado em si todas essas propriedades acima relacionadas. Na próxima seção, fizemos uma exposição sobre como os modelos de contexto contribuem para a formação de preconceitos e de disseminação de ideologias.

3.1.1 A relação discurso e contexto na proposta sociocognitiva

Dentro de seus estudos sobre o discurso, Van Dijk (2012a) o relaciona à noção de contexto devido à complexidade e à variabilidade das situações comunicativas. Isso contribui, é claro, para que exista uma gama de contextos, ou seja, inúmeras representações mentais. Nesse sentido, esses modelos contextuais influenciarão toda a produção discursiva

dos participantes em uma dada interação. Contudo, há que se ressaltar, que essas representações mentais, não são produto de uma realidade concreta, mas de uma atividade interpretativa e subjetiva. Em outras palavras, o modo como os indivíduos concebem a relação discurso/contexto tem a ver com a construção que eles fazem das interações e situações sociais. Assim, o grau de consciência e de reflexão- de como se estruturam os modelos contextuais/situacionais- faz com que o usuário da língua seja mais ou menos consciente de sua atividade discursiva.

A abordagem sociocognitiva tem um modo diferenciado de definir o contexto. Van Dijk (2012a, p.34) argumenta, criticamente, que outras abordagens mais tradicionais entendem “os contextos como propriedades objetivas das situações sociais, políticas e culturais”, ou seja, não consideram que eles são construtos subjetivos. Nesse viés, não se trata de um quadro estanque, parado, no qual esses aspectos dão conta de definirem o contexto.

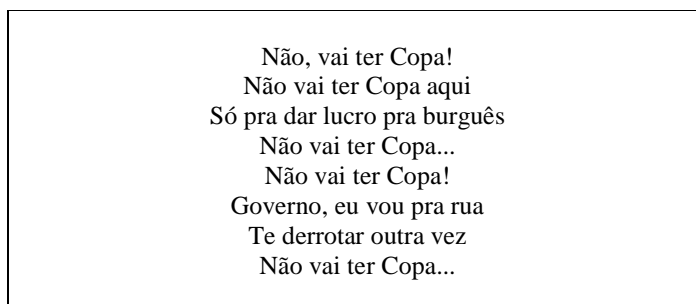
A teoria sociocognitiva sustenta que há outros pontos relevantes para entender o contexto, tais como as construções subjetivas de quem participa de uma determinada interação, as experiências únicas e particulares, os esquemas, os modelos mentais, a dinamicidade de cada contexto, o planejamento que há em torno deles, o fato de terem uma base social e o controle que os contextos exercem sobre a produção e a compreensão do discurso. Nesse sentido, mostramos, a seguir, como cada dimensão que caracteriza o contexto na visão sociocognitiva.

Nas situações cotidianas, os participantes das interações, de modo geral, interpretam-nas e é por meio dessa interpretação que as esferas sociais podem influenciar o discurso. Tomemos como exemplo alguns trechos da música *Não vai ter Copa*, do Mc PH Lima¹⁸, para observar como se manifestam as propriedades que caracterizam o contexto. Dentro do evento comunicativo, a letra musical, podemos dizer que a Copa (que é a temática da

¹⁸ A música acima está disponível em: <http://letras.mus.br/ph-lima/nao-vai-ter-copa/>. Acesso em: 05/08/2015, às 15:00h.

música), promovida no Brasil, pelo Governo Federal, em julho de 2014, é interpretado pelo ator social como *lucro*:

Figura 3 - Trecho da música Não vai ter Copa, do Mc PH Lima



Não, vai ter Copa!
Não vai ter Copa aqui
Só pra dar lucro pra burguês
Não vai ter Copa...
Não vai ter Copa!
Governo, eu vou pra rua
Te derrotar outra vez
Não vai ter Copa...

Ou seja, a interpretação subjetiva desse evento pelo sujeito que fala influencia o discurso, pois ele se manifesta e se posiciona contrariamente à realização dos jogos esportivos em questão.

Desse modo, como os contextos são subjetivos, eles são experiências únicas. As experiências do *aqui* e do *agora* sentidas e vivenciadas pela sensação, percepção, opinião e emoção humanas, são pessoais e intransferíveis. Os contextos são modelos mentais: as construções subjetivas consistem em todos os dados que a memória autobiográfica armazena como relevante ou importante ao longo da linha cronológica. Em outro trecho da música, podemos observar como acontece o uso desse armazenamento daquilo que foi relevante para o ator social no período das manifestações de 2013 no Brasil. Nesse ano, muitos manifestantes usaram cartazes com dizeres que se posicionavam contra os diversos problemas sociais, políticos econômicos do país. A frase abaixo é de autoria de um desses cartazes¹⁹:

¹⁹ A imagem do cartaz está disponível em: <http://denisfarias.comunidades.net/analise-discente-dos-cartazes>. Acesso em 05/08/2015, às 15:00h.

Quadro 5 – Intertextualidade entre o cartaz e a música

Frase do cartaz	Trecho da música <i>Não vai ter Copa</i>
Quando seu filho ficar doente, leve- o ao e\$tádio.	Aumentam a passagem mas não aumentam o salário, se o pobre está doente o jeito é procurar um estádio

Fonte: Trechos referentes à frase do cartaz de um manifestante e à música *Não vai ter Copa*, do *Mc PH Lima*.

Por comparar os dois enunciados em negrito no quadro anterior, percebemos que houve uma intertextualidade entre a letra da música com os dizeres do cartaz, o que nos faz supor que o ator social pode ter ativado, em sua memória, esse dado a respeito do contexto das manifestações (TOMAZI, 2014). Logo, os contextos são planejados previamente, à medida que a comunicação se efetiva, as lembranças e as propriedades esquemáticas são ativadas, reorganizadas de maneira que os participantes façam o planejamento daquilo que vão falar adequadamente dentro do evento em que a interação está contida (VAN DIJK, 2012a, p.37).

Além disso, os contextos são esquemas dinâmicos que constituem uma base social e cultural compartilhada pelos participantes das esferas de comunicação, que ativam e atualizam *online* dados relativos ao tempo, o espaço, aos papéis dos participantes, às ações, aos propósitos, e aos conhecimentos, normas valores, regras, atitudes, ideologias, etc. (VAN DIJK, 2012a).

Por fim, o controle que os contextos exercem sobre a produção e a compreensão do discurso é evidente. O contexto das manifestações de 2013 influenciou, em muitos aspectos, as ações, o discurso, os enunciados de muitos manifestantes, adeptos da marcha e também de algumas pessoas que, embora não tenham aderido aos apelos da luta contra os diversos problemas sociais, políticos e econômicos do país, tinham certa afinidade pelo movimento. Para a produção da letra em questão não foi diferente. Nela, como um todo, podemos perceber as marcas linguísticas que apontam para o controle que esse

contexto/evento exerceu sobre do discurso musical. Na próxima seção, apresentamos a relação dos modelos mentais e do contexto.

3.1.2 Ideologia e poder

O emprego cotidiano do termo *ideologia* é vago, confuso e, por vezes, ambíguo. Thompson (2002) questiona se uso é descritivo ou prescritivo. Em alguns casos, a palavra é utilizada para descrever ideias abstratas, tais como as ideias políticas ou as religiosas, por exemplo. Em outros, *ideologia* é empregada de maneira prescritiva para avaliá-las.

Com o fim de desfazer essa ambiguidade no uso, Thompson propõe, em sua teoria, a reformulação do termo. Para ele, as formas simbólicas não contêm em si ideologias, ao contrário, é o uso e o entendimento, que se faz em torno delas, no contexto sócio histórico específico que determinam o quanto são ideológicas e que sustentam as relações de poder. A visão de *ideologia* do autor, possibilita relacioná-la ao *poder* de modo diferenciado. Thompson (2002) acredita que o poder não se concentra em instituições (estatais ou privadas) ou em organizações sociais diversas. As relações de poder habitam, então, contextos sociais imediatos (casa, família, escola, etc.) dos membros de um grupo qualquer e onde as formas de dominação não são, necessariamente, intensas.

Combatendo a noção de Marx/ Engels do que vem a ser ideologia²⁰ Thompson argumenta que a realidade é complexa e não é distorcida como propunham esses autores. Isso porque, para ele, as relações humanas são criadas e transformadas por meio de símbolos, palavras e ações, além de serem contextualizadas.

²⁰ Para Marx e Engels, a *ideologia* é comparada a uma *câmera escura*, que reflete o mundo através de uma imagem invertida (THOMPSON, 2002, p.19). Posteriormente, os referidos autores ampliam a noção de ideologia, relacionando a *produção e difusão das ideias às classes dominantes*. Dentro dessa perspectiva, os teóricos defendiam que cada período na escala cronológica é revestido por ideias dominantes de quem detém a *força material e a força intelectual* (THOMPSON, 2002, p.54).

Marx e Engels associam ao conceito de ideologia (i) à noção de consciência de classe e (ii) à noção de espíritos do passado. Dentro de um período sócio histórico específico, as ideias de grupos dominantes articulam interesses, gostos e decisões para se manterem no poder, embora essa manutenção seja feita de modo ilusório, pois só favorece uma classe ou um só grupo. Sobre (i), Thompson (2002) tece algumas considerações:

- Para Marx as mudanças sociais e históricas de uma determinada sociedade sofrem influência primeira das condições econômicas de produção;
- Assim, as formas ideológicas de consciência devem ser explicadas a partir das condições econômicas de produção

Para compreender as mudanças sócio históricas de uma dada sociedade dentro de um recorte temporal, devemos entender como se dão as relações que envolvem as condições econômicas de produção desse período. Assim, as terras no período feudal, por exemplo, eram, única e exclusivamente, instrumentos de produção que atendiam a um sistema econômico de subsistência. Logo, as formas ideológicas de consciência dos senhores, donos de propriedades, consistiam em manter o poder da propriedade privada nas mãos da nobreza e do clero. Com isso, o poder sobre a terra estabelecia a diferença entre as classes existentes (clérigos, nobres, servos) e suas relações (poder, honra e dignidade). Então, para o feudalismo as terras eram fontes primárias de poder e de subsistência. Essa compreensão, segundo Marx, é uma forma de *desmascarar* consciências falsas, irracionais e ilusórias (THOMPSON, 2002).

Com o advento do capitalismo as relações de produção mudaram, as relações sociais modificaram-se e as formas simbólicas de poder passaram a ser outras. As classes dominadas foram, assim, tomando consciência de sua situação dentro do novo processo histórico, social e econômico. Essa consciência possibilitou-lhes a ascensão social e econômica, além de lhes dar um espírito mais revolucionário.

A noção de *espíritos* do passado (ii) corresponde à análise que Marx fez sobre o Golpe do 18 Brumário, na França, no século XVIII, em cuja liderança esteve Napoleão Bonaparte. Segundo Marx, as formas simbólicas tradicionais das ideologias impediam as classes operárias de se projetarem no futuro e de agirem contrárias à ordem de dominação das classes que as oprimem. Esses *espíritos* não morrem facilmente na memória social e influenciam as práticas e as crenças diárias de um povo, impedindo-o de ser protagonista mudanças sociais, ou seja, os símbolos e os valores de uma determinada sociedade não são transformados pelo contexto sócio histórico presente devido às influências ideológicas do passado.

Thompson (2002) pontua duas correntes, produtos da reflexão acerca da noção de ideologia de Marx, a saber, *as concepções neutras* e *as concepções críticas*. *As concepções neutras* compreendem os fenômenos sociais como ideologia sem os associarem ao caráter *enganador e ilusório* ou aos interesses de um determinado grupo. *As concepções críticas*, por sua vez, julgam as ideologias em sentido negativo, em tom crítico ou pejorativo. Todavia, o autor propõe que ambas as correntes são falhas, pois não fazem uma abordagem mais ampla sobre a ideologia.

Isso posto, Thompson reformula o conceito de ideologia mostrando como se constroem “a noção de sentido”, “o conceito de dominação”, e “as maneiras como os sentidos podem estabelecer e sustentar as relações de dominação”. Nesses estudos, ele relaciona *sentido* às *formas simbólicas*. Estas são concebidas, pelo autor, como “um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são reconhecidos por eles e outros como construtos significativos” (THOMPSON, 2002, p.79). Essas *formas simbólicas* são socialmente estruturadas em contextos sociais diversificados, que resultam (no campo social) em diferenças de níveis de acesso aos inúmeros recursos que conferem poder às pessoas. O poder que alguns indivíduos têm para tomar decisões, alcançar metas e interesses pessoais, atribui a eles o *status* de dominadores e, assim, instaura as formas de dominação.

A relação existente entre sentido e poder revela como se estabelecem e se sustentam as várias formas de dominação. O quadro 6, formulado por Thompson (2002) e adaptado por nós, mostra os diversos modos de operação da ideologia:

Quadro 6 - Apresentação das estratégias de construção simbólicas

Algumas estratégias típicas de Construção Simbólica	
Modos gerais	
Legitimação	Racionalização: construto racional que visa persuadir o interlocutor a oferecer apoio ao poder institucional.
	Universalização: os interesses de um grupo específico são apresentados como se representassem os interesses de todos ou da maioria.
	Narrativização: as histórias do passado influenciam o presente de modo a manter eterna a história de um grupo social.
Dissimulação	Deslocamento: trata-se de um termo, normalmente, usado para se referir a um objeto <i>x</i> ou pessoa <i>y</i> e que é utilizado para se referir à outro objeto <i>z</i> ou pessoa <i>w</i> . Segundo o autor, isso resulta em nominalizações cujas conotações podem ser negativas ou pejorativas.
	Eufemização: as estratégias linguísticas são usadas com o fim de abrandar as ações, atos de falas, ou a imagem de instituições sociais.
	Tropo (sinédoque, metonímia, metáfora): uso figurativo da linguagem.
Unificação	Padronização: são <i>formas simbólicas</i> que se ligam a um referencial padrão e que é apresentado aos demais indivíduos nas relações de troca simbólica.
	Simbolização da unidade: são formas que constroem a unidade, a identidade de um determinado grupo social.
Fragmentação	Diferenciação: trata-se da ênfase dada às diferenças existentes entre os grupos.
	Expurgo do outro: trata-se da construção negativa e pejorativa que os grupos fazem do outro.
Reificação	Naturalização: um estado de coisas que são produzidas sócio historicamente que são aceitas como se fossem naturais.
	Eternalização: processos sócio históricos que são esvaziados de seu caráter histórico e aceitos como imutáveis e permanentes.
	Nominalização/ passivização: é quando uma ação (verbos) é transformada em nome, de modo a tirar o foco de seu agente, apagando o sujeito que age.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Thompson (2002)

Esses diversos modos de operação da ideologia constituem-se estratégias para a construção das formas simbólicas e para a manutenção do poder e das relações de dominação. Até aqui, nós expusemos o desenho que Thompson (2002) faz da linha histórica que perpassa o conceito de ideologia, além da reformulação que ele faz sobre esse conceito.

Os estudos de Thompson relacionam-se com a visão sociocognitiva de Van Dijk sobre a ideologia, pois ambas as abordagens olham para ela como um tipo de crença que se manifesta em um grupo social por meio do contexto, dos elementos linguísticos e não linguísticos. Adiante, evidenciamos como a abordagem sociocognitiva vê, descreve e amplia o conceito de ideologia. Na obra *Ideologia: una aproximación multidisciplinaria* (1999) Van Dijk desenvolve a noção de ideologia, explicando como ela se constrói e se manifesta socialmente. É com base nesse estudo que tecemos todo o raciocínio a respeito da ideologia, desenvolvendo-o nas alíneas a seguir.

a) Ideias e crenças pessoais e sociais

O conceito de ideologia relaciona-se à ideias e crenças. Embora a psicologia cognitiva não explique os usos cotidianos que se faz sobre o termo *ideia*, esses usos apontam que as ideias são produtos dos construtos cognitivos ou do pensar. A noção de ideologia também se relaciona com a de crenças, que são entendidas como qualquer coisa que pode ser pensada. Um tipo de crença muito importante para o homem e que atravessa toda o seu dia a dia é o conhecimento, que assume um caráter de *verdadeiro* na sociedade, conforme variam os critérios de verdade. As crenças tem a ver com as nossas opiniões, ou seja, com o modo com o qual avaliamos o mundo e fazemos juízos com base em valores e normas pré-estabelecidos. Assim, o conhecimento e as opiniões são categorias gerais da noção de crença.

As ideologias são conjuntos de crenças, na maioria das vezes, produzidas na mente

humana (VAN DIJK, 1999) e se caracterizam, também, por serem socialmente compartilhadas e se associam às estruturas sociais. Assim sendo, elas podem ser adquiridas, construídas e modificadas dentro das interações sociais, através da linguagem e do discurso.

Nessa perspectiva, as ideologias são moldadas no interior das relações sociais, pois os grupos sociais são formados por indivíduos que compartilham entre si os mesmos gostos, valores, opiniões, etc. Desse modo, as pessoas podem ter ou compartilhar uma ideologia dentro do grupo ao qual pertencem. Pensando em ideologia como um tipo de crença que pode ser produzida na mente do homem, devemos relacioná-la à memória episódica (pessoal) e semântica (social), uma vez que ambas correspondem ao indivíduo e à sociedade, respectivamente. A memória pessoal armazena crenças sobre ações, eventos, situações concretas que vivenciamos (Van Dijk, 1999). A memória social armazena as crenças socialmente e culturalmente compartilhadas. Tem a ver com o conhecimento de mundo e com o significados gerais das palavras.

A linha que separa as crenças pessoais das crenças sociais ou gerais é tênue, de maneira que fazer uma distinção entre elas pode ser trabalhoso. Mas, Van Dijk mostra uma distinção útil entre elas: as crenças particulares são episódicas e condicionadas pelo contexto, já as crenças sociais são abstratas/gerais e representam “experiências coletivas específicas de um grupo, sociedade ou cultura” (VAN DIJK, 1999, p.51).

b) Estruturas ideológicas

Para os Estudos Críticos do Discurso as ideologias não são produtos de um contexto social específico, não são adaptadas estrategicamente por um indivíduo qualquer e são relativamente estáveis com o passar do tempo. Esta última característica é essencial para a cognição social, tendo em vista que a estabilidade coopera para o intragrupo, mantendo a continuidade e a confiabilidade das ações sociais. Assim, no quadro 3 elencamos, conforme diz a teoria, um possível formato para a estrutura ideológica:

Figura 4 - Formato da estrutura ideológica

- 1) São gerais e abstratas;
- 2) Aplicam-se a acontecimentos culturais específicos, a situações gerais, a grupos;
- 3) Refletem o modo como os grupos e seus membros representam uma questão ou uma área específica da sociedade;
- 4) Controlam o conhecimento, as opiniões sobre os acontecimentos.

Fonte: Elaborada pela própria autora com base em Van Dijk (1999)

Para exemplificar, Van Dijk (1999, p.91) fala das atitudes racistas e nacionalistas sobre a imigração. Observemos as proposições:

(I) Muitas pessoas vem ao nosso país.

(II) Nosso país já tem muitas pessoas.

As duas frases demonstram como as crenças dos moradores nativos de determinados países avaliam negativamente os imigrantes. Algumas crenças corroboram para a disseminação ideológica de que os imigrantes são o problema maior do país: as pessoas cuja origem são de países pobres, pouco desenvolvidos; são pessoas com características fenotípicas diferentes de *nós*; indivíduos com cultura diversa e hábitos estranhos.

c) Valores

Os valores constituem uma base cultural ampla. Dentro de um mesmo grupo eles são pouco variáveis. Contudo, a importância dos valores socialmente compartilhados varia de uma cultura a outra, embora alguns deles sejam fundamentais à maioria das culturas, tais como bem *versus* mal, igualdade, liberdade. A importância que o mundo ocidental dá à beleza feminina pode não acontecer da mesma forma nos países orientais, por exemplo.

Assim, os valores constituem a dimensão das experiências cotidianas, das ações, das observações e das organizações sociais. Isso influencia o modo de pensar, avaliar e agir dos grupos socialmente instituídos. Outra característica dos valores é a sua historicidade. Uma vez inventados, passam a fazer parte da mente, das ações, dos gostos de um dado grupo social, dentro do tempo e espaço específicos.

Desse modo, os valores incorporam-se às ideologias e servem aos interesses de quem as têm, tais como os interesses, as opiniões, as intenções, os recursos dos grupos em geral. Os valores fundamentais a muitos grupos sociais podem ter conteúdo ideológico diferente, conforme sejam os seus interesses. Para os grandes empresários o valor de liberdade, por exemplo, pode se referir a não intervenção estatal na economia, ou seja, o livre comércio.

Portanto, os valores contribuem para a ordem moral, servem como base de critérios avaliativos e para legitimar interesses. As elites simbólicas utilizam-se invariavelmente da integração ideológica de valores para legitimar sua dominação e seu poder, com o fim de “manter” a ordem social.

d) Cognição social

Ao relacionar cognição social e ideologia, a abordagem sociocognitiva sustenta que as ideologias são um sistema de crenças, cuja natureza e suas relações com os processos mentais têm um cunho cognitivo. Devemos considerar que as ideologias são representações mentais que os membros dos grupos fazem a partir ideias compartilhadas e modificadas socialmente. Mesmo que as ideologias não tenham caráter individual, os membros dos grupos, individualmente, podem utilizá-las nas práticas sociais específicas. As cotas raciais universitárias são um exemplo de ideologia das pessoas negras, que compõem uma das minorias sociais no Brasil. Este grupo entende que há, historicamente, uma dívida social do país para com os seus membros. Então, um membro desse grupo, negro ou de origem afrodescendente, em uma situação social específica (vestibular), pode reivindicar para si o direito de conquistar uma vaga no ensino superior.

Logo, as ideologias exercem funções na sociedade. Contrariando a visão negativa de Marx sobre as ideologias, elas não são de todo ruins e más, pois podem operar positivamente nos grupos dominados e instigar neles o desejo de lutar por um mundo melhor, pela manutenção da solidariedade ao outro, pelo bem coletivo. Todavia, em sua maioria, as ideologias legitimam o poder e as desigualdades, protegendo interesses de determinados grupos, promovendo privilégios injustos a eles, destacando as disparidades econômicas e grupais existentes entre as classes sociais.

Por fim, quanto ao poder Van Dijk (2012b) atribui algumas características a ele. Diz que o poder se constitui nas relações grupais, nas quais um grupo detém o controle social de outro. Esse controle se dá por meio da mente através de métodos persuasivos e manipuladores. Para isso, o grupo que controla tem seu poder legitimado por elementos que a sociedade valoriza e que são mal distribuídos na pirâmide social. São eles, posição social, cargos, conhecimento, dinheiro, riqueza, etc. Assim, para controlar as mentes de um dado grupo, quem domina precisa ter ciência de desejos, preferências, gostos, valores e cultura que se quer dominar, manipular. A atividade e a manutenção desse poder se consolidam quando se disseminam as ideologias das “elites simbólicas” ou do grupo dominante aos demais grupos.

Uma vez refratadas as ideologias dominantes- crenças, valores, gostos e atitudes-, a ação principal é controlar as produções discursivas, determinando, assim, quem tem o domínio discursivo, para quem é remetido o discurso e em qual situação ele deve ocorrer. Quanto menos acesso às informações o indivíduo tiver, menos poderoso é e, conseqüentemente, tem menos voz e tem o direito de fala vetado, ou seja, “as elites simbólicas detêm um grande controle sobre o modo de influência exercida por meio dos gêneros, dos tópicos, das argumentações, dos estilos da retórica ou da apresentação da escrita e da fala públicas” (VAN DIJK, 2012b, p. 47).

O autor diz, ainda, que o controle social e as manifestações do poder se dão em

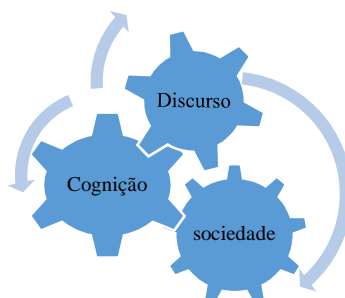
diversos níveis conversacionais e estratificações sociais, são eles: conversa entre pais e filhos, conversa entre mulheres e homens, discurso racista, diálogo institucional, entrevista de emprego, discurso médico-paciente, discurso nos tribunais, discurso organizacional, discurso político, discurso da mídia, etc. Se as elites simbólicas controlam as mentes por meio do discurso, é interessante explicar aqui como van Dijk associa o discurso ao contexto, para demonstrar de que modo esse controle acontece.

Antes, porém, devemos considerar as relações de poder que perpassam o discurso. O poder não é parte constitutiva da linguagem; contudo, difunde-se nela, por meio da apropriação discursiva daqueles que o detêm. Esse domínio discursivo acaba por polarizar as comunidades, de modo geral, em indivíduos dominados e indivíduos que dominam.

Portanto, se há um controle mental, haverá controle de ações, fato que implica comportamentos monitorados e manipulados conforme seja o desejo das elites dominantes ou simbólicas (VAN DIK, 2012b). Nessa perspectiva, a visão dos Estudos Críticos do Discurso volta-se, comumente, para os grupos marginalizados, expropriados de seus direitos básicos, rechaçados sócio culturalmente, revelando como o discurso dominante subjuga, manipula e escraviza mentalmente os indivíduos e quais são os recursos linguísticos, contextuais, textuais, ideológicos e estruturais utilizados para a manutenção desse poderio.

Sendo assim, para compreender as ligações de poder que estão difusas na linguagem, devemos trazer à memória que é na interação que a linguagem se estabelece e nela o discurso se constitui, desenvolve-se, significa-se e ganha novos significados de acordo como se desdobram os vínculos entre os atores sociais e as práticas diárias nas quais eles estão envolvidos. Logo, a ideia de discurso deve ser remetida, necessariamente, às práticas sociais e linguísticas. Chegamos, então, à tríade discurso-cognição-sociedade, pronunciada por van Dijk:

Figura 5 - Apresentação da tríade discurso-cognição-sociedade



Fonte: Elaborada pela própria autora com base no modelo sociocognitivo de van Dijk (2012a)

Conforme a figura apresentada, podemos inferir que essa tríade, em movimentos cíclicos e ininterruptos, constitui-se como a base da comunicação humana. Logo, o discurso, sendo produto da subjetividade do homem, transmite à linguagem poder e insere nela ideologias que devem ser refratadas e que influenciarão a cultura, as práticas discursivas e os indivíduos de uma dada comunidade, conforme dissemos acima.

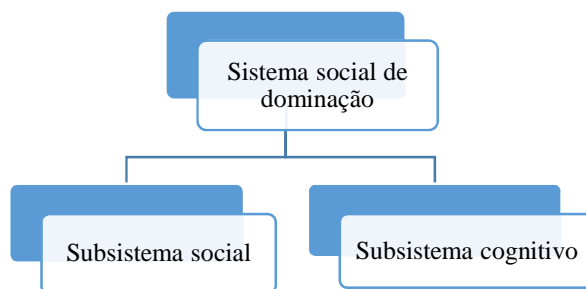
À vista disso, quando se pensa em sujeito/ator é relevante identificá-lo como um indivíduo que está inserido em um grupo, este é atravessado por ideologias, por outras vozes, por outros discursos. Contudo, sabe-se que estes não são neutros, podemos concluir, então, que, em toda atividade discursiva existem as multifaces do poder, nas quais operam relações de dominância de um grupo sobre o outro. Assim, o controle social se dá por meio do controle do discurso que, por sua vez manipula, e mantém o poder nas mãos das elites simbólicas, que controlam o acesso à informação, a mente e os eventos comunicativos.

3.1.3 Os modelos de contexto: a formação de preconceitos e as ideologias

Os grupos dominantes determinam o que se pode falar, quem o pode, quando e como se deve dizer. Suas ideologias encerram, em si mesmas, seus ideais, normas, preconceitos e descaso para com as minorias. Embora van Dijk (2012b) tenha desenvolvido a ideia de

sistema de dominação social para explicar práticas racistas, podemos entender nas relações de dominação, então, que existe um “sistema social de dominação” e que se ramifica em outros dois subsistemas, a saber, o social e o cognitivo, conforme o esquema abaixo:

Figura 6 - Apresentação do esquema de dominação social



Fonte: Elaborada pela própria autora com base em van Dijk (2012b)

Nessa perspectiva, as elites simbólicas influenciam as minorias e difundem suas práticas preconceituosas por meio dos modelos de contexto, seja no “nível local”, isto é, no nível das interações sociais do discurso ou, no nível global. Os modelos de contextos controlam o processamento do discurso por meio de estratégias discursivas sutis, tais como estruturas sintático-semânticas, seleção lexical, estilo, registros e a retórica (VAN DIJK, 2012a), para dar foco às minorias ou aos problemas que se relacionam a elas, fato que contribui para a *outro-apresentação negativa* e para a depreciação dos grupos minoritários e suas culturas. É nesse nível que o poder simbólico, exercido pelas classes sociais de prestígio, confere a elas o direito ilegítimo de manipular e perpetuar as práticas segregacionistas. Ao exposto anteriormente, van Dijk chama de subsistema social.

A cultura *funk*, como outros estilos de música do Brasil, é considerada, na opinião de muitos, um produto cultural emanado de um grupo que se caracteriza pela anomia social. Nessa ideia, os integrantes dessa comunidade, geralmente jovens negros, pobres e residentes em periferias e favelas brasileiras, não atendem aos pré-requisitos de aceitação identitária impostos socialmente. Portanto, as elites simbólicas, por controlarem o acesso ao discurso, determinam o padrão de elementos culturais a serem aceitos pelas minorias.

Assim, toda manifestação de arte, de linguagem ou de discurso que se configura como desvio à norma sofre o preconceito em diversos níveis de intensidade, além de ser segregada.

Por esse viés, existe toda uma construção discursiva da outro-apresentação negativa da minoria em questão. Os versos do quadro abaixo são um recorte da música *Não me bate não doutor*, dos *Mc's Cidinho e Doca* (ver capítulo 4), e eles demonstram como acontece a dominação das elites simbólicas e como se formam o preconceito e a imposição ideológica:

Figura 7 - Trecho da música *Não me bate não doutor*, dos *Mc's Cidinho e Doca*

<p>Mais nao me bate doutor (l. 1) Se dançamos <i>funk</i> eh porque somos <i>funkeiros</i> (l. 4) Apanhei da policia apanhei da midia (l. 7) Quero paz quero festa <i>funk</i> eh do povao (l. 12) Já cançei de se visto com discriminação (l. 13)</p>
--

O *eu-mesmo* se apresenta como integrante do grupo de *funkeiros* (l. 4). A cena mostra-se como um diálogo estabelecido entre ele e o *doutor* (l. 1). Nesse evento comunicativo, ele pede para não apanhar, pois já apanhou *da polícia* e *da mídia* (l. 7). Nesse verso, a flexão verbal *apanhei da polícia* parece que foi empregada em sentido literal, o que, porém, não é o caso de *apanhei da mídia* é bem pouco provável. Isso nos faz inferir que *apanhar*, nesta ocorrência, tenha a ver com a discriminação que ela pode promover (e promove), em nível global, contra o *funk*.

São ideologias culturais que lutam entre si. De um lado, é a ideologia da cultura *funk* que se traduz em festa da paz, do povo e, portanto, mais democrática. Por outro, é a ideologia do *doutor*, *da polícia* e *da mídia* que manipula o gosto e as preferências públicas, de maneira que o *funk* seja rebaixado enquanto valor cultural e seja discriminado. Logo, para esclarecer o que foi dito nos parágrafos iniciais desta seção, o *doutor*, a *polícia* e a *mídia* fazem parte do subsistema de dominação social e no nível global incutem na memória episódica da sociedade (subsistema social) que o *funk* não deve ser apreciado.

Depois, o nível cognitivo passa a ser afetado. A consequência direta disso é: quem gosta da música pode ser punido e quem não gosta pode engrossar o rol de pessoas que a depreciam.

Na seção seguinte, buscamos discutir sobre o que vem a ser a representação social dentro dos Estudos Críticos do Discurso, e propomos o diálogo com a teoria da representação social de van Leeuwen (1997).

3.1.4 Representação social

A representação social é entendida, dentro do viés sociocognitivo, em termo de modelos mentais. Como já dito, os indivíduos armazenam suas experiências na memória de longo prazo (MLP), interpretando-as de modo subjetivo.

Conforme as experiências cotidianas ocorrem, os indivíduos fazem por meio delas a representação de si. O *eu-mesmo* é o participante central de todas as experiências e em cada uma delas, devido às diversas avaliações de si, forma-se uma identidade referente a um mesmo indivíduo. São os papéis que o ser humano desenvolve em suas relações interpessoais ao longo de sua trajetória de vida (VAN DIJK, 2012a). Para exemplificar, podemos identificar várias identidades que se expressam na letra da música *Não vai ter Copa*, em que ora o ator social se mostra como manifestante: *Não vai ter Copa! Governo, eu vou pra rua te derrotar outra vez*, ora ele se revela como morador do morro/favela e como guerreiro: *Se não tem paz no morro que no asfalto tenha guerra (...)*.

Nessa perspectiva, surgem nos eventos comunicativos as autorrepresentações positivas de si ou representações negativas do outro. O *eu* é a marca pronominal, linguística que situa o ator social dentro do modelo de contexto (o morro/favela) e, à medida que o *eu-mesmo* faz avaliação de si e do outro, há um reflexo disso, positivo ou negativo, sobre o discurso ou sobre as interações cotidianas. Assim, as experiências vivenciadas pelas pessoas se configuram como modelos de contexto, que são representados e compreendidos de modo variável dentro do evento comunicativo, de acordo com a visão de cada

participante ou de um grupo social (VAN DIJK, 2012b, p. 244). Esse modo variável de ‘ver’ os eventos e as situações comunicativas atribui aos objetos do discurso um caráter instável e mutável.

Assim posto, os atores representam de maneira mais ou menos consciente conforme os modelos de contextos. Logo, os indivíduos assumirão identidades que variarão conforme: o ambiente (tempo cronológico); o lugar específico; a sua própria personalidade e qualidades; a posição que exerce de falante/receptor na interação; a sua posição social (profissão, ocupação, sua nacionalidade); a identidade de outras pessoas; as ideologias (que concorda/discorda); seu conhecimento pessoal; e seus propósitos e intenções. Todos esses elementos contribuem para a diversidade de representações sociais que um determinado ator exerce em seu cotidiano.

3.1.5 Micronível e macronível de análise

Van Dijk (2012a, p. 111) defende que o homem pode “representar mentalmente e falar de eventos” em variados níveis: geral/global ou específico/local. Dessa forma, os modelos de contextos podem ser representados em níveis macro e micro e, conforme a linguagem se desenvolve, um ou outro nível é ativado. Um exemplo utilizado pelo autor é o gênero aula, que é específico, local e que abarca ações menores tais como, expor um conteúdo, dialogar com os alunos, escrever no quadro (ou fazer apresentação em *slides*), etc. Toda aula está dentro de um contexto maior, que seria o conjunto de aulas dadas em tempo com duração variável de meses, e são lecionadas dentro de uma escola ou universidade (contexto macro).

Dessa maneira, o aspecto ‘macro’ (universidade/escola) influencia as ações do professor ao lecionar (aspecto ‘micro’), isto é, o docente deve se adequar ao contexto de sala de aula, falando aquilo que é pertinente ao assunto abordado, sua roupa deve ser moderada, seu tratamento com alunos e colegas de trabalho deve ser polido. Logo, embora algumas das experiências pessoais do educador sejam necessárias no momento da interação

(e, por isso, são ativadas), ele deve atender às exigências comportamentais e linguísticas daquele ambiente educacional.

Ao analisar o discurso, devemos considerar macro e micronível do contexto que o envolve para que tenhamos uma visão interpretativa mais completa deles. No caso das músicas de *funk*, a análise que se realizará no capítulo 4 irá além da avaliação cotextual ou interacional. Os aspectos globais e locais que envolvem as músicas e os adeptos delas, os modelos de contextos e as ideologias também serão considerados nas análises.

3.2 – VAN LEEUWEN E A TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO DISCURSO

A teoria dos atores sociais busca apresentar categorias sócio-semânticas, que servem de instrumento para investigar como os atores sociais são representados linguisticamente por meio do discurso e como eles são constituídos sócio-culturalmente.

Para ter êxito em tal intento van Leeuwen (1997) constrói um método de análise que contém 10 categorias que contribuem para a representação social, a saber: a inclusão *versus* exclusão; a distribuição de papéis sociais; generalização *versus* especificação; assimilação *versus* individualização; associação *versus* dissociação; indeterminação *versus* diferenciação; nomeação *versus* categorização; função *versus* identificação; personalidade *versus* impessoalidade; a sobredeterminação. A seguir, mostramos, de modo breve, qual a compreensão do autor sobre cada uma dessas classificações.

No processo de produção textual ocorrem inclusão ou exclusão dos atores sociais, conforme sejam a vontade, o interesse e os objetivos de quem a realiza. Nas práticas sociais da linguagem, algumas representações são ignoradas em detrimento do que se quer enfatizar, por meio da supressão ou de um deslocamento para segundo plano do indivíduo. Desse modo, algumas pistas linguísticas do texto podem dar visibilidade ou não aos indivíduos nele representados, o que resulta em inferências ou questionamentos sobre como

são desempenhados os papéis dos atores sociais de uma dada interação (VAN LEEUWEN, 1997). Assim, na proposição:

(I) *jovens suspeitos de roubo são presos.*

Mitigou-se o ator agente da ação de prender, nesse caso, a marca linguística que faz com que essa construção deixe em segundo plano o outro grupo representado é a estrutura de passiva. Ora, quem é preso é preso por alguém, portanto, poderíamos nos perguntar: quem prendeu os jovens? Contextualmente, logo responderíamos que foi a polícia, pois só a ela é delegado o poder para autuar e prender pessoas que, supostamente, estejam em situação de infração mediante à lei. Em muitos casos, a mídia direcionada às massas (jornais e revistas- impressos ou televisionados- de grande circulação) utiliza-se desse tipo de estrutura linguística para dar ênfase à representação negativa de uma dada minoria ou grupo marginalizado socialmente.

Obviamente, essa é uma das muitas pistas linguísticas que podem apagar ou evidenciar determinado papel social. Nesse sentido, os papéis são distribuídos e organizados gramaticalmente dentro do texto, de maneira que essa distribuição representacional seja controlada pelos contextos sociais e ela pode acontecer em diversos níveis processuais: materiais, comportamentais, mentais, verbais e relacionais.

Segundo van Leeuwen (1997, p.188), a voz passiva pode tornar o ator “sujeito” ou “beneficiado”, isto é, este se apresenta como objeto na representação, aquele se apresenta como quem tem a vantagem, ainda que seja de modo negativo. Devemos ressaltar, que existe uma transitividade de papéis sociais, pois, quem representa se “beneficiando” aqui, pode estar “sujeito” acolá. Nesses termos, o exemplo utilizado anteriormente demonstra como as representações ora incluem, ora excluem os atores sociais, de acordo com o interesse de quem detém o domínio discursivo-textual.

Outra categoria de análise desta abordagem é a especificação *versus* generalização, que relaciona como os atores sociais são representados de maneira específica ou genérica

dentro do texto. Na mídia, por exemplo, quando o enfoque é para alguém da classe dominadora, então é utilizada a referência específica, por outro lado, quando o foco se volta a uma pessoa comum, então, usa-se estratégias linguísticas para generalizar. A generalização pode se manifestar por meio de plural sem a precedência de artigo, definido ou indefinido, tempo verbal, etc. (VAN LEEUWEN, 1997).

Contudo, podemos demonstrar a especificação e a generalização ocorrem também no discurso de um grupo minoritário, nesse caso, as letras de *funk* que compõem nosso *corpus*. Como estamos falando de um tipo de música cuja produção artística é advinda de indivíduos oprimidos socialmente, as vozes aqui representadas não são a do opressor. Assim, quando o ator social representado na música fala de si, de seu próprio grupo ou das favelas ele faz especificação para chamar a atenção do interlocutor para si. Quando fala das elites simbólicas, ora ele especifica com o fim de chamar a atenção do seu ouvinte para as ações ruins dos grupos dominadores, ora ele generaliza desenfaticando a importância deles no discurso. Dessa forma, por meio do exemplo abaixo, a música *Ouve aí seu deputado*, do *Mc Juninho*, identificamos essas categorias:

- (I) *Guerra, fome, discriminação o mundo que vivemos é o mesmo que o do cão (l.1).*
- (II) *To cansado, de ver sofrimento de ver crianças chorando por não ter o alimento (l.2).*
- (III) *Eu peço a deus, todos os dias, que me mostre uma saída (l.3).*
- (IV) *Mas a única coisa que eu consigo ver é o deputado roubando de você (l.4).*
- (V) *Como já não bastasse ter uma mansão um carro importado e até avião (l.5).*
- (VI) *Mas tem hora que eles são bonzinhos vem nas favelas e presenteia os meninos (l.6).*
- (VII) *Cheguei a me iludir achar que estava bom, mas ai eu percebi que era só a eleição (l.7).*

Observamos que os atores sociais agentes dos verbos *viver* (l.1 e 4), *ver* (l.2), *chorar*

(1.2), *pedir* (1.3), *iludir* (1.7) e *perceber* (1.7), são o eu-musical e os integrantes das favelas. Esses verbos são conjugados em primeira pessoa do singular e do plural, fato que corrobora para especificar e enfatizar a condição social desse grupo e a posição de vítima em que se encontram seus membros. Já os verbos *roubar* (1.4), *ter* (1.5), *ser* (1.6) e *presentear* (1.6) são ações correspondentes ao *deputado* e aos atores que exercem atividade política no país. O artigo *o* na linha quatro também contribui para a especificação desse ator-representante político. Percebemos que esses verbos especificam os agentes com o fim de evidenciar a imagem negativa desse grupo.

Nessa ideia, podemos aproximar às categorias de *especificação* e de *generalização* a *assimilação* e a *individualização*. Quando um ator social é especificado no textos enquanto indivíduo, ele é singularizado, determinado, ou seja, volta-se a atenção para uma pessoa de importância, comumente alguém da elite. A *generalização* se aproxima da *assimilação* à medida que, ao desfocar as pessoas de um determinado grupo, nesse caso, as classes minoritárias, ocorre a *assimilação* desses indivíduos, de modo que suas características e especificidades identitárias sofram um processo de apagamento, de anonimização.

A assimilação relaciona-se a grupos e individualização a um ator social específico. Em (I), a flexão verbal *estou*, em primeira pessoa (eu), marcada pela redução gramatical *to*, individualiza um dos atores sociais que compõem a favela, nesse caso, o eu-musical. Já o pronome eles, em (II), sem um artigo que o precede, colabora para assimilar esses indivíduos, os políticos, no discurso musical, dando ênfase ao aspecto negativo de suas ações:

- (I) To cansado, de ver sofrimento de ver crianças chorando por não ter o alimento (1.2)
- (II) Mas tem hora que eles são bonzinhos vem nas favelas e presenteia os meninos (1.6).

Os atores sociais podem ser *nomeados* ou *categorizados*. Para van Leeuwen (1997), em determinados contextos, a estratégia de *nomeação* permite ao produtor do texto evidenciar uma identidade específica, elevando-a a uma posição alta de poder. O ator social pode ser representado por meio da categorização de uma atividade que ele venha a exercer.

Há também a categorização que identifica o indivíduo por aquilo que é, por suas características intrínsecas subjetivas. Os trechos, a seguir, fazem parte da música *Rap do Silva*, do *Mc Bob Rum*, e servem para exemplificar como um ator social pode ser nomeado no discurso e ser categorizado de acordo com as suas atividades sociais:

<p>Na música um morador da favela é nomeado como <i>Silva</i> e categorizado conforme os referentes à frente.</p>	{	<p>(I) <i>Pai de família</i> (l.7); (II) <i>Era trabalhador</i> (l.21); (III) <i>Era um cara maneiro</i> (l.23); (IV) <i>Ele era funkeiro</i> (l.24).</p>
---	---	--

Dentro da *categorização* outro par de categorias de análise: a *funcionalização versus identificação*. A *funcionalização* é como os indivíduos são categorizados no texto pela função que exercem nas atividades cotidianas. Já a *identificação* define-os por aquilo que eles são. Nos exemplos descritos acima, em (I) (II) e (IV) o ator social, *Silva*, é categorizado por sua função. Em (III), ser *um cara maneiro* (l.23) tem a ver com uma das características da personalidade do *Silva*.

Essas representações do *Silva* podem ocorrer de modo simultâneo dentro de sua prática social, isto é, ele pode ser pai, trabalhador, um sujeito bem quisto, tudo isso ao mesmo. A essa possibilidade que um determinado ator social tem de representar diversos papéis ao mesmo tempo, van Leeuwen chama de *sobredeterminação*.

Outro modo de representar os atores sociais é por meio da *associação versus dissociação*. A *associação* relaciona-se a grupos, é o modo pelo qual os membros dos grupos são postos no discurso genericamente, ou seja, sem serem identificados. O exemplo a seguir, deixa claro a ideia do autor: “Acreditavam que o programa de imigração existia para beneficiar **os políticos, os burocratas e as minorias étnicas**, não para os australianos como um todo” (VAN LEEUWEN, 1997, p.197). O autor comenta que as associações podem ser desfeitas à medida que o texto se desenvolve.

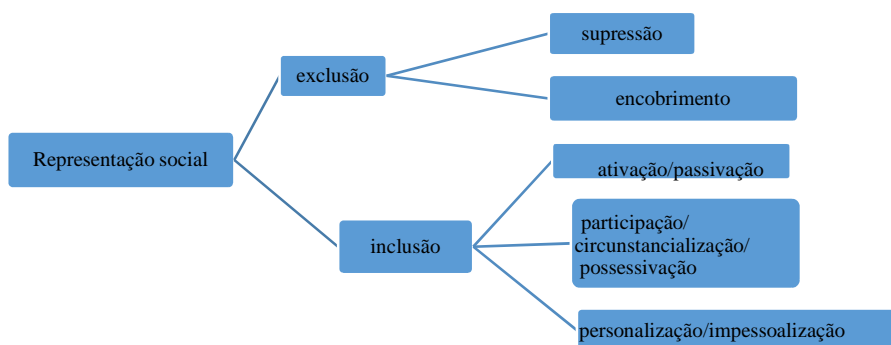
A indeterminação *versus* diferenciação diz respeito ao modo como os atores sofrem anonimização textual e como são diferenciados entre si dentro de um mesmo grupo. As proposições (I) e (II) elucidam a maneira como essas duas categorias podem se manifestar no texto:

- (I) **Alguém** pusera flores na secretaria da professora (VAN LEEUWEN, 1997, p.199). (ator anônimo).
- (II) Muitos dos **migrantes** são pessoas de **classe alta** e outros são de **classe baixa** (exemplo adaptado: VAN LEEUWEN, 1997, p.199). Dentro do mesmo grupo, os atores são diferenciados entre si como ricos e pobres.

Por fim, os atores sociais podem ser *personalizados e despersonalizados*. É muito comum em textos, haver a representação por meio de pronomes pessoais, possessivos, nomes próprios ou adjetivos. A esse processo van Leeuwen denomina personalização. Já o processo de descaracterização do indivíduo, manifesta-se por meio do uso de substantivos abstratos ou outras estratégias linguísticas que promovam o esvaziamento da identidade de um ator específico.

Nesse sentido, através dessas estratégias, a teoria da representação social revela que os atores representam ou podem exercer uma identidade a cada papel representado. A depender da cultura, dos contextos sociais de imersão, na sociedade complexa, multifacetada e carregada de ideologias haverá muitos papéis a serem desempenhados. A figura abaixo resume todas as categorias dos atores sociais no discurso, relacionadas anteriormente:

Figura 8 - Esquema da teoria da Representação Social



Fonte: Elaborada pela própria autora com base em van Leeuwen (1997)

As estruturas discursivas podem excluir os atores sociais em uma interação ou incluí-los. A inclusão ou exclusão deles depende de quem manipula o discurso, conforme sejam as intenções do produtor. A exclusão pode acontecer por meio de mecanismos de supressão ou encobrimento das marcas da representação dos atores. Já a inclusão pode acontecer por meio de estruturas sintáticas e semânticas (ativação/passivação, participação/circunstancialização/possessivação, personalização/impessoalização) que evidenciem discursivamente a participação dos atores sociais (VAN LEEUWEN, 1997).

Por fim, neste capítulo nosso objetivo foi trazer, de modo sucinto, o que cada uma das teorias descritas nos tópicos anteriores trazem sobre os estudos do discurso. Ambas as perspectivas se completam e o enfoque que cada uma dá à Análise do Discurso nos deram base para aprofundar as análises de nossa pesquisa, além de dar densidade ao nosso trabalho. No capítulo quatro, buscamos aplicar todas as leituras que fizemos dessas duas abordagens para analisar as canções do *funk crítico*.

CAPÍTULO 4 – *FUNK CRÍTICO: UMA ANÁLISE SOCIOCOGNITIVA*

Neste capítulo, desenvolvemos nossas análises almejando aplicar a teoria sociocognitiva de van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999), aliando-a à teoria da representação social de Van Leeuwen (1997). O capítulo está dividido em dois blocos. No primeiro, 4.1, *A representação das favelas: o funk como arte(fato) de denúncia*, buscamos observar nas letras como são feitas as representações das favelas. Este bloco divide-se em dois itens, a saber, o 4.1.1, *A representação das favelas: relações antagônicas entre apreço e desprezo*, cujas composições denunciam a condição social e econômica das favelas e o 4.1.2, *A representação das favelas: consequências resultantes do caos no cenário político brasileiro*, que versam sobre como a configuração política do país afeta a população das favelas e das periferias brasileiras, além de evidenciarem a postura política da população manifestante do país.

No segundo bloco, 4.2, *A representação da cultura funk: as apresentações positivas de si*, as canções apresentadas revelam como são construídas as representações do universo *funk*. No desenvolvimento analítico das letras tecemos considerações sobre o contexto em que os temas desenvolvidos nelas se inscrevem, sobre como as ideologias de grupo se articulam, e como são elaboradas as representações das favelas e da cultura *funk*. Ao final, a partir das observações realizadas em cada análise, fizemos um quadro a fim de evidenciar as estratégias discursivas e textuais das composições. Nas letras das músicas apresentadas em nossa pesquisa, mantivemos o registro tal como está no site letras.mus para que não houvesse omissão de nenhum dos dados nelas contidos.

Ademais, a título de esclarecimento, a seguir, articulamos uma breve definição de algumas estratégias textuais que nos deram apoio para analisar os modelos de contexto e as construções ideológicas nas músicas:

Quadro 7 - Estratégias textuais utilizadas pela teoria sociocognitiva com base em van Dijk (2012a, 1999) e outros autores.

Definição breve das estratégias textuais utilizadas pela teoria sociocognitiva		
Definição		
Semântica Local	Evidencialidade	Um determinado argumento se fortalece a partir de seu apoio em outro argumento cuja autoridade seja legitimada socialmente (TOMAZI, 2014).
	Léxico	Trata-se do repertório de palavras existentes em uma determinada língua (HOUAISS, 2009).
	Interxutualidade (paródia/paráfrase)	Segundo Mônica Cavalcante (2013), a paródia e a paráfrase é um tipo de intertexto. Trata-se de um recurso que se define por ser a recriação de um determinado texto fonte, por meio da substituição fonética, imagética ou lexical.
	Dêixis espacial, temporal, pessoal	São referências compostas pela relação existente entre os pronomes (eu-tu) <i>versus</i> os advérbios que remetem a espaço e a tempo (aqui-agora). Elas apontam para elementos de natureza exclusivamente linguística. Soma-se a isso, os dêiticos giram em torno do enunciador e estão atrelados ao contexto de inscrição da linguagem (KOELLING, 2003).
Semântica Global	Outro-apresentação negativa	Trata-se do modo de apresentar o outro (<i>eles</i>) de maneira negativa, evidenciando <i>suas</i> características e ações negativas. (VAN DIJK, 2012a).
	Auto-apresentação positiva.	Trata-se do modo como <i>nós</i> nos apresentamos de maneira positiva, evidenciando <i>nossas</i> características boas (VAN DIJK, 2012a).
Dispositivos retóricos: Figuras de linguagem	Eufemismo	O eufemismo é a substituição de uma palavra ou termo, cujo significado é odioso, por outro mais ameno, mais brando (ROCHA LIMA, 2008).
	Ironia	Figura retórica na qual o falante diz algo contrário ao sentido, de fato, pretendido (HOUAISS, 2009).
	Antítese	“É a contraposição de uma palavra ou frase à outra de significação oposta” (ROCHA LIMA, 2008, p. 516).
	Metáfora²¹	A metáfora é o deslocamento do significado de uma palavra para outro patamar de significação, ou seja, o termo transita da denotação para a conotação (LIMA, 2008).
Sintaxe oracional	Noção de agentividade	Trata-se da noção de agência dos sujeitos, se são agentes ou pacientes.

²¹ A metáfora é uma categoria retórica que, para o modelo sociocognitivo, também pode também compor a categoria “semântica local”.

As categorias de contexto da abordagem proposta por van Dijk (2012a) e as categorias da teoria dos atores sociais de van Leeuwen (1997) foram explicadas no capítulo três.

4.1 A REPRESENTAÇÃO DAS FAVELAS: O *FUNK* COMO (ARTE)FATO DE DENÚNCIA

As favelas brasileiras são representadas, comumente, do ponto de vista da mídia ou das elites simbólicas de um modo muito diferente daquele que corresponde à realidade. Os atores sociais advindos das classes pobres, muitas vezes, ou não são protagonistas da vida cotidiana ou, às vezes, ganham papéis de figurantes no cenário social brasileiro.

Separamos o item 4.1 em dois blocos. O subitem 4.1.1, *a representação das favelas: relações antagônicas entre apreço e desprezo*, que apresenta a visão crítica do *funk* a respeito da realidade das favelas e de seus moradores. Ideologicamente, essa visão, é confrontada com a visão com a qual muitos segmentos sociais (classe média, classe alta, autoridades, entidades religiosas) têm das favelas.

O segundo subitem, 4.1.2, *a representação das favelas: consequências resultantes do caos no cenário político brasileiro*, diferencia-se do primeiro porque as letras dessa seção apontam as autoridades brasileiras como os responsáveis diretas pelos problemas econômicos e sociais nos quais o povo pobre do país se encontra. Isso porque a má gestão dos recursos públicos e o descaso com a população pobre ocasiona sérios problemas povo brasileiro.

Dessa forma, pensando em analisar como essa representação acontece discursivamente nas letras das canções do *funk crítico*, começamos nossas análises pelas músicas que fazem a representação dos moradores das favelas, selecionamos, então, 4 músicas para analisar neste item: *Eu só quero é ser feliz*, dos Mc's Cidinho e Doca; *Orgulho da Favela*, do Mc Bob Rum; *Ouve ai Seu Deputado*, do Mc Juninho e Melhores dias virão, dos Mc's Careca e Pixote.

4.1.1 A representação das favelas: relações antagônicas entre apreço e desprezo

Como dissemos em nossa metodologia, utilizamos as estruturas contextuais (semântica local: Evidencialidade, metáforas, léxico; semântica global: auto apresentação positiva, outro apresentação negativa; Dispositivos retóricos: eufemismo, ironia, antítese; sintaxe oracional) propostas por van Dijk (2012a) para analisar as letras das músicas a fim de mostrar como a voz nelas presente faz a representação social da cultura *funk* e da favela. A análise inicial é da música *Eu só quero é ser feliz*. Os cantores da música acima são os *MC's Cidinho* (Sidney da silva) e *Doca* (Marcos Paulo de Jesus Peizoto), são oriundos do Rio de Janeiro. As canções disseminadas pela dupla retratam bem a realidade socioeconômica de sua cidade.

Eu Só Quero É Ser Feliz

Cidinho e Doca

- 1-Eu só quero é ser feliz,
- 2-Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é.
- 3-E poder me orgulhar,
- 4-E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.
- 5-[fé em Deus, dj]

- 6-Eu só quero é ser feliz.
- 7-Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é.
- 8-E poder me orgulhar.
- 9-E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.

- 10-Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz,
- 11-onde eu nasci, han.
- 12-E poder me orgulhar
- 13-E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.

- 14-Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer.
- 15-Com tanta violência eu sinto medo de viver.
- 16-Pois moro na favela e sou muito desrespeitado.
- 17-A tristeza e alegria que caminham lado a lado.
- 18-Eu faço uma oração para uma santa protetora,
- 19-Mas sou interrompido à tiros de metralhadora.

- 20-Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela,
- 21-O pobre é humilhado, esculachado na favela.
- 22-Já não aguento mais essa onda de violência,
- 23-Só peço a autoridade um pouco mais de competência.

- 24-Eu só quero é ser feliz,
- 25-Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, han.
- 26-E poder me orgulhar,
- 27-E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.
- 28-Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz,
- 29-Feliz, onde eu nasci, é.
- 30-E poder me orgulhar e ter a consciência que o pobre Tem seu lugar.

- 31-Diversão hoje em dia, não podemos nem pensar.
- 32-Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar.
- 33-Fica lá na praça que era tudo tão normal,
- 34-Agora virou moda a violência no local.
- 35-Pessoas inocentes, que não tem nada a ver,
- 36-Estão perdendo hoje o seu direito de viver.
- 37-Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela,
- 38-Só vejo paisagem muito linda e muito bela.
- 39-Quem vai pro exterior da favela sente saudade,
- 40-O gringo vem aqui e não conhece a realidade.
- 41-Vai pra zona sul, pra conhecer água de coco,
- 42-E o pobre na favela, vive passando sufoco.

43-Trocaram a presidência, uma nova esperança,
 44-Sofri na tempestade, agora eu quero abonaça.
 45-O povo tem a força, precisa descobrir,
 46-Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui.

47-Eu só quero é ser feliz,
 48-Andar tranquilamente na favela onde eu nasci,
 é.
 49-E poder me orgulhar,
 50-E ter a consciência que o pobre tem seu lugar.

51-Eu, só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz,
 onde eu nasci, han.

52-E poder me orgulhar, é,
 53- E ter a consciência que o pobre tem o seu
 lugar.

A música acima foi lançada em meados da década de 90 e, em alguns aspectos, o contexto daquele período é diferente do de hoje. Só para esclarecer, no cenário nacional, esse período se destaca por ser o início da abertura política do país após o fim do regime militar, que utilizava, declaradamente, o poder que lhe era conferido para reprimir, especialmente a liberdade de expressão da população e, também, aquela das periferias e das favelas.

Esse cenário foi palco para muitas manifestações artísticas, entre elas, as musicais que se posicionavam criticamente contra muitas questões políticas do país, tais como a pobreza e a miséria existentes no Brasil. Assim, esta é uma dessas composições.

Em uma primeira leitura, percebemos que todo o texto é marcado pelas estruturas textuais que apontam para a negação de um padrão de vida almejado pelo *eu* musical e por sua comunidade. Vemos isso por meio dos elementos linguísticos que se relacionam dicotomicamente. Na música, acontece o diálogo do ator principal com três outros atores, a saber, a *cara autoridade*, a *santa protetora*, a *polícia*. A essas três entidades a voz presente na letra dirige seus argumentos, suas denúncias e sua súplica em prol de si e de sua comunidade.

Por essas negações visíveis, inferimos que há uma dêixis espaço/temporal, muito bem delimitada, especificada, indicando a favela como sendo o cenário representado na letra. Parece-nos que todas essas dicotomias são ratificadas pelo movimento dialógico textual que se instaura na medida em que se estabelece a interação da voz representada com um *outro*,

que é investido de poder, de legitimidade, de prestígio social e que contribui para a polarização entre os atores representados. Essas polarização aparecerá ao longo da música (não só desta, mas de todas as outras a seguir) por meio do léxico, uma vez que algumas palavras serão enfatizadas para mostrar os aspectos negativos *Deles* e os aspectos positivos *Nossos* (VAN DIJK, 2012b).

Começando pelo título e pelo primeiro verso da música *Eu só quero é ser feliz*, notamos o uso do pronome do caso reto *eu* que marca a dêixis pessoal, indicando o ator social que se manifesta e pede apenas a felicidade. *Ser feliz* é a condição única de desejo desse sujeito, já que o advérbio *só* exclui a possibilidade de outros desejos. O verbo *querer* admite um estado de volição que motiva a determinação de ser feliz, muito embora, nesse caso, alcançar a felicidade não é uma meta que dependa unicamente desse ator; ao contrário, podemos dizer que é quase uma súplica, já que, como veremos adiante, para ele ser feliz tudo o que deve ser feito, quem pode fazê-lo não o faz.

No verso dois, como em uma receita, o *eu-mesmo* (VAN DIJK, 2012a) mostra os ingredientes necessários para atingir o seu alvo- ser feliz. Como dissemos, o texto é marcado por oposições e, sendo assim, a denúncia primeira é a de que não há tranquilidade na favela onde esse ator social vive. O advérbio *tranquilamente* modaliza a fala desse locutor, uma vez que ele não diz diretamente que não há tranquilidade na região onde mora, todavia, ele avalia que, lá, o morador não anda de modo calmo e seguro.

Em um movimento de pertença, é quase natural sentirmos segurança no *hábitat* em que nascemos e crescemos, pois ao longo do tempo há o reconhecimento dos traços e características pessoais e culturais dos indivíduos que compõem a nossa comunidade, ainda que não haja laços estreitos entre eles. Esse nicho comunitário/grupal proporciona uma certa proteção a seus moradores, de maneira que, quem é membro externo ao grupo rapidamente é reconhecido como tal (VIANNA, 1987).

É interessante notar que não há o desejo de mudança de uma região para outra, pois esse ator tem raízes no ambiente da favela e é nela que ele quer viver, ser feliz, andar

tranquilamente e se orgulhar dela. A conjunção aditiva *e*, que aparece no início dos versos 3 e 4, aponta uma sequência de itens necessários para que ele chegue à condição satisfatória de alegria. A ação de alguém externo à sua comunidade, além de lhe tirar a tranquilidade, o deixa sem orgulho devido ao modo como é povo é tratado. Além disso, o verbo *poder* indica que esse indivíduo não pode ao menos apreciar o lugar onde vive.

Os verbos *poder* e *ter* não estão conjugados, apresentando-se de modo vago e geral. O infinitivo desses verbos narra um *eu* que possui vazio existente em sua própria identidade que é marcada pela incompletude, pela falta de dignidade e de cidadania. No campo discursivo, eles somente são conjugados por alguém que detenha a legitimidade para tal. Logo, *orgulho* e *consciência* são atributos de quem tem reconhecimento social. Portanto, esses dois verbos, globalmente, na pós- modernidade, impõem divisões a ambientes e a pessoas. De acordo com NASCIMENTO (2006, p. 148):

Saltando os muros, visíveis ou não, que separam historicamente pessoas em categorias e necessidades de que isolaram populações e mantiveram suas vozes abafadas, agora essas falas surgem. É claro que o som e o tom de suas palavras não são agradáveis melodias e harmonias perfeitas do mundo idealizado por aqueles que se sentem incomodados.

A essas *vozes abafadas*, embora tenham conquistado muitos espaços de manifestação pública, falta-lhes, como ao ator social em questão, a *consciência* para observar, apreciar, avaliar o lugar do pobre. A Constituição Federal do Brasil prevê, em seu inciso VI do artigo 5º o direito à consciência. Essa consciência deve promover a cidadania ao sujeito, fazendo-o reivindicar os direitos e as garantias fundamentais ao cidadão brasileiro. Sem a cidadania, o indivíduo não é consciente; se não é cômico, ele não tem o *seu lugar*.

Por conseguinte, a favela configura-se simbolicamente, em um aspecto global, o nicho onde várias identidades, fragmentadas e incompletas, representam-se em um palco de pobreza. É o lugar da não-consciência, que, infelizmente, imprime nos indivíduos que nele vivem as lacunas e ausências geradas a partir de uma identidade fragilizada. Nas palavras de Hall (2014, p. 41):

A identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes

sistemas de representação tem efeitos profundos sob a forma como as identidades são localizadas e representadas.

Logo, o ator social representado na música narra sua argumentação, direcionando-a ao seu alvo: a felicidade que se traduz em tranquilidade, em orgulho e em consciência em saber que *o pobre tem, sim, o seu lugar*. No verso 5, a música continua e o locutor interage com o *Dj* pedindo a fé em Deus. Já os versos 6, 7, 8 e 9 são a repetição dos versos anteriores.

O operador adversativo *mas* introduz o verso 10. Esse conectivo é introdutor de argumentos mais fortes, aos quais se quer atribuir maior saliência. Parece-nos, que isso faz oposição a algo negativo que, supostamente, fora dito por seu possível interlocutor. Além de haver a repetição do refrão por três vezes, nesse verso o adjetivo *feliz* aparece cinco vezes, reiterando intensamente o desejo de obtenção de felicidade. Os versos 11 e 12 também intensificam o que foi dito.

Nesse lugar, a favela, ocorre a interação dos indivíduos representados na música. O *eu* evoca um conjunto de vozes as quais pretende interagir para alcançar clemência. Sendo assim, há, em meio às representações, a voz de autoridade a quem o ator se dirige. Ao governo oficial, representado por meio do vocativo: *Minha cara autoridade (l.14)*, é reivindicada alguma atitude política em benefício da favela.

De modo irônico o ator social diz a ela que não sabe o que fazer, pois ele sente medo de viver, haja vista a situação de intensa violência da região onde mora. Notamos os indícios- como veremos posteriormente- de que o relatado abuso, de força e de poder, não seja produzido por moradores da própria favela, mas, por um agente externo à ela.

O ator sente *medo de viver (l.15)*. Esse estado emocional resulta da percepção de perigo ou de ameaça. O verso 16 explica o porquê. O uso da conjunção explicativa *pois* evidencia que por ser morador da favela ele é muito *desrespeitado*. A conjunção *e* denota adição e une dois grandes agravantes: além de esse sujeito morar na favela, passar por todos

os percalços e necessidades de um morador dela, ele é *muito desrespeitado*. O advérbio *muito* marca intensidade à palavra seguinte, nesse caso, o adjetivo *desrespeitado*. Soma-se a isso, o fato de que há a exclusão do ator que o desrespeita, isto é, a princípio, o *eu-mesmo* suprime quem é o sujeito que age (a polícia), talvez, por medo de retaliação ou, ainda, por pressupor que seu interlocutor já saiba a quem ele faz referência.

Por essa causa, no verso 17, *tristeza* e *alegria*, lado a lado, dicotomicamente, são os sentimentos que permeiam e que revelam uma identidade dividida. Não há uma estabilidade emocional do morador da favela. Isso nos permite inferir, ainda, que o advérbio *só*, que aparece nas três primeiras estrofes, pode indicar que o locutor elege apenas a felicidade como alvo de seu querer, excluindo, portanto, a tristeza.

O *eu*, ao desabafar com a *cara autoridade* (l.18) e não obter sucesso, intercede, então, para uma santa protetora. Esse ente religioso se revela ineficiente em suas ações, uma vez que o locutor, ao orar, não obtém resultado: *mas sou interrompido a tiros de metralhadora* (l.19). O operador adversativo *mas* denuncia, ironicamente, que a figura *da santa protetora* reveste-se uma contradição, pois, sendo a santa um ser divino, deveria proteger, não é o que faz. Novamente, tal como foi no verso 16, a estrutura de passiva indica a supressão do agente. Em termos de agentividade, os papéis representados pelos atores nessa estrofe são: a polícia é o sujeito agente, ou seja, o ator que reprime; e o ator (morador da favela), o sujeito paciente.

Esse verso é caracterizado pela ironia. O ator ironiza ao denunciar sua posição humilhante, visto que nem mesmo quando ele está orando é respeitado. A polícia é o agente que o interrompe. O estampido produzido pelos *tiros de metralhadora* (l.19) o impede de comungar com o ‘ser divino’ a fim de obter favor. Logo, acontece exatamente o contrário do que se espera, tendo em vista a violência a que esse ator está exposto.

Originalmente, essa canção surge no seio das favelas cariocas que são lugares marcados por uma guerra civil não declarada existente entre as forças militares oficiais do

Governo e os agentes do narcotráfico. O locutor é interrompido, em sua oração à Santa protetora, não por tiros de um armistício qualquer, mas, sim, de uma *metralhadora*. A metralhadora é uma arma automática, que dispara vários tiros por segundo, e possui alta potência destruidora. Trata-se de uma arma de guerra e não de um conflito “menor”.

Segundo o site www.taurusarmas.com esse tipo de arma, independente do modelo, é vendido somente a órgãos governamentais, tais como órgãos de Segurança Pública, Forças Armadas e Prefeituras. Apesar de enfatizar a ação negativa da polícia, o locutor não deixa explícito, para quem ouve a música, se quem utiliza esse tipo de arma é a polícia ou os bandidos, uma vez que, embora no Brasil o porte de arma não seja liberado tão facilmente a um civil comum, curiosamente, muitos meliantes em conflito com a lei detêm o porte de diversos tipos de armas, incluindo a metralhadora.

Os versos 20 e 21, novamente, evidenciam a polarização existente entre *Nós* e *Eles*, que, simultaneamente, vivem de modos distintos. *Nós*, que representa a população pobre na qual o *eu-mesmo* está inserido. População essa que, segundo ele, é humilhada, é esculachada na favela, reside em moradias pouco acolhedoras, de más condições estruturais e de pouca hospitalidade. Em contrapartida, *Eles*, os ricos, moram em uma *casa grande e bela*, aconchegante, confortável e digna.

Essa oposição caracteriza a divisão territorial e geográfica dos grandes centros urbanos do país: de um lado, há as favelas que são edificações cuja estrutura física é, geralmente, precária e ilegal. Além disso, socialmente esses lugares são, supostamente, conhecidos como redutos de pessoas de má fama, suspeitas, mal educadas, ignorantes e desordeiras. Por outro lado, as casas grandes e belas constituem locais e regiões mais bem estruturadas, cujos moradores têm um nível de vida social e econômico melhor ou alto.

Nos versos 22 e 23, o ator social da música desabafa sobre a sua situação e expõe sua impotência mediante à *onda de violência*. O substantivo *onda* é usado metaforicamente para denunciar, mais uma vez, a intensidade de ações e de situações violentas a que os

subúrbios e as periferias brasileiras estão submetidas. Agora, porém, houve um afastamento da autoridade. O locutor já não dialoga com ela, ele fala dela e pede o que, aparentemente, é simples: *só um pouco mais de competência*. Os versos de 24 a 30 reiteram as declarações que expressam a vontade de ser feliz do ator social em questão.

A partir do verso 31 e 32, um novo diálogo se estabelece. No verso 32, o advérbio *até*, sintaticamente, funciona como operador de inclusão: além de a polícia invadir outros espaços das favelas, perseguir os adeptos de *funk* e a muitos dos moradores delas, o *baile* é, mais um desses ambientes. O locutor declara serem os bailes uma diversão e reclama pelo fato de que, ele e os adeptos da música são perseguidos até no baile ou na praça, sofrem humilhação, e nem em pensamento é lhes dado o direito à diversão.

Nessa perspectiva, os moradores da favela não se conformam com a violência que a invade. Assim postos, utilizam-se do discurso em tom acusativo, ameaçador, com a finalidade de denunciar a ação da polícia, quando esta faz a fiscalização que os humilha em bailes *funk's*: *pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar (l. 32)*. Zaccone (2007, p. 30) confirma como a polícia é utilizada como órgão repressor e regulador do Estado para reprimir os pobres, sob a justificativa de coibir o tráfico de drogas:

Para além da função de reprimir a circulação destas substâncias, o sistema penal exercita um poder de vigilância disciplinar, de uso cotidiano, nas áreas carentes, seja restringindo a liberdade de ir e vir naquelas comunidades, através das prisões para averiguação, ou restringindo reuniões e o próprio lazer das pessoas, como na proibição dos “bailes *funks*”, que a pretexto de reprimir a “apologia narcotráfico”, traduz o poder de controle exercido sobre as populações pobres.

Portanto, o *eu-mesmo* denuncia que há a estigmatização do *funk*, pois o gênero musical virou caso de polícia. A sociedade e as autoridades logo o associaram à pobreza e à criminalidade (CUNHA; SÁ, 2014).

Novamente, outra denúncia se expõe. A utilização da *praça* (l. 33) para descontração,

para diversão, era tida como *normal*, ou seja, era um lazer relativamente tranquilo. A *praça* vira, então, palco para a *moda* (l. 34), para a ação violenta da polícia. Repete-se o emprego do substantivo *moda* para a construção de mais uma metáfora. Nesse caso, *moda* tem o mesmo valor semântico de *costume*, de *prática habitual*.

No verso 35, está claro que a criminalização do *funk* é inapropriada e fruto do preconceito, uma vez que não se nega que existam, sim, jovens que se envolvem com o tráfico de drogas e que gostam desse tipo de música; todavia, há aqueles que gostam do *funk* e que não compactuam com o narcotráfico: *pessoas inocentes, que não tem nada a ver*. Vale notar que, na linha 36, o verbo auxiliar *estar* somado ao verbo principal *perder*, no gerúndio, configuram o presente contínuo, isto é, uma ação que acontece aqui, agora. Os *inocentes*, a todo instante, perdem o direito à vida.

Os grupos pertencentes à sociedade subdividem-se em dois, polarizando-se. O primeiro, *eles*, cuja identidade liga-se às elites simbólicas e que possuem renda médio-elevada. O segundo, *nós*, é o da população pobre, segregada, esquecida, e posta à margem: *nunca vi cartão postal que se destaque uma favela, só vejo paisagem muito linda e muito bela* (l. 37/38). O advérbio *muito* modifica os adjetivos *linda* e *bela*, intensificando-os. Essa é a ideia que, geralmente, é utilizada no cartão-postal, onde uma determinada imagem eleva a grandeza do local a que ela corresponde. Além disso, *favela* foi um termo generalizado que representa todos as favelas.

A memória geográfica do que vem a ser uma cidade no país está bem fixada como modelo mental do ator, e diverge do que representação gráfica de um cartão postal propõe. Obviamente, tal imagem não representa a realidade urbana em sua totalidade, isso faz com que outras regiões fiquem anônimas. Esse trecho denota o contraste do ambiente onde vivem esses dois grupos sociais, ou seja, segundo van Leeuwen (1997) um grupo se “beneficia”, de modo geral, em detrimento de outro, que tem sua identidade “sujeita” às faltas e às ausências que a pobreza promove.

Na linha 39, o locutor carrega sua fala de sentimento. É a manifestação de apreço pela favela. Segundo ele, embora a favela não seja valorizada, quem a conhece, cria raízes e, quando a deixa, sente falta. Mas, por quê? Talvez porque em ambientes de carências, de privações, as relações entre os indivíduos e os sentimentos vivenciados por eles sejam mais humanizados, o que é até contraditório, posto que o homem contemporâneo reveste-se da contração do *eu*, do individualismo.

No verso 40, retoma-se a ideia veiculada nos versos 37 e 38. A imagem 'vendida' pelos cartões postais não revela a disparidade econômica do Brasil. Sendo assim, os gringos, quando visitam o país, conhecem apenas as partes lindas e encantadoras: é na *zona sul* (l. 40) do Rio de Janeiro que o turismo é explorado, é nela que se saboreia a *água de côco* (l. 41). Enquanto isso, em toda e qualquer favela do Rio ou de qualquer outro estado brasileiro, por exemplo, o cidadão pobre vive, dia a dia, aflito, reprimido e sufocado, como bem argumenta o locutor no verso 42.

Seguindo a canção, há um constante movimento argumentativo de mostrar como, localmente, no interior dos morros e bairros pobres, a violência, a repressão do governo, e o descaso social evidenciam as realidades da favela. Encontramos na composição musical a representação do ator sensível, que se compadece do próximo, que demonstra solidariedade para com aqueles que sofrem discriminação. É na troca de governo que há esperança de que essa situação mude, surge um vislumbre de novas perspectivas: *trocaram a presidência, uma nova esperança* (l.43).

O verbo *trocar* conjugado no pretérito imperfeito e na 3ª pessoa do singular é indeterminado. Isso pode indicar que quem fala não é eleitor e, sendo assim, também não é cidadão nem para votar. Outro ponto que parece estar dito é que entra e sai presidente, mas a causa do povo é esquecida, a população é enganada e nutre o sonho diário de ter um país mais igualitário.

Avaliando o contexto social e econômico brasileiro, sob um aspecto global, é possível notar que a cognição pessoal faz emergir o modelo mental de opressão, que se constrói a partir da concepção de que a sociedade elitizada exclui e oprime grande parcela da população. Essa opressão faz o pobre sofrer *na tempestade* (l.44). Nesse ponto, o ator social abandona o papel sofredor, para de pedir e exige mudança.

As duas orações da linha 44 marcam oposição entre si, (1) *sofri na tempestade*, (2) *agora eu quero a bonança*. Este verso é paródia do provérbio popular: *depois da tempestade vem a bonança*. São utilizadas duas metáforas tempestade e bonança. A primeira remete ao substantivo cujo significado figurado corresponderia a um período de intensa agitação moral e de espírito. A segunda corresponde exatamente ao movimento contrário, trata-se de um momento de paz, de calma. Em (2), introduz-se outro advérbio *agora*, que delimita a dêixis temporal e traduz em um ‘momento atual’. O verbo *querer* no presente do indicativo soa quase uma ordem, não mais um pedido. Por fim, fizemos um quadro para ilustrar as categorias de análise da abordagem sociocognitiva e da teoria da representação social que foram visualizadas nessa letra:

Quadro 8 - Principais categorias de análise encontradas na música *Eu só quero é ser feliz*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
Cenário	A cidade do rio de Janeiro (zona sul <i>versus</i> favelas): <i>Andar tranquilamente na favela onde eu nasci</i> (l.2) <i>Vai pra zona sul, pra conhecer água de coco</i> (l.44)
Participantes	O ator social (<i>eu</i>), morador da favela e o povo pobre de sua comunidade: <i>Pois moro na favela e sou muito desrespeitado</i> (l.16) <i>E o pobre na favela, vive passando sufoco</i> (l.42).
<i>Eu-mesmo</i>	O eu musical, em sua narrativa, mostra sua identidade enquanto morador da favela, suas crenças, suas intenções: <i>Eu só quero é ser feliz</i> (l.1) / <i>Andar tranquilamente na favela onde eu nasci</i> (l.2) /

	<i>Eu faço uma oração para uma santa protetora (l.18).</i>
Ações/eventos comunicativos	Fazer uma oração; - Ficar na praça; -Baile; -Passeio de turistas estrangeiros ao Brasil; -Processo eleitoral para presidência: <i>Eu faço uma oração para uma santa protetora (l.18) Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar (l.32)</i>
Estruturas textuais	
Léxico	Escolhas lexicais utilizadas na construção de sentido. Diferença de posição social: <i>Minha cara autoridade(l.14).</i> Recorrência de advérbios modalizadores: <i>só (l.1), tranquilamente (l.2), pouco (l.23).</i>
Estruturas pragmáticas	Dêixis espacial, temporal e pessoal. Dêixis pessoal: <i>Eu só quero é ser feliz (l.1)</i> Dêixis temporal- a flexão do verbo <i>trocar</i> aponta para o período de eleição: <i>Trocaram a presidência, uma nova esperança (l.43).</i> Dêixis espacial- o advérbio <i>lá</i> e o substantivo plural <i>bailes</i> apontam para o lugar de diversão: <i>Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar (l.32).</i>
Dispositivos retóricos	-Ironia: <i>Eu faço uma oração para uma santa protetora, mas sou interrompido à tiros de metralhadora (l.18/19).</i>
Semântica local	Metáfora: <i>Já não aguento mais essa onda de violência (l.22).</i>
Semântica global	Auto apresentação positiva/outro apresentação negativa. <i>Eles vem nos humilhar (l.32):</i> Outro apresentação negativa- <i>eles</i> são injustos pois humilham os pobres. Auto apresentação positiva- O clítico <i>nos</i> retoma o pronome do caso reto <i>nós</i> , que é grupo humilhado na favela, ou seja, <i>nós somos a vítima</i> .
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Inclusão/ exclusão: os atores sociais podem ser suprimidos ou incluídos conforme seja a intenção do produtor do texto.	-As estruturas de passiva indicam o apagamento do sujeito que age: Pois moro na favela e sou muito desrespeitado (l.16). Mas sou interrompido à tiros de metralhadora(l.19).
Distribuição de papéis: Aponta para a agentividade dos papéis que os atores podem assumir no texto.	Papéis representados O morador da favela que sofre o desrespeito (suj. paciente) e a polícia é o sujeito agente desse sofrimento:

	<p>- Pois moro na favela e sou muito desrespeitado (l.16).</p> <p>-Mas sou interrompido à tiros de metralhadora(l.19)</p>
<p>Generalização/especificação: tem a ver como os indivíduos são representados de modo específico ou genérico no texto.</p>	<p>O ator generaliza o termo <i>favela</i>, pois não se trata de uma só, mas, sim, de todas as favelas:</p> <p>- <i>Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela</i> (l.37).</p> <p>O ator tem em sua memória episódica que, socialmente, a zona sul do Rio de Janeiro é o lugar de pessoas abastadas, com boa condição de vida, além de ter as praias e o turismo entre os mais visitados do país. Assim, ele especifica a região e, conseqüentemente, o grupo de pessoas sobre quem ele fala:</p> <p>-Vai pra zona sul, pra conhecer água de coco (l.41)</p>
<p>Nomeação e categorização: Nomeia ou retoma um ator ou objeto.</p>	<p>A polícia é representada como autoridade e por eles:</p> <p>Só peço a autoridade um pouco mais de competência (l.23).</p> <p>Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar (l.32).</p>

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

As músicas que se seguem também narram, por meio do ambiente da favela, o dia a dia do morador dela, suas regras, seu modo de vida e sua cultura. As músicas *Orgulho da Favela*, do *Mc's Bob Rum*; *Ouve Ai Seu Deputado*, do *Mc Juninho*; e *Melhores Dias Virão*, dos *Mc's Careca e Pixote*, completam-se revelando o apreço que o morador tem pela favela, ainda que viva nela com dificuldades, e o desprezo que a sociedade tem por esse tipo de *habitat*.

Como percebemos nas letras selecionadas para análise, o estilo musical *funk* apresenta aspectos característicos. A variação linguística é notável. Não é a modalidade culta da linguagem que prevalece, ao contrário, há a predominância da língua coloquial influenciada pela oralidade. As gírias, a falta de acentuação e de pontuação, a falta de concordância de número são notáveis ao longo das letras. A escolha por outra linguagem que não seja a padrão delimita a identidade social de um grupo (VAN DIJK, 2012a). É na vida social que outras normas se manifestam e, muitas vezes, são excluídas por não atenderem ao padrão oficial da língua.

Outra feição desse estilo de canção é que ele distingue as características de pessoa e de grupo. Em sua maioria, quem aprecia ou canta o *funk* é morador das favelas/periferias. Sendo assim, a música aponta para atores sociais que vivenciam e compartilham de mesmos modelos de contexto, que se inserem em um mesmo cenário e ambientes geográficos. Esse grupo encerra em si uma identidade ideológica- valores, gostos, moradias, linguagem característicos do pobre morador da favela- (VAN DIJK, 2012a).

A segunda música desta seção é *Orgulho da favela*, do *Mc Bob Rum*. O contexto descrito na música é a favela. O eu-mesmo conta como vivem os membros desse ambiente. A favela é descrita como o lugar de pessoas pobres que têm os recursos financeiros escassos, pois faltam escolas, hospitais e comida para os moradores dela. Em toda a letra percebemos a polarização entre *nós*, pobres e favelados, e *eles*, ricos/ autoridades governamentais. O ator social representado na letra apresenta algumas crenças, que corroboram para as ideologias do grupo que ele faz parte:

- A pobreza não um problema social, mas, sim, de má de distribuição de renda, bens e de riqueza;
- Os pobres da favela são uma população guerreira, que vence em meio ao sofrimento;
- O nosso grupo não se deixou contaminar pela ganância;
- Nós passamos por necessidades por que somos a base econômica que promove o crescimento dos “grandes”.

Quanto às ideologias do grupo formado por *eles* os interesses e o modo de viver são diferenciados dos moradores da favela:

- Tem alto poder aquisitivo;
- Usam indevidamente o dinheiro público para fins próprios;
- Dizem que os pobres são um problema da sociedade;
- São gananciosos;
- São preconceituosos.

Com base nessa noção de ideologia entre os dois grupos acima referenciados, fizemos nossa análise, a seguir, verso a verso.

2 Orgulho da Favela

Bob Rum

1 Ole ole ,ole ole
 2 Tenho orgulho da favela, nela aprendi a viver
 3 Muita gente discrimina o favelado,
 4 vai de carro importado e não quer se esclarecer é
 5 E nessa gente tem muito nego educado e
 6 apesar do seu trocado eles conseguem se manter
 7 A ironia do palco mundial é dizer que
 8 o povo pobre é um problema social

9 Mas nós somos guerreiros e nossa chama
 incendeia,
 10 o mundo em que o dinheiro se apossou de tal
 maneira
 11 Chegou os 'manda chuva' que nos chamam
 vagabundos,
 12 nós pobres é que somos o tempero desse
 mundo

13 Ole ole ,ole ole
 14 Tenho orgulho da favela nela aprendi a viver

15 Eu vi meus amigos nascerem e morrer,
 16 uns por falta de juízo, outros por não ter o que
 comer...
 17 Isso enquanto os grandes num belo de um
 restaurante,
 18 achavam interessante a forma da gente morrer

19 E torram o dinheiro do nosso hospital,
 20 e se um pobre adoecer pode crer que é funeral.
 21 Ainda se contradizem nas matérias de revista,
 22 quando do trem lotado despencou mais um
 surfista
 23 A ironia do palco mundial é dizer que
 24 o povo pobre é um problema social

25 Mas nós somos a base dessa classe apodrecida,
 26 que apesar de bem vestida não consegue
 disfarçar
 27 O caráter infectado por um germe homicida.
 28 Por isso que eu sou pobre mas adoro a minha
 vida!

O *eu-mesmo* dessa música é um morador da favela. Do mesmo modo que ocorre em todas as letras, utilizadas nesta pesquisa, é comum os atos de fala em tom de protesto. Esta estrutura discursiva evidencia um dos modelos de contexto comum aos atores sociais da favela: que os indivíduos dos bairros menos abastados são cooperativos no sentido de defenderem as causas do próprio grupo. Portanto, é com o entusiasmo observado no refrão *olê olê olê olê (l.1)* que o ator representado vai ativando online as suas experiências e vivências quotidianas. Essa expressão denota a alegria e a euforia, muito comuns em festas populares. No Brasil, as festas ou reuniões de congratulações são características da cultura nativa. Esse modelo mental é, normalmente, compartilhado socialmente independente das circunstâncias adversas vivenciadas pelo nativo. Então, apesar de todo discurso de protesto que o *eu-mesmo* fará ao longo da música, ele a inicia alegremente.

Seguindo, no nível local, o ambiente da favela, o eu-musical faz emergir de sua

memória episódica diversos modelos mentais. Na primeira estrofe, em sua fala ele afirma que tem *orgulho da favela* (l.2), pois nela ele aprendeu a viver, mas em *Muita gente discrimina o favelado* (l.3), o tom de apreço muda para o tom de denúncia, que ele faz contra a discriminação que o *favelado* sofre.

Desse trecho em diante, evidenciam-se as manifestações de poder e as polarizações entre o intra e extragrupo. O pronome indefinido *muita* aliado ao substantivo *gente* apontam para um grupo que discrimina, porém, aparentemente, indeterminado. O adjetivo *favelado*, por ora pejorativo, é uma estratégia de *outro-apresentação negativa* do grupo feita pelo extragrupo (membros de classes mais abastadas), ou seja, liga-se ao substantivo *favela*, cuja fama não é boa, pois, supostamente, ela é um reduto de pessoas ignorantes, desordeiras e mal-educadas. Contudo, isso não impede que esse ator assuma tal identidade; ele a assimila como sua identificação cultural e social. O mundo pós-moderno tendência a igualar e a padronizar os indivíduos. Esse fato revela o caráter genérico desse modelo mental, pois ele é compartilhado por todos os que moram nesse ambiente.

Há indícios de que *Gente* (l.3) remeta a pessoas com médio ou alto poder aquisitivo, haja vista a declaração exposta: *vai de carro importado e não quer se esclarecer* (l.3). O verbo *ir* orienta espacialmente o trajeto de alguém de um ponto a outro, todavia, esse percurso está indeterminado. Esse pode ser o indício de que a acusação esteja direcionada a um grupo de indivíduos e não a um só. Outro indício de que o ator protesta contra os ricos é que, em termos quantitativos, poucos são os cidadãos do Brasil que possuem *carro importado*.

A conjunção *e* liga a primeira oração coordenadamente à segunda. Como em uma arena, o jogo de forças ideológicas se põe à vista de todos. Agora, o ator representado é quem faz a representação negativa do outro, que corresponde à semântica proposicional *muita gente*. O poder, muitas vezes, ensoberbece. Apesar de *muita gente* ter o privilégio de possuir um automóvel importado, ela *não quer se esclarecer*. O advérbio *não* aponta para uma certa inflexibilidade que muitas pessoas apresentam mediante a aceitação do outro.

Não esclarecido é o contrário de quem é esclarecido, isto é, esse é um atributo de quem tem as ideias obscuras, turvas e deturpadas da realidade da favela.

A favela identifica quem nela mora. Ironicamente, no meio dessa *gente mora muito negro educado* (l.5) e *apesar do seu trocado eles conseguem se manter* (l.6). Outros dois modelos mentais são ativados. O primeiro é a ideia que paira na memória social de que ser negro e ser pobre tem relação direta com falta de educação. Por esse motivo, o ator usa o pronome indefinido *muito* para modalizar e fazer diferença entre o número de pessoas “educadas” e o de pessoas “mal-educadas” existentes no morros e favelas. Essa estratégia textual denota um claro combate à estratégia de generalização das características de um grupo, promovida no nível macro da organização social, tal como faz a mídia, por exemplo. O outro modelo mental (l.6) é mais uma denúncia que contrasta a vida financeira dos moradores da favela: apesar do baixo poder aquisitivo, eles conseguem manter algumas de suas necessidades básicas.

A letra segue e nos versos sete, *a ironia do palco mundial é dizer que* (l.7), e oito, *o povo pobre é um problema social* (l.8), confirma-se o que dissemos anteriormente. O ator contesta a ideia vaga de que o pobre é o problema da sociedade. A isso ele chama de *ironia*. O eu-mesmo entende que o comportamento de alguns segmentos das elites em achar que os pobres são o problema da nação é irônico, tendo em vista que são os fatores econômicos do país e o descaso político que ocasiona a pobreza. Nesses termos, quem está no palco (quem tem fama, quem é importante) está equivocando no que diz. Há nesse trecho a tentativa de desconstruir essa representação que impregna o imaginário social.

Todos os esquemas e modelos mentais da favela descritos até aqui contém diversas identidades. Uma delas (l.9) é a de guerreiro. “nós” somos os “guerreiros” da favela. É nesse cenário de guerra em que o ator social em questão e seu grupo assumem outra identificação a *chama que incendeia*. O dinheiro (l.10) é a moeda corrente do sistema capitalista e explica todo o mal consequente de sua transação. Ele governa as relações de poder do homem e uns poucos, em detrimento de outros muitos, sobressaem-se, enriquecendo. Contextualmente, sabemos que o Capitalismo é o sistema econômico e

político que se sustenta por meio de pirâmide social, na qual os sujeitos se inserem variando de posição conforme sejam as nuances de pobreza ou de riqueza.

Talvez, seja com base no modelo mental de cooperação grupal, de solidariedade que o ator usa a metáfora “chama” (l.9) para denominar o ‘fogo’ que incendeia o *mundo* feroz no qual as pessoas encontram-se individualistas e egocêntricas. Mas *nós*, mesmo em meio à pobreza, é a esperança, faz a diferença, tem brio e tem caráter. Está clara a ideologia da favela: a luta coletiva se sobrepõe à individual. No verso onze (11), o eu musical usa a metáfora *manda chuvas* (outra apresentação negativa *deles* feita por *nós*) para adjetivar quem denigre a seu grupo, ou seja, a quem os *chamam de vagabundos* (outra apresentação negativa de *nós* feita por *eles*).

O jogo de representações negativas é contraposto pela expressão de exaltação: *nós pobres é que somos o tempero desse mundo* (l.12). Como pudemos observar em todas as letras escolhidas para análise desta pesquisa (e em muitas que aqui não constam), a ideologia Cristã é muito forte e está presente entre os valores compartilhados por esse grupo minoritário. Então, a ideia de dar sabor ao mundo parece ser uma intertextualidade com o texto bíblico do livro de Mateus 5.13: *Vós sois o sal da terra; e se o sal for insípido, com que se há de salgar? Para nada mais presta senão para se lançar fora, e ser pisado pelos homens*.

Nos versos treze (13) e catorze (14) são repetições dos versos um (1) e dois (2) que, como já dito, demonstram a admiração do ator, representado, na música, pela favela. Já nos versos de quinze (15) a dezoito (18) o *eu* fala da morte de seus amigos. Mais uma vez, o antagonismo existente entre a vida e a morte se instaura, sendo representado por meio da antítese: ver o nascimento e a morte de seus entes fraternos é mais um modelo mental da vivência desse personagem. Entretanto, esse morador da favela não fala da morte proveniente da “guerra” que o narcotráfico promove, mas, sim, da morte ocasionada pela fome.

O quadro desenhado e representado, novamente, envolve a situação polarizada em

que poucos têm muito e muitos não têm nada ou quase nada: nem mesmo o que comer. A linha dezesseis (16) - *uns por falta de juízo, outros por não ter o que comer...*- denuncia a questão da fome existente nas favelas. Embora o *eu-mesmo* não negue que o tráfico de drogas dizime a muitos jovens (*uns por falta de juízo*), muitas crianças e adolescentes morrem de subnutrição e de inanição. As reticências precedem outra crítica. O pronome demonstrativo *isso* (l. 17) encapsula o que fora dito anteriormente e é sucedido pela conjunção *enquanto*, que dá a ideia de simultaneidade de alguma ação paralela à outra.

Nesse caso, o enunciador reclama que enquanto alguns jovens morrem de fome, os *grandes* alimentam-se em *belo restaurante*, além de acharem *interessante* o modo como esses jovens deixam a vida. No Brasil, contextualmente, somente pessoas cujas condições financeiras são mais elevadas têm o acesso a belos restaurantes devido aos altos preços de sua culinária. Ao pobre, muitas vezes, é vedada uma alimentação variada e de melhor qualidade. Esse *frame* faz parte da memória social de muitos brasileiros. Isso mostra a polarização que a economia promove entre classe média/alta e a classe pobre.

Na linha dezenove (19), o ator social narra o cenário triste e real de nosso país. *Os grandes* não só vão a restaurantes elegantes, mas utilizam mal a renda do país. Em *torram o dinheiro do nosso hospital*, o verbo *torrar* é uma forma coloquial e metafórica utilizada para indicar o gasto excessivo, descontrolado; neste caso, gastam a verba pública destinada ao *nosso hospital*. Talvez, os agentes desse verbo sejam os políticos corruptos, já existe a denúncia da má gestão dos recursos públicos. Esse é mais um modelo mental compartilhado por inúmeros cidadãos brasileiros. A dêixis pessoal *Nosso hospital* refere-se aos hospitais públicos, tendo em vista que poucas pessoas da favela têm acesso aos serviços hospitalares privados. É recorrente o uso da conjunção *e* na linha 20, que acrescenta mais um dado alarmante ao argumento: quando um pobre fica doente, devido aos precários serviços oferecidos pelos SUS (Sistema Único de Saúde) ou a ausência deles, o indivíduo pode vir a óbito.

Os versos vinte (20) e vinte e um (21) revelam mais uma estratégia de outro

apresentação negativa dos *grandes*. O narrador ativa em sua memória o evento comunicativo entrevista e, sendo assim, afirma: *eles se contradizem nas revistas*, quando se fala sobre *o trem lotado* do qual despenca *mais um surfista*. A metáfora *trem lotado* faz referência a hospitais lotados e a flexão verbal *despencou* refere-se à morte.

Nesse sentido, podemos deduzir que o modelo mental que se evidencia, mais uma vez, é aquele no qual os políticos, diante dos questionamentos da mídia de massas, têm um discurso contraditório, vago e demagógico. Quando perguntados sobre a qualidade dos hospitais brasileiros e sobre a quantidade de pessoas que morrem diariamente, as autoridades escorregam em sua fala vazia e nem sempre dão resposta satisfatória aos cidadãos da nação. Os versos vinte e três (23) e vinte e quatro (24) são repetição dos versos sete (7) e oito (8) já examinados anteriormente. É válido dizer que, na música, as repetições de alguns versos, ritmicamente, enfatizam uma determinada ideia.

O verso vinte e cinco (25) é introduzido pela conjunção adversativa *mas* que divide os pólos ideológicos. Trata-se de uma estratégia sintática que estabelece a relação de oposição entre a oração anteriormente enunciada e a posterior. *Nós pobres sofremos e padecemos em detrimento do bem estar alheio, ou seja, somos a base dessa classe apodrecida*. O capital, o ter, o luxo, a avareza são “os princípios norteadores que controlam a coerência geral das representações sociais compartilhadas pelos membros de determinados grupos (VAN DIJK 2012c, p.18 e 19)”. Logo, a ideologia capitalista que promove o enriquecimento das elites sobrevive porque a população empobrecida carrega o ônus de sua prosperidade.

As linhas vinte e seis (26) e vinte e sete (27) mostram que, a classe mais abastada da sociedade brasileira vive de aparência, que “apesar de bem vestida não consegue disfarçar o caráter infectado por um germe homicida”. A expressão *apesar de* contrapõe o exterior ao interior humano, ou seja, embora os trajes e vestimentas possam ornar o que é externo ao indivíduo, eles não escondem os sentimentos e comportamentos inadequados à sua vivência em sociedade. Sendo assim, muitos ricos tomados pelo ideal do capital e de poder matam, se necessário, em função de seus objetivos. Por fim, no verso vinte e oito (28), o autor

conclui dizendo que é pobre, mas é feliz, tem apreço pela vida. A seguir, estruturamos o quadro sobre as principais categorias encontradas nesta letra:

Quadro 9 - Principais categorias de análise encontradas na música *Orgulho da favela*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
Cenário	<i>Tenho orgulho da favela, nela aprendi a viver (l.2)</i> <i>Isso enquanto os grandes num belo de um restaurante (l.17).</i> <i>E torram o dinheiro do nosso hospital (l.19).</i>
Participantes	O ator social, morador da favela e sua comunidade.
Eu-mesmo	O eu-mesmo assume diversas identidades: <i>Muita gente discrimina o favelado (l.3).</i> <i>E nessa gente tem muito nego educado (l.5).</i> <i>Mas nós somos guerreiros e nossa chama incendeia (l.9).</i>
Ações/eventos comunicativos	O ator representado por meio de estruturas narrativas relata o motivo de ele sentir orgulho da favela.
Estruturas textuais	
Semântica local	- Evidencialidade: o eu-mesmo comprova seu argumento por meio da intertextualidade com texto bíblico, o trecho do livro de Mateus do novo testamento. É esse discurso de autoridade que dá a ele fundamento para fazer a auto representação positiva de seu grupo. <i>nós pobres é que somos o tempero desse mundo (l.12).</i> - As Metáforas são recorrentes: ' <i>manda chuva</i> ' (l.11). Pessoa em posição elevada, de comando. <i>nossa chama incendeia (l.9)</i> . A honestidade, luta e a alegria do morador da favela contágia e é comparado a uma chama cujo fogo se alastra.
Dispositivos retóricos	Antítese: <i>Eu vi meus amigos nascerem e morrer (l.15).</i>
Semântica global	O uso de expressões adjetivas, polarizam a classe pobre e a rica. Enfatizou-se os aspectos negativos do outro, ou seja, a outro-apresentação negativa: <i>Mas nós somos a base dessa classe apodrecida (l.25).</i> <i>O caráter infectado por um germe homicida(l.27).</i>
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Generalização/especificação	<i>Muita gente discrimina o favelado (l.3)</i> : a expressão <i>muita gente</i> generaliza o sujeito que age com discriminação e <i>o favelado</i> especifica o sujeito que é o alvo do preconceito.
Distribuição de papéis	-Morador da favela: <i>o favelado (l.3).</i> - expressão adjetiva que qualifica: <i>muito nego educado (l.5).</i> - condição econômica: <i>povo pobre (l.7).</i>

Nomeação e categorização	Os indivíduos que são preconceituosos (sociedade, polícia, autoridades) e que exploram os pobres do país são nomeados, categorizados e recategorizados ao longo da letra: <i>muita gente (l.3)-palco mundial (l.7)-manda chuva (l.11)-classe apodrecida (l.25)</i> .
---------------------------------	--

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

A próxima canção, *Ouve ai seu deputado*, é um diálogo do *eu-mesmo* com um personagem político genérico. O diálogo-protesto baseia-se em diversos argumentos que o ator usa para indicar o descaso das autoridades, de modo geral, para com o seu grupo no contexto da favela. Dessa forma, essa argumentação constitui-se de cenas que são construídas à medida que sua memória episódica é ativada e os modelos mentais vêm à tona. Da mesma forma que a música anterior, o eu-mesmo também expressa sua subjetividade, seus modelos de contextos, as ideologias de seu grupo e do grupo oposto.

Faz parte do imaginário social brasileiro que as atividades políticas beneficia as elites financeiras e corroboram para mantê-las no poder. O deputado que é representado, como afirmamos, é uma figura genérica que representa toda a base parlamentar do país. É forte a crença de que todos os políticos são ladrões, desonestos, prolixos e que sustentam falsas promessas ao povo em período de eleição. É com base nesse modelo contextual que ator musical vai desenhando as características que apontam para a identidade do representante da nação:

- Desonesto;
- Mal gestor;
- Mentiroso.

Assim posto, a letra nos permite fazer algumas inferências analíticas, que são descritas após ela.

3 Ouve ai seu deputado

Mc Juninho

1 Guerra, fome, discriminação o mundo que vivemos é o mesmo que o do cão.

2 To cansado, de ver sofrimento de ver crianças chorando por não ter o alimento.

3 Eu peço a deus, todos os dias, que me mostre uma saída.

4 Mas a única coisa que eu consigo ver é o deputado roubando de você

5 Como já não bastasse ter uma mansão um carro importado e até avião.

6 Mas tem hora que eles são bonzinhos vem nas favelas e presenteia os meninos

7 Cheguei a me iludir achar que estava bom, mas ai eu percebi que era só a eleição.

8 Seu deputado, já cansei de te escutar. Cala sua boca que o povo vai falar.

9 Ouça esse som, que te arrepiá é realidade do nosso dia a dia.

10 Isso aqui é um pedido de socorro meu deus olhe pelo nosso povo.

Refrão

11 Que não tem uma boa escola, que mal tem o que comer.

12 Que é atacado por quem era pra nos proteger.

13 Cada dia que se passa só fica pior, e nossa

esperança cada vez menor.

14 Cansei das suas promessas das suas mentiras, de viver com medo nessa agonia.

15 Não quero seu dinheiro nem sua mansão só quero que cumpra com o que fala na televisão.

16 Não sou menos que você por morar na favela,

17 eu sou é muito mais por que sobrevivo nela.

18 Não importa minha cor ou o meu estilo,

19 não é isso que me torna bandido.

20 Eu sou só, mais um trabalhador e não roubo, ao contrario do senhor.

21 Vocês entram nas favelas, chegam atirando,

22 acabando com famílias, vejo muitas mães chorando,

23 é ai que me pergunto cadê os direitos humanos?

24 Ouça esse som, que te arrepiá é realidade do nosso dia a dia.

25 Isso aqui, é um pedido de socorro meu de deus olhe pelo nosso povo.

Refrão

26 Que não tem uma boa escola, que mal tem o que comer.

27 Que é atacado por quem era pra nos proteger.

28 Cada dia que se passa só fica pior, e nossa esperança cada vez menor.

A composição tem início no verso um (1) com uma sequência de três substantivos que nomeiam três dos grandes problemas que a humanidade enfrentou e enfrenta na atualidade: *guerra, fome, discriminação*. O mundo humano é representado como o mundo *do cão*. Esse modelo mental está no imaginário popular, ou seja, a metáfora *mundo do cão* traduz-se por um mundo de humilhação e de opressão.

Novamente, a favela é retratada como o lugar de sofrimento e onde a criança e o jovem são aviltados e deles subtraem-se os direitos básicos como, por exemplo, uma alimentação de qualidade. Essa é a denúncia contida no verso dois (2).

No verso três (3), a ideologia religiosa está presente: o ator social apela a Deus *todos os dias*, veementemente, para que a divindade mostre a ele uma *saída*; contudo, ele não vislumbra solução para sua comunidade. No verso quatro (4), tudo o que o *eu-mesmo*

enxerga *é o deputado roubando de você*. O *deputado* é a figura política que, na memória contextual da sociedade brasileira, representa o líder negligente, indigesto, que não defende, na maior parte dos casos, os direitos soberanos do povo. Esse líder é eleito por sufrágio universal, isto é, o poder dado a ele emana tão somente do povo, do eleitor. O verbo *roubar* conjugado no presente do indicativo contribui para a representação negativa da imagem do parlamentar em questão. Infelizmente, no Brasil muitos dos representantes políticos não defendem a causa do pobres, dos oprimidos, da população como um todo e tudo o que fazem é roubar, onerar os cofres públicos em benefício próprio, para ostentar uma vida luxuosa.

No verso 7, *Mas tem hora que eles são bonzinho*, o *eu-mesmo* da música denuncia, por meio da polarização, o fato de *eles*, os políticos, de modo geral, fazerem uma espécie de boca de urna, ao darem presentes às crianças em período de eleições. Há uma doce ilusão por parte dele em pensar que a intenção dos estadistas seria sincera; porém, ele percebe que é tempo de eleição.

Nas linhas 8 e 9, os sinais de contra poder (VAN DIJK, 2012b) manifestam-se, a ação de resistência contrária à dominação e aos desmandos políticos fica evidente. *Seu deputado, já cansei de te escutar. Cala sua boca que o povo vai falar*. O *eu-mesmo* diz à autoridade que não aguenta mais ouvir as falas vazias e demagógicas. Ele rejeita o discurso e a retórica política

Além disso, ele é agressivo e reativo ao mandar o deputado parar de falar. O verbo ‘calar’ no modo imperativo determina a ordem expressa. É a voz do povo que vai ecoar; é o som que incomoda, que *arrepia*, pois revela a dura realidade dos pobres do país, é o som que denuncia a ação dolosa de muitos políticos e de muitos grupos das elites simbólicas para com os mais fracos perante à lei. Na linha dez (10) *Isso aqui é um pedido de socorro meu deus olhe pelo nosso povo*, Deus é interpelado a ouvir seu pedido. Já observamos que a religião faz parte das vivências e experiências de muitos atores sociais da favela. Os

modelos mentais desse ator representam a figura divina como o ser que pode dar solução aos seus problemas e de sua comunidade.

Os versos onze, doze e treze fazem parte do refrão da composição e são encabeçados sintaticamente por uma citação de elementos ausentes na vida do *povo*. O uso da anáfora *que*, como recurso retórico no início das três orações, fortalece o argumento do *eu-mesmo*: *Que não tem uma boa escola/ que mal tem o que comer (l.11)/ Que é atacado por quem era pra nos proteger (l.12)*. Esta estratégia textual é utilizada com a intenção argumentativa de persuadir o interlocutor *Deus* a olhar para o seu grupo. Desse modo, ele encerra o diálogo com o ente religioso. As proposições, a seguir, intensificam negativamente a sua situação: *Cada dia que se passa só fica pior, e nossa esperança cada vez menor (l.13)*. As expressões *só fica pior* e *cada vez menor* quantificam a qualidade de vida do ator representado.

A interlocução do *eu-mesmo* volta-se ao deputado. É clara a manifestação de cansaço devido ao mau desempenho dos políticos representados na figura do *deputado*. A memória ativada é a de que o político sempre mente, que suas promessas são vazias. A outra representação negativa do parlamentar em questão é construída por meio do paralelismo, estrutura sintática que, nesse caso, marca uma sequência de ações negativas: *Cansei das suas promessas/ das suas mentiras (l.14)*. Mais outros dois modelos mentais são atualizados na mente do morador da favela. Quando se fala em política nacional, esses *frames* vêm à tona na memória *online* de cada ator social. O primeiro é o de que os parlamentares no Brasil gozam de boa condição financeira e moram em residências luxuosas: *Não quero seu dinheiro nem sua mansão (l.15)*. O segundo é que a mídia televisionada dá acesso aos brasileiros ao discurso político. É por meio dela que os cidadãos ouvem as promessas dos candidatos ao povo, embora elas não sejam cumpridas: *só quero que cumpra com o que fala na televisão (l.15)*.

Nas músicas anteriores, como agora, notamos que há uma constante tentativa por parte dos atores sociais representados em construir uma auto imagem positiva no sentido de mostrar como eles e sua comunidade são um povo guerreiro e vencedor mediante à luta

cotidiana. *Não sou menos que você por morar na favela, (l.16) / eu sou é muito mais por que sobrevivo nela (l.17)*. O advérbio de negação *mais* a estratégia de quantificação *Não sou menos* desfaz a imagem negativa que o *outro* faz do morador da favela e *muito mais* reafirma a imagem positiva que *nós* temos de *nós* mesmos.

No verso dezoito (18), o ator musical denuncia como o pobre e morador da favela sofre com o racismo devido à cor de sua pele e devido à sua cultura, seus hábitos: *Não importa minha cor ou o meu estilo (l.18), não é isso que me torna bandido (l.19)*. O *eu-mesmo* além de se defender do estereótipo que a sociedade criou do ‘bandido’, solicita apenas seus direitos, reivindica a isonomia social e política prevista no artigo 5 da Carta Magna brasileira.

O verso vinte (20) possui duas orações que polarizam entre si a outro apresentação negativa *versus* a auto apresentação positiva: *Eu sou só, mais um trabalhador e não roubo, ao contrário do senhor*. A estratégia de generalização individual (*Eu sou só mais um trabalhador*) eleva a imagem positiva do trabalhador. Em contrapartida, o substantivo *senhor* retoma a figura do deputado, cuja especificação promove a sua imagem negativa (*não roubo, ao contrário do senhor*).

Nos versos vinte (21) e um e vinte e dois (22), *Vocês entram nas favelas, chegam atirando/ acabando com famílias, vejo muitas mães chorando (l.21 e l.22)*, o diálogo acontece com outro interlocutor. O pronome de tratamento “vocês” parece fazer remissão à polícia, o que é bastante recorrente nas letras de *funk*. Em tom de protesto e de denúncia, o modelo de contexto emerge da memória episódica do ator e, por meio dos verbos no presente do indicativo *entrar, atirar, acabar*, constroem a cena de guerra, quase fílmica. Os verbos no gerúndio indicam que as ações são contínuas e nos fazem ver a polícia com sua atuação ‘heroica’, invadindo os morros, atirando e dizimando as células cancerígenas que fazem mal à sociedade. O resultado não poderia ser diferente, o choro das mães por seus filhos (considerados “criminosos” e que, por isso, mereciam morrer) é inevitável.

O restante da música é repetição. Pode ser que a repetição seja o movimento argumentativo que o *eu-mesmo* utiliza para ser ouvido. Assim, a partir do que foi discutido até aqui, organizamos um resumo de algumas das estruturas discursivas/textuais encontradas na música 3:

Quadro 10 - Principais categorias de análise encontradas na música *Ouve aí seu deputado*

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
Cenário	A favela.
Participantes	O ator social, Deus, o deputado
<i>Eu-mesmo</i>	Morador da favela/ <i>funkeiro</i>
Ações/ eventos comunicativos	Diálogo com Deus e com o deputado; Período eleitoral.
Estruturas textuais	
Semântica global (Polarização)	Como se estivesse em um diálogo com seu par, o ator faz a 1 representação negativa do outro , o deputado: <i>-Mas a única coisa que eu consigo ver é o deputado roubando de você (l.4); -e não roubo, ao contrário do senhor. (l.21);-Vocês entram nas favelas, chegam atirando (l.22).</i> 2 Auto apresentação positiva: <i>-eu sou é muito mais por que sobrevivo nela (l.18); -Eu sou só, mais um trabalhador e não roubo (l.21).</i>
Semântica local	1 expressão metafórica , <i>Mundo cão: o mundo que vivemos é o mesmo que o do cão(l.1).</i> 2 Evidencialidade argumentativa . O <i>eu-mesmo</i> comprova seu argumento com fatos vivenciados: <i>-Guerra, fome, discriminação (l.1); -ver crianças chorando por não ter o alimento (l.2); -o deputado roubando de você (l.4); -Que não tem uma boa escola, que mal tem o que comer (l.11). -Que é atacado por quem era pra nos proteger (l.13); -Vocês entram nas favelas, chegam atirando(l.22);</i>
Dispositivo retórico	Ironia: <i>Mas tem hora que eles são bonzinhos (l.6).</i>

Ideologias	Cristã: Eu peço a deus, todos os dias, que me mostre uma saída (l.3). Símbolos capitalistas: mansão, carro importado e avião (l.5).
Estruturas pragmáticas	dêiticos, espaciais, pessoais e temporais que apontam para fatos e acontecimentos específicos ocorridos na favela: -(...) crianças chorando por não ter o alimento (l.2); - Não sou menos que você por morar na favela (l.17); - Ouçã esse som, que te arrepiã é realidade do nosso dia a dia (l.9).
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Generalização/especificação	Especificação: o deputado (l. 6). O artigo definido o especifica o interlocutor. A intenção é identificar o ator que age indevidamente na causa do povo da favela. Generalização: to cansado de (...) ver crianças chorando por não terem o alimento (l. 6 e 7). O eu-mesmo não identifica quem são as crianças, fato que indica que não se trata de uma, mas de inúmeras crianças que não têm o que comer ou não têm alimentação adequada.
Distribuição de papéis	Eu: negro, pobre, trabalhador, honesto (l.18,19 e 20). Deputado: desonesto (l.7 e 8)
Nomeação e categorização	O mundo em que vivemos é o mesmo que o do cão (l.1 e 2): <i>Mundo é categorizado como o mundo do cão.</i>

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

A música 4, *Melhores dias virão*, dos *mc's Careca e Pixote*, tal como a música anterior, também constrói o imaginário da favela como o cenário em cujo palco são representados elementos como a *guerra*, a *fome*, a *morte* e a *destruição*. Ao longo da composição, o *eu-mesmo* narra sua história para toda a nação e o desejo que tem de desfrutar melhores dias.

4 Melhores Dias Virão

Careca e Pixote

- 1 Preciso me expressar pra toda essa nação
- 2 eu tenho fé que melhores dias virão
- 3 não hoje que eu tenho essa visão
- 4 to cansado de guerra, morte e destruição
- 5 cansado de egoísmo e distúrbio mental
- 6 loucos por sangue isso pra eles é normal
- 7 momento entre nos pra eles é festa

8 me chamam de animal pq vivemos na favela

Refrão:

- 9 A guerra é deles mas nos que guerrilhamos
- 10 fantoches do governo estão nos manipulando
- 11 nos temos fé que melhores dias virão
- 12 somos a voz dessa nação/2x
- 13 Então por isso temos que nos unir
- 14 ser nos por nos ai vou responder por mim
- 15 nosso debate é prum mundo melhor

16 o debate deles é prum salario melhor

17 é sempre assim quanto mais tem mais quer
 18 com o pouco que tenho vivo eu sigo com fé
 19 mesmo dificil temos que nos prosseguir
 20 a luta é constante mas temos que nos unir
 21 Careca e Tio B, Tooto e Kbeça
 22 cantamos pro pixote pq a vida eh maior treta

Refrão

23 Todo poder do céu santificado é o nosso nome

24 pq ha tanta maldade em um soh homem
 25 vem a nos seja feita minha vontade
 26 pq fazem o mal?se podem te dar bondade
 27 o que eh do homem o bicho nao come
 28 seja mais humilde nao cuspa no prato que
 come
 29 Nao deixe cair em tentacao
 30 ajudar os adultos pois somos todos irmão

Nesta canção, representa-se negativamente a ideologia que o governo nutre, por meio da secretaria de segurança pública, de que combatendo os ‘bandidos’ das favelas e das comunidades pobres, será a solução eficaz para resolver a violência do país. *Nós* somos representados como os guerrilheiros, como quem luta clandestinamente em favor de nossa própria causa, uma vez que quem deveria agir por nós, não age. *Eles* são representados como pessoas que têm legitimidade para guerrear, para lutar injustamente contra *nós*. O eu-mesmo elabora, então, a outro apresentação negativa:

- Eles têm desequilíbrio mental;
- São egoístas e assassinos;
- São manipuladores e maldosos.

Paralelamente, o ator faz também a auto apresentação positiva de seu grupo:

- Somos pessoas de fé;
- Somos vítimas do sistema;
- Somos pessoas mais humanas;
- Somos pessoas humildes.

Nesse sentido, depois de tecer as considerações sobre o modo com o qual o eu-mesmo musical vê o próprio grupo e o grupo do outro, apresentamos a letra e as suas análises correspondentes.

O *eu-mesmo* inicia a sua narrativa mostrando a necessidade que ele tem de expressar suas ideias ao país (l.1). O *funk* é o canal que proporciona voz a esse sujeito. A perspectiva

de um Brasil melhor apoia-se, de novo, na crença religiosa (l.2). Mas, o contexto social em que ele vive mantém vivas as suas experiências negativas, vivenciadas na favela. Essas vivências são modelos mentais ativos e atualizados. A linha quatro denuncia o cenário hostil em que vivem os moradores da favela.

O ator culpabiliza as elites simbólicas pela ocorrência de frequentes mazelas em sua comunidade. No primeiro momento, não há a determinação do indivíduo ou do grupo responsabilizado. Sabemos, contudo, que se trata de um grupo dominante pois o *eu-mesmo*, nos versos cinco, seis e sete ele articula a outro apresentação negativa de uma classe que detém o poder social. Assim, em *cansado de egoísmo e distúrbio mental* (l.5), o narrador acusa os ricos de serem egoístas e de serem mentalmente perturbados. Ademais, a metáfora *loucos por sangue* (l.6) aponta para a grave denúncia de que *eles* são assassinos, visto que o homicídio é *momento entre nós*, ou seja, é um fato corriqueiro; entretanto, *pra eles é festa* (l.7). O substantivo *festa* é outra metáfora e denota que os ricos se alegram em ver muitos pobres morrerem.

É o refrão que mais nos chama a atenção. No verso nove (9), existe a diferença entre *guerra* e *guerrilha*. Ele diz que a guerra é *deles*, ou seja, é a polícia quem a promove, mas somos *nós* que guerrilhamos. A polarização entre (*d*)*eles* e *nós* marca a oposição entre os atores sociais, polícia e morador da favela. É interessante que, segundo o dicionário *Houaiss* (2009), a *guerra* é a luta à mão armada entre nações diferentes, Na visão desse *eu-mesmo*, o governo utiliza a polícia para combater os supostos “bandidos” em nome da lei, como se fossem outra nação, outro povo e não parte da nação brasileira. Essa ideia se ratifica com o verso 10: *fantoches do governo estão nos manipulando*. A metáfora *fantoches do governo* é uma estratégia de denúncia de que a polícia é um instrumento de opressão do Estado nacional brasileiro.

Já a *guerrilha* é um tipo de luta armada que é composta por pessoas que não fazem parte do militarismo e que não atende às convenções internacionais sobre as normas de uma guerra. Nessa perspectiva, a guerra é a luta declarada do governo brasileiro aos moradores da favela e estes, na clandestinidade, tentam, com seus meios, se defenderem.

A partir do verso 13 até o 22, o *eu-mesmo* fortalece seu argumento apelando ao seu grupo a união. Nos referidos versos, a polarização ideológica é evidente. Na visão dele, a ideologia da favela é a união que deve existir entre os moradores dela, e só através dessa aliança que os membros, individualmente, poderão responder por si. Já a ideologia dos ricos é o acúmulo de bens: *é sempre assim quanto mais tem mais quer* (l.17).

A polarização continua. O *nosso debate* (l.15), a nossa discussão tem a finalidade de beneficiar o coletivo, isto é, de tornar o *mundo melhor* (l.15) para os pobres. Já o debate *deles* é para *um salário melhor* (l.16). Enquanto o pobre sobrevive com pouco, o rico está insatisfeito e quer sempre mais. *Eles*, os ricos, discutem entre si para aumentarem seus ganhos individuais, embora tenham uma vida financeira abastada. No segundo refrão, mais uma vez, o discurso religioso manifesta-se.

No segundo refrão, nos versos 23, 25, 29, 30, observamos a intertextualidade com a famosa oração do *Pai Nosso*. Contudo, percebemos que o ator central da oração não é o *Pai* e, sim, o *eu-mesmo*. Dessa forma, a polarização existente entre os pronomes possessivos *nosso/ teu* e *minha/tua* indicam que não é à figura divinal a quem ele deve reconhecimento, mas a si e a seu grupo. No trecho *Todo poder do céu santificado é o nosso nome* (l.23) o ator musical reivindica a santidade para o nome de seu grupo, não para o *pai*. A santificação do *Nosso nome* é uma estratégia de representação positiva, por que somos bons e não fazemos mal a ninguém. Pode-se depreender isso do trecho seguinte, em que a pergunta retórica se estabelece: *por que há tanta maldade em soh homem?* (l.24).

No trecho *vem a nos seja feita minha vontade* (l.25), a vontade desse ator social é de que a maldade seja substituída pela bondade. Parece que a *minha vontade* denota um pedido de urgência para substituir as ações malévolas do homem, já que o *Pai* não se manifesta de maneira competente, em prol dos indivíduos oprimidos. Essa afirmação se confirma pelo trecho *ajudar os adultos pois somos todos irmão* (l.30) no qual o *eu* pede à entidade divina para ela ajude *aos adultos*. Nessa passagem, *não deixe cair em tentação* (l.29), há o pedido de ajuda para *os adultos*, pois são eles que carecem de forças para fazer

o bem. Dessa forma, selecionamos as principais categorias de análise encontradas nesta música:

Quadro 11 - Principais categorias de análise encontradas na música *Melhores dias virão*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)					
Estratégias contextuais					
<i>Eu-mesmo</i>	Morador da favela				
Ambiente	Favela				
Estratégias textuais					
Semântica global	<p>1 A auto apresentação negativa do outro consiste em um estado de loucura, trata-se de uma denúncia de homicídio:</p> <p>- <i>Cansado de egoísmo e distúrbio mental, loucos por sangue isso pra eles é normal (l.5/6);</i></p> <p>- Tentativa de amenizar o homicídio que <i>nós</i> cometemos e maximizar o que <i>eles</i> cometem por meio de eufemismo e ironia, respectivamente:</p> <p><i>Momento entre nos pra eles é festa (l.7);</i></p>				
Semântica local	<p>1 O ator representado emprega a metonímia utilizando o pronome oblíquo átono <i>me</i> (parte) em lugar de <i>nós</i> (todo) para denunciar a ofensa recebida:</p> <p><i>me chamam de animal pq vivemos na favela (l.7).</i></p> <p>2 O <i>eu-mesmo</i> é consciente da manipulação da polícia. Além disso, acusa o governo de utilizá-la como instrumento coercitivo, mais uma vez, a outro representação negativa evidencia-se. Fato que pode ser um indício fortíssimo de abuso de poder. O dispositivo retórico utilizado para construir esse argumento é a metáfora: <i>fantoches do governo estão nos manipulando (l.10).</i></p>				
Paródia musical	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th style="text-align: left; padding: 5px;">Letra da música:</th> <th style="text-align: left; padding: 5px;">Pai Nosso</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="padding: 5px;"> <p>Todo poder do céu santificado é o <i>nosso</i> nome(l.23).</p> <p><i>vem a nós</i> seja feita <i>minha</i> vontade pq fazem o mal? se podem te dar bondade (l.25/26).</p> <p>Não (φ) deixe cair em tentação/ ajuda os adultos pois somos todos irmãos (l.29/30).</p> </td> <td style="padding: 5px;"> <p>Pai nosso, que estás nos céus, santificado seja o <i>teu</i> nome</p> <p>venha o teu reino; seja feita a <i>tua</i> vontade, assim na terra, como no céu.</p> <p>(...) não nos deixes cair em tentação, mas livrai-nos do mal.</p> </td> </tr> </tbody> </table>	Letra da música:	Pai Nosso	<p>Todo poder do céu santificado é o <i>nosso</i> nome(l.23).</p> <p><i>vem a nós</i> seja feita <i>minha</i> vontade pq fazem o mal? se podem te dar bondade (l.25/26).</p> <p>Não (φ) deixe cair em tentação/ ajuda os adultos pois somos todos irmãos (l.29/30).</p>	<p>Pai nosso, que estás nos céus, santificado seja o <i>teu</i> nome</p> <p>venha o teu reino; seja feita a <i>tua</i> vontade, assim na terra, como no céu.</p> <p>(...) não nos deixes cair em tentação, mas livrai-nos do mal.</p>
Letra da música:	Pai Nosso				
<p>Todo poder do céu santificado é o <i>nosso</i> nome(l.23).</p> <p><i>vem a nós</i> seja feita <i>minha</i> vontade pq fazem o mal? se podem te dar bondade (l.25/26).</p> <p>Não (φ) deixe cair em tentação/ ajuda os adultos pois somos todos irmãos (l.29/30).</p>	<p>Pai nosso, que estás nos céus, santificado seja o <i>teu</i> nome</p> <p>venha o teu reino; seja feita a <i>tua</i> vontade, assim na terra, como no céu.</p> <p>(...) não nos deixes cair em tentação, mas livrai-nos do mal.</p>				
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)					

Generalização/ especificação	Nesses versos ocorre a especificação de membros do grupo do <i>eu-mesmo</i> . A luta constante faz com que o ator interpele seus companheiros para que se unam: <i>A luta é constante mas temos que nos unir/ Careca e Tio B, Tooto e Kbeça (l.20/21).</i>
Distribuição de papéis	Nós: Guerrilheiros (l.9). Manipulados (l.10). Eles: Egoístas (l.5). Desequilibrados (l.5).
Nomeação e categorização	O ator (fantoques do governo) que age contra o povo da favela é nomeado e recategorizados: <i>Loucos por sangue isso para eles é normal (l.6 e 7).</i> <i>A guerra é deles (l.9).</i> <i>Fantoques do governo estão nos manipulando (l.10).</i>

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

4.1.2 A representação das favelas: consequências resultantes do caos no cenário político brasileiro

A música abaixo, do *Mc Claudinho Nervoso*, narra, em ritmo de *funk*, a história do mensalão que teve início em 2005, durante a vigência do primeiro mandato governo Lula. Para contextualizar, o mensalão²² foi um escândalo político que consistia em uma permuta realizada entre parlamentares políticos, na qual uma certa quantia em dinheiro, uma propina, era paga em troca de um voto favorável em prol a um determinado projeto político que estivesse a caminho da votação. O esquema foi chefiado por José Dirceu, ministro da Casa Civil no período, por Marcos Valério, além de integrantes da alta patente do PT.

²² Essa definição foi recriada a partir das informações contidas no site de notícias: noticias.uol.com.br/infograficos/2012/07/30/o-escandalo-do-mensalao.htm#entenda-o-caso. Acesso em: 24/08/2015, às 23:30.

1 Mensalão

Claudinho Nervoso

- | | |
|---|---|
| 1 Mensalão, mensalão | 34 não escondo na cueca não |
| 2 mensalão, mensalão | 35 O dia a dia é tão difícil |
| 3 Cadê minha parte no milhão | 36 um dindim pra casa levar |
| 4 mensalão, mensalão | 37 peço a Deus que me ajude |
| 5 mensalão mensalão | 38 até pra casa voltar |
| 6 não escondo na cueca não | 39 enquanto isso em Brasília |
| 7 O dia a dia é tão difícil | 40 é dinheiro de montão |
| 8 um dindim pra casa levar | 41 a nova moda agora é a maleta do mensalão e |
| 9 peço a Deus que me ajude | 42 desse jeito eu não aguento vou ficando |
| 10 até pra casa voltar | individado |
| 11 enquanto isso em Brasília | 43 eles só diz já aqui já fiz um monte de asfalto |
| 12 é dinheiro de montão | |
| 13 a nova moda agora é a maleta do mensalão e | 44 Mensalão, mensalão |
| 14 desse jeito eu não aguento vou ficando | 45 mensalão, mensalão |
| individado | 46 Cadê minha parte no milhão |
| 15 eles só diz já aqui já fiz um monte de asfalto | 47 mensalão, mensalão |
| 16 Mensalão, mensalão | 48 mensalão mensalão |
| 17 mensalão, mensalão | 49 não escondo na cueca não |
| 18 Cadê minha parte no milhão | |
| 19 mensalão, mensalão | 50 Quem comeu comeu |
| 20 mensalão mensalão | 51 quem ganho ganhou |
| 21 não escondo na cueca não | 52 quem busco pão e tiro |
| 22 Quem comeu comeu | 53 dindim no banco deputado entrego |
| 23 quem ganho ganho | 54 Quem comeu comeu |
| 24 quem buscou pão e tirou dindim no banco o | 55 quem ganho ganhou |
| deputado entregou | 56 Um pedacinho do bolo |
| 25 Quem comeu comeu | 57 do Valério e do Delúbio |
| 26 quem ganho ganho | 58 Mensalão, mensalão |
| 27 Um pedacinho do bolo do Valério e do Delúbio | 59 mensalão, mensalão |
| | 60 Cadê minha parte no milhão |
| 28 Mensalão, mensalão | 61 mensalão, mensalão |
| 29 mensalão, mensalão | 62 mensalão mensalão |
| 30 Cadê minha parte no milhão | 63 não escondo na cueca não |
| 31 mensalão, mensalão | |
| 32 mensalão mensalão | 64 Espero que mais esta situação |
| 33 não escondo na cueca não | 65 não termine em pizza! |

Ao longo da composição musical, *eu-mesmo* reativou seus conhecimentos sobre o referido evento. Assim, como o conhecimento sobre o *Mensalão* é de base comum e foi compartilhado por diversos grupos brasileiros, pois ele parte do pressuposto que, como a mídia televisiva e impressa o noticiou nacionalmente, o seu interlocutor ainda que não consiga ativar pontos específicos em sua memória de longo prazo, lembrar-se-á periféricamente do escândalo citado.

Então, o eu-musical busca em sua memória episódica os fatos sobre esse evento específico evidenciando sua crítica e denúncia sobre ele. É claro que, na visão dos parlamentares políticos, esse conhecimento pode ser representado como “mera opinião política” (VAN DIJK, 2012b), já que se trata de um conhecimento que envolve críticas aos integrantes do PT. Todavia, a possível rejeição, por parte dos políticos, do conhecimento social sobre o *Mensalão* não o torna inverídico e nem impede que sejam feitas auto representações negativas dos integrantes desse grupo político.

Mensalão é a palavra que inicia os dois primeiros versos da letra, seguidos de uma pergunta retórica, *Cadê minha parte no milhão*, que, ao modo bem coloquial, interroga ao outro sobre a participação nos ganhos vultosos que esse esquema gerou para quem dele participou. A música se forma a partir das lembranças infelizes que o *eu-mesmo* traz da memória pessoal e social. Como são experiências vivenciadas no âmbito pessoal e social, ele pressupõe que haja o conhecimento prévio de seus interlocutores, de maneira que os fatos encenados sejam compartilhados. Desse modo, em *não escondo na cueca não*, o ator presente na letra começa sua crítica dizendo que não esconde algo na cueca, fato que nos leva a supor que o objeto direto do verbo esconder é o dinheiro e, com isso, ele se apresenta positivamente como um cidadão honesto.

O pobre no Brasil se insere em uma situação financeira de muitas privações. Na canção, o *eu-mesmo* demonstra viver debaixo dessas mesmas condições de vida que um morador da favela vive. Esse contexto social influencia diretamente nas atividades cotidianas do cidadão menos favorecido. Nas linhas 7,8 e 9 o ator em cena não tem nem mesmo dinheiro para pagar o transporte público para voltar para sua casa e, por isso, ele pede a ajuda de Deus para que, pelo menos o valor referente à essa tarifa ele consiga.

As palavras de protesto surgem, então, para contrapor o cenário de ausências. São dois cenários que se opõem, de maneira polarizada. De um lado, está a pobreza e todas as mazelas provenientes dela. De outro, está *Brasília*, onde há *dinheiro de montão*. O *eu-mesmo* traz à memória imagens vivas do contexto do mensalão. A *maleta* e a *cueca* viraram

ícones desse escândalo-evento. Daí ele nominar *maleta do mensalão* (l.13) a todo o dinheiro desviado nesse esquema. O ator da música reclama que está ficando endividado, o que é uma realidade para muitos cidadãos economicamente ativos no país, e a resposta para o seu problema é mais uma solução vazia e que não se responde às suas necessidades básicas: *eles só dizem já fiz um monte de asfalto* (l.15).

Nas linhas 19, 20 e 21, o refrão *mensalão, mensalão, não escondo na cueca não se repete*. Nos versos 22, 23, e 24, conforme o trecho do quadro abaixo, o ator acrescenta que, quem pôde participar do referido esquema ganhou, comeu um pedaço de pão, recebeu dinheiro no banco e a figura representativa que fez toda essa *bondade* foi o deputado. Em *o deputado* (l.24), o artigo definido aponta para o então Ministro-chefe da casa civil, José Dirceu, ou para qualquer outro deputado que tenha participado desse esquema.

O trecho abaixo, *um pedacinho do bolo do Valério e do Delúbio* (l.27), mais uma vez, reafirma que, quem participou do mensalão ganhou uma parte *do bolo*, que é o montante de dinheiro arrecadado nesse escândalo. O uso dos nomes próprios reforça a memória do interlocutor a fim de que ele tenha uma lembrança mais detalhada e não periférica sobre o evento do *Mensalão*.

Por fim, nos versos 64 e 65, é manifesta a expectativa de que toda essa ação fraudulenta não fique sem punição. No linguajar coloquial do cotidiano brasileiro, diríamos, como disse o ator representado na música, que *não termine em pizza*. A expressão *terminar em pizza* é um modelo mental bastante atualizado na memória dos brasileiros. Faz parte da cognição social dos cidadãos brasileiros que as fraudes, os crimes cometidos por quem tem elevado nível de poder e é investido de autoridade sempre têm punição branda, ou, muitas vezes, não têm castigo. Os demais versos desta música não foram mencionados na análise porque são trechos que se repetem ao longo de todo o texto musical. A seguir, novamente, reunimos as categorias mais relevantes, encontradas nessa canção:

Quadro 12 - Principais categorias de análise encontradas na música *Mensalão*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
<i>Eu-mesmo</i>	Cidadão Brasileiro inconformado com o evento corrupto.
Participantes	Militantes do Governo Lula e aliados: José Dirceu, Valério Delúbio
Ações/eventos comunicativos	Escândalo político em Brasília, O Mensalão.
Cenário	Planalto em Brasília
Estruturas textuais	
Sintaxe oracional	1 Utilização do Paralelismo sintático contribui para a sonoridade musical: <i>Quem comeu comeu / quem ganho ganho</i> (l.22/23)
Dispositivos retóricos	1 Por quarenta e duas vezes o <i>eu-mesmo</i> faz uso da anáfora como instrumento de repetição para enfatizar a ação/evento: <i>Mensalão</i> . 2 A ironia e a sátira são artifícios utilizados para ridicularizar as ações réprobas dos militantes políticos envolvidos no Mensalão: <i>Não escondo na cueca não</i> (l.6); <i>A nova moda agora é a maleta do mensalão</i> (l.13); <i>Eles só diz já aqui já fiz um monte de asfalto</i> (l.15); <i>Quem comeu comeu / quem ganho ganho</i> (l.22/23); <i>Um pedacinho do bolo do Valério e do Delúbio</i> (l.27); <i>Espero que mais essa situação não termine em pizza</i> (l.63/64)
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Inclusão/exclusão	A primeira estrofe da letra (l.1,2,3,4,5) inicia-se com o refrão e nele, o ator representado fala do evento (que é o tema da música) e não que ator responsável. Essa estratégia, inicialmente, exclui os atores para chamar a atenção para as atitudes deles: <i>1 Mensalão, mensalão/ 2 mensalão, mensalão/ 3 Cadê minha parte no milhão</i> <i>4 mensalão, mensalão/ 5 mensalão mensalão.</i>
Generalização/especificação	O ator-locutor primeiro satiriza o evento e as atitudes nele contidas, sem apontar para o atores responsáveis por ele. Depois, na linha 27 ele aponta dois dos vários atores envolvidos: <i>Um pedacinho do bolo do Valério e do Delúbio</i> .
Distribuição de papéis	Ator musical: representa o povo trabalhador brasileiro. Parlamentares desonestos: Valério/Delúbio
Nomeação e categorização	O evento <i>Mensalão</i> é nomeado, categorizado e recategorizado: Mensalão (l.1); milhão (l.3); dinheiro de montão (l.12); maleta do mensalão (l.13).

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997)

A música abaixo, *Primavera Brasileira*, do M'c PH Lima, seguindo na mesma ideia da anterior, se constrói com base em um mesmo movimento: o de revolução. O cenário construído é aquele das manifestações de 2013 que foi encabeçada pelo movimento estudantil. Como o título sugere, o substantivo *Primavera* pode apontar para a juventude, nesse caso, os jovens brasileiros que foram às ruas e que ganharam apoio de boa parte da população nas manifestações.

2 Primavera Brasileira

PH Lima

- | | |
|---|---|
| 1 Vem! Vem! Vem pra rua, vem! | 27 Que se foda a copa, a FIFA aqui não vai mandar |
| 2 Vem! Vem! Vem pra rua, vem! | 28 Fica a dica: saúde é melhor que Neymar |
| 3 Contra o Governo, vendido ao capital | 29 Eu quero é passe-livre, saúde, educação |
| 4 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! | 30 Sou contra o genocídio, eu sou contra a remoção |
| 5 Contra o Governo, vendido ao capital | 31 Viva a aliança trabalhador estudantil |
| 6 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! | 32 Vamos à Luta, mudar a história desse Brasil |
| 7 Em Porto Alegre, eu vi a luta começar | 33 Contra o Governo, vendido ao capital |
| 8 Depois no Brasil todo eu vi ela se espalhar | 34 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! |
| 9 Chegou em São Paulo, no Rio de Janeiro | 35 Contra o Governo, vendido ao capital |
| 10 Goiânia e os Capixaba, fechamento é os mineiros | 36 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! |
| 11 Em Brasília, lá em Belém, no Macapá | 37 Acabou o amor, nosso país virou Turquia |
| 12 Lá em Teresina e também no Ceará | 38 Fechado com o Egito, com a Argentina quem diria |
| 13 Enfrentamos a mídia, a PM, o caveirão | 39 E o prefeito bandido, o nome dele é o Paes |
| 14 Foi na Maré que eu perdi meus dez irmão | 40 Vai pro inferno e remove o Satanás |
| 15 (É ou não é, resistência é na Maré) | 41 Aldeia Resisti, Belo Monte, Pinheirinho |
| 16 É ou não é, resistência é na Maré) | 42 Os índio e os quilombola cada dia tão sumindo |
| 17 E até na repressão é desigual esse Brasil | 43 Se liga, meu parceiro, que eu te mando a real |
| 18 No asfalto é borracha na favela é fuzil | 44 No país inteiro o Fascismo é institucional |
| 19 Contra o Governo, vendido ao capital | 45 No Senado é Sarney, na Câmara o Renan |
| 20 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! | 46 Color, o Lindberg agora virou teu fã |
| 21 Contra o Governo, vendido ao capital | 47 Feliciano, tá presente, quem diria? |
| 22 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! | 48 A Dilma guerrilheira hoje é a chefe de quadrilha |
| 23 Mas que 20 centavos?! Nosso povo não é otário | 49 Não quero pacto com o bonde do mensalão |
| 24 Pode chamar de vândalo quem é Revolucionário | 50 Não faço aliança com quem defende o patrão |
| 25 Quem usa o vinagre ou entrega uma rosa | 51 Contra o Governo, vendido ao capital |
| 26 Não importa pro governo é uma ameaça perigosa | 52 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! |
| | 53 Contra o Governo, vendido ao capital |

54 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral!

55 (Governo fascista! Polícia terrorista!

56 Governo fascista! Polícia terrorista!)

57 Não adianta, tu tentar me reprimir

58 Me bate, me prende, mas teu governo cair

59 Dia 20 de Junho eu sempre vou me lembrar

60 No Rio 2 milhões, no Brasil nem dá pra contar

61 Eu finalizo o rap, deixo aqui o meu recado

62 Pro Rio, Niterói, Baixadão e São Gonçalo

63 É o estado todo, gritando Fora Cabral

64 E no Brasil inteiro vamo pra greve geral!

65 Contra o Governo, vendido ao capital

66 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o

Cabral!

67 Contra o Governo, vendido ao capital

68 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o

Cabral!

69 Ole, ole, Ole, ole, ole, olá

70 Dilma bandida, agora tu vai rodar

71 Ole, ole. Ole, ole, ole, olá

72 Cabral bandido, agora tu vai rodar

73 Ole, ole. Ole, ole, ole, olá

74 Alkimin bandido, agora tu vai rodar

75 Contra o Governo, vendido ao capital

76 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral!

77 Contra o Governo, vendido ao capital

78 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral!

79 Contra o Governo, vendido ao capital

80 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral!

81 Contra o Governo, vendido ao capital

82 Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral!

83 Vem! Vem! Vem pra rua, vem!

84 Vem! Vem! Vem pra rua, vem!

Na letra acima, observamos a polarização formada entre a classe dos estudantes e operários *versus* a classe dos militares e dos representantes políticos do país. A decisão governamental de sediar a Copa e o aumento das passagens dos transportes públicos, contribuíram para que inúmeras passeatas se deflagrassem Brasil a fora. No decorrer de todo o texto musical, vemos aflorar a oposição dos interesses dos grupos representados. O eu-mesmo descreve a auto representação positiva de seu grupo e a outro representação negativa do grupo oposto. Assim, *nós* somos representados da seguinte maneira:

- Além de estudantes e trabalhadores, somos manifestantes;
- Somos revolucionários;
- Somos cidadãos que se unem em prol de um benefício comum.

Quanto a *eles*, o ator musical representa da seguinte maneira:

- Os governantes são um grupo de pessoas vendidas ao capitalismo;
- São pessoas repressoras;
- São maus gestores;
- Não permitem que a democracia flua de modo satisfatório;
- Têm comportamento fascista;

- Promovem o terrorismo.

O início da música parafraseia uma das maiores expressões usadas nas manifestações de 2013 no Brasil: *Vem pra rua, vem pra rua*. A flexão do verbo *vir* na segunda pessoa do singular e no modo imperativo descreve uma convocação que o ator-manifestante faz ao cidadão brasileiro, a fim de que este se junte aos demais para lutar por um país melhor. Nos versos 3 e 4, há a justificativa de tal chamado. Na rua, todos irão lutar *contra o Governo*, o artigo definido *o* marca a dêixis pessoal: não se trata de qualquer governo, mas, sim, de todos os parlamentares que estão na vigência do poder político. A cognição social afeta o *eu* musical, pois este traz à tona a ideia do senso comum de que todos os políticos quando estão no poder se vendem, se corrompem. Nesse sentido, a presidente Dilma (PT); o governador do estado de São Paulo, Geraldo Alckmin (PSDB); o prefeito da cidade de São Paulo, Fernando Haddad (PT) e o então governador do estado do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral (PMDB), são citados na letra, quem sabe como alvos políticos que devem ser combatidos, extirpados do poder.

Do verso 7 ao 12 o ator social descreve como os protestos começaram e em quais estados eles se espalharam e ganharam força. Em Porto Alegre, a luta começou, uma reivindicação para que as tarifas de ônibus fossem reduzidas, que, a propósito, de modo estratégico, são aumentadas em período de férias escolares, normalmente em janeiro (SORRENTINO, 2013), talvez para evitar a iminência de revoltas estudantis.

Para que os protestos fossem obstáculos a serem transpostos, *a mídia, a PM, o caveirão* foram os maiores inimigos dos manifestantes, seja pela manipulação dos jornais (televisivos e impressos) a respeito das informações veiculadas ao movimento; seja pela Polícia Militar que agiu, em muitos casos, de maneira imprópria, fazendo represálias e coibindo o direito de manifestar de vários cidadãos ou, ainda, apresentando-se com o BOPE (Batalhão de Operações Especiais), utilizando o caveirão, que é um automóvel especializado e blindado próprio para situações de combates perigosos.

Além disso, parece que o ator-manifestante vai às ruas para lutar por dignidade. Nas linhas 14 e 15 ele declara a perda de seus entes, *Foi na Maré que eu perdi meus dez irmão*. A denúncia sobre o descaso social das autoridades para com os moradores das favelas é recorrente nas músicas.

Essas são apenas 10 de um quantitativo de 5776 músicas, dentre as quais, muitas descrevem o cenário de violência, de morte, de fome, de desemprego, de tráfico de entorpecentes, entre tantas outras mazelas as quais as periferias e favelas vivenciam. O complexo da Maré é um entre tantos morros do Brasil a fora que resistem aos maus-tratos políticos/sociais. Nessa perspectiva, ele segue o seu argumento de que até a punição para os pobres é diferenciada: *No asfalto é borracha na favela é fuzil (l.18)*.

A letra da música nos faz lembrar o estopim para o início dos protestos em Porto Alegre: o aumento das tarifas de ônibus. Todavia, não era o aumento de 20 centavos (l.23) nas passagens o principal motivo deles. Naquele período, o modo como grande parte mídia e a PM divulgaram as informações, parecia que os estudantes estavam fazendo alvoroço por uma decisão irrelevante. Nas linhas 24 e 25 há um jogo de imagens que se contrapõem. Muitos dos que protestavam foram denominados *vândalos*, ou seja, a mídia (televisão e imprensa) juntamente da Polícia Militar fizeram uma outra representação negativa do grupo e, em contra partida, os manifestantes fazem a auto representação positiva de si, denominando-se revolucionários.

No verso 25 o ator declara que o governo não faz diferença entre os papéis desempenhados pelo cidadão. Em *Quem usa o vinagre ou entrega uma rosa, vinagre e rosa* são ícones da revolução discente. Apesar de quimicamente o ácido acético não anular os efeitos do gás lacrimogênio (e, por isso, essa prática é um mito), muitos estudantes utilizaram toalhas embebidas de vinagre para protegerem os olhos dos efeitos do gás lacrimogêneo que a polícia usou para tentar dispersar os manifestantes. Outros participantes entregaram rosas aos policiais na tentativa de encenar uma relação diplomática. Desse modo, ser atacado pela ação policial ou entregar flores à PM não faz diferença às autoridades, todos são *uma ameaça perigosa*.

A partir do verso 27 até o verso 32 percebemos a polarização entre a ideologia das elites empresariais (nesse caso, representadas pelo governo) e a dos manifestantes se confrontam, devido à clara e forte oposição ao evento esportivo, a COPA de 2014. A FIFA

e outros segmentos do ramo empresarial se beneficiaram, tais como, muitas empresas da construção civil, metalúrgica, além daquelas que ganharam visibilidade antes, durante e depois do evento. O quadro 13 ilustra bem o que dissemos:

Quadro 13 - Trechos referentes à música *Primavera Brasileira*, do *Mc PH Lima*, que contrapõem a ideologia entre grupos

EVENTO	COPA	
REPRESENTANTES/ PARTICIPANTES	Representantes populares (aviltados): estudantes, manifestantes, a população pobre das periferias e favelas.	Representantes do governo e do ramo empresarial (Beneficiários): FIFA, bancadas políticas, empresas do ramo empresarial (alimentícia, bens de consumo e de serviço, construção civil, etc.)
INTERESSES	<i>Passé livre, saúde, educação</i> , respeito ao direito à vida (<i>sou contra o genocídio-l.30</i>), habitação (<i>sou contra a remoção- l.30</i>), luta por mudanças no país	Lucros, vendas, prestígio, marketing empresarial.

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997)

A partir do verso 37 até o 50 a atenção se volta a algumas figuras políticas mais uma vez e às ações delas. Em *Acabou o amor, nosso país virou Turquia (l.37)*, o ator compara o Brasil à Turquia, país árabe e euroasiático, que vive em guerras civis constantes devido às diferenças de ideologias religiosas. Seguindo à falta de amor, o *eu musical* faz uma outra representação negativa, desta vez é de Eduardo Paes, prefeito da cidade do Rio de Janeiro: *E o prefeito bandido, o nome dele é o Paes (l.39)*. O referido prefeito é qualificado como *bandido*, e é ordenado, ironicamente, a ir ao *inferno* para remover o *satanás (l.40)*. Parece que a raiva e o ódio são marcas evidentes desse trecho.

O verbo *remover*, que origina a flexão *remova (l.40)* e o substantivo *remoção (l.30)*, referem-se às ações do governo, no período das construções dos estádios em 2013/2014, para retirar as famílias que moravam em casas próximas às construções dos estádios²³, entre

²³ Informações retiradas do site: g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2011/09/quase-5-mil-familias-temem-despejo-por-obra-da-copa-na-zona-leste-de-sp.html. Acesso em: 30/08/2015.

as comunidades que foram desalojadas estão a aldeia de Belo Monte e a comunidade de Pinheirinho, alvos dessa remoção. A declaração segue, novamente, como um lamento: *Os índio e os quilombola cada dia tão sumindo (l.42)*. O etnocídio e o genocídio com o povo indígena e quilombola são nefastas realidades do Brasil. A ideologia capitalista e a consequente globalização, aos poucos, minou essas comunidades, excluindo-as do processo de democratização.

O *eu-mesmo* pede atenção de seu interlocutor para mandar *a real (l.43)*. Ele segue dizendo que o país vive nas rédeas de um governo totalitário, militarista e ditador, ou seja, trata-se de um fascismo institucional (l.44), regime no qual algumas figuras que representam a nossa política (*Sarney, Renan, Color, Lindberg, Feliciano e Dilma*) se mantêm em posição autoritária e de descaso com o povo.

O sarcasmo, a ironia, além do tom do acusativo contribuem para que haja a contraposição de duas imagens da Presidente da República. A primeira é a auto-representação positiva: *A Dilma guerrilheira (l.48)*, a mulher lutadora, que tinha ideais em prol do povo. *Hoje é a chefe de quadrilha (l.48)*, isto é, hoje ela é chefe, é a autoridade que coordena um grupo de ladrões engravatados, que roubam a nação e ficam incólumes por suas ações. Essa é, pois, a *outro-apresentação negativa* que ator faz da Presidente do Brasil.

Nessa perspectiva, do trecho abaixo, quase se ouve o grito da marcha revolucionária, do dia 20 de junho de 2013, que convoca os cidadãos brasileiros de todas as regiões para lutarem contra o poder ditatorial do país. E assim, dos versos 69 ao 74, em clima de festa e de euforia, comemora-se como se a vitória sobre os “inimigos” do país fosse garantida: Por fim, o *eu-mesmo*, do mesmo modo que inicia a música, termina-a convocando o cidadão brasileiro a ir à rua. O quadro 14 expõe as categorias da música *Primavera Brasileira*:

Quadro 14 - Principais categorias de análise encontradas na música *Primavera brasileira*

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
<i>Eu-mesmo</i>	Um cantor do <i>Funk</i> /manifestante.
Participantes	Manifestantes de diversos estados brasileiros tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Espírito Santo, Minas Gerais, Brasília, Ceará, Piauí, Amapá e Rio Grande do Sul.
Ações/eventos comunicativos	Manifestações
Cenário	A rua é o palco onde ocorrem as manifestações populares de 2013/2014 contra as ações do atual governo do PT.
Estruturas textuais	
Léxico	<p>1 A flexão verbal no pretérito perfeito <i>perdi</i> denuncia um momento de dor e de grande perda e a esse sentimento/sensação o ator denomina resistência, ou seja, força: <i>Foi na Maré que eu perdi meus dez irmão (l. 14); (É ou não é, resistência é na Maré (l. 15);</i></p> <p>2 O uso do advérbio até como modalizador inclui, além de outras possíveis represálias ao morador da favela, a diferença de repressão: <i>E até na repressão é desigual esse Brasil (l. 17); No asfalto é borracha na favela é fuzil (l. 18);</i></p> <p>3 O ator atribui diferença entre o significado da palavra <i>pacto</i> e da palavra <i>aliança</i>. <i>Pacto</i>, para ele, é uma união desonrosa e, <i>aliança</i> seria uma união benéfica, um laço que favorece o seu grupo: <i>Não quero pacto com o bonde do mensalão (l. 49); Não faço aliança com quem defende o patrão (l. 50).</i></p>
Estruturas pragmáticas	<p>Estruturas pragmáticas:</p> <p>A dêixis espacial <i>Porto Alegre/Brasil</i> aponta para o nível local/global, respectivamente, de acontecimentos do evento: <i>Em Porto Alegre, eu vi a luta começar (l. 7); Depois no Brasil todo eu vi ela se espalhar (l. 8);</i></p>
Sintaxe oracional	Verbos na voz ativa em modo imperativo: <i>Vem! Vem! Vem pra rua, vem! (l. 1);</i>
Ideologia	1 A oposição entre o governo e manifestantes indica dois lados de defesa. O governo (Polícia) e a mídia dizem que os manifestantes são vândalos, já os manifestantes se representam como revolucionários:

	<p><i>Pode chamar de vândalo quem é Revolucionário (l. 24);</i></p> <p>2 A luta por direitos e interesses do povo em favor do bem coletivo é contrária aos anseios de um grupo, elitizado e que prioriza causas próprias, mais individualizadas. Novamente, temos uma oposição entre grupos, a FIFA/Governo <i>versus</i> povo/trabalhador:</p> <p><i>Que se foda a copa, a FIFA aqui não vai mandar (l. 27);</i> Eu quero é passe-livre, saúde, educação (l.28); Sou contra o genocídio, eu sou contra a remoção (l. 30); Viva a aliança trabalhador estudantil (l. 31);</p> <p>3 A ideologia Cristã novamente presente:</p> <p><i>Vai pro inferno e remove o Satanás (l. 40).</i></p>
Semântica global	<p>1 Por meio da voz passiva o <i>eu-mesmo</i> faz a outro apresentação negativa do sujeito paciente:</p> <p><i>Contra o Governo, vendido ao capital.</i> <i>Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral! (l. 3/4/5/6);</i></p> <p>2 Auto apresentação positiva do nosso grupo, marcada pela desinência de número/pessoal <i>mos</i>. <i>Nós</i> lutam por um governo melhor:</p> <p><i>Enfrentamos a mídia, a PM, o caveirão (l. 13);</i></p> <p>3 Independente do tipo de manifestação, seja ela pacífica ou não, para o governo o manifestante é considerado uma ameaça:</p> <p>Quem usa o vinagre ou entrega uma rosa (l. 25); Não importa pro governo é uma ameaça perigosa (l. 26);</p> <p>3 A representação negativa do Paes, prefeito do Rio de Janeiro, do governo e da polícia:</p> <p><i>E o prefeito bandido, o nome dele é o Paes (l. 39);</i> <i>Governo fascista! Polícia terrorista! (l.55)</i></p>
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Generalização/especificação	<p>Generalização: <i>Contra o Governo vendido ao capital (l.4).</i> Aqui o ator generaliza o substantivo em negrito, pois a intenção é abranger todas as instâncias governamentais;</p> <p>Especificação: <i>Contra a Dilma, contra o Alkimim, Haddad e o Cabral (l.5).</i> Nesse verso há a especificação dos atores governamentais. Essa especificação chama a atenção para as atitudes ruins desses parlamentares do governo.</p>
Distribuição de papéis	O povo é representado como: revolucionário (l.24); esperto- <i>não é otário</i> (l.25); trabalhador (l.31); estudante (l.31).
Nomeação e categorização	Por meio da nomeação e categorização da presidente do país, o ator, enfatiza a má qualidade da gestão dela. Dilma- guerrilheira- chefe de quadrilha (l.48).

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

A próxima música, *O gigante acordou*, do *Mc Daleste*, também relembra o contexto das manifestações brasileiras. Contudo, o eu-mesmo é representado individualmente, embora cognitivamente a ideologia que ele assuma seja a da classe trabalhadora e pobre.

3 O Gigante Acordou

Mc Daleste

1 Que pais é esse que tem vários interesses
 2 Mesmo me sufocando com impostos
 3 Não vou desistir
 4 Deixei de última hora
 5 Mas minha hora é agora

6 Desculpe pelo transtorno
 7 Mas estou mudando o meu país
 8 Através da minha voz
 9 Falo por todos nós
 10 Sonhos e sonhos se destroem
 11 Que por dentro me corroem
 12 Deitado em berço esplêndido
 13 O povo acordou do coma
 14 Nosso grito em silêncio
 15 Força com força dá bomba
 16 É porque cansamos
 17 De acreditar em alguns salafários
 18 Aumenta a lei de condução
 19 Cadê o aumento dos nossos salários?

20 Violência é a tarifa
 21 Eu sou protestante

22 Coração valente
 23 Na selva de pedra
 24 Eu grito o que só vai depender da gente
 25 Salve ó pátria amada
 26 E quando eu amo
 27 Eu defendo a própria morte
 28 Hoje não foi pro governo
 29 Aquele dia de sorte
 30 É por direitos e não por centavos
 31 Vem, vem pra rua
 32 Quem sou eu, eu sou aquele que cansou
 33 De tanta impunidade
 34 De juro abusivos
 35 De todas corrupções
 36 E de tantas falcatrua

Refrão 3x

37 Sou brasileiro e eu não desisto nunca
 38 Solo és mãe gentil
 39 Verás que um filho teu não foge à luta
 40 O gigante Brasil acordou
 41 Sem violência, eu quero mudança
 42 Pros nossos jovens, idosos e criança

Na letra as identidades do ator social que são representadas são a de manifestante e a de *funkeiro*. Nesse sentido ele, faz a apresentação positiva de si e negativa do país. O eu é representado com as seguintes características:

- Manifestante;
- Funkeiro;
- Cidadão brasileiro;
- Cidadão é persistente na luta por melhorias no país.

O Brasil, por sua vez, é representado negativamente por meio do cenário político:

- País de vários interesses;
- Possui altas taxas tributárias;
- País cuja incidência de corrupção é altíssima;
- País onde a impunidade contra os ricos e poderosos é frequente.

Na mesma ideia das letras anteriores, neste tópico, observamos que O Gigante acordou evidencia o contexto de manifestações e as causas que corroboraram para o seu surgimento. *Mc Daleste*, em *O gigante acordou*, canta uma composição cujo conteúdo tem a ver com as manifestações de 2013, além de dialogar com o hino nacional brasileiro. A letra inicia-se com a pergunta retórica *Que país é esse que tem vários interesses (l.1)* que, em parte, parece ser um diálogo, com a música *Que país é esse*, do cantor *Renato Russo*. Ambas as músicas falam do cenário caótico em que se encontra a política brasileira. Esse verso aponta para um questionamento sobre a legitimidade dos “interesses” pátrios. Podemos supor que o *eu-mesmo* fala de interesses que não são comuns a toda a nação, mas a um grupo em particular, *alguns salafrários (l.16)*.

A partir do verso dois, *Mesmo me sufocando com impostos (l.2)*, percebemos o complemento do substantivo *interesses*: os impostos (*l.2*), o aumento das tarifas de ônibus (*l.18*), os salários defasados (*l.19*), os direitos (*l.30*), a impunidade (*l.33*), de juros abusivos (*l.34*), de todas as corrupções (*l.35*), de tantas falcatruas (*l.36*). A conjunção concessiva *Mesmo* aponta para o fato de que essa é uma oração subordinada adverbial se relaciona ao verso 3. Assim, o ator musical, usa o verbo *sufocar*, metaforicamente, para expressar que, independente da quantidade de impostos cobrados, ele não desistirá (*l.3*) de ir à luta, de perseguir um ideal comum à maioria da população, tal como era proposto no período das manifestações. Assim, o *eu-mesmo* compartilha, em nível local, o peso tributário que os cidadãos brasileiros, em nível geral, sentem.

A linha quatro *Deixei de última hora (l.4)* mostra, conforme diz o título da música, pistas do estado de inércia política que o *eu-mesmo*, assim como o Brasil, se encontrava, isto é, o verbo *deixar* revela que o comodismo o fez protelar a luta por um país melhor. Não obstante a isso, o verso seguinte, *Mas minha hora é agora (l.5)*, é introduzido pela conjunção adversativa *mas*, que contrapõe o imobilismo da oração anterior. Surge a motivação para sair da situação de apatia, para reivindicar os direitos garantido em constituição. Os dêiticos temporais, hora/agora, além do verbo ser no presente do indicativo direcionam as ações do ator/cidadão para a busca pelo ideal nacional.

As manifestações do ano de 2013 moveram milhares de jovens e demais cidadãos às ruas do país. As principais avenidas e pontos das cidades foram interditadas, o que para muitos brasileiros e comerciantes foi considerado um transtorno, daí a justificativa contida no verso 6. O ator/manifestante pede desculpa a seu interlocutor pelo transtorno causado pela tentativa de mudar o país (l.7).

Possivelmente, o *eu-mesmo* ativou esse modelo mental que diz respeito ao frames das manifestações. Muitas pessoas caminhando nas ruas, com cartazes, cantando um trecho de alguma música ou repetindo frases de efeito, com aerofones cilíndricos (vulgo, vuvuzelas) e apitos. No contexto das ruas, muitas eram as músicas que acaloravam as caminhadas cívicas. Assim, a canção é para o ator (l.8) é um instrumento de protesto. O ator julga-se representante da maioria, pois é por intermédio da voz dele que os anseios do povo são expostos (l.9). No verso dez (l.10) o eu-musical reclama o fato de que, devido à má gestão das autoridades do país, as consequências gerais são os *sonhos* que *se destroem*. Os direitos constitucionais, que garantem uma vida digna a muitos brasileiros, são negligenciados. O resultado disso é um sentimento que devasta o interior de muitas subjetividades, muitos sujeitos aflitos, atormentados pela herança desonrosa que o país lhes deixa. A metáfora corroer do verso onze denota bem esse sentimento de que mencionamos: *Que por dentro me corroem (l.11)*.

No verso doze e treze o locutor retoma o trecho do hino nacional *deitado eternamente em berço esplêndido*, porém, com outra conotação. É curioso perceber que o advérbio *eternamente* foi suprimido da oração, talvez, por que o *eu-mesmo* tivesse a intenção de dizer, por meio da metáfora expressa pelo verbo *deitar*, que a posição cômoda que o ato de deitar proporciona ao indivíduo não é eterna e, sim, finita. Isso se confirma pelo verso treze em que é dito que *o povo acordou do coma* (l.13), ou seja, o povo recobrou a consciência, voltou a se mover, a ter sensibilidade política (HOUAISS, 2009).

O texto segue as figuras de linguagem sobressaem na letra. O jogo sinestésico se instaura. No verso catorze o paradoxo é evidente: *Nosso grito em silêncio* (l.14). Quem sabe, *nosso grito* não seja ouvido por quem deveria ouvir, por isso, é como se permanecesse em silêncio. Contudo, se o grito não é ouvido, utiliza-se a força, mas, *força com força dá bomba* (l.15). Durante todo o período das manifestações de 2013, 2014 e ainda em 2015, há embates entre manifestantes e a polícia que, em muitos desses embates, utilizou bomba de gás lacrimogêneo para conter a atuação dos estudantes.

As experiências que os cidadãos brasileiros têm com os grupos políticos que representam o país não são as melhores. O ator da música ativa um modelo de contexto antigo de sua memória e que é compartilhado por seus pares. Segundo ele, o embate é necessário por que acreditar nas promessas políticas de alguns salafrários (l.17) cansa. Desde o início do voto democrático brasileiro, as bancadas políticas enleiam a população eleitora com falsos compromissos, afim de obter voto. Aí, quando assumem o cargo fazem pouco ou quase nada do que prometeram ao povo.

Ao contrário, a parcela pobre da nação sofre com as decisões desmedidas que, em muitos casos, tendem a beneficiar os próprios políticos, as elites comerciárias do país. Nos versos dezoito e dezenove, o *eu-mesmo* denuncia que há aumento das tarifas de ônibus (l.18), mas os salários não aumentam de maneira satisfatória (l.19). No verso vinte, de

novo, a metáfora se presentifica. O substantivo *violência* é utilizado conotativamente para indicar que o aumento da tarifa avilta o trabalhador brasileiro e aos estudantes.

As linhas a seguir, o *eu-mesmo* assume duas identidades a de protestante (l.21) e a de coração valente (l.22). As metáforas desta última linha e da linha vinte e três, de maneira quase poética, um tanto romantizada, remontam um cenário de luta, de conquista. Esse *eu* corajoso, imbuído de sua missão patriótica, acredita que o *grito* é o elemento que fará com que ele e seu grupo sejam ouvidos. Além do grito, o amor é outro elemento que o encoraja a defender até *a própria morte* (l.27). A esperança é a de que a força do povo sobrepujasse a do governo: *Hoje não foi pro governo aquele dia de sorte* (l.28/29).

Dos versos 30 a 36, como mencionamos anteriormente, o ator justifica o porquê de serem deflagradas as manifestações populares no país e convoca, imperativo, que o povo vá para a rua, pois, como a linha 37 relembra a máxima presente em nossa cultura, o brasileiro não desiste nunca. Sendo assim, é nessa ideia de persistência que o ator musical dialoga com outros trechos do hino: *Solo és mãe gentil* (l.38) / *Verás que um filho teu não foge à luta* (l.39).

Por fim, a música termina reafirmando que o país saiu da apatia política. Em *O gigante Brasil acordou* (l.40) pode denotar a grandeza populacional que é a nação e que, agora, despertou para lutar por um Brasil que tenha mudanças significativas. O *eu mesmo* fala da *violência* (l.41) existente aqui. Essa experiência com a violência (física, verbal, supressão dos direitos referentes à cidadania) que a população pobre sofre parece ser um modelo de contexto ativo na memória episódica do ator representado e na memória social. Não se trata de uma experiência que ele e seu grupo conseguem esquecer tão facilmente, são vivências marcantes. Essa é a mudança requerida para todos os cidadãos, sejam *jovens*, *idosos* ou *crianças* (l.42).

Quadro 15 - Principais categorias de análise encontradas na música *O gigante acordou*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
Cenário	Manifestações populares no Brasil
Participantes	Os manifestantes
<i>Eu-mesmo</i>	Um cidadão brasileiro que também é manifestante
Ações/eventos comunicativos	Trata-se de um manifestante-cantor: Desculpe pelo transtorno/Mas estou mudando o meu país/ Através da minha voz (l.6, 7, 8).
Estruturas textuais	
Semântica local	- Metáfora: mesmo me sufocando com impostos (l.2). O verbo sufocar é utilizado para representar a situação de aperto econômico do povo, devido às altas taxas tributárias.
Semântica Global	-Auto -representação positiva- Nos versos abaixo, o <i>eu-mesmo</i> faz a apresentação positiva de si como um cidadão patriota e engajado com as causas sociais e que busca melhorias para o país: Mas estou mudando o meu país (l.7); Eu sou protestante (l.21); Coração valente (l.22); Verás que um filho teu não foge à luta (l.39); -Outro -representação negativa- os versos abaixo, denotam como o <i>eu-mesmo</i> representa a imagem negativa do governo brasileiro, fato que evidencia a polarização entre nós, o povo brasileiro, e eles, as autoridades do país: É porque cansamos/De acreditar em alguns salafrários (l.16 e 17); Quem sou eu, eu sou aquele que cansou/ de tanta impunidade/ de juros abusivos/ de todas corrupções/ e de tantas falcaturia (l. 32 a 36);
Sintaxe oracional	Abaixo, retiramos alguns versos da letra para demonstrar como o eu musical utiliza os verbos no presente do indicativo, fato que aponta para a representação de uma imagem cívica ativa desse ator: O povo acordou do coma (l. 13); E quando eu amo (l. 26); Eu defendo a própria morte (l. 27).
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Generalização/especificação	Nos trechos abaixo, as palavras em negrito indicam que, quando o ator musical quer enfatizar as ações negativas do grupo governamental, ele generaliza, fato que revela a polaridade entre os objetivos, intenções e ideologias: Que país é esse que tem vários interesses (l. 1); Mesmo me sufocando com impostos (l. 2); De acreditar em alguns salafrários (l. 17); Aumenta a lei de condução (l. 18);

	Cadê o aumento dos nossos salários? (l. 19).
Distribuição de papéis	<p>Descrevemos a seguir alguns possíveis papéis representados na música por meio dos termos em negrito:</p> <p>-De acreditar em alguns salafários (l. 17): os políticos são representados como desonestos e corruptos;</p> <p>-Eu sou protestante (l. 21): o ator musical assume o papel de cidadão que se manifesta contra as diferenças sociais no Brasil;</p> <p>-Coração valente (l. 22): o ator musical assume o papel de cidadão resistente aos problemas do país.</p>
Nomeação e categorização	<p>Tanto o ator musical quanto os políticos são nomeados e categorizados dentro da música, fato que contribui para a construção da imagem do <i>eu</i>:</p> <p>-Ator musical: Eu sou protestante (l. 21) Coração valente (l. 22) eu sou aquele que cansou (l. 32).</p>

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

4.2 A REPRESENTAÇÃO DA CULTURA *FUNK*: AS APRESENTAÇÕES POSITIVAS DE SI

Outro ponto que pretendemos analisar em nossa pesquisa é como é representada a cultura *funk* dentro de algumas letras do estilo musical em questão. Van Dijk (2012c, p. 17), diz que as ideologias são grupais, ou seja, são as ideias, as crenças e os valores de um grupo que são desenvolvidos dentro dele e que são armazenados na memória de longo prazo, de maneira que podem ser refletidos externamente a outro grupo. Sendo assim, o *funk* é uma prática social que é composta por valores, por crenças compartilhadas por quem adere a essa música e aos próprios cantores.

O baile *funk* é uma tipo de festa, uma prática social e cultural na qual o maior valor é o desejo de curtição, de azaração, de brincadeira e de lazer. Muitos *funkeiros* veem na música e nos bailes uma espécie de fonte de renda, de ascensão social, de reconhecimento, tal como podemos observar na música 4 deste item. Sendo assim, nas três letras a seguir, tentamos revelar um pouco mais sobre a representação da cultura *funk*.

1 Rap do Silva

Bob Rum

1 Todo mundo devia nessa história se ligar
 2 Porque tem muito amigo que vai para o baile dançar
 3 Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá
 4 E entender o sentido quando o DJ detonar
 (Solta o Rap DJ)

Refrão

5 Era só mais um Silva
 6 Que a estrela não brilha
 7 Ele era *funkeiro* mas era pai de família
 8 É só mais um Silva
 9 Que a estrela não brilha
 10 Ele era *funkeiro* mas era pai de família

11 Era um domingo de sol, ele saiu de manhã
 12 Pra jogar seu futebol, deu uma rosa para irmã
 13 Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar
 14 Falou para sua esposa que ia vim para almoçar

Refrão

15 Porque Era só mais um Silva
 16 Que a estrela não brilha
 17 Ele era *funkeiro* mas era pai de família
 18 É só mais um Silva
 19 Que a estrela não brilha
 20 Ele era *funkeiro* mas era pai de família

21 Era trabalhador, pegava um trem lotado
 22 Tinha boa vizinhança, era considerado
 23 E todo mundo dizia que era um cara maneiro
 24 Outros o criticavam porque ele era *funkeiro*
 25 O *funk* não é modismo, é uma necessidade
 26 E pra calar os gemidos que existem nesta cidade
 27 Todo mundo devia nessa história se ligar
 28 Porque tem muito amigo que vai para o baile dançar
 29 Esquecer os atritos deixar a briga pra lá
 30 E entender o sentido quando o DJ detonar

Refrão

31 Mas Era só mais um Silva
 32 Que a estrela não brilha
 33 Ele era *funkeiro* mas era pai de família
 34 É só mais um Silva
 35 Que a estrela não brilha
 36 Ele era *funkeiro* mas era pai de família

37 E anoitecia, ele se preparava
 38 E pra curtir o seu baile que em suas veias rolavam
 39 Foi com a melhor camisa, tênis que comprou suado
 40 E bem antes da hora, ele já estava arrumado
 41 Se reuniu com a galera, pegou o bonde lotado
 42 Os seus olhos brilhavam, ele estava animado
 43 Sua alegria era tanta ao ver que tinha chegado
 44 Foi o primeiro a descer e por alguns foi saudado
 45 Mas naquela triste esquina um sujeito apareceu
 46 Com a cara amarrada, suando, estava um breu
 47 Carregava um ferro em uma de suas mãos
 48 Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação
 49 E o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir
 50 Hoje com sua família ele não irá dormir

Refrão

51 Porque Era só mais um Silva
 52 Que a estrela não brilha
 53 Ele era *funkeiro* mas era pai de família
 54 É só mais um Silva
 55 Que a estrela não brilha
 56 Ele era *funkeiro* mas era pai de família

57 Naquela triste esquina um sujeito apareceu
 58 Com a cara amarrada, suando, estava um breu
 59 Carregava um ferro em uma de suas mãos
 60 Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação
 61 E o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir
 62 Hoje com sua família ele não irá dormir

Refrão

63 Mas era só mais um Silva
 64 Que a estrela não brilha
 65 Ele era *funkeiro* mas era pai de família. 4x.

Na letra da música *Rap do Silva*, do grupo *Furacão 2000*, é narrada a história de um jovem, denominado *Silva, funkeiro*, que foi assassinado sem que houvesse qualquer

explicação. Era um rapaz trabalhador, pai de família, que ia ao baile e que curtia um dos elementos culturais fortes do nosso país: o futebol.

Na primeira estrofe, o baile é representado como o lugar onde os amigos se reúnem para dançar, onde os atritos e as contendas devem ser esquecidos, onde há alegria. Os versos 5, 6, e 7 são partes do refrão que se repete ao longo de toda a música. No trecho *Era só mais um Silva*, narra-se a história da vida do *Silva*, que foi um rapaz comum como outro qualquer da favela. O termo *Mais* seguido do artigo indefinido *um* indica que, o que aconteceu com esse rapaz, acontece a tantos outros que estão à margem da sociedade, esquecidos por ela.

Em *Que a estrela não brilha*, *estrela* é uma metáfora para simbolizar a morte, para dizer que a vida deixou de brilhar, deixou de existir. Já em *Ele era funkeiro mas era pai de família*, podemos visualizar uma arena onde há duas representações que se opõem. Ser *funkeiro* é ser estigmatizado, é carregar sobre si o peso da demonização cultural que a sociedade criou e que a mídia corrobora para que as infâmias destinadas ao mundo *funk* se perpetuem:

É também nos meios de comunicação de massa que se desenvolvem grande parte dos processos de estigmatização ou mesmo de mesmo criminalização das culturas minoritárias, na medida em que acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a “realidade social” ali ganham sentido (HERSCHMANN, 2005, p.90).

Por outro lado, a conjunção adversativa *mas* contrasta essa representação com a de *pai de família*. Ser pai de família, na sociedade contemporânea pode, ainda, denotar comprometimento com o núcleo familiar. Na música, o *Silva* além de um pai comprometido, era marido e irmão querido. Ao sair de casa para uma partida de futebol, deu uma rosa à sua irmã, beijou os filhos demonstrando um gesto afetuoso e disse à esposa que almoçaria em casa. Essa cena retrata que o *funkeiro* também tem família, também tem valores que, apesar de estarem sendo questionados na atualidade, ainda são muito preservados pela sociedade, conforme relatam os versos de 11 a 14. Os versos de 15 a 20 repetem o refrão da música.

A letra segue nos versos 21 a 26 fazendo a representação do Silva como um ator comum, que trabalhava e no trajeto de ida e vinda do trabalho sofria com a superlotação dos transportes públicos. Ele tinha uma boa relação com os vizinhos, estes o tinham por pessoa bem quista. *E todo mundo dizia que era um cara maneiro* expressa a aceitação dessa personalidade por seu grupo. Já *em Outros o criticavam porque ele era funkeiro*, percebemos a contraposição de *outros* a *todo mundo*. Parece que *outros* remete a um quantitativo pequeno de pessoas que o criticavam por aderir à música *funk*. Isso mostra que, apesar de todo o estigma que envolve o estilo musical, os adeptos dele são atores sociais normais, de bem, e veem na música um momento para expressar sua cultura. A linha 25 confirma o que acabamos de dizer.

O verso 25- *O funk não é modismo, é uma necessidade*- revela que essa cultura não é passageira tal como os usos e costumes que a moda determina aos grupos de modo geral. Não se trata apenas de um modo de se vestir, de um gosto momentâneo ou de alguma forma de vida, ao contrário, trata-se de uma *necessidade*, de ser a identidade do grupo, de algo imprescindível aos *funkeiros*. O verso 26 ratifica essa ideia: *É pra calar os gemidos que existem nesta cidade. O funk é uma necessidade, pois impõe o silêncio aos lamentos, aos prantos que existem nos meios urbanos, nas favelas.*

Até aqui a música narra tudo o que acontece na vida ativa de um cidadão 'normal' no período referente a uma semana, incluindo o dia de descanso, o domingo. Nos versos 37 ao 50, as cenas são substituídas por atividades que envolvem o ritual do baile *funk*. Além de ser uma cultura necessária o *funk* é quase vital. Assim como o sangue que corre nas veias humanas ele é para os *funkeiros* a força, o entusiasmo e é importante para que eles tenham voz. Os bailes acontecem à noite e é ao anoitecer que o personagem da música entra no movimento ritualístico, prepara-se e usa sua melhor roupa, seu melhor calçado.

De modo geral, em muitas culturas, assim como a nossa, é normal que nos empolgemos quando vamos à uma festa. *Silva* também se empolgou, se preparou com

antecedência ao tão esperado momento, o ânimo e a alegria se instalaram, mas era por pouco tempo. Ao chegar no baile, eis, pois, descrita nesse trecho a triste sina de muitos jovens brasileiros: a morte por assassinato, seja em bailes, ruas ou vielas das favelas e periferias. Do verso 46 ao 48 a cena descrita é a de um jovem que, com a posse de uma arma ilegal, provoca a morte de outro jovem. Os versos 57 ao 65 são repetições dos versos 46 ao 56. À frente, colocamos as categorias de análises no quadro 16:

Quadro 16 - Principais categorias de análise encontradas na música *Rap do Silva*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
Eu-mesmo	O <i>eu-mesmo</i> é um narrador observador, possivelmente, morador da favela.
Participantes	O <i>funkeiro Silva</i> , a família, os amigos
Ações/ eventos comunicativos	Trata-se de uma narrativa sobre a história de vida do <i>funkeiro</i> denominado <i>Silva</i> .
Cenário	A favela, o baile, a casa do Silva.
Estruturas textuais	
Léxico	1 Algumas palavras denotam o significado que o <i>funk</i> tem para aqueles que estão inseridos nessa cultura: <ul style="list-style-type: none"> - Necessidade: <i>O funk não é modismo, é uma necessidade (l.5);</i> - Uma possibilidade para que tenham voz: <i>E pra calar os gemidos que existem nesta cidade (l.26);</i> - Diversão: <i>Porque tem muito amigo que vai para o baile dançar (l.28);</i> - Estreitamento de relacionamentos: <i>Esquecer os atritos deixar a briga pra lá (l.29)</i>
Sintaxe oracional	O verbo <i>ser</i> conjugado no pretérito imperfeito indica que a letra da música narra uma história: <i>Era</i> um domingo de sol, ele saiu de manhã (l.11).
Semântica local	Abaixo, podemos observar algumas metáforas: <ul style="list-style-type: none"> - <i>Que a estrela não brilha (l.6)</i> - Pessoa ou indivíduo sem muita importância; - <i>E pra curtir o seu baile que em suas veias rolavam (l.38)</i> – Tal como o sangue é vital para o ser humano o <i>funk</i> é para o <i>funkeiro</i>; - <i>Foi com a melhor camisa, tênis que comprou suado (l.39)</i> Trabalhou, urrou para conseguir verba para comprar o tênis. - <i>Mas naquela triste esquina um sujeito apareceu (l.45)</i> – O lugar do assassinato é o lugar do sofrimento; - <i>Com a cara amarrada, suando, estava um breu (l.46)</i> – O assassino estava sério, aborrecido; - <i>Carregava um ferro em uma de suas mãos (l.47)</i>. Remete à arma que é de metal.

Papéis representados	- Silva (l.5): Esse sobrenome por ser comum é genérico e pode representar todos os <i>funkeiros</i> , de um modo geral. - <i>deu uma rosa para irmã</i> (l.5): era irmão; - <i>Deu um beijo nas crianças</i> (l.13): era pai; - <i>Falou para sua esposa que ia vim para almoçar</i> (l.14): era casado; - <i>Era trabalhador</i> (l.21); - <i>era um cara maneiro</i> (l.23): Era um homem bem quisto; - <i>ele era funkeiro</i> (l.24): apreciava o <i>funk</i> .
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Generalização/ especificação	O eu musical, por meio da expressão em negrito, faz uma generalização sobre o Silva, demonstrando que ele era um jovem entre tantos com a mesma história: <i>era só mais um silva</i> (l.5).
Nomeação e categorização	O eu musical descreve o personagem Silva, nomeando e categorizando: Silva (l.5) - pai de família (l.7) - funkeiro (l.7) – trabalhador (l.21).

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997)

A música *Não me bate não doutor* denuncia o preconceito e a estereotipia da sociedade em relação ao *funk*. Como em todas as músicas, elas são repletas de gírias e têm fortes marcas de oralidade, de modo que é a variação da norma coloquial que prevalece em todas as letras.

2 Nao me bate doutor

MC Cidinho E MC Doca

refrão

1 mais nao me bate doutor
2 porque eu sou de batalha
3 eu axu q o senhor ta cometendo uma falha
4 se dançamos *funk* eh porque somos *funkeiros*
5 da favela carioca flamenguistas brasileirosX2

6 apanhei do meu pai apanhei da vida

7 apanhei da policia apanhei da midia

8 quem bate sim se axa certo

9 quem apanha ta errado

10 mais nem sempre meu senhor as coisas vaum

11 por esse lado violência so gera violência irmao

12 quero paz quero festa *funk* eh do povao

13 já cançei de se visto com descriminação

14 ta na comunidade *funk* eh diversao
15 hj eu to na parede ganhando uma geral
16 se eu cantasse outro stilo isso naum seria igual

Refrão:

17 hj eu tenhu um pidido pra fazer pra deus
18 pai olhai os irmaos filhas e filhos teus
19 prejuizo desemprego diferenca social
20 classe alta bem classe baixa mal
21 pq td q acontece no rj a culpa cai todinha
22 na conta dos *funkeiros*
23 e se um mar de rosas vira um mar de sangue
24 vc pode ter certeza vaum bota a culpa no *funk*

Refrão 2x

25 na favela carioca flamenguistas
brasileiros(canta ate acaba).

A variação popular é bem presente nas letras da música *funk*. Assim, tal como ocorre em outras canções que constam de nosso trabalho, a conjunção coordenativa *mais* no verso 1, está, na verdade, substituindo a conjunção adversativa *mas*, que aparece conforme seu uso oral, cujo traço distintivo é a inclusão da semivogal [i]. Esse fenômeno fonético é típico da fala de algumas regiões do país que usam a variável *mais* em lugar de *mas*. Isso se explica por que após a vogal tônica *a* há uma ocorrência da consoante fricativa alveolar, desvozeada e com a lâmina da língua alta, o *s*, cuja pronúncia é bem próxima do *i* pós-tônico, oral e alta (SANTOS; SOUZA, 2003, p.22-23). Essa característica da fala pode ser encontrada em grupos menos escolarizados, nos quais a incidência da modalidade oral e informal da língua é notória.

O operador argumentativo *mas* também parece ser recorrente nas letras até aqui analisadas. Ele inicia a cena em que um ator social pede clemência a um homem a quem chama de doutor. Quem sabe, seja a polícia e pede para que ele não apanhe, pois é um indivíduo lutador. No verso 3, o argumento continua e ele expõe sua opinião a respeito da atitude do policial em tom duvidoso e de desaprovação: *eu axu q o senhor ta cometendo uma falha*. Outras marcas de oralidade aparecem nessa linha, tais como *acho* com *x* e *u* no final da palavra, além das reduções gramaticais do pronome *que* e do verbo *estar*, conforme vemos acima. Isso pode reforçar a posição de humildade do ator em relação à pessoa com quem interage.

A linha 4 é introduzida pela conjunção *se*, que precede uma justificativa: o motivo pelo qual os adeptos do *funk* dançam é por que são *funkeiros*. Ser *funkeiro* é uma identidade para quem aprecia a música. Atreladas a essa identidade outras se fazem notórias, a de ser *funkeiro da favela carioca* e *flamenguistas brasileiros*. As favelas e o Clube de Regatas do Flamengo são elementos importantes e marcantes da cultura carioca.

Notamos que da linha 6 a 11, acontece o diálogo com o título da música, e o eixo temático central dela é o sofrimento por causa da escolha e do gosto pelo *funk*. Nos versos 6 e 7 percebemos uma identidade marcada pelo trauma ocasionado pela agressão *do pai, da*

vida, da polícia e da mídia. O verbo *apanhar* assume dois significados. O primeiro é usado com o sentido bater, dar pancadas ou atingir fisicamente. A outra significação é usada metaforicamente, tanto quando se relaciona com a *vida* quanto com a *mídia*, e pode ser surpresa desagradável, desonra, depreciação, infortúnio inesperado.

Nas linhas 8 e 9 o ato de bater divide a razão de quem está *certo* com a de quem está *errado*. Quem bate tem uma justificativa plausível, atrai pra si a autoridade, a licença para tal ação. O pai teria permissão pois é tutor, genitor; já a polícia tem o apoio legal para isso, quando necessário. Nessa perspectiva, quem apanha, supostamente, estaria errado pois provocou, de algum modo, a *punição*.

Nos versos 10 e 11, a denúncia continua. O *ator-funkeiro* segue mostrando a violência e usa a frase clichê e bem popular: *violência só gera violência*, ou seja, quanto mais a polícia reprimir o movimento *funk* e seus adeptos, o efeito pretendido será contrário ao desejado, uma vez que para toda ação policial pode haver uma reação dos *funkeiros*. Como é incidente em outras músicas, há um pedido de paz, que é seguido pelo pedido de festa *funk* (l.12), daí podemos reafirmar que tal festa é diversão, evasão dos problemas vivenciados pelos jovens moradores das favelas. Mais uma vez, o ator argumenta/lamenta e denuncia (l.13) a discriminação que sofre pois é visto com os olhos da distinção e da injustiça, muito embora na *comunidade* (l.14) o *funk* represente curtição, diversão e alegria.

É curioso o fato de que a cultura *funk* sofre discriminação porque é, supostamente, música de preto, de favelado, de gente aculturada. Todavia, em outros estilos musicais não há tanta denuncia ou crítica ao sistema como podemos perceber em muitas das letras desse estilo. Se pensarmos em forró ou axé, por exemplo, estilos musicais tão difundidos e aceitos no país, observamos que não carregam em si o peso da crítica à situação socioeconômica do Brasil. Isso vai ao encontro do que é dito nas linhas 15 e 16. A cena descrita é de uma abordagem policial (l.15): *hj eu to na parede ganhando uma geral*, e caso a escolha musical fosse outra, talvez, a diferença de tratamento seria outra: *se eu cantasse outro estilo isso naum seria igual* (l.16).

Como já mencionamos, nas músicas de *funk* é frequente o evocar da figura divina por meio da oração para a proteção de entes e familiares (linhas 17 e 18). Parece que a ideologia cristã exerce forte influência sobre os adeptos desse tipo de música. As mazelas são citadas, uma a uma (*prejuízo/ desemprego/ diferença social- l.19*), a diferença de classes é evidenciada, mais uma vez, através da polarização, que acontece por meio da oposição dos adjetivos *alta/ baixa, bem/mal: classe alta bem classe baixa mal (l.20)*. O protesto segue com uma pergunta retórica que não cala e aponta para os supostos culpados, promotores dos problemas sociais, *os funkeiros (l.21 e 22)*.

No verso 23, a expressão metafórica *e se um mar de rosas vira um mar de sangue* demonstra que, independentemente de quão intenso sejam os problemas da sociedade, dentro e fora da favela, é à parte mais fraca que se atribui a culpa, ao *funk* e aos *funkeiros*. O paradoxo iminente é posto em mais uma cena proposta na letra. O encerrar da música (*l.25*) remete-nos à uma imagem intrigante: a *favela carioca*, com todas as suas nuances e matizes de pobreza, dor, e sofrimento, somada aos personagens que se identificam como *flamenguistas brasileiros* e que cantam, cantam até acabar. Sintaticamente, não há o objeto para o verbo acabar, daí poderíamos inferir que esse *cantar* seria até a letra da música findar ou, ainda, até a dor, a discriminação, a pobreza acabarem. O quadro 17 sintetiza as categorias de análise encontradas em *Não me bate não doutor*.

Quadro 17 - Principais categorias de análise encontradas na música *Não me bate não doutor*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
Eu-mesmo	<i>Funkeiro</i>
Participantes	Um morador da favela e <i>funkeiro</i> .
Ações/ eventos comunicativos	O <i>eu-mesmo</i> foi parado em uma <i>blitz</i> policial, por isso há um 'diálogo' entre a polícia e o <i>eu-mesmo</i> .
Cenário	A favela.
Estruturas textuais	
Representação	1 Representação da identidade grupal: <i>se dançamos funk eh porque somos funkeiros (l.4) / da favela carioca flamenguistas brasileiros (l. 5)</i> .

	<p>2 Identificação do <i>funk</i> como elemento de cultura/festa popular: <i>quero paz quero festa funk eh do povao</i> (l.12);</p> <p>3 Denúncia por sofrer a distinção devido ao gosto musical:</p> <p>-já cançei de se visto com discriminação (l.13); -se eu cantasse otro stilo isso naum seria igual (l.16); -pq td q acontece no rj a culpa cai tdinha (l.21) -na conta dos funkeiros (l.22).</p>
Sintaxe oracional	<p>O paralelismo sintático é utilizado para enfatizar a intensidade do padecimento do ator musical representado:</p> <p>-<i>Apanhei do meu pai apanhei da vida</i> (l.6); -<i>Apanhei da policia apanhei da midia</i> (l. 7).</p>
Paráfrase	<p>Paráfrase</p> <p>Nos versos 8 e 9, o <i>eu-mesmo</i> parafraseia o provérbio popular, <i>Quem bate esquece, quem apanha jamais</i>:</p> <p>-<i>quem bate sim se axa certo</i> (l.8); -<i>quem apanha ta errado</i> (l.9).</p>
Ideologia Cristã	<p>Os versos a seguir fazem referência ao ritual cristão:</p> <p>-hj eu tenhu um pidido pra fazer pra deus (l.17); -pai olhai os irmaos filhas e filhos teus (l.18).</p>
Semântica Global	<p>Polarização:</p> <p>- hj eu to na parede ganhando uma geral (l.15); -prejuizo desemprego diferença social (l.19); -classe alta bem classe baixa mal (l.20).</p>
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Generalização/especificação	<p>Generalização- quando o ator quer falar do grupo que compõe o <i>funk</i>, ele se inclui: <i>funkeiros</i> (l.4) e <i>povão</i> (l.12).</p> <p>Especificação- quando o ator que falar de si, ele usa o verbo em primeira pessoa:</p> <p><i>apanhei do meu pai apanhei da vida</i> (l.6); <i>apanhei da policia apanhei da midia</i> (l.7); <i>quero paz quero festa funk eh do povao</i>(l.12); <i>já cançei de se visto com discriminação</i>(l.13).</p>
Nomeação e categorização	<p>Algumas nomeações e categorizações na música:</p> <p><i>Nós</i> (l.4) - <i>funkeiros</i> (l.4).</p> <p><i>Doutor</i> (l.1) – <i>senhor</i> (l.3). <i>irmão</i> (l.11).</p>

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

A letra da música *Minha história*, do *Mc Daleste*, é um relato das experiências pessoais vivenciadas pelo cantor. Esta história é a de muitos adolescentes pobres do Brasil. Ela descreve o contexto social e econômico em que muitas famílias se encontram. Já dissemos que as favelas são lugares de falta, são espaços de urbanização precária, de fome, de sonhos inalcançados.

3 Minha História

Mc Daleste

- | | |
|---|--|
| 1 Quando comecei passava mó dificuldade | 21 Mais uma coisa eu tenho a dizer |
| 2 E la em casa era fora de realidade | 22 Nunca desista de verdade por que ... |
| 3 É revoltante eu sei senti o gosto do veneno | |
| 4 Até meus 13 anos de idade não tinha banheiro | 23 eu sou vencedor na porra do bagulho |
| | 24 Eu sou <i>funkeiro</i> sim e disso me orgulho |
| 5 E la em casa as paredes eram de madeira | 25 Levo no peito as cicatrizes do preconceito |
| 6 Lembro como se fosse agora quando abri a geladeira | 26 Quem não é mete o pé e quem é ganha meu respeito |
| 7 Não tinha nada pra comer e a barriga vazia | |
| 8 Acho que posso conseguir aguentar por mais alguns dias | 27 E é por isso que eu estou promovendo |
| | 28 Á guerra dos <i>funkeiro</i> que que significa isso ai? |
| 9 Mais amanhã eu vou pra escola e como na merenda | 29 Segura ai dj |
| 10 Sábado e domingo é difícil mais agente aguenta | |
| 11 Mais a fome não é nada em relação ao principal | 30 Tem muita gente preconceituosa certo? |
| 12 Nunca intendi por que nunca tive uma família normal | 31 Que oprime nosso estilos de vida certo? eu sou <i>funkeiro</i> , |
| 13 Minha mãe e meu pai trabalhando eu e meu irmão na escola | 32 Todo mundo aqui é <i>funkeiro</i> , certo |
| 14 Minha irmã mais velha na faculdade mais á vida é foda | 33 Então tem muitas vidas envolvidas nesse meio certo? |
| | 34 E tem muita gente que faz xacota ta ligado ! |
| 15 Tudo ao contrario meu destino aconteceu | 35 Por que nós é <i>funkeiro</i> , nós é favelado e |
| 16 Mais entreguei isso tudo {uuu} nas mãos de deus | 36 não tem onde morar certo irmão!? |
| 17 E hoje estou aqui passando adiante | 37 Mais aí minha agenda graças a deus ta lotada e de lugares Classe A certo, |
| 18 Cantando a minha história em cima de um batidão do funk | 38 então não é só o favelado que curte <i>funk</i> certo , |
| 19 Muito obrigado a atenção de todos vocês | 39 Pessoas de classe média ,classe alta, e |
| 20 O resto desta historia venho cantar outra vez.. | 40 Por que funk é cultura sim então |
| | 41 Essa é a guerra dos <i>funkeiros</i> quem ta envolvido |
| | 42 levanta a mão pro alto é assim que é rapaz |

As músicas apresentadas neste trabalho, como vimos, fazem parte de uma prática social, cujo contexto origina-se nas favelas do Brasil. Embora, o *funk* tenha ganhado espaço

nas mídias (radiofônicas, televisas, e na internet) e adentrado ambientes da classe média e alta, muitos de seus seguidores (adeptos, compositores, cantores) são de origem pobre. Alguns encontram-se com a sorte (ou até com o desejo insistente pela profissão musical) e despontam no cenário nacional em busca de reconhecimento, mudança de vida e fama, ainda que esta seja fugaz.

Quando se pensa em favelização, em zonas periféricas do país, torna-se inevitável pensar na complexidade dos problemas oriundos desses espaços e que são resultados diretos da má constituição do estado nacional, ou seja, na formação da nação brasileira nem todos os cidadãos foram acolhidos dentro dos direitos previstos em lei para os país. Em outras palavras, mesmo que na atualidade inúmeras famílias tenham conquistado a ascensão social e econômica, ainda assim, as disparidades entre as classes movimentam a sociedade para que ela busque soluções para esse problema.

Como explicado no terceiro capítulo desta pesquisa, a abordagem sociocognitiva entende as ideologias como sendo uma rede cognitiva grupal e que influencia diretamente as ações, as representações mentais, os comportamentos e o conhecimento dos membros de grupos. *Minha história* apresenta um ator que participa de dois grandes grupos sociais: se assume como morador da favela e como *funkeiro*. Como tal, todas as suas práticas cotidianas serão atravessadas pelas ideologias de ambos os grupos.

Os membros das favelas passam por situações cujos níveis de dificuldade são parecidos. Os problemas financeiros, por exemplo, influenciam diretamente na moradia, na alimentação, no emprego, no grau de escolaridade. Moradias com estrutura mediana ou precária; alimentação inadequada ou insuficiente; subempregos, empregos informais ou empregos cujos salários são baixos e não cobrem os custos *per capita* necessários à sobrevivência; o grau de escolaridade máximo, em muitos casos, é o Ensino Médio. Todas essas variáveis, produzem nos moradores das favelas, uma sensação de impotência pois, o acesso a bens, a lazer, à saúde, à cultura e, sobretudo, ao conhecimento lhes são negados.

Daí, notamos, por meio das músicas, ser muito forte o sentimento de coletividade nessas comunidades.

Como percebemos na letra, há um ator social que fala de si, de sua história. A ideologia capitalista, a cristã, a de coletividade, e a do funk, agem sobre seus modelos de contexto. Há alguns símbolos que se sobressaem na composição. Os primeiros catorze versos da música representam a situação de moradia do ator em questão. No verso Até meus 13 anos de idade não tinha banheiro (l. 4), o advérbio antepõe a negação do ter. Em sua casa não tinha banheiro. O modalizador *até* evidencia que por muitos anos a situação sanitária do eu-mesmo e de sua família era ruim. As paredes da casa eram de madeira (l. 5). Vemos nesses trechos, a descrição de um cenário diferente daquele apresentado na música que abre este capítulo. Em *Eu só quero é ser feliz* dois versos se opõe esse cenário: *Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela, o pobre é humilhado, esculachado na favela* (l. 20 e 21).

Soma-se à essa situação de moradia precária, a carência alimentar é evidente, pois o *eu-mesmo* conta que a geladeira de sua casa era vazia: *quando abri a geladeira não tinha nada pra comer* (l. 6 e 7), a convivência com a fome era quase natural. A música *Orgulho da favela* também colabora com o argumento de que a fome ou alimentação inadequada ainda é realidade no país e de que, alguns poucos têm o acesso privilegiado a esse bem essencial:

Figura 9 - Trecho da música Orgulho da favela

Eu vi meus amigos nascerem e morrer, (l. 15)
 uns por falta de juízo, **outros por não ter o que comer...** (l. 16)
 Isso enquanto **os grandes num belo de um restaurante,** (l. 17)
 achavam interessante a forma da gente morrer (l. 18)

Além desses fatos, o *eu-mesmo* não ter moradia e o que comer em casa, ele dá à escola uma significação que diverge daquela tradicional. Os valores se invertem. O

contexto em que esse ator está imerso o faz representar a escola como o lugar onde ele tem acesso à alimentação ao invés de ter acesso à cultura e ao conhecimento.

Nessa perspectiva, no mundo pós-moderno, a propriedade privada, respaldada pela ideologia capitalista, separa os espaços geográficos em zonas de ricos/classe média e de pobres. Aqui, entendemos como propriedade privada tudo o que o poder permite ao homem ter. Nesse sentido, essa ideologia serve aos interesses dos grupos sociais mais abastados. Morar em casas grandes e belas, em mansões, em bairros nobres, cujo valor imobiliário é alto; ir a restaurantes cuja culinária é sofisticada e cara são possessões e ações que expõem a crença socialmente compartilhada de que, quem tem mais, pode mais.

Outro ponto interessante, é a representação cognitiva que o *eu* faz da noção de *família normal* (l.12). Dos trechos *Nunca intendi por que nunca tive uma família normal* (l.12) / *Minha mãe e meu pai trabalhando eu e meu irmão na escola* (l.13) / *Minha irmã mais velha na faculdade mais a vida é foda* (l.14), podemos inferir que família normal, para ele, é àquela correspondente ao patriarcalismo. Nessa representação de família, o pai trabalha para angariar o sustento da casa e a mãe cuida da educação dos filhos. Outra possível leitura da representação mental que o *eu-mesmo* faz é: ter uma família normal é ter uma casa digna e bem estruturada. Assim, os *ricos* e os *grandes* compartilham entre si o *ter* e gosto por moradias suntuosas e por restaurantes, e os disseminam aos grupos dominados.

No verso 16, a ideologia cristã se apresenta: *mais entreguei isso tudo {uuu} nas mãos de deus*. O pronome indefinido *tudo* encapsula todo o relato de experiências descrito anteriormente. A entidade divina é o ser onipotente a quem é creditado todo o poder e capacidade para resolver os problemas do *eu-mesmo*. Com a permissão de Deus, o *funk* abre-lhe caminhos. A seguir, expusemos a ideologia que envolve a cultura *funk*.

A cultura *funk* atrai para si, independente de qual seja a versão dentro da música (cf. capítulo 2), centenas de jovens. Muitos valores, crenças e ideias se inscrevem na memória

episódica desses atores. Conforme sejam suas experiências, eles veem no *funk* várias finalidades, por exemplo, a oportunidade para mudar de vida, tal como percebemos na letra. A primeira delas é a de que esse tipo de música dá visibilidade ao cantores/fãs e lhes permite ganharem a atenção, o reconhecimento do outro: *Muito obrigado a atenção de todos vocês* (l.19).

A segunda crença é a de que o *funk* eleva seus seguidores à categoria de vencedores: *eu sou vencedor na porra do bagulho* (l.23). A persistência em vencer e tentar subir no *podium* da vida é característica do morador da favela, e também do *funkeiro*. Além disso, o *eu-mesmo* suplanta as experiências negativas às quais vivenciou por causa do preconceito desferido a ele, seja por ser favelado, seja por ser *funkeiro*, que, aliás, para ele, é motivo de orgulho: *eu sou funkeiro sim e disso me orgulho/ Levo no peito as cicatrizes do preconceito* (l. 24 e 25). O sentimento de pertença ao grupo é forte e no intragrupo quem é *funkeiro* ganha respeito dos demais integrantes; quem não é, é convidado a se retirar. Não vale só observar ou ser preconceituoso, deve-se compartilhar os mesmos gostos para ser aceito no *funk*: *Quem não é mete o pé e quem é ganha meu respeito* (l.26).

A terceira crença é a de que o *funk* pode servir a quem usufrui dele como instrumento de denúncia, tendo em vista que as composições encenam muitas atividades que apontam para o modo de viver das periferias e favelas brasileiras: *E é por isso que eu estou promovendo / Á guerra dos funkeiro que que significa isso ai?* (l. 27 e 28). Dessa maneira, os *funkeiros* têm a possibilidade de se oporem ao preconceito e à opressão social contra eles e contra o favelado: *Tem muita gente preconceituosa certo?* (l.30) / *Que oprime nosso estilos de vida certo? eu sou funkeiro* , (l.31) / (...) *Por que nós é funkeiro, nós é favelado* (l.35).

Nessa perspectiva, uma vez alcançada a mudança de vida, o ator musical apresenta a seus interlocutores os louros de sua vitória, sua agenda profissional cheia denota um momento de prosperidade: *Mais aí minha agenda graças a deus ta lotada e de lugares classe A certo?* (l.37). Mas, ele acrescenta que o *funk* adentrou outros espaços e conquistou

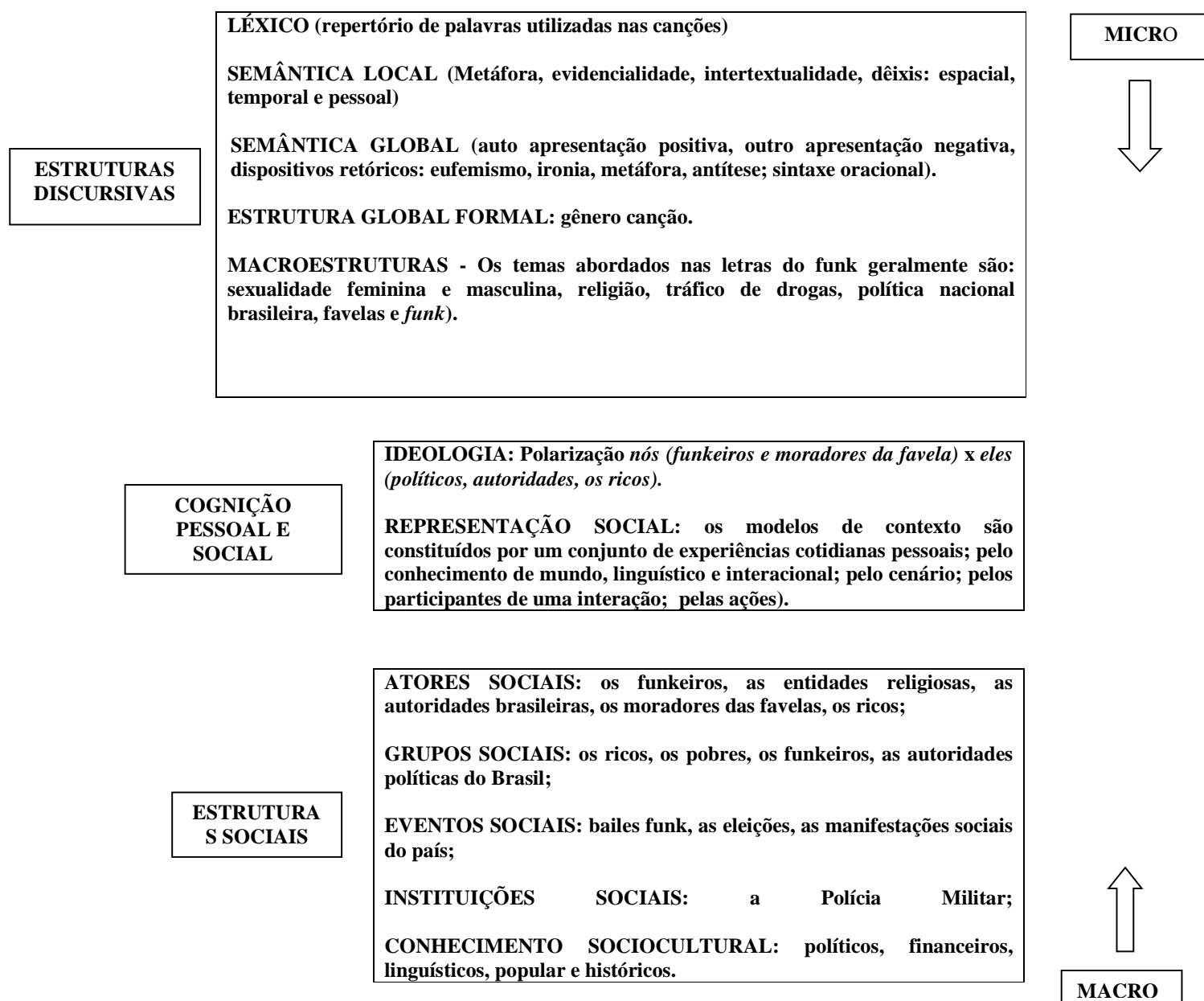
novos grupos sociais e que, por isso, os *funkeiros* da favela devem ter em mente que além de o funk ser cultura, outros públicos viraram adeptos à canção: *Classe A certo, então não é só o favelado que curte o funk certo?* (l.38) / *Pessoas de classe média, classe alta*, (l.39) / *Por que funk é cultura sim então* (l.40). Após essas considerações, apresentamos o quadro 19 com as principais categorias de análises encontradas nelas.

Quadro 18 - Principais categorias de análise encontradas na música *Minha história*.

CATEGORIAS DA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA (VAN DIJK, 2012a)	
Estruturas contextuais	
<i>Eu-mesmo</i>	O funkeiro, morador da favela.
Participantes	A música representa o ator-cantor em uma de suas apresentações, provavelmente, em algum baile <i>funk</i> . Daí, podemos inferir que os participantes são os <i>funkeiros</i> e o ator-cantor.
Ações/ eventos comunicativos	A realização do baile <i>funk</i> .
Cenário	A letra descreve o cenário familiar do <i>eu-mesmo</i> e do baile.
Estruturas textuais	
Ideologia Cristã	Como aparece em muitas músicas, os atores sociais nelas representados sempre se voltam a Deus. Aqui, o ator da graças a Deus pelo seu sucesso e sua vitória profissional: <i>Mais aí minha agenda graças a deus ta lotada e de lugares Classe A certo</i> (l. 37).
Semântica Global	Na música a polarização entre grupos é menos evidente, pois o ator-cantor busca, através da música, minimizar a distância de relacionamento entre favelado <i>versus</i> classe média/alta. Todavia, esse estreitar de relacionamento é somente para quem se torna fã da música, caso contrário ocorre a rejeição: <i>Quem não é mete o pé e quem é ganha meu respeito</i> (l. 26). <i>Então não é só o favelado que curte funk certo</i> (l. 38). <i>Pessoas de classe média, classe alta</i> (l. 39).
CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL (VAN LEEUWEN, 1997)	
Generalização/ especificação	As experiências de vida descritas na canção especificam a vida particular de um morador da favela, o cantor- <i>funkeiro</i> .
Nomeação e categorização	O eu-musical fala das características gerais do grupo de modo a nomeá-lo e categorizá-lo. <i>Nós somos funkeiros- favelado- irmão</i> : Por que nóis é <i>funkeiro</i> (l. 35). nóis é favelado e (l. 35). não tem onde morar certo irmão! ? (l. 36).

Fonte: elaborado pela autora com base em van Dijk (2012a, 2012b, 2012c, 1999) e van Leeuwen (1997).

Após findarmos as análises para termos uma visão global do modo como buscamos aplicar a tríade - proposta pela teoria sociocognitiva e que é alvo dos estudos de van Dijk (2012a) - ao nosso *corpus*, fizemos, abaixo, uma adaptação do esquema confeccionado por Natale (2015):



Esquema adaptado a partir do modelo confeccionado por Natale (2015)

O esquema acima visou um mapeamento discursivo das canções do *funk* crítico as quais analisamos. Contudo, a leitura que alcançamos nas análises não é única e acabada. Por meio dela, percebemos o modo de ver dessa minoria social e pudemos, por meio desta pesquisa, dar voz esse grupo social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscamos analisar nas letras de uma das vertentes do *funk* como os atores sociais manifestados nelas apresentam a visão deles sobre a favela e sobre o próprio universo *funk* como um todo. Em nossas análises, escolhemos as letras de cunho mais crítico (aqui denominamos *funk crítico*) a fim de verificarmos, por meio das estratégias contextuais e textuais discutidas pela abordagem sociocognitiva, como as crenças, os valores e as ideologias dos moradores da favela e da cultura *funk* são representados no discurso veiculado.

A produção textual das letras de *funk* destaca as experiências vivenciadas pelos atores sociais. O *funk* crítico, imerso na prática social e discursiva atualiza os eventos ocorridos no âmbito das favelas e em outros cenários sociais tal como o político, por exemplo. Além disso, revelam as vivências, muitas vezes, ocultas aos olhos da sociedade.

As denúncias contidas nas canções demonstram a negligência de dois grupos sociais. O primeiro é a mídia de massas (imprensa, televisiva, radiofônica) que, embora contribua de alguma maneira para a promoção do universo *funk*, paradoxalmente o demoniza e o ridiculariza, por meio do sensacionalismo e da teatralidade. Além disso, quanto aos membros das favelas as informações que se vincula sobre eles divergem das que são evidenciadas nas letras. O segundo é o grupo que diz respeito a alguns representantes do governo que de algum modo vetam os eventos da comunidade *funk*, além de criminalizá-los confeccionando leis que proíbem os bailes (cf. capítulo 2).

À frente, criamos um quadro para mostrar a representação que esse segmento do *funk* apresenta sobre o próprio grupo contrapondo a visão da sociedade. Escolhemos a música *Rap do Silva*, do *Mc bob Rum*, pois de modo muito completo, ela faz a apresentação do universo *funk*:

Quadro 19- Resumo das representações do funk e do funkeiro nas canções

MÚSICAS/AUTORES	TRECHO DA MÚSICA	REPRESENTAÇÃO DO(S) ATOR(ES) SOCIAIS E DO <i>FUNK</i> NAS LETRAS
<i>Rap do Silva (Bob Rum)</i>	<p>Era só mais um Silva (l.05).</p> <p>Ele era <i>funkeiro</i> mas era pai de família (l.20).</p> <p>Era trabalhador, pegava um trem lotado(l.21).</p> <p>Tinha boa vizinhança, era considerado(l.22).</p> <p>E todo mundo dizia que era um cara maneiro (l.23).</p>	<p>O <i>Funkeiro</i> é representado como:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Silva; - Pai de família; - Bom Vizinho; - Cara maneiro; - trabalhador; - casado.
	<p>O <i>funk</i> não é modismo, é uma necessidade (l.25).</p> <p>E pra calar os gemidos que existem nesta cidade (l.26).</p>	<p>O <i>funk</i> é uma necessidade</p>

Fonte: elaborado pela autora com base na música *Rap do Silva*.

O *funk* quando foi introduzido no Brasil era uma cultura essencialmente de negros e afrodescendente. Com a expansão dessa cultura a lugares anteriormente proibidos, muitos brancos e mestiços passaram a usufruir dessa produção musical. No entanto, muito do que se produz nesse estilo musical ainda encontra-se sob a égide dos olhares que o denominam cultura inútil, desprezível, homogênea, que fere a moral e o bons costumes sociais.

Observando o verso *se eu cantasse otro stilo isso naum seria igual* (l.16) da música *Não me bate não doutor, dos Mc's Cidinho e Doca*, percebemos que o *funk* é visto pelo senso comum como cultura deformada, isso por que é produção de negro, de favelado e como o próprio verso acima denuncia, existem outras formas musicais que apelam para a sexualidade, ou para outras temáticas abordadas pelo *funk* e que, mesmo assim, não são discriminadas.

Como dissemos em nossa hipótese, a não aceitação do *nós* na cultura do outro, nos faz buscar meios de resistência para sobreviver. Podemos dizer que o *funk*, como cultura popular originada no seio das favelas cariocas, inicialmente fora excluído de espaços onde existiam as culturas aceitas socialmente, todavia, os membros desse grupo fizeram sua produção cultural acontecer em outros espaços: as favelas. Compreendemos que hoje o *funk* ganha novos espaços, mas que ele ainda não é aceito. Defendemos que tolerância é diferente de aceitação. Tolerar o outro, não necessariamente implica aceitar suas experiências de vida, seu estilo, seus hábitos, mas apenas permitir que ele coabite em *nosso* espaço, juntamente com a falsa sensação de apaziguamento entre culturas opostas.

Dessa forma, independente, de ser aceita ou não, a cultura *funk* contém sucessivas representações de *si* que são particulares e peculiares à medida que expressam o modo de sentir, ver e viver a vida, diferentemente do modo como o outro a vê, ou seja, conforme afirma Hall (2001. p.154), ela acontece: “dentro do repertório negro, o *estilo*- que os críticos culturais das correntes majoritárias, muitas vezes, acreditam ser uma simples casca, um invólucro- se tornou em *si*, a matéria do acontecimento”.

Ao analisarmos as letras descritas no capítulo 4 (quatro) entendemos o porquê tantos jovens, adolescentes e crianças são atraídos pelo *funk*. Percebemos que esse encanto tem a ver com a identidade. Nós, seres humanos, tendemos a nos atrair por hábitos, gostos, pessoas que sejam parecidos com o nosso modo de viver, com aquilo que nos faz bem e nos faz sermos aceitos. Daí, conseguimos responder o porquê que muitos alunos das escolas

públicas das favelas e periferias brasileiras gostam de *funk* e não das músicas consagradas e canonizadas pelas elites intelectuais.

O governo brasileiro, por meio dos órgãos competentes, deve massificar os investimentos em cultura dentro das escolas, posto que elas são o ambiente legitimado para ensinar e criar meios para que os horizontes sociais, culturais, científicos e profissionais desse público se ampliem. É claro que a escola não deve negar essa identidade cultural, ao contrário, deve aceitá-la e assimilá-la, a fim de que o público juvenil se sinta aceito. Ao dar aceitação a esse grupo, defendemos que fica mais fácil mostrar a ele outros ares culturais e minorar o preconceito existente em torno dessa cultura.

É esse preconceito, muitas vezes, veda o olhar social e não permite que a sociedade veja o que vimos nessas canções. Podemos inferir que tal preconceito se faz a partir do desconhecimento sobre o universo *funk* e também por que ele é produção cultural de negros, de modo geral.

As análises comprovam que a cultura *funk* pode dizer muito além do que o senso comum atesta. As letras revelam angústias, lamentos, faltas, pobreza, visão crítica da política brasileira e apreço dos *funkeiros* por viverem nas favelas. Tudo isso resulta em denúncias sérias.

Como dissemos, o *funk* não é homogêneo e, dentro dos segmentos que o compõem, separamos para esta pesquisa um tipo para mostrar como as composições revelam que o grupo faz, criticamente, representações de si e das favelas. Todavia, acreditamos que as composições dos demais subgêneros (c.f capítulo 2), ainda que não tenham essa intenção, indiretamente demonstram uma crítica ao mundo, pois revelam:

- Como a mulher é tratada como objeto sexual no Brasil;

- Por outro lado, como ela vem ganhando liberdade para conduzir sua vida sexual como bem entender;
- Como a realidade do tráfico de entorpecentes nas favelas é produto do descaso social e político;
- Como a ideologia cristã afeta até o mundo do *funk*.

Por fim, há quem diga que essa produção cultural não passa de comportamento pornográfico ou de música empobrecida. Como em outras culturas de matrizes africanas, o *funk* utiliza em demasia o corpo para expressar sua cultura (HALL, 2001). Entretanto, observando o que subjaz a sensualidade dos corpos ou o que está por detrás da “música pobre” ou apelativa, podemos encontrar expressões subjetivas que se expõem, e se opõem, à uma sociedade que repele o grotesco e o não padrão, e que se esconde de si atrás de máscaras.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. D. Uma análise da polifonia discursiva em resenhas críticas acadêmicas. In: **Gêneros textuais e práticas discursivas**: subsídios para o ensino da linguagem. MEURER, J.L.; MOTTA-ROTH, D. Bauru, SP: EDUSC, 2002. 318 p.

BAKHTIN, M.M. **Estética da criação verbal**. 6. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011;

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALOCCO, A. E. A perspectiva semiótica de Gunter Kress: O gênero como um recurso representacional. In **Gêneros**: teorias, métodos, debates./ J.L. Meurer, Adair Bonini, Désirée Motta-Roth, organizadores. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

BIBLIA. Português. **Bíblia de Estudo Pentecostal**. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: CPAD, 1995.

CAVALCANTE, M.M. **Os sentidos do texto**. 1.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

DIJK, T. A. **Discurso e Contexto**: Uma abordagem sociocognitiva. São Paulo: Contexto, 2012 a.

_____. **Discurso e Poder**. São Paulo: Contexto, 2012 b.

_____. Política, Ideologia e Discurso. In: **Introdução aos estudos críticos do discurso**: teoria e prática/ Iran Ferreira de Melo (org.). Tradução de Ítalo Barros. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012 c.

_____. **Ideologia**: una aproximación multidisciplinaria. Barcelona, Gedisa, 1999.

GILL, R. Análise do Discurso. In: **Pesquisa qualitativa com texto**: imagem e som: um manual prático. BAUER, M.W.; GASKELL, G. (Orgs.); tradução de Pedrinho A. Guareschi. – 12 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HALL, S. Que “negro” é esse na cultura popular negra ?. In: **Lugar comum**: estudos de mídia cultura e democracia, nº13-14, p. 147-159. Disponível em: <http://uninomade.net/lugarcomum>. Acesso em: 03/11/2015.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

IKEDA, S. N. A noção de gênero textual na linguística crítica de Roger Fowler. In:

Gêneros: teorias, métodos, debates. Meurer, J.L, Adair Bonini, Désirée Motta-Roth, (Orgs.) São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

HERSCHMANN, M. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena.** 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. 304 p.

HOUAISS, A. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa.** Versão monousuário 3.0 – Junho de 2009. Copyright @2001-2009. Instituto Antônio Houaiss. Produzido e distribuído por Editoria Objetiva, LTDA.

KOELLING, Sandra Beatriz. Os dêiticos e a enunciação. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL.* V. 1, n. 1, agosto de 2003. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br]. Acesso em: 12/11/2015.

KRESS, G. et al. Discourse semiotics. In: **Discourse as structure and process.** DIJK, T. A. (Org.). Sage Publications Ltd, 1997.

LEEUWEN, T. A representação dos atores sociais. In: **Análise Crítica do Discurso:** Uma perspectiva sociopolítica e funcional. PEDRO, E. R. (Org.). Lisboa. Editorial Caminho, 1997.

ROCHA LIMA, C.H. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa.** 47ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MAGALHÃES, Célia Maria. **Reflexões sobre a análise crítica do discurso.** Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

MARTELOTTA, M. E. (Org.). **Manual de linguística,** 1º ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MATLIN, M.W. **Psicologia Cognitiva.** Trad. Stella Machado. 5ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2004.

MENDONÇA, V. C. **Impactos do funk na vida dos funkeiros:** reconhecimento na interação intragrupo; estigmatização e discriminação na relação extragrupo. 2012. 135 f. Tese (doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

MEURER, J.L. Uma dimensão crítica do estudo de gêneros textuais. In: **Gêneros textuais e práticas discursivas:** subsídios para o ensino da linguagem. MEURER, J.L; MOTTA-ROTH, D. Bauru, SP: EDUSC, 2002.318 p.

MEURER, J.L; BONINI, A; MOTTA-ROTH, D. (Org.). **Gêneros:** teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

NASCIMENTO, J. L. As margens nos meios: *RAP*, 'Literatura Marginal' e Mídias. In:

Literatura, linguagens e mídia: políticas pensamento contemporâneo/ FILHO, D. S. A; SOARES, L. E. (Org.). Vitória, PPGEL/MEL; 2006.

NATALE, R. **A representação social da violência de gênero contra a mulher no Espírito Santo.** Dissertação (Mestrado em linguística) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

PAULON, A. **As estratégias linguístico-discursivas e o modo de organização do funk.** 2011. Dissertação (mestrado em língua portuguesa). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC- SP, São Paulo, 2011. 85 f.

PEREIRA, A. B. **Funk Ostentação em São Paulo:** Imaginação, consumo, e novas tecnologias da informação e da comunicação. In: Revista de Estudos Culturais, nº 1, p.1-17, EACH, USP, 2014.

SÁ, S. M. A. P. **Funk carioca:** música eletrônica popular brasileira?!. In: **E-Compós** (Brasília), v. 10, p.1-18, 2007.

SÁ, S. M. A. P ; CUNHA, S. E. . Controvérsias do *funk* no YouTube: o caso do Passinho do Volante. In: **Revista E-Compós (Online)**, v. 17, p. 1-14, 2014.

SANTOS, R; SOUZA, P. Fonética. In: FIORIN, J.L (org.) **Introdução à linguística. II** Princípios de análise. São Paulo, Contexto, 2003, p. 9-31.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral/** Ferdinand de Saussure; organizado Charles Bally, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedling. Prefácio da edição brasileira Isaac Salum; Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Isidoro Blikstein, 27 ed., São Paulo, Cultrix, 2006.

SORRENTINO, M. A copa das manifestações, ou “Quem mexeu no meu futebol”. In: **Revista Pittacos:** revista de cultura e humanidades, 2013. Disponível em: revistapittacos.org/2013/07/01/a-copa-das-manifestacoes-ou-quem-mexeu-no-meu-futebol/. Acesso em: 23 de ag. 2015.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e Cultura Moderna:** teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 427 f.

TOMAZI, M. M; NATALE, R. Os discursos de protesto nas manifestações da Copa das Confederações. In: **(Con)textos Linguísticos**, v. 8, p. 195-210, 2014.

TOMAZI, M. M. O contexto das manifestações populares na Copa das Confederações: entre o dizer e o silenciar. In: **Revista Brasileira de Linguística Aplicada-RBLA**, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 225-244, 2014.

TOMAZI, M. M; ROCHA, J. Análise Crítica do discurso de pronunciamento da polícia militar durante manifestações populares. In: **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 14(2), p. 137-159, 2013.

TOMAZI, M. M. Tolerância social à violência contra as mulheres, discurso, ideologia e contexto. In: **Quadrinhos sob diferentes olhares teóricos**/ LINS, M. P. P; CAPISTRANO, R. (Orgs.). Vitória: PPGEL, UFES, 2014.

VAZ, O. E. M. **Funk Nacional**: sons de um movimento em construção. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade de Tuiuti, Curitiba, Paraná.

VIANNA, H. P. Criminalização do *Funk*. **Revista Raiz**, n.1, set. 2006. Disponível em: http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=76. Acesso em: 18/02/2015.

VIANNA, H. P. **O Baile Funk Carioca**: festas e estilos de vida metropolitanos. 1987. 108 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

VIANNA, H. P. *Funk* e Cultura Popular Carioca. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 244- 253.

ZACCONE, O. **Acionistas do nada**: quem são os traficantes de drogas. 3ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2007