



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS PORTUGUÊS

MANOEL IVANY DOS SANTOS VIEIRA JUNIOR

**REPRESENTAÇÕES DO FUNK EM NOTÍCIAS DO PORTAL UOL: ASPECTOS
INTERTEXTUAIS DA PRÁTICA DISCURSIVA**

FORTALEZA – CEARÁ

2020

MANOEL IVANY DOS SANTOS VIEIRA JUNIOR

REPRESENTAÇÕES DO FUNK EM NOTÍCIAS DO PORTAL UOL: ASPECTOS
INTERTEXTUAIS DA PRÁTICA DISCURSIVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura Plena em Letras Português do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alberto Xavier Barros

FORTALEZA – CEARÁ

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Vieira Junior, Manoel Ivany Dos Santos.

Representações do funk em notícias do portal
UOL: aspectos intertextuais da prática discursiva
[recurso eletrônico] / Manoel Ivany Dos Santos
Vieira Junior. - 2020.
79 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Estadual do Ceará, Centro de
Humanidades, Curso de Letras, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Marcos Alberto Xavier
Barros.

1. Funk. Representação. Notícias do Portal
UOL. Análise de Discurso Crítica.
Intertextualidade. . I. Título.



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Educação Superior
Fundação Universidade Estadual do Ceará - Funece
Centro de Humanidades - CH
Coordenação do Curso de Letras
Av. Luciano Carneiro, 345 - Bairro de Fátima
Fortaleza - Ceará - Brasil
Cep: 60.410-890



ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ata da defesa do trabalho de conclusão de curso (TCC) do graduando **Manoel Ivany dos Santos Vieira Junior** do Curso de Letras do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará.

Aos 27 (vinte e sete) dias do mês de agosto de 2020, às 14:00 (quatorze horas), reuniu-se online, através de uma plataforma de interação síncrona, a banca examinadora constituída pelos professores Dr. Marcos Alberto Xavier Barros – Presidente da Banca Examinadora, da Secretaria da Educação do Ceará – SEDUC/CE, Profa. M.a. Michelle Soares Pinheiro – 1ª Examinadora, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE e Profa. Dra. Maria Eduarda Gonçalves Peixoto – 2ª Examinadora, da Universidade Estadual do Ceará – UECE, com o objetivo de avaliar o trabalho de conclusão de curso do graduando Manoel Ivany dos Santos Vieira Junior, intitulado, REPRESENTAÇÕES DO FUNK EM NOTÍCIAS DO PORTAL UOL: ASPECTOS INTERTEXTUAIS DA PRÁTICA DISCURSIVA, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Alberto Xavier Barros. O trabalho foi apresentado pelo graduando e depois apreciado pela banca, que fez arguição e comentários. A seguir, os examinadores reuniram-se, em particular, para o julgamento e atribuíram ao trabalho a média DEZ (10,0), considerando-o satisfatório para a obtenção de Grau de Licenciado em Letras/Português. Terminada a sessão de defesa às 16h, eu Prof. Dr. Marcos Alberto Xavier Barros, presidente da banca, para constar, lavrei a presente ata que foi lida para os presentes e vai por mim assinada e pelos demais membros da comissão examinadora.

Manoel Ivany dos Santos Vieira Junior
Michelle Soares Pinheiro

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pois entendo que Ele possibilitou várias oportunidades a mim, desde meu nascimento, minha família, minhas experiências escolares, meus amigos, meus cursos, minhas experiências profissionais, minha graduação...

Ao meu pai, Manoel Ivany Vieira, que sempre tornou meus sonhos realidades, principalmente acerca de meus estudos. Embora com muitas responsabilidades e compromissos dentro de casa, ele sempre me deixou à vontade para que eu pudesse somente estudar.

A toda minha família por sempre me enxergar como alguém capaz de realizar meus sonhos, mesmo nos meus momentos (que foram muitos) de fraqueza.

Ao meu grupo de amigos de escola que, mesmo com o pouco tempo e com as obrigações do pós-ensino médio, sempre arrumou horas para conversar, trocar ideias, desabafar e ouvir minhas lamentações de final de semestre.

À Universidade Estadual do Ceará (UECE) por ter-me assistido a tornar-me uma pessoa melhor na minha atividade acadêmica e profissional, além das minhas relações interpessoais no meu dia a dia.

Aos meus amigos de graduação por sempre me ajudarem na academia, mesmo diante de desesperos em determinadas disciplinas, em que choramos, rimos, chateamo-nos, realizamo-nos, orgulhamo-nos... Foi uma honra tê-los em minha turma e, sem dúvida, meu processo de aprendizagem foi bastante elevado a partir de todos os nossos momentos.

Aos professores da UECE que acreditam na educação e na escola pública, pois eu sempre tive muito orgulho de onde vim e isso sempre me fortaleceu a querer chegar mais longe. Essa vontade, inúmeras vezes, foi impulsionada por verdadeiros professores que qualificam a educação como a luz incessante no meio de máculas escuras na sociedade.

Ao cursinho UECEVest e ao Núcleo de Línguas, os quais me possibilitaram a experiência orientada de lecionar, além de trazer vários amigos que levarei para a vida toda.

Ao Grupo de Pesquisa em Análise de Discurso Crítica (GPADC) por tantos momentos de discussões teóricas. Sem dúvida, todas as trocas de saberes influenciaram muito na minha graduação e até nesta monografia.

À profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar, que me apresentou, de forma apaixonante, a disciplina de Análise de Discurso na graduação e que foi a ponte entre mim e meu orientador.

Ao Prof. Dr. Marcos Alberto Xavier Barros que me orientou durante o longo processo de monografia e que, apesar de diversos empecilhos, nunca desistiu de mim. Foi árduo, mas ele

sempre terminava as nossas orientações afirmando que tudo, no final, daria certo. Isso, com efeito, me tranquilizava.

Às participantes da banca examinadora profa. Me. Michelle Soares Pinheiro e profa. Dra. Maria Eduarda Gonçalves Peixoto, pelo solícito ato de contribuir com este trabalho, desde a disponibilidade de tempo até as ricas colaborações e observações.

E, por fim, mas a mais importante, muita gratidão a minha querida avó, Maria Júlia Vieira, que foi um verdadeiro anjo na minha vida e que me aconselhava sobre tudo. Ela, em especial, viu meus longos dias de produção de atividades e trabalhos da graduação, inclusive este trabalho de conclusão de curso. Por isso, eu sempre a imaginava comigo na defesa da monografia e na colação. Gostaria de que ela me visse, ainda em vida, formado e realizado, mas, diante da pandemia que afetou o mundo neste ano de 2020, ela partiu. Onde esteja, com muito amor, minha maior e mais sincera gratidão.

“Calma, mãe, me revoltei com estado
Se o funk virar crime eu serei o mais
procurado
Nada a ver o que tem a dizer
Funk é cultura sim e nas favela é mó lazer”.

(MC Menor MR)

RESUMO

Esta pesquisa está inserida numa perspectiva crítica de linguagem, em particular, na Análise de Discurso Crítica (ADC). O objetivo principal deste trabalho é analisar as representações discursivas do funk em notícias do portal UOL. Por ser um gênero musical (BARROS, 2014; LOPES, 2010; SOUZA, 2014), instigador de uma cultura da favela (ESSINGER, 2005; LOPES, 2010), analisamos, em três notícias, retiradas do portal UOL, como discursivamente essas representações são construídas. Usamos como referencial teórico-metodológico a Análise de Discurso Crítica, na vertente de Norman Fairclough (2001), além de uma discussão sobre o funk a partir do olhar de autores como Lopes (2010), Barros (2014) e Souza (2014). Na metodologia, apresentamos uma base qualitativa/interpretativa (MOITA LOPES, 1994), mostramos o corpus, como o selecionamos, como foi realizada a coleta dos dados e como foram construídos os princípios analíticos. A análise se dá por meio de representações do funk, com a finalidade de apresentar as marcações intertextuais entre as notícias, identificando-se duas representações desse gênero: o funk representado como criminalizável e o funk representado como cultura. Com isso, podemos constatar que o funk ainda hoje sofre uma criminalização, pois, apesar de haver discursos que representam o funk como movimento cultural, encontramos, ainda, discursos que tentam representá-lo como criminalizável, principalmente por ser uma prática social oriunda da favela.

Palavras-chave: Funk. Representação. Notícias do Portal UOL. Análise de Discurso Crítica. Intertextualidade.

ABSTRACT

This research is inserted in the critical perspective of language, particularly Critical Discourse Analysis (CDA). The main purpose of this work is to analyze the discursive representations of funk in UOL portal news. As it is a musical genre (BARROS, 2014; LOPES, 2010; SOUZA, 2014) come from a favela culture (ESSINGER, 2005; LOPES, 2010), we analyze in three news, taken from the UOL portal, as these representations are built discursively. We use Critical Discourse Analysis as a theoretical-methodological framework in the perspective of Norman Fairclough (2001), in addition to a discussion of funk from the perspective of authors such as Lopes (2010), Barros (2014) and Souza (2014). In the methodology, we present a qualitative/interpretative basis (MOITA LOPES, 1994), we show the corpus, how we selected it, how the data collected was performed and how the analytical principles were built. The analysis takes place by representations of funk, with the purpose of presenting the intertextual markings between the news related to funk as likely both to be criminalized and to be considered as culture. Thus, we can see that funk still suffers criminalization today, although there are discourses that represent funk as a cultural movement, we still find discourses that try to represent it as criminalizable, mainly because it is a social practice from the favela.

Keywords: Funk. Representation. UOL Portal News. Critical Discourse Analysis. Intertextuality.

SUMÁRIO

| | | |
|------------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 10 |
| 2 | PERCURSO HISTÓRICO DO FUNK | 14 |
| 2.1 | Origens do funk | 14 |
| 2.2 | Do hip hop ao funk carioca | 15 |
| 2.3 | Funk e favela | 18 |
| 2.4 | O funk vai ganhando novos espaços | 20 |
| 2.4.1 | Demonizando o funk..... | 22 |
| 2.5 | Funk como cultura | 26 |
| 2.6 | Recapitulando o funk | 28 |
| 3 | PRESSUPOSTOS TEÓRICOS | 30 |
| 3.1 | Discurso | 31 |
| 3.2 | Teoria Social do Discurso | 33 |
| 3.2.1 | Prática Social | 34 |
| 3.2.2 | Prática discursiva | 37 |
| 3.2.3 | Texto | 39 |
| 3.3 | Intertextualidade | 40 |
| 3.4 | Recapitulando os pressupostos teóricos | 43 |
| 4 | METODOLOGIA | 45 |
| 4.1 | Bases da pesquisa: o qualitativo e o interpretativo | 45 |
| 4.2 | Motivações para a seleção do <i>corpus</i> | 46 |
| 4.3 | <i>Corpus</i> | 47 |
| 4.4 | Procedimentos de coleta dos dados | 52 |
| 4.5 | Princípios de análise | 52 |
| 4.6 | Recapitulando a seção de metodologia | 53 |
| 5 | ANÁLISE | 55 |
| 5.1 | Funk como criminalizável | 55 |
| 5.1.1 | O funk e a preocupação com a família, as crianças e os adolescentes | 62 |
| 5.2 | Funk como cultura: começando a mudança social | 66 |
| 5.3 | Recapitulando a análise | 73 |
| 6 | CONCLUSÃO | 75 |
| | REFERÊNCIAS | 77 |

1 INTRODUÇÃO

O funk¹ é um gênero musical que trata da realidade de indivíduos que vivem no espaço social em que ele circula. Como é oriundo da favela, é comum o funk retratar, em suas práticas, como na música e na dança, os problemas que acontecem em seu meio. Por isso, a princípio, pensamos em trazê-lo nesta monografia por algumas motivações pessoais, como a de pesquisar mais sobre o gênero musical que, no dia a dia, incessantemente, toca na favela, além de buscarmos compreender melhor seu percurso histórico. A partir disso, percebemos que há várias representações discursivas construídas do funk.

Muitos trabalhos acadêmicos já discutiram sobre o funk, como o artigo de Facina (2009), cujo trabalho apresenta o viés social do funk, cantando as vivências da favela sem romantismo; como a tese de doutorado de Lopes (2010), que aborda o funk como um gênero musical da periferia², atrelado a discursos que o criminalizam, vistos em matérias jornalísticas; como a dissertação de Barros (2014), na qual o autor apresenta o gênero musical funk como que sofrendo um processo de demonização por discursos presentes pelas mídias; como a dissertação de Souza (2014), que traz o funk como uma expressão que retrata a cultura dos jovens da favela. Essas produções acadêmicas foram fundamentais para a construção da presente monografia. Assim, este trabalho pode acrescentar uma possibilidade a mais para os estudos do funk.

Como fazer ciência é um processo contínuo e constantemente inacabado, acreditamos que abordar sobre as representações discursivamente construídas do funk, analisadas pelos aspectos intertextuais da prática discursiva³ na mídia, mostra-se pertinente na atualidade. Como esse gênero musical é uma manifestação cultural (LOPES, 2010), é relevante olharmos como, no discurso, ele é representado. Esta seria uma primeira justificativa primordial deste trabalho – não que outros trabalhos não o tenham feito, mas, principalmente, no sentido de que este trabalho procura analisar nas representações discursivas sobre o funk uma prática discursiva, como veremos mais adiante.

¹ Palavras estrangeiras, nesta monografia, estão postas em itálico. Porém, o termo funk, bem como o termo hip hop, neste trabalho, não apresentam essa marcação de itálico, pois, em nosso entendimento, compreendemos que já há uma apropriação nacional desses termos e de suas implicações sociais.

² Neste trabalho, usamos o termo periferia como sinônimo de favela, baseando-nos em Patrocínio (2017, p. 2506) para quem: “Ao propor uma aproximação entre favela, periferia e subúrbio, estou subvertendo a rigidez de categoriais que possuem uma historicidade própria e, principalmente, apontam para uma forma específica de leitura, uso e apropriação do espaço, transformando em território. A aproximação que proponho tem como principal argumento e ponto central de unidade o fato destes conceitos se oporem a uma noção de centro”.

³ Cf. seção 3.

Nessa linha de raciocínio, este trabalho tem o objetivo de analisar como se dão algumas representações discursivas do funk em notícias do portal UOL. Como objetivos específicos, buscamos compreender quais discursos sustentam uma representação discursiva do funk como gênero musical criminalizável e quais discursos se opõem a tal representação. A partir disso, analisamos como as representações que versam sobre o funk ocorrem no discurso presente nas notícias. Optamos pelas notícias por acreditarmos que, no cotidiano, são tidas como um gênero discursivo a que temos um fácil acesso, já que existe uma distribuição ampla, por uma agenda que é constantemente ocupada pela mídia corporativa⁴ (SANT'ANNA, 2006). A partir delas, analisamos as representações discursivas do funk.

Para contemplarmos a presente pesquisa, dividimos esta monografia em seções. Primeiramente, pomos a seção sobre o funk, a fim de ambientarmos o leitor em torno da nossa temática. Aqui, trouxemos um breve percurso histórico do funk, a partir de sua gênese nos Estados Unidos, das práticas musicais da negritude americana até a chegada ao Brasil. Para mostrar a construção social do gênero musical funk, apresentamos o hip hop como uma das expressões que constituíram a base da música soul e funk que se influenciaria o funk nos anos 1970 e 1980. Mostramos também o espaço que o funk habita, a favela, e outros espaços nos quais ele repercutiu, por páginas jornalísticas, por meio de empreendimentos ideológicos. Apresentamos ainda o funk como um gênero musical que defende uma representação de reconhecimento cultural, de forma social e legal.

Na seção 3, trazemos a abordagem proposta pelo britânico Norman Fairclough, a dialético-relacional, atentando-nos para a proposta da teoria social do discurso, presente em Fairclough (2001), a qual mostra que a linguagem pode mudar o social, assim como o social também pode mudar aspectos da linguagem. Apresentamos a visão de que o discurso é ideologicamente motivado e que, a partir dele, sujeitos⁵ desvelam seus posicionamentos. Fairclough (2001) ainda afirma que discurso é prática social⁶, prática discursiva e texto, nesse modelo tridimensional.

Mostramos, ainda na seção 3, a Teoria Social do Discurso, a qual alicerça a análise de discurso linguisticamente orientada, considerando-se aspectos linguísticos e sociais.

⁴ De acordo com Sant'anna (2006, p. 03), a mídia corporativa é “um meio informativo preocupado não apenas em transmitir informações *intracorporis*, mas principalmente ocupar a agenda midiática com o ponto de vista setorial referente aos fatos gerais. Um veículo que permite trazer à sociedade em geral, mediante a difusão de informações, a perspectiva do segmento sócio político que o mantém e que permite igualmente interferir na moldagem da esfera pública” (sic).

⁵ Não aprofundamos a categoria de sujeito neste trabalho por não fazer parte do nosso escopo. Todavia, usamos o termo, aqui, como fazendo parte de nossa linha argumentativa, ora como categoria identificacional ora como atores sociais (cf. FAIRCLOUGH, 2001, 2003).

⁶ Cf. seção 3.

Nessa teoria, Fairclough traz a concepção tridimensional do discurso, formada por prática social, prática discursiva e texto. A primeira, a prática social, implica em ações linguísticas e sociais. Dois conceitos dessa prática são fundamentais: a ideologia⁷ e a hegemonia⁸. Esta diz respeito a significados tidos como tácitos, mantidas pelo consenso; aquela diz respeito às construções de sentido com uma finalidade que é revelada pelo discurso. A prática discursiva tem a função de mediação entre a prática social e o texto. Nessa prática, que é exteriorizada linguisticamente, há três processos que a evidenciam: a produção, a distribuição e o consumo. O primeiro concerne às características particulares da produção do texto; o segundo concerne aos modos de difusão dos textos; e o último concerne ao recebimento dos textos e aos efeitos das ações dos sujeitos. Já a terceira dimensão, o texto, é analisada por cada palavra escolhida no elemento de evento social, que é o texto (FAIRCLOUGH, 2003), já que cada escolha ocorre por motivações sociais. Ainda nessa seção teórica, apresentamos a categoria analítica usada neste trabalho, a intertextualidade, já que a Análise de Discurso Crítica possibilita um enquadre teórico com fins analíticos (FAIRCLOUGH, 2001, 2003). Essa categoria viabiliza analisarmos os diálogos que ocorrem entre os textos, explícita ou implicitamente. Optamos por ela por acreditarmos que, para realizar uma análise acerca de relações intertextuais no discursivo por meio de representações, a intertextualidade é uma categoria que nos mostra como os discursos potencialmente se renovam e se reproduzem.

Na seção posterior, a seção 4, apresentamos a metodologia, a fim de apontar a base da pesquisa para fazermos nossa análise, uma metodologia qualitativa (PATTON, 2002) e interpretativa (MOITA LOPES, 1994), preocupando-nos com as informações dos dados do *corpus* desta pesquisa. Depois, apresentamos como foi feita a escolha do *corpus*, desde a pesquisa no Google até a coleta das três notícias, que são do Portal UOL e que abordam, direta e/ou indiretamente, o funk – indiretamente, aqui, como nos casos das pressuposições em relação ao gênero musical funk, já que, como já bem nos mostrou Fairclough (2001), do ponto de vista intertextual, essa relação intertextual, ainda que não manifesta linguisticamente, é possível. Em seguida, mostramos cada uma das três notícias de forma completa. Logo após, versamos sobre os princípios de coleta, no qual dizemos o passo a passo da coleta dos dados da pesquisa, ao informar que, a partir de uma leitura analítica do *corpus*, chegamos a passagens linguísticas das notícias que exemplificam as representações que selecionamos a partir da análise dos próprios dados. No fim da seção, expomos os princípios

⁷ Embora usamos o conceito de ideologia, por estar intimamente ligado como conceito de discurso, não faz parte do propósito deste trabalho nos debruçarmos sobre ele.

⁸ Cf. seção 3.

de análise, em que mostramos que o processo analítico se deu por dois modos de representar o gênero musical: funk representado discursivamente como criminalizável x funk representado discursivamente como cultura. Para analisarmos tais representações, usamos da categoria analítica da intertextualidade, que nos auxilia a perceber, em trechos analisados das notícias, as relações intertextuais discursivas em cada uma das representações.

Depois disso, adentramos na seção 5, de análise, dialogando o *corpus* desta pesquisa com o embasamento teórico. A análise foi realizada levando em consideração duas representações discursivas do funk que selecionamos, com a finalidade de apresentar as marcações intertextuais entre as notícias que versam o funk como passível de criminalização e que versam o funk como movimento cultural. Para cada representação, analisamos trechos das notícias que apontam aspectos intertextuais, ocorridos por quatro processos diferentes: pressuposição, representação de discurso, ironia e negação (FAIRCLOUGH, 2001).

Por essas análises intertextuais, chegamos a algumas conclusões, o que culminou na última seção desta monografia, a seção 6. Nela, apresentamos os resultados da pesquisa, refletindo sobre as relações intertextuais que vimos a partir dos discursos analisados. Aqui, temos também um desejo de que este trabalho possa suscitar outras pesquisas que tematizem sobre o mesmo tema ou temáticas similares.

Então, este trabalho, seguindo o raciocínio da abordagem dialética-relacional, visa possibilitar uma mudança social. Por isso, como contribuição teórica – após investigarmos, a partir de aspectos intertextuais da prática discursiva, tanto representações no discurso que marginalizam o funk, quanto representações discursivas que o representam como cultura – trazemos como uma representação discursiva, via relações de intertextualidade, pode apontar para uma mudança social. Portanto, buscamos discutir discursos que, muitas vezes, reproduzem uma representação que visa criminalizar práticas de uma comunidade, como a prática funkeira.

2 PERCURSO HISTÓRICO DO FUNK

Esta seção tem a finalidade de nos ambientar sobre a temática desta monografia, o funk. Para isso, trouxemos teóricos que colaboraram para a costura do percurso histórico do funk, como Essinger (2005) e Lopes (2010). Utilizamos-nos, também, de outros autores que nos auxiliaram para a composição deste trabalho, como Facina (2009), Souza (2014) e Barros (2014).

As subseções foram pontuadas com o objetivo de sistematizar como foi o processo de construção do funk, que é tratado por Lopes (2010), Souza (2014) e Barros (2014), como um gênero musical. Por isso, nesta seção, iniciamos com a discussão sobre a gênese do funk, que ocorreu em território estrangeiro. Em seguida, discorremos sobre o hip hop, com o objetivo de explicar como ele colaborou na formação do funk. Depois, tocamos na relação do funk com a favela, mostrando uma formação socioespacial já pontuada. Posteriormente a isso, seguimos com as repercussões do funk, principalmente em territórios mais prestigiados socialmente, como na Zona Sul, na cidade do Rio de Janeiro, apresentadas em notícias, mostrando os espaços sociais que o funk alcançava e expondo uma espécie de demonização que o funk sofreu pelas mídias (BARROS, 2014), diante de ser reportado frequentemente em páginas jornalísticas policiais. Depois, discorremos sobre o reconhecimento do funk como cultura (LOPES, 2010). E, por fim, apresentamos uma recapitulação de tudo que foi apresentado na seção.

Portanto, esta seção é de extrema importância para a compreensão do objetivo principal desta monografia, uma vez que é imprescindível tomarmos ciência da história do funk, para, posteriormente, entendermos os empreendimentos representacionais via discurso, em notícias, acerca dele.

2.1 Origens do funk

O termo funk veio dos Estados Unidos e expressava um tipo específico de música, que remetia aos lamentos negros e rurais do *blues* e ao *soul* (evolução do *blues* – que já externava um ritmo com mais apuro melódico (ESSINGER, 2005)). Dessa maneira, a partir “do *soul*, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, chegamos ao funk, que é quando essa música é reduzida à sua percussividade mais básica” (ESSINGER, 2005, p. 10). Com isso, o funk teve sua formação no seio das práticas musicais dos negros, como aponta o próprio autor. Essa

formação do gênero musical talvez mostre o porquê de tentar criminalizar o funk, o que é percebido em discursos que o representam como nocivo.

A origem do termo funk (que traduzido do inglês para o português é “ofensivo” ou “malcheiroso”) está ligada ao sexo. De acordo com Medeiros (2006), o termo funk se tratava de uma gíria dos negros dos Estados Unidos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais, significado atrelado à década de 1920. No entanto, em meados da década de 1960, funk, “nome que, até então, era a gíria dos negros para o mau cheiro” (ESSINGER, 2005, p. 11), foi sendo, aos poucos, reconhecido como um gênero musical consolidado, provido da música *soul* americana, com misturas de ritmo gospel das igrejas batistas (ESSINGER, 2005). Logo, o funk instigava uma dança excitante, sedutora e sem compromisso.

Hoje, o funk ainda permanece com seu ritmo dançante e com sua marca de identidade e de sujeitos, principalmente da favela, dando a ideia de pertencimento deles com o seu meio. Com tudo isso, é importante nos ambientarmos com o trajeto social e espacial desse gênero musical com mais profundidade. Assim, nas próximas subseções, buscamos dar uma melhor compreensão desse percurso.

2.2 Do hip hop ao funk carioca

Embora tenhamos base estadunidense na constituição do funk no Brasil, é fundamental compreendermos que a importação do funk dos Estados Unidos para o solo brasileiro não ocorreu de maneira aleatória ou casual. Segundo Lopes (2010), a motivação dessa introdução se deu pelo ritmo negro e pela batida que já pulsava nos bairros mais pobres e nas favelas cariocas.

De acordo com Barros (2014), na década de 1970, os Estados Unidos passavam por um cenário desigual em âmbitos sociais e econômicos. Assim, nessa conjuntura, o hip hop começava a surgir, também, como modo de resistência no cenário capitalista estadunidense (BARROS, 2014). Nessa linha, conforme as palavras de Oliveira e Silva (2004, p. 63),

o surgimento do movimento Hip Hop está relacionado aos desdobramentos mais imediatos do capitalismo: preconceito racial, miséria e desigualdade. Esta situação foi vivenciada por várias comunidades, em especial nos Estados Unidos, onde o crescimento urbano e tecnológico promovia divisão de trabalho e também o desemprego devido à automação de tarefas outrora realizadas manualmente.

Como vemos no trecho acima, o hip hop surgiu a partir das consequências mais urgentes do sistema capitalista, como o preconceito e a pobreza. Esse cenário foi vivido por muitas pessoas, principalmente nos Estados Unidos, onde, pelo efeito do progresso urbano e tecnológico, sofreu com a segregação de trabalho e com o desemprego. Dessa forma, trata-se de um movimento que nasce do cenário das novas relações do capital, a partir da segunda metade do século XX.

Nesse contexto, bairros de Nova York eram exemplos de verdadeiras situações de marginalidade. South Bronx, um dos bairros dessa cidade, sofria com a marginalização pelas elites americanas por ser representado como símbolos de violência (BARROS, 2014). Bairros como o Bronx e outros ficaram conhecidos, como nos mostram Oliveira e Silva (2004, p. 64), “como sinônimos de violência e de lugar sem leis. A imagem de um lugar feio, sujo e arruinado ficou sendo veiculada em fotos e filmes como sendo a principal identidade deste lugar marginalizado, ocupado por negros e hispânicos, basicamente”.

O hip hop – presente nessas áreas diante desses contextos, “áreas pobres e desassistidas da cidade, onde uma grande população negra [*convivia*] com um grande número de imigrantes, principalmente jamaicanos e porto-riquenhos” (ESSINGER, 2005, p. 55) – teve um importante papel “na constituição identificacional de adolescentes e jovens daqueles anos de 1970” (BARROS, 2014, p. 23), já que dançarinos de rua agiam com a finalidade de simular alguns símbolos da guerra com o objetivo de contestar as representações de seu próprio espaço. Para isso, eles “reproduziam movimentos que representassem os soldados mutilados da guerra [do Vietnã], ou ainda faziam movimentos que representassem a hélice dos helicópteros utilizados na guerra, entre outras representações” (OLIVEIRA; SILVA, 2004, p. 64).

África Bambaataa, um dos músicos desse período, é quem associa as duas pequenas palavras – “hip” (quadril) e “hop” (saltar) – batizando, assim, a expressão “hip hop”, com o intuito de significar “saltar, mexendo os quadril” (BARROS, 2014, p. 24). Porém, o hip hop não se limitou ao seu significado básico, pois ele começou a se construir como um movimento que reivindicaria as representações que a elite fazia sobre os bairros mais pobres. O *graffiti* e o *break* eram armas desse movimento, pois o *graffiti* era a prática de fazer desenhos e até inscrições em paredes, que colocavam em xeque a produção artística dentro de uma temática social; já o *break* era a prática de dança que movimentava os quadril, em que os dançarinos faziam críticas ao sistema vigente (BARROS, 2014).

Além disso, o hip hop tinha outros elementos do próprio movimento, como o *rap*, que era a fusão de ritmo e de poesia, *rhythm 'n' poetry*, no inglês. Mais à frente “o *rap* ganhava

mais um papel: o de denúncia social, recorrendo a uma espécie de representação crua da realidade, que deixou muita gente incomodada” (ESSINGER, 2005, p. 59). Assim, atrelado ao *rap*, o hip hop começava a fazer parte daquela realidade, pois, nos bailes, havia a presença de um DJ – *Disk-Jockey* –, que era o responsável pela batida e pelo ritmo *rap*, e de um MC – mestre de cerimônia –, que era o responsável por movimentar o baile. Isso, segundo Barros (2014), fez o hip hop ser uma das principais manifestações da década de 1970.

Diante dessa realidade, consoante Lopes (2010), no hip hop, as críticas sociais eram levantadas por uma narração em ritmo e poesia, como já informado, o *rap*. Essa prática discursiva era composta por dois sujeitos: os DJs que, como já dito, constroem a batida, e o MC, que canta e improvisa rimas. Tais figuras foram relevantes dentro do funk: os MCs, que entraram em cena efetivamente nos anos de 1990, e os DJs, que entram em cena mais cedo, nos anos 1980.

O movimento hip hop tinha elementos dos quais o funk, nos anos seguintes, se apropriaria, e é, nesse ínterim, que, por diversos motivos, o hip hop se liga com o funk. O *rap* começou a estar presente nos bailes das favelas do Rio de Janeiro. De acordo com Essinger (2005, p. 58), “os bailes cariocas não demorariam a absorver o *rap*, como demonstra o disco *The Best funky in town vol. 2*, de Cidinho e Cambalhota: estão lá tanto o ‘Christmas Rappin’ quanto o ‘King Tim III’”. Além disso, a figura do MC, no funk, um pouco mais adiante faria parte dos bailes, uma vez que esse prefixo seria usado antes dos nomes dos cantores funkeiros (LOPES, 2010).

Porém, a história de associar o funk com o hip hop não é unânime. Conforme Lopes (2010), os adeptos do hip hop não compartilhavam da influência de contribuição para o funk, uma vez que o hip hop foi uma prática de referência dos guetos de Los Angeles e Nova Iorque e tinha um caráter de crítica e transformação social (LOPES, 2010). Dessa forma, esses jovens consideravam o funk (e, aqui, no caso, carioca) como alienado, pois viam este último apenas como forma de entretenimento (música, dança e festa), perdendo o caráter crítico, comum do hip hop. De qualquer modo, procuramos não tomar parte nessa disputa de sentidos, haja vista que consideramos que foi, pela influência dos gêneros – como atestam Essinger (2005), Oliveira e Silva (2004) e Barros (2014), por exemplo – que muitos sujeitos se constituíram no funk.

Outro ponto importante é que o hip hop foi fundamental para o nascimento e para a firmeza do funk no início de sua história. Como afirma Lopes (2010, p. 26), “o hip hop, produzido inicialmente em solo estadunidense, foi batizado, ressignificado e disseminado como funk carioca nas periferias da cidade do Rio de Janeiro”. Assim, segundo a autora, esse

movimento estadunidense recebe o nome no Brasil de funk carioca. Portanto, o primeiro lugar onde esse gênero musical habitou com amplitude e força no Brasil foi o Rio de Janeiro.

Assim sendo, percebemos que o funk está, desde suas bases históricas, interligado com o social, pois ele chega ao Brasil, e não encontra outro espaço para fazer moradia, a não ser a favela. Logo, o funk, pelo espaço geográfico e social, também será vítima de segregações, dentre outros, por circular nas favelas – o que, sabemos, é, de todo, uma inverdade, pois que já nos anos 1980 começou a circular nas zonas nobres do Rio. Mostramos, portanto, na próxima subseção, a relação funk-favela-sociedade, arraigada ao imaginário de uma sociedade demonizadora da prática funkeira (BARROS, 2014; LOPES, 2010).

2.3 Funk e favela

O funk é, em princípio, um estilo musical produzido por jovens da periferia (ESSINGER, 2005; LOPES, 2010; SOUZA, 2014). Ele faz parte de uma comunidade que traduz construção de identidades. Levando em consideração as colaborações de Chouliaraki e Fairclough (1999), por exemplo, as identidades são compostas por estilos, que são as maneiras de ser, vestir e falar. Assim, vemos essa construção de identidade a partir das representações do funk, que, nas favelas, revela a maneira do sujeito, inserido nesse meio, de pensar, de se vestir, de falar, e, acima de tudo, de dançar e de ouvir. Por isso, são comuns, nas favelas, os eventos chamados, tanto pela própria comunidade quanto por outros sujeitos, de bailes funk, que são uma espécie de “festa de música feita pela e para a comunidade, por MCs – os mestres-de-cerimônia, também conhecidos como rappers ou rimadores – que são o orgulho de sua área e de muitas outras áreas da cidade, dependendo da fama que conquistam” (ESSINGER, 2005, p. 12). Logo, as favelas realizam eventos de acordo com suas vivências, reconhecendo sujeitos de seu meio.

Nessa linha de raciocínio, a favela é o espaço que, historicamente, é marcado pela ideia de falta e necessidade que perduram até a atualidade, pois, segundo Rocha (2010), construiu-se nas décadas de 1940 e 1950, uma representação da favela, no imaginário das autoridades públicas, como um espaço de ausências e carências que persistiria até hoje. Conforme Zaluar (2006), há uma representação hegemônica da favela como meio capaz de produzir bandidos, uma vez que o mero contato com ela transformaria o comportamento de pessoas inocentes, devido às más influências. Essa imagem da favela, portanto, do favelado –

sujeito morador da favela –, poderia ser considerada como uma espécie de “gatilho” para tornar o funk criminalizado, mesmo ele alcançando outros espaços.

Vários pontos são levantados pela elite brasileira para tornar a favela e, por consequência, o funk, espaços/práticas evitáveis. A favela é, sob esse ponto de vista, “construída no discurso hegemônico como o lugar do mal, do perigo e da barbárie” (LOPES, 2010, p. 56). O funk, por sua vez, é o movimento que aglomera a favela e que, dentro da lógica dos discursos da hegemonia, reúne o perigo e a incivilidade. Ressaltemos, contudo, que, apesar dessa imagem de favelização, podemos enxergar aspectos positivos por quem reside na favela, como vemos pela fala de MC Leonardo, sujeito que vive do/no funk, que, em um ato no plenário da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, disse que o “funk é, acima de tudo, uma linguagem da juventude das favelas” (LOPES, 2010, p. 62).

Diante dessa realidade, o antropólogo Hermano Vianna foi um dos pioneiros a apresentar trabalhos científicos sobre o funk. Ele, segundo Essinger (2005, p. 73), “virou uma espécie de ‘tradutor’ para a Zona Sul daquela realidade dos bailes da periferia”. Vianna realizou a primeira etnografia dos bailes funk da capital do Rio de Janeiro (LOPES, 2010). Nas palavras de Vianna (2014, p. 44), “o funk chega ao Rio e é deglutido de maneira inédita” na favela.

Como a ‘casa’ do funk é a favela, é comum a produção de músicas que retratam a realidade desse meio. Essinger (2005) traz, em seu livro, falas de MCs, como MC Mascote, que diz: “Se eu não vivi, eu vi o meu irmão do lado viver. Se eu não passei fome, eu vi meu vizinho passar. Eu boto para fora a realidade, não tem maquiagem não. Tudo o que aconteceu na favela eu boto para fora na minha melodia” (ESSINGER, 2005, p. 107); e como MC Leonardo, porta-voz da dupla Junior e Leonardo, que fala: “Tudo que a gente sempre fez de música foi utilizando esse universo da favela mesmo, esse tumulto que é cada vez maior, porque não existe lugar que cresça mais do que a favela” (ESSINGER, 2005, p. 147). Foi assim que o funk nunca deixou de ter moradia, desde seu berço, na favela, pois ele retrata a história e os fatos reais de como esse espaço é.

Talvez por essa imagem de favela, a mídia corporativa pouco a pouco ia desenhando o funk em matérias jornalísticas (ainda que algumas vezes passassem a retratá-lo, como veremos adiante, de forma demonizadora). Segundo Lopes (2010), nos anos 1980, matérias retratam a construção do funk no Brasil e a figura dos sujeitos adeptos a esse gênero musical. A título de exemplificação, uma matéria veiculada no Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, em 25/04/1980, foi intitulada “Quem não gosta de ‘funk’, bom sujeito não é” (LOPES, 2010). Nela, é traçado um perfil do jovem funkeiro: de baixo poder aquisitivo e

desempregado. Além disso, os dançarinos dos bailes funk são, provavelmente pela primeira vez, chamados de funkeiros (LOPES, 2010). Com isso, nos anos de 1980, o funk já ia sendo construído pela mídia corporativa como um ritmo da favela, de pobres, nomeados de funkeiros.

Nos anos 1990, o funk começa a ser cantado por MCs, ultrapassando, aos poucos, os limites das favelas, sendo tocado em bairros mais prestigiados economicamente, como os da Zona Sul, no Rio de Janeiro. Porém, com essa popularidade, esse gênero musical começa a ser alvo de um preconceito inconfessável pelas elites brasileiras, tanto por ser uma prática oriunda das favelas, quanto por ser vivido por negros e pobres. Com esse preconceito realizado, mas não dito, conforme Lopes (2010), era possível um racismo que não tinha sujeito e que não tinha objeto (uma espécie de racismo velado?). Dessa forma, o funk, na década de 1990, vai sendo inserido em notícias que propagam perigo e criminalidade. Segundo Lopes (2010), o funkeiro vai sendo apresentado à opinião pública como demonizado, logo, perigoso à sociedade.

Assim, o funk começa a transitar outros ambientes. Apesar de ele ser genuinamente da favela, à medida que ele cresce – se desenvolve –, a busca por outros horizontes é inevitável, ou seja, há uma busca por mais visibilidade. No entanto, a elite brasileira talvez não responda bem a essa nova prática social, que ganhou ascensão no final do século XX à chegada do século XXI. Assim sendo, na próxima subseção, mostramos as implicações que o funk teve depois que começou a ocupar outros espaços que não fosse somente a favela.

2.4 O funk vai ganhando novos espaços

Na década de 1980, o funk já começava a circular em diversos espaços que não fosse a favela. As repercussões eram constantemente controversas, pois, ora o funk aparecia, pela mídia corporativa, como um novo gênero musical brasileiro midiático, ora ele aparecia como um gênero causador de barbáries sociais e, por isso, deveria ser retificado ou evitado.

Hermano Vianna foi influente na difusão do funk nas mídias corporativas, pois, na década de 1980, de oito matérias sobre o funk veiculadas em jornais impressos, três abordaram a etnografia de Vianna (LOPES, 2010). Esta autora traz algumas reportagens que abordavam o funk com diversos discursos diferentes. Em 13/09/1989, o carioca Jornal da Tribuna trouxe uma matéria intitulada “As batidas do coração suburbano” (LOPES, 2010). Segundo a autora, nessa matéria, o funk foi comparado com outro ritmo, também de origem

dos negros, o samba, que já era reconhecido legitimamente como nacional. Com isso, ao ser comparado com o samba e até com a festa de carnaval, o funk encontrava espaço fértil para sua difusão. Dessa forma, esse gênero musical começava a se tornar cada vez mais popular, tanto na favela quanto na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Na década de 1990, os números de bailes aumentaram consideravelmente. As figuras dos MCs já se mostravam mais comuns nas favelas, e eles já começavam a cantar em português nos bailes funk (LOPES, 2010). De acordo com Essinger (2005, p. 14), os MCs “falam um português que tanto pode apontar para o nascimento de uma nova língua quanto para a falência do sistema educacional brasileiro, vítima de décadas de abandono e falta de investimentos dos governos”. Isso era uma amostra, dentre várias outras, que esse gênero musical revelava para o país, já que “o funk ajudava a explicar o Brasil para a classe média” (ESSINGER, 2005, p. 151).

Esse gênero musical, aos poucos, conseguia alcançar novos espaços sociais. Aquele funk, da favela dos subúrbios do Rio de Janeiro, começava a ganhar visibilidade em diversas regiões. No entanto, o preconceito inconfessável da elite brasileira continuava a pairar o funk. Conforme Essinger (2005, p. 123), “a alegria dos frequentadores dos bailes funk era algo que preocupava muito a polícia”, e, com isso, as opiniões de MCs oscilavam bastante quando se tratavam das repercussões do funk para além da favela. Essinger (2005) traz explicitamente o posicionamento do funkeiro MC Marlboro, que afirma:

Eu via que o funk era um movimento muito popular, mais do que qualquer outro movimento musical. E no entanto ninguém falava do funk. Você via uma festa na Zona Sul [do Rio de Janeiro] com 200 pessoas – mídia, jornal, televisão falando – e por que do meu baile, com 10 mil pessoas, ninguém falava porra nenhuma? Por que aquilo existia e eu não existia? Por que aquilo tinha reconhecimento e eu não tinha? Havia alguma coisa errada ali. Eu fui começar a analisar e vi que o funk só ia conseguir quebrar essa barreira de submundo quando começasse a ter os seus próprios artistas. Porque aí eu ia ter funkeiro na televisão, funkeiro na mídia, funkeiro no jornal (ESSINGER, 2005, p. 93).

Havia, como podemos perceber acima, uma necessidade de os adeptos do funk verem o gênero musical da favela repercutido na mídia, já que outros eventos com proporções bem menores eram apresentados nos jornais e na televisão. Seria, talvez, uma forma de existir do funk, como sugere a fala do MC. Dessa forma, pensou-se no dever de o funk ter seus próprios artistas para se chegar “à televisão, à mídia, ao jornal”.

Porém, mais tarde, o mesmo MC argumenta que “o melhor momento do funk é quando ele não está na mídia. Quando ele vai para a mídia, ele traz mais problemas do que soluções” (ESSINGER, 2005, p. 214). Dessa maneira, é possível imaginar como o funk era

veiculado nas mídias corporativas, sendo mais representado de maneira negativa do que positiva. Esta é uma discussão que trazemos a seguir, a partir da qual vemos uma espécie de demonização do funk.

2.4.1 Demonizando o funk

Um marco considerável, nos anos 1990, em que a mídia se apegou para a divulgação da relação entre funk e criminalidade, foram os chamados arrastões. Segundo Lopes (2010), esses arrastões foram divulgados pela mídia como “invasões” em uma das praias mais famosas do Rio de Janeiro, Ipanema. Essas invasões eram protagonizadas, segundo a mídia, por jovens funkeiros que tinham o objetivo de cometer atos que apresentavam perigo aos banhistas. A partir de então, a construção da imagem do funk foi se relacionando com marginalidade, perigo, bandidagem, entre outras acepções de periculosidade (LOPES, 2010). Consequentemente, o funk começou a ocupar espaço em matérias policiais (LOPES, 2010). O perfil do funkeiro, a partir dessas matérias, era tratado como morador de favela, causador de terror e violência.

Com esse marco, a mídia jornalística começou a veicular notícias demonizando o funk, como a matéria paulista do Jornal Folha de S. Paulo, em 28/03/1992, intitulada “Funkeiros vão às ruas para manter os bailes” (LOPES, 2010). De acordo com Lopes (2010), nessa matéria, havia um mapa ilustrativo, com o título “O Cenário Funk: onde acontecem os bailes e os arrastões”, que, a partir de um mapa impresso no jornal, ajudava a criar um mapa mental no imaginário social, que localizava o perigo, isto é, o lugar que não podia ser visitado. Esse mapa estava intrinsecamente ligado às regiões em que aconteciam os bailes funk. Assim, o funk passou a ser símbolo de bagunça, realizado em favelas, que eram tidas como sinônimo de perigo.

Naquele contexto dos anos 1990, o funk foi vítima de um ‘bombardeio’ de notícias que o reafirmava como uma prática transgressora. Muitas outras matérias, segundo Lopes (2010), tornavam o funk um alvo da classe conservadora, como de O Globo, do Rio de Janeiro, em 10/08/1993, intitulada “Funkeiros apedrejam ônibus e ferem 3”; de O Dia, também do Rio de Janeiro, em 26/08/1994, com o título “Funkeiros tentam estupros”; de O Globo, em 13/06/1995, com o título “Juiz manda apurar apologia ao tráfico nos bailes funk”; de O Globo, em 18/02/1996, com o título “Três mortos e seis feridos na saída de baile funk”; e de O Dia, em 12/09/1996, intitulada “Febre funk já matou 80”.

Esse processo de delimitar espaços “perigosos” e “não-perigosos” ou “evitáveis” e “não-evitáveis” é uma construção discursiva da desigualdade, como podemos depreender das palavras de Lopes (2010, p. 37): “nesses mapas, a racialização é um processo simbólico de delimitação, de separação e de discriminação do discurso hegemônico, que atribui às favelas e aos sujeitos favelados certas características situando-os como alienígenas e bárbaros”. A discursivização sobre o funk implicaria, assim, uma identificação com imagens como o favelado – como tratamos anteriormente – de modo que esses sujeitos passam a ser representados sob um ponto de vista a partir do que o funk representa midiaticamente. Dessa forma, funk, favela, favelado, perigoso, evitável são construções discursivas cada vez mais presentes nas práticas discursivas da grande mídia (BARROS, 2014).

Embora o funk tenha sido criminalizado pelas matérias de jornais na década de 1990, na década de 2000, o funk, aos poucos, é reportado de maneira diferente. Já nos últimos anos da década de 1990, um público diferente começou a usufruir da prática da favela, isto é, a classe média não só começou a ir aos bailes funk como se fazia ver nos bailes funk pela mídia. É dessa forma que vemos, consoante Essinger (2005, p. 134):

A classe média, ao ver que seus filhos sabiam cantar todos aqueles funks que tocavam no rádio da empregada, e se aventuravam mesmo a ir conferir *in loco* que agito era aquele, passou a relativizar sua visão do fenômeno: seus meninos e suas meninas não tinham nada a ver com aqueles ‘bandidos’. Eram, quando muito, adolescentes vivendo nos bailes a fase de rebeldia desculpável da idade.

Desse modo, a fim de justificar as práticas dos adolescentes das classes mais altas, criou-se no social, segundo Lopes (2010), a dicotomia “funk do bem” e “funk do mal”. O primeiro remetia-se ao funk ‘curtido’ por esse novo público; o segundo referia-se ao funk tocado sem nenhum pudor nas favelas, chamado também de “funk proibidão”, que, segundo a fala de MC Catra, cantor funkeiro carioca, citada no livro de Essinger (2005, p. 235), apresentava a seguinte caracterização:

O proibidão é feito para ser cantado no baile. Não é uma apologia ao crime, mas um relato da minha comunidade. O funk nasceu na favela e infelizmente o tráfico também faz parte dela. A sociedade não está preparada para entender o proibidão, porque quem não sofre não dá valor ao sofrimento. Quem não vive no morro não sabe o que acontece lá.

Assim, como foram criados dois tipos de funk – o funk do bem e o funk do mal – as páginas de jornais começavam a veicular o funk como um movimento popular brasileiro a ser difundido, como a matéria da revista *Veja*, em 23/07/1997, cujo título é “O funk sai do

gueto” (LOPES, 2010), a qual tratava o funk como um sucesso. Além disso, de acordo com Essinger (2005, p. 134), “não era raro ver carros de luxo na entrada das favelas, cheio de garotões rumo aos bailes. E, para o terror dos pais, tampouco era incomum ver meninas branquinhas namorando os funkeiros pretinhos das comunidades”.

Logo, o funk chega a espaços sociais que ele ainda não alcançara. Ele passa a ser legitimado como um movimento nacional (LOPES, 2010). Para isso, conforme Essinger (2005, p. 195),

A Assembleia Legislativa do Rio aprovou projeto de lei que regulamentava o funcionamento dos bailes. O que significava a instalação de detectores de metais na entrada, a obrigatoriedade de autorização prévia da autoridade policial e da presença de policiais militares do começo ao final do evento, além da proibição da execução de músicas que fizessem apologia ao crime. Era a Lei Estadual 3.410, de 29 de maio de 2000, que se não proibia o funk, ao menos estabelecia sérias restrições.

Conforme vemos, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro aprovou um projeto de lei (PL) que regulamentava os bailes funk. A partir da Lei Estadual 3.410, passou a ser obrigatório, para o funcionamento do evento, possuir uma autorização da polícia, instalar detectores de metais na entrada do baile, ter a presença de policiais militares durante todo evento e proibir músicas que remetessem ao crime. Isso tudo não proibia o funk, mas estabelecia certas limitações.

Por consequência dessa legitimidade, de ordem social e jurídica, a indústria funkeira cresceu. Porém, o preconceito inconfessável com o funk ainda continuava a circundá-lo, tornando-o protagonista, pela mídia corporativa, como causador de diversas máculas dessa década, como, conforme Lopes (2010), a gravidez de adolescentes e a disseminação do vírus HIV. Como vemos, as notícias sobre o funk continuavam ainda controversas.

Com isso, existiam páginas que exaltavam o funk, como havia páginas que o criminalizavam. No começo da década de 2000, por exemplo, o funk foi posto como capa por um dos jornais mais relevantes do Rio de Janeiro quando um DJ de funk foi responsável por abrilhantar o palco da festa de virada de ano, o *réveillon*, em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. Porém, como o funk foi posto como “autor” de gravidezes na adolescência e de disseminar o vírus HIV, matérias, como “Dança do sexo nos bailes funk”, do jornal O Dia, em 08/03/2001, e “Grávidas do funk preocupam prefeitura”, do jornal Folha de S. Paulo, em 09/03/2001 (LOPES, 2010), apontavam o funk como gerador de problemas sociais, pois a

questão não era tratar das máculas, como preocupação da sociedade, mas apenas culpar, dentro da lógica dos discursos hegemônicos, quem as principiava.

As páginas jornalísticas, a fim de depreciarem os movimentos do funk, ligavam o sexo ou os atos sexuais aos bailes. Era divulgado, por essas páginas, que o sexo era, pois, causado pelos bailes que o funk proporcionava. Foi assim que a mídia corporativa apontou um culpado para esses problemas que competiam a órgãos de saúde pública. Conforme Lopes (2010), no jornal *o Dia*, com o título “Dança do sexo nos bailes funk”, a matéria enfatizou “um tipo de diversão que ocorreria no interior dos bailes funk, como sendo o responsável pela gravidez na adolescência e pela transmissão de doenças sexualmente transmissíveis” (LOPES, 2010, p. 49).

Após uma ampla disseminação do funk, ele voltou a perder espaço em matérias que o estimavam e passou a ganhar mais espaço em jornais policiais. Dessa forma:

Empurrado de volta para as favelas e condenado à ilegalidade, no final da década de 1990 e no início dos anos 2000, o funk se dedicou a cantar o cotidiano neurótico de seus moradores, seja fazendo das facções criminosas sua inspiração, seja cantando o sexo num estilo papo reto, sem romantismo nem meias palavras (FACINA, 2009, p. 7).

Assim, o funk, no final da década de 1990 e no início da década 2000, por ser compelido a voltar para a favela e ser destinado como uma prática ilegal, passou a cantar as vivências de moradores. Estes eram quem vivia o funk. Segundo Facina (2009), como podemos ver, a música tinha um viés social, sem exatamente romantizar a realidade.

Por isso, o funk não deixava de alavancar as notícias policiais, pois ele mostrava tudo o que a favela era. MC Catra, no livro de Essinger (2005), por exemplo, chegou a dizer que não tinha medo de retratar a vida na favela como ela é, encurralada pelo tráfico de drogas e pela polícia.

Diante de tantas acusações, nenhuma se comparou à acusação feita em 2002, pregada pela mídia corporativa. Com certa popularidade, o funk começou a se tornar alvo de reportagens de grandes emissoras da televisão brasileira, como a Rede Globo. A título de exemplo, podemos lembrar o caso, em 2002, do noticiário em torno de Tim Lopes, repórter investigativo da emissora Rede Globo. Ele, após ter ido à favela fazer a matéria e não ter voltado no horário que combinou com o motorista, foi reportado como desaparecido. Com a mídia alarmando o sumiço do repórter, a polícia realizou uma operação, apanhando alguns bandidos que atuaram no desaparecimento do jornalista. Essinger (2005) traz a história que resultou na ausência abrupta e morte do jornalista. De acordo com o autor:

Tim foi revistado e a câmera, localizada. Ele foi então baleado nos pés, teve suas mãos amarradas e foi levado para a favela da Grota (também no Complexo do Alemão), onde foi “julgado” pelo chefe e seus comparsas. Ele foi torturado, morto por golpes de espada de samurai na barriga, e depois esquartejado e queimado com gasolina e pneus, num local da favela destinado às execuções, apelidado de [forno de] *microondas*. Seus restos mortais, enterrados num cemitério clandestino, só foram descobertos em 12 de junho (ESSINGER, 2005 p. 241).

Como coloca o autor, Tim Lopes foi pego e revistado pelos bandidos, que encontraram uma câmera com ele. Logo, o jornalista foi baleado, amarrado e levado para ser sentenciado. Então, ele foi torturado até a morte. Após isso, ainda foi esquartejado e queimado em um local tomado para tortura e morte, chamado de micro-ondas. O que sobrou do jornalista foram restos mortais que foram enterrados, sendo descobertos tempos depois.

A comunidade jornalística, tomando ciência do ocorrido, começou a tratar o caso como um “atentado ao jornalismo investigativo e à liberdade de expressão” (LOPES, 2010, p 50). Foi, nesse contexto, que o crime contra Tim Lopes foi associado ao funk. A mídia não poupou reportagens apontando o funk como o principal culpado da fatalidade. Como afirma Lopes (2010, p. 51), “o crime contra o repórter foi, ao longo da construção midiática do caso, associado ao baile funk”.

Após tantas turbulências apresentadas sobre o funk, representando-o, em páginas policiais, como culpado de vários problemas sociais, esse gênero musical começa a ser apaziguado, pouco a pouco, e não estar presente em tais páginas. E, como as notícias sobre o funk continuavam a se apresentar como controversas, paulatinamente, o funk também vai voltando a páginas que o retratam como uma manifestação de cultura. Para a próxima subseção, mostramos o olhar de um movimento digno de reconhecimento cultural, que não aparecia apenas marginalizado em páginas policiais.

2.5 Funk como cultura

Depois de grandes ataques, o funk buscava se recuperar, pois, de acordo com Essinger (2005, p. 14), “manter a humildade e não perder o laço com a comunidade é essencial”. O funk precisava mostrar, de fato, a relação direta com suas origens, ou seja, com a comunidade, já que veio das favelas, como citamos anteriormente. Logo, o funk não deixaria de chamar a atenção em quaisquer páginas de jornais.

Embora com a repercussão do caso Tim Lopes atrelada à sua história, alguns eventos antes dessa tragédia ajudariam o funk, anos mais à frente, a ser visualizado como um movimento cultural pela sociedade. Um ano antes do desaparecimento e da morte do repórter

da Rede Globo, programas de TV como *Caldeirão do Huck* (Globo, do Rio de Janeiro), *Mulheres* (Gazeta, de São Paulo), *É Show* (Record, de São Paulo) e *Superpop* (Rede TV!, de São Paulo), tornavam o funk um “batidão” ouvido por telespectadores (ESSINGER, 2005). Nesse cenário, o funk arrastava multidão de todos os ambientes.

Entretanto, nenhum ano foi tão significativo favoravelmente para circulação do funk, como em 2001. Uma festa de funk, promovida pela Furacão 2000, reuniu “atores globais, jogadores de futebol e boa parte da juventude dourada da Zona Sul para dançar música dos MCs de comunidade” (ESSINGER, 2005, p. 211). Dessa forma, o funk começava a ganhar a ascensão como um movimento autêntico popular brasileiro.

Em 2003, apesar das páginas policiais que não mediam esforços para divulgar notícias contra o funk, o funkeiro “Marlboro ganharia, em novembro, a oportunidade de tocar num baile carioca, sem ninguém para desligar a aparelhagem ou furar as caixas de som” (ESSINGER, 2005, p. 262). O evento TIM Festival, para o qual Marlboro fora convidado, conforme Essinger (2005), contou com a participação dele, que puxou outros membros do funk, como Tati Quebra-Barraco, Cidinho & Doca, Serginho & Lacraia, Bonde dos Carrascos, Bonde Faz Gostoso, Malha Funk e As Tchutchucas. O funk ganhava, assim, mais fôlego para ser reconhecido como um gênero musical brasileiro.

Com o passar do tempo, diante de todos os ocorridos, o funk ganhava cada vez mais destaque, e a comunidade funkeira se via mais perto de uma legalização do funk como cultura popular brasileira. Assim, “[p]ara Catra, o funk é MPB, é ritmo popular carioca” (ESSINGER, 2005, p. 228). No livro de Essinger (2005), MC Catra afirma que o funk, como gênero musical, “só colheu elementos norte-americanos para fazer um som totalmente nosso. Hoje em dia você vê que a batida é totalmente diferente, vê que os americanos não têm nem a levada que a gente tem aqui” (ESSINGER, 2005, p. 228).

Com isso, o funk se constituía com papéis sociais que vão além da mera música. Segundo Lopes (2010, p. 87-88):

Desde meados da década de 1990, o funk carioca deixou de ser apenas uma diversão da juventude pobre e favelada do Rio de Janeiro. Atualmente, o funk carioca, além de ser uma espécie de porta-voz dessa juventude, é uma prática musical que penetrou o universo da chamada classe média, como também transformou-se em uma cadeia de produção e consumo, criando novas oportunidades econômicas, sobretudo para os jovens de baixa renda.

Percebemos, conforme a citação da autora, que o funk assume o papel de ser, além de uma prática musical da favela, o porta-voz da juventude marginalizada. O gênero musical,

com seu alastramento, penetra em espaços que não são a princípio o seu, como a classe média. Isso transformou a produção e o consumo do funk em relação ao gênero musical e quem vive dele.

Foi nessa esteira que o funk passou a ser visto por algumas celebridades com outros olhos. Gilberto Gil, cantor, compositor e ministro da Cultura em 2003, diz, na obra de Essinger (2005, p. 264), que “o funk é uma cultura fundamental, já é hora de legitimá-lo”. Suas palavras profetizaram o que só aconteceria anos mais tarde. Em 22 de setembro de 2009, o estado do Rio de Janeiro aprovou, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, a Lei 5.544/09, o que reconhecia o funk como movimento de caráter popular e cultural (LOPES, 2010).

Depois dessa legitimação cultural, o funk ganhou uma valoração social que há tempos buscava. Porém, atualmente, ainda há notícias que representam discursos que tentam deslegitimar o funk, revelando o preconceito que ainda se tem com o gênero musical, como vamos expor neste trabalho.

2.6 Recapitulando o funk

Nesta seção, procuramos traçar o percurso histórico do funk, desde sua base estadunidense até o solo brasileiro. De início, mostramos que o funk surgiu por práticas musicais dos negros e, aos poucos, foi reconhecido como um gênero musical, dotado da música *soul* americana, além do ritmo gospel das igrejas batistas. Isso permitiu vermos uma constituição inicial do funk.

Além disso, procuramos mostrar as contribuições do hip hop para a constituição do funk, como o *rap*. O hip hop, quando sai dos EUA e chega ao Brasil, é ressignificado e lançado como funk, nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, constituindo-se firmemente como um gênero musical. Assim, o hip hop se mostra como um movimento capaz de penetrar os espaços da favela do Rio de Janeiro e dar uma nova ‘cara’ na música negra carioca que, mais tarde, viria a estar nos bailes funk.

Pudemos ver, assim, o espaço social do funk, onde ele circulava e se constituía: a favela. Mostramos os outros espaços em que o funk repercutiu, tanto positiva quanto negativamente, de acordo com as notícias. Por fim, apresentamos o funk e sua trabalhosa construção para se chegar ao reconhecimento de cultura, inclusive, em termos de lei.

Para a próxima seção, seguimos com os pressupostos teórico-metodológicos da presente pesquisa, a Análise de Discurso Crítica. Passamos pelos conceitos que são chave da

abordagem teórica até chegar na nossa categoria analítica. Por fim, identificamos a categoria textual de construção da própria análise, o que pode sugerir, conforme Fairclough (2001), o lugar de encontro de teoria e prática de análise textualmente orientada.

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Esta seção tem o objetivo de apresentar o embasamento teórico desta monografia. Buscamos o referencial teórico-metodológico da Análise de Discurso Crítica (ADC), que, de acordo com seu parâmetro de abordagem, não é neutra e objetiva à mudança social.

A expressão “Análise de Discurso Crítica”, de acordo com Resende e Ramalho (2006), foi de autoria do linguista britânico Norman Fairclough, da Universidade de Lancaster, quando publicou um artigo em 1985 no periódico *Journal of Pragmatics*. Conforme as autoras, somente na década de 1990, a ADC se consolidou como uma disciplina. Linguistas como van Dijk, Kress, Wodak, van Leeuwen e Fairclough se reuniram em um simpósio em 1991, em Amsterdam, com a finalidade de discutir “aspectos linguístico-discursivos que ajudam no desvelamento de importantes elementos da vida social e suas propostas de trabalho a partir deles” (MELO, 2018, p. 29).

Pelo fato de a ADC apresentar diversas abordagens, como a Histórico-Discursiva (HD), a Linguística de Corpus (LiC), a Atores Sociais (AS), a Análise de Dispositivo (AD), a Sociocognitiva (SC) e a Dialético-Relacional (DR) (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017), utilizamo-nos da abordagem faircloughiana, a Dialético-Relacional, pois

sua abordagem inclui atenção ao papel da linguagem nas lutas sociais, nas transformações das relações de poder e nas tensões que caracterizam os processos de produção e de interpretação textuais sempre em uma relação dialética: a linguagem atuando na mudança social e as mudanças sociais atuando na linguagem (VIEIRA; MACEDO, 2018, p. 51).

Sob esse prisma, na vertente de Norman Fairclough, visamos uma abordagem dialético-relacional, que acredita que a linguagem interfere na mudança social, bem como a mudança social interfere na linguagem. Nesse raciocínio, a linguagem expressa relações de poder e tensões, materializadas em textos e com efeito na sociedade. Dessa maneira, como pontuam Vieira e Macedo (2018), a linguagem atua dialeticamente na mudança social, ao passo que essa mudança social interfere na linguagem.

Pontuamos subseções com o objetivo de apresentar alguns conceitos fundamentais. Primeiramente, abordamos a concepção de discurso. Em seguida, tratamos da Teoria Social do Discurso, em que destacamos a prática social, a prática discursiva e o texto. Depois, trazemos a categoria de análise de enfoque, a intertextualidade. Por fim, fechamos a seção com um resumo do que foi apresentado. Portanto, esta seção tem suma importância para entendermos os parâmetros teóricos trabalhados para subsidiar nossa temática, o funk.

3.1 Discurso

O termo discurso, na ADC, é considerado, conforme Fairclough (2001), como forma de prática social e não apenas como atividade individual. É no discurso que se revela diversos posicionamentos dos sujeitos, como lugares socioideológicos. O funkeiro, por exemplo, quando se autodenomina como integrante do funk, declara-se em uma posição social, marcada de maneira ideológica. Nesse parâmetro, o discurso “contribui para a construção das identidades sociais, das relações sociais entre as pessoas e dos sistemas de conhecimento e crença” (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017, p. 40). Logo, todo sujeito é construído discursivamente.

O discurso constitui ação, pois Fairclough (2001, p. 91) afirma que o discurso é “um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação”. Então, o discurso é de natureza social e ideológica, materializada pela língua(gem) e que age sobre o mundo, ao mesmo passo que é moldado por ele. O “discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem” (ORLANDI, 1999, p. 15). Dessa forma, o discurso tem o poder de ação às pessoas, e destas em relação às outras.

O funkeiro, “ao mostrar-se, inscreve-se em um espaço socioideológico e não em outros, enuncia a partir de sua inscrição ideológica; de sua voz, emanam discursos, cujas existências encontram-se na exterioridade das estruturas linguísticas enunciadas” (FERNANDES, 2007, p. 24). Ele revela, pois, em seu discurso, suas origens, sua classe social e sua concepção de cultura. Por isso, o sujeito deve ser sempre considerado em constante processo constituído na interação do social, pois

trata-se de um sujeito não fundamentado em uma individualidade, em um “eu” individualizado, e sim um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não em outro. A voz desse sujeito revela o lugar social; logo, expressa um conjunto de outras vozes integrantes de dada realidade social; de sua voz ecoam as vozes constitutivas e/ou integrantes desse lugar sócio-histórico” (FERNANDES, 2007, p. 33-34).

Nesse trecho, podemos entender o sujeito não apenas como individualidade. Ao contrário: o sujeito é constituído por várias vozes em um espaço social e ideológico pontuado em um dado momento no processo histórico. Essa construção revela uma realidade que retrata as vivências e os posicionamentos do sujeito, a partir de seu lugar social, expressando-se

vozes de uma dada realidade. Assim, de seu lugar de fala, “ecoam vozes” constitutivas do lugar historicamente situado.

Com isso, o discurso também estabelece processos identificacionais a partir da forma como são representados atores sociais no discurso (FAIRCLOUGH, 2001). Logo, é indispensável dizer que a formação de grupos sociais se constitui nos mais diversos discursos de meios de comunicação e em produtos culturais de massa, como na mídia (HALL, 2003). A identidade funkeira perpassa por dois discursos diferentes, como o do próprio grupo (representada como produto de cultura, ou seja, propagadora de cultura da favela) e o da mídia (representada como produto, muitas vezes, de censura, isto é, disseminadora de máculas sociais, como vimos na seção anterior).

Assim, o discurso implica em efeitos na sociedade direta e indiretamente. Conforme Fairclough (2001), há distinção de três aspectos dos efeitos constitutivos do discurso (RESENDE; RAMALHO, 2006). O discurso, primeiramente, contribui para a construção das identidades sociais e posições de sujeito; segundo, ele contribui para a construção das relações sociais entre as pessoas; e, por último, ele contribui na construção de sistemas de conhecimento e crença.

Dessa forma, compreendemos que o discurso cumpre o papel de constituir a identidade funkeira, de colocar o funk em um espaço social marcado, e de representá-lo e distribuí-lo, como nos processos midiáticos de acordo com as relações de poder. É nesse contexto que o funkeiro passa a ser constituído socialmente de acordo com os discursos hegemônicos.

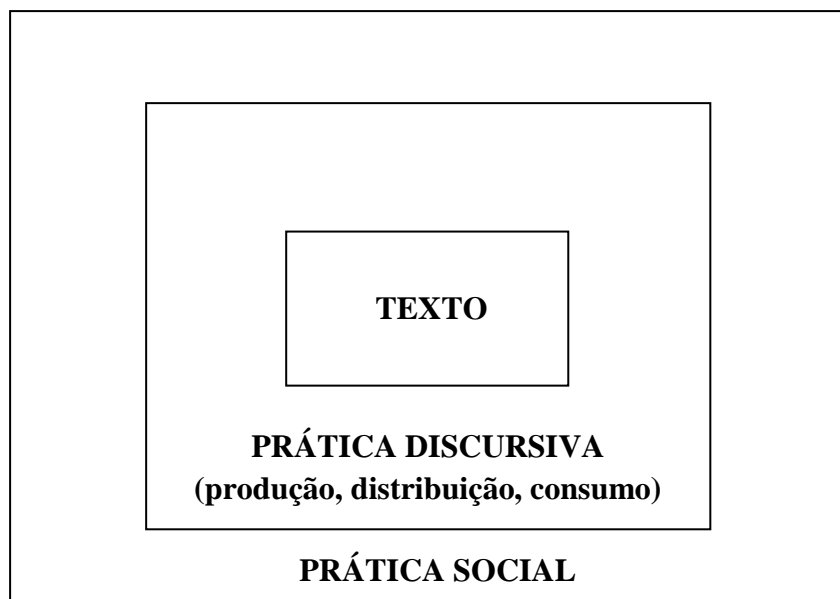
O discurso, nesse viés, é o objeto de estudo da ADC. É por ele que desvelamos marcas de poder que estão nas emaranhadas, mas organizadas, engrenagens do social. Logo, a ADC compreende que o discurso é imprescindível para entender a questão social, compreensão esta imprescindível, também, para entender como e por que o discurso é materializado de diversas formas em diversos contextos⁹. Por isso, sob essa perspectiva, para se realizar uma análise em ADC, o texto é fundamental, pois a análise é linguisticamente orientada e visa a questões discursivas e sociais, conforme aborda a Teoria Social do Discurso, que explanamos já na próxima subseção.

⁹ Cf. também o texto de Alencar e Ferreira (2012), a respeito da noção de contexto.

3.2 Teoria Social do Discurso

Norman Fairclough, um dos maiores expoentes da ADC, propôs a Teoria Social do Discurso. A partir dela, é possível “reunir a análise de discurso orientada linguisticamente e o pensamento social e político relevante para o discurso e a linguagem” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 89). Como a proposta da ADC é a investigação social dos textos, por uma “abordagem teórico-metodológica para o estudo da linguagem nas sociedades contemporâneas” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 7), Fairclough analisa o discurso a partir de um quadro tridimensional, que é constituído por três partes: a dimensão social, a dimensão discursiva e a dimensão textual, como apresentado na tabela abaixo.

Figura 1 – Concepção tridimensional do discurso



Fonte: Fairclough (2001, p. 101)

No quadro exposto na figura 1, podemos ver que a concepção tridimensional do discurso é o resultado das três dimensões que são indispensáveis na análise de discurso (FAIRCLOUGH, 2001). A dimensão textual estaria para o nível da descrição, e as partes que tratam da dimensão discursiva e social estariam para o nível da interpretação, apesar de Fairclough (2001) dizer-nos que o nível da descrição e o da interpretação se interdependem. Segundo esse quadro tridimensional, as práticas sociais tratam da ideologia e hegemonia; as práticas discursivas tratam da intertextualidade, interdiscursividade, coerência e força; e o texto trata de léxico, gramática, coesão e estrutura (LIRA; ALVES, 2018). Além disso, de

acordo com Lira e Alves (2018), podemos pensar em práticas sociais como o que as pessoas fazem; em práticas discursivas como produção, distribuição e consumo de textos; e em texto como evento discursivo.

Embora saibamos que há uma reformulação da concepção tridimensional de discurso, realizada pelo próprio Fairclough, como mostrado na obra de 2003, *Analysing Discourse: textual analysis for social research*, optamos em trabalhar, nesta monografia, com a concepção tridimensional de discurso por compreender que ela contempla aspectos reflexivos. O discurso, nessa concepção, é conceituado como prática social, ou seja, são consideradas as especificidades das dimensões discursiva e textual.

Diante disso, a Teoria Social do Discurso “tem como finalidade compreender as relações dialéticas entre as semioses e outros elementos da vida social, com o objetivo de estabelecer, reproduzir e realizar mudanças nas relações desiguais de poder” (LIRA; ALVES, 2018, p. 113). Logo, o caráter de mudança social está imbricado na Teoria Social do Discurso, uma vez que a superação de obstáculos e o bem-estar social são tidos como objetivo pela teoria. Pelas palavras de Lira e Alves (2018, p. 113), a Teoria Social do Discurso “analisa a vida social em perspectivas discursivas a partir de um uma base comprometida com um conjunto de valores que prezam a igualdade social, a justiça social e a democracia”.

Tendo dito isso, para evidenciarmos uma mudança social nos discursos acerca das representações do funk e nos textos que são realizados pela mídia sobre o gênero musical, a seguir, apresentamos cada dimensão da concepção tridimensional do discurso mais pormenorizadamente. Fazemos isso, pois consideramos fundamental compreendermos a prática social, a prática discursiva e o texto para apontarmos como o funk é representado a fim de tocar na mudança social, conforme é proposto pela teoria. Passemos, assim, para as dimensões em específico.

3.2.1 Prática Social

Após teorizarmos sobre discurso, é relevante explicarmos a relação dialética do discurso com os aspectos sociais que constituem as estruturas sociais (FAIRCLOUGH 2001). Estas, segundo Fairclough (2003), são entidades bastante abstratas, como um conjunto de possibilidades em potencial, tal qual uma estrutura econômica ou uma língua. O discurso é moldado e restringido por essas estruturas (FAIRCLOUGH, 2001).

Porém, nem tudo que é estruturalmente possível, é realizado. As realizações dessas estruturas sociais são chamadas de eventos sociais (FAIRCLOUGH, 2003). Para exemplificar, Barros (2018, p. 43), traz que:

Ao considerar a estrutura social “escola”, é possível perceber que existem várias redes de relações sociais, desde a direção, coordenação pedagógica, professores, até os alunos e a comunidade. Essas redes de relações ocorrem por meio de eventos sociais no cotidiano da vida escolar.

Assim, a escola, por exemplo, é considerada uma estrutura social que possibilita redes de relações sociais, entre professores, coordenadores, alunos, comunidade escolar em geral. Todas essas redes de relações sociais são permitidas pelos tantos eventos sociais que ocorrem no contexto escolar. Por esse exemplo, procuramos entender as estruturas sociais como abstrações, e os eventos sociais como estando mais para o concreto. Vale lembrar, entretanto, que os eventos sociais não são apenas efeitos de estruturas sociais. Fairclough (2003) assegura que a relação é mediada por práticas sociais. Dentro desse enfoque, a prática social é uma dimensão que envolve diversos elementos, como a ação social, a ação linguística, um contexto sócio-histórico situado e os sujeitos que estão inseridos nesse contexto (MAGALHÃES, 2000).

É importante, para entendermos de modo explanado o conceito de prática social, tomarmos ciência de dois conceitos da ADC: hegemonia e ideologia. Consideremos, em primeiro lugar, a hegemonia. Esta diz respeito à compreensão de ações no social, entendida, principalmente, por significados assentidos no consenso, que representa, consoante Magalhães (2000, p. 92), “a forma mais efetiva de obtenção do poder e da dominação”. Nesse caso, teríamos a hegemonia atrelada às formas consensuais de dominação/poder dentro de uma prática social.

De acordo com Vieira e Macedo (2018), a hegemonia é uma liderança consensual, mas relativamente instável, devido à dialética entre discurso e sociedade. Esse caráter instável abre a possibilidade de mudança. Contudo, ainda seguindo o raciocínio das autoras, a hegemonia envolve naturalização de prática, o que dificultaria a mudança social, enfatizando-se que pensemos na importância que tem legitimação dos discursos hegemônicos em diferentes domínios da sociedade. É o que podemos ver nas palavras de Fairclough (2001):

Hegemonia é liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e

temporariamente, como um ‘equilíbrio instável’. Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas (FAIRCLOUGH, 2001, p. 122).

Nesse trecho, o autor afirma que hegemonia é uma forma de liderança/dominação na esfera ideológica, cultural, política e econômica de uma sociedade. Hegemonia é poder na sociedade por determinadas classes sociais definidas, que constroem alianças com outros domínios sociais. O poder é atingido, levando-se em consideração um “equilíbrio instável”. Assim, a hegemonia constrói relações de alianças e integrações não só pela dominação a classes subalternas, mas para obter seu consentimento. Hegemonia é “um foco” de incessante luta entre classes em torno de um ponto maior de instabilidade, para obter, manter ou romper alianças que sustentam a dominação/subordinação, percebidas na economia, na política e na ideologia.

O segundo conceito, a ideologia, faz referência a mobilizações de sentidos – pela estrutura frasal, pelas escolhas lexicais, pelos processos de construção de um sujeito –, delatado pela linguagem, isto é, manifestado, conforme a ADC, pelo discurso. Para Vieira e Macedo (2018, p. 59), “ideologia relaciona-se mais com quem está falando o que, para quem e com que finalidade do que com as propriedades linguísticas de um pronunciamento, pois a representação do discurso não é mera questão gramatical, mas um processo ideológico”. Nesse caso, a ideologia estaria mais para uma posição de uma voz social (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017), não sendo, pois, uma mera questão linguística.

Quando a ideologia é naturalizada e reproduzida, nas práticas discursivas, como senso comum, ela passa a se tornar mais eficaz (FAIRCLOUGH, 2001). O suporte para as relações de dominação é alcançado pela ideologia. Segundo Fairclough (2001, p. 119), a ideologia “está localizada tanto nas estruturas (isto é, ordens de discurso) que constituem o resultado de eventos passados como nas condições para os eventos atuais e nos próprios eventos quando reproduzem e transformam as estruturas condicionadoras”. Portanto, a ideologia é uma ferramenta incorporada na sociedade por grupos que se mantêm no poder. Assim, as ideologias “surgem nas sociedades caracterizadas por relações de dominação com base na classe, no gênero social, no grupo cultural, e assim por diante, e, à medida que os seres humanos são capazes de transcender tais sociedades, são capazes de transcender a ideologia” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 121).

Dessa forma, a hegemonia e a ideologia estão presentes nas práticas sociais que são consideradas legítimas na sociedade. Logo, outras práticas sociais, que não estão adequadas, conforme os discursos hegemônicos, sofrem marginalização, como muitas práticas oriundas do funk, sobretudo as tocadas ainda na favela. É, pelos discursos hegemônicos, que práticas sociais são respaldadas e outras são marginalizadas, já que Fairclough (2001, p. 116) visualiza “discurso como prática social”. Assim, a prática social é uma das três dimensões que constitui a concepção tridimensional do discurso.

Para mais, de acordo com a concepção tridimensional de Fairclough, outra prática que merece destaque é a prática discursiva, como acompanhamos logo a seguir. É na prática discursiva que a categoria de intertextualidade está relacionada, categoria que fundamenta a nossa análise. Passemos, pois, à sua apreciação.

3.2.2 Prática discursiva

A prática discursiva é uma dimensão particular da prática social, pois “‘prática discursiva’ aqui não se opõe a ‘prática social’: a primeira é uma forma particular da última” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99). Como nos lembra o próprio autor, essa dimensão se manifesta de forma linguística. Por isso, uma prática social pode ser constituída por, somente, práticas discursivas. Essa parte da concepção tridimensional do discurso tem a função de mediar o texto e a prática social, pois, como mencionado anteriormente, o texto corresponde à descrição, enquanto a prática social e a prática discursiva correspondem à interpretação.

Nessa esteira, a prática discursiva “envolve uma diversidade de elementos: os textos e seus tipos, os gêneros discursivos, os níveis da linguagem, as escolhas lexicais, as figuras de linguagem, etc” (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017, p. 139). Aqui são analisadas as palavras que compõem determinados discursos, em que meio o discurso foi realizado e, também, os planos intertextuais que subjazem ao discurso dentro de um contexto. Fairclough (2001) afirma que a prática discursiva também pode transformar a sociedade, pois, além de ela reproduzir aspectos do social, pode ser usada por determinados grupos para atingir algumas mudanças sociais (FAIRCLOUGH, 2001). No entanto, não é tão simples alcançar a mudança social porque existem relações de poder, no discurso, dando-se pouco direito de voz a alguns grupos sociais.

A título de exemplificação, pensemos em uma prática social do funk, como o baile funk. Nos bailes, temos práticas discursivas, como as canções dos MCs. Tal prática discursiva, que é um momento particular do baile funk, ocasiona efeitos no social, como

discursos que o criminalizam, como também discursos que o propagam como evento da favela. A mudança social pode se dar por discursos que representam o funk como movimento de origem da periferia e que vá de encontro a outros discursos que inferiorizam a prática discursiva do funk.

Conforme Fairclough (2001, p. 99), toda prática discursiva “focaliza os processos de produção, distribuição e consumo textual”. Segundo o autor, “a produção e o consumo são de natureza parcialmente sociocognitiva, já que envolvem processos cognitivos de produção e interpretação textual que são baseados nas estruturas e nas convenções sociais interiorizadas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99). A produção, a distribuição e o consumo são processos que passam, com mais visibilidade e frequência, pelo controle dos grupos que detêm o poder. Esses processos orientam a análise das práticas discursivas. O processo de produção corresponde às particularidades de produções textuais a partir de quem o produziu, além de levar em consideração a utilização do suporte – seja genérico ou específico – para a produção do texto. O processo de distribuição pode se dar de usuário a usuário ou pode se dar de maneira mais genérica, como em mídia corporativa. E o processo de consumo diz respeito à recepção dos textos, ou seja, as possibilidades, a partir do texto, de interpretação, com as consequências de ações dos sujeitos a partir das interpretações realizadas por eles.

É, no processo de consumo, que a mudança social pode ocorrer, pois textos que criminalizam o funk, por exemplo, ganham suportes amplos rapidamente com legitimidade, de acordo com discursos hegemônicos, como a de responsabilizar o funk pela falta de preservação da família por ser representado por diversas mídias corporativas como propagador de sexo e drogas, como visto na seção anterior. Os sujeitos do funk podem ir de encontro à produção e à distribuição de textos que marginalizam o funk e produzir textos que visam à sua manifestação e vivência na favela, mesmo não tendo muito espaço no processo de distribuição e consumo em veículos de mídia oficial, como a TV, por exemplo, principalmente nos textos como elementos de eventos sociais (FAIRCLOUGH, 2003), tópico que será discutido logo a seguir.

É, assim, que, na próxima subseção, apresentamos a dimensão textual da concepção tridimensional do discurso. Como a prática discursiva, conforme Fairclough (2001), faz alusão ao linguístico, seja escrito ou oral, o texto é fundamental nessa concepção. Passemos, então, à terceira dimensão do modelo de Fairclough (2001).

3.2.3 Texto

O texto, uma das dimensões da concepção tridimensional do discurso, é fundamental na ADC, pois, nele, a análise vai além da materialidade textual, já que, de acordo com Fairclough (2001, p. 102), “ao analisar textos sempre se examinam simultaneamente questões de forma e questões de significado”. No texto, cada palavra escolhida, para sua composição, é socialmente motivada, ou seja, existem razões sociais para combinar certas expressões dentro de um contexto situado em um gênero discursivo (FAIRCLOUGH, 2001). Assim, “os textos são feitos de formas as quais a prática discursiva passada, condensada em convenções, dota de significado potencial” (FAIRCLOUGH, 2001 p. 103). E, aí, Fairclough (2001) diz, ainda, que “os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos” (p. 107). Por isso, qualquer texto produzido jamais é reproduzido mais de uma vez, pois, embora possa haver uma simulação do texto com as mesmas palavras, o contexto já não seria mais o mesmo. Assim, o texto nos situa no mundo e, por ele, interagimos na sociedade.

Tendo como base a análise textualmente orientada, a análise de discurso nos textos poderia ser feita a partir de quatro itens. São eles: vocabulário, gramática, coesão e estrutura textual. O vocabulário “trata principalmente das palavras individuais, a gramática das palavras combinadas em orações e frases, a coesão trata da ligação entre orações e frases e a estrutura textual trata das propriedades organizacionais de larga escala dos textos” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 103). Cada um desses itens é uma categoria da dimensão do próprio texto (FAIRCLOUGH, 2001).

Os textos são manifestados, muitas vezes, em estruturas textuais mais ou menos estáveis, como lembrou Bakhtin (2003), ou seja, em um gênero do discurso. Segundo Resende e Ramalho (2006, p. 62), “alguns gêneros pressupõem padrões composicionais rigorosos, outros são mais flexíveis”. Quando o texto é manifestado em um gênero discursivo específico, é pelo motivo de determinados gêneros terem posições ou visões particulares de mundo. Por isso, a escolha dos padrões composicionais de textos já indicia, também, posições hegemônicas na luta pelo poder, evocando o que comentamos anteriormente quando da subseção em que tocamos na questão da hegemonia.

Dessa forma, os textos são veiculados em estruturas sociais situadas, isto é, um gênero discursivo é motivadamente escolhido e tal escolha é carregada de intenções no social. Uma notícia, por exemplo, que representa discursos apontando o funk como disseminador de drogas, tem o objetivo de informar a sociedade sobre um evento particular. No entanto,

quando se pensa em materializar um texto em uma notícia, o produtor busca a suposta neutralidade convencionalizada no senso comum que esse gênero discursivo representa socialmente, tornando o conteúdo do gênero notícia possivelmente inquestionável.

Então, o texto, dependendo de seu padrão composicional, possibilita discussões ou questionamentos de maneira mais ampla, como uma carta do leitor, ou, de maneira mais restrita, como ocorre em manuais de instrução. De toda forma, o texto afeta no social já que ele causa mudanças direta e indiretamente na sociedade. De acordo com Fairclough (2003, p. 8):

Os textos como elementos de eventos sociais [...] causam efeitos - isto é, eles causam mudanças. Mais imediatamente, os textos causam mudanças em nosso conhecimento (podemos aprender coisas com eles), em nossas crenças, em nossas atitudes, em nossos valores, e assim por diante [...]. Os textos podem também iniciar guerras ou contribuir para transformações na educação, ou para transformações nas relações industriais, e assim por diante.

Os textos, que são elementos de eventos sociais, afetam em mudanças na sociedade. De modo mais imediato, eles influenciam nosso conhecimento, em que acreditamos, em que agimos, em que valorizamos, entre outros. Como mostra o autor, os textos, como efeito, podem agir de tal maneira no mundo, podendo ocasionar, por exemplo, grandes guerras ou, em outro viés, dar contribuição na educação ou nas relações industriais.

Após explanarmos as três partes da concepção tridimensional do discurso, apresentamos a categoria de análise para o *corpus* desta pesquisa: a intertextualidade, que está relacionada, como mostramos nesta seção, com a prática discursiva. Essa categoria de análise nos possibilita entender como os discursos, em textos, renovam-se e reproduzem-se, por exemplo, mantendo e atualizando marcas de poder. Por isso, a seguir, discorreremos sobre ela, para, mais à frente, usarmos dessa categoria para aplicar em nossa análise. Ao apresentarmos aqui a intertextualidade, estamos corroborando a relação dialética da própria pesquisa, pois teoria e metodologia andam juntas, como mesmo pontuam as análises de Fairclough (2001).

3.3 Intertextualidade

A intertextualidade é “a propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 114). Textos constituídos por outros textos, de forma bastante explícita ou não,

apresentam intertextualidade. Assim, os textos estabelecem diálogos com outros textos, seja para contrariar, seja para reafirmar. Esse diálogo é manifesto no próprio texto. Daí, a intertextualidade “evoca significados de outros elementos trazidos à ação por meio de gêneros discursivos para participar da interação” (BESSA; SATO, 2018, p. 142). A interação é dada por palavras que evocam outros textos, trazendo à tona significados potencializados pela mesma expressão ou significados que manifestam uma aproximação de uma expressão.

Pela intertextualidade, é possível analisar relações intertextuais em discursos que continuam se reproduzindo na sociedade, seja para reafirmar o que está sendo dito ou para dar outro sentido, construindo-se, assim, um processo histórico de diálogo entre os textos. É, nesse sentido, que Fairclough (2001, p. 115) nos diz que “o conceito de intertextualidade toma os textos historicamente, transformando o passado – convenções existentes e textos prévios - no presente”. Assim, diversos discursos continuam a pairar na atualidade, pois existe uma renovação de discursos nos textos por diversos sujeitos com posições ideológicas semelhantes ou não, haja vista que a utilização do recurso de intertextualidade estabelece “uma relação entre o texto e outros textos, discursos, práticas, ideologias, sentidos, imagens e assim por diante” (BESSA; SATO, 2018, p. 142).

Conforme vimos discutindo, esse processo entre os textos pode se dar explicitamente ou implicitamente. O primeiro ocorre quando o texto marca a voz de outro sujeito que está num dado texto, expondo a autoria. O segundo ocorre sem a marcação do texto-base, dialogando apenas com a ideia ou com as expressões escolhidas que fazem relação a outro(s) texto(s). É, nesse jogo de outras vozes, que acontece a produtividade dos textos. De acordo com Fairclough (2001, p. 135), “os textos podem transformar textos anteriores e reestruturar as convenções existentes (gêneros, discursos) para gerar novos textos”. No entanto, o autor salienta que nem sempre é possível inovar textos, uma vez que o espaço é limitado e restringido socialmente de acordo com os jogos de poder.

Elementos textuais, embora dialogando com outros textos, são inseridos em um novo contexto. Dessa forma, os discursos são recontextualizados quando postos em novos textos. Além disso, Fairclough (2001) salienta negações, ironias, pressuposições e representações de discursos como diferentes processos que compõem a intertextualidade.

Cada processo intertextual tem uma maneira de se manifestar. O de negação, por exemplo, é uma manifestação intertextual, conforme Fairclough (2001), polêmica, pois retoma o que é já foi dito a fim de contestar; o processo intertextual da ironia é percebido a partir da compreensão do intérprete de entender que o significado do texto não é o mesmo significado proposto pelo produtor do texto (FAIRCLOUGH, 2001); o de pressuposição,

segundo Fairclough (2001), ocorre a partir de uma relação intertextual a partir de algo entendido como tácito pelo produtor do texto; e o processo intertextual pela representação de discurso é uma intertextualidade marcada pelo discurso direto, pelo indireto e pelo indireto livre¹⁰. A primeira apresenta “palavras exatas usadas no discurso representado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 154); a segunda “não se pode ter certeza de que as palavras do original são reproduzidas ou não” (p. 154); e a terceira “deixa de apresentar uma oração relatora e tem 'dupla voz', mesclando as vozes do discurso representador e representado” (p. 154).

Vale destacar que Fairclough (2001) faz uma distinção entre intertextualidade manifesta e interdiscursividade (intertextualidade constitutiva). A primeira corresponde a textos que recorrem, de forma direta, a outros textos. A segunda faz correspondência ao princípio da ordem de discurso, isto é, às configurações discursivas que fazem parte de sua produção. Preocupar-nos-emos, aqui, com a intertextualidade manifesta:

Na intertextualidade manifesta, outros textos estão explicitamente presentes no texto sob análise: eles estão 'manifestamente' marcados ou sugeridos por traços na superfície do texto, como as aspas. Observe, entretanto, que um texto pode 'incorporar' outro texto sem que o último esteja explicitamente sugerido: pode-se responder a outro texto na forma como se expressa o próprio texto, por exemplo (FAIRCLOUGH, 2001, p. 136).

A intertextualidade manifesta (ou simplesmente intertextualidade) abarca os diálogos que os textos apresentam de maneira mais superficial no próprio texto, seja por falas diretas com marcações gráficas, por citações indiretas, por negação, por ironia e até por expressões potencialmente relacionadas com textos anteriores. Esse processo também dá conta de diálogos em textos que não estão explícitos, mas sugeridos, isto é, um texto pode replicar outro texto, mesmo que o último não esteja explícito. Desse modo, a intertextualidade manifesta leva em consideração as manifestações que estão apresentadas na materialidade do texto, sendo analisados pelo analista do discurso: a produção do texto; a maneira como ele foi produzido; por qual motivo possivelmente ele foi produzido; e, sobretudo, como ele dialoga com textos prévios. Além disso, é pensado nas características que manifestam superficialmente a relação entre os textos e como isso ocorre. Em vista disso, pela

¹⁰ Discurso direto, indireto e indireto livre, neste trabalho, são tratados como um dos processos da intertextualidade, indo além da categoria gramatical. Conforme Fairclough (2001), a representação de discurso, além de traçar aspectos intertextuais pela organização discursiva, identifica vários outros aspectos do evento discursivo, como suas circunstâncias e suas interpretações em potencial no discurso representado.

intertextualidade, analisamos questões sobre a produção dos textos e as intenções de diálogos com outros textos.

3.4 Recapitulando os pressupostos teóricos

Nesta seção, pudemos apresentar os pressupostos teóricos da pesquisa. Traçamos o percurso referencial que subsidia nossa monografia. Apresentamos, a partir da Análise de Discurso Crítica, a abordagem dialético-relacional, que tem como expoente Norman Fairclough (2001), que evidencia, conforme sua perspectiva, o efeito mútuo entre linguagem e mudança social.

Em seguida, teorizamos sobre o objeto de estudo da ADC, o discurso. Mostramos que todo discurso é motivado ideologicamente e, por isso, não existe discurso neutro. É por ele que se revelam posicionamentos de sujeitos, marcados em um espaço socioideológico. Para completar, o discurso é ação na própria prática social.

Depois, mostramos a Teoria Social do Discurso. Por ela, é possível fazer uma análise de discurso orientada linguisticamente, levando-se em consideração questões sociais e políticas para o discurso e a linguagem. Nessa teoria, Fairclough (2001) apresenta o modelo tridimensional, que é constituído pela dimensão social, pela dimensão discursiva e pela dimensão textual.

A dimensão social, que é a da prática social, envolve bastantes elementos, como a ação linguística e social, um contexto sócio-histórico e os sujeitos que estão inseridos nesse contexto (MAGALHÃES, 2000). A partir da prática social, dois conceitos são chaves: a hegemonia e a ideologia. O primeiro refere-se a feitos no social, compreendida e mantida por relações consensuais. Já o segundo refere-se a cursos de sentidos, seja pela estrutura de frases, pelas escolhas lexicais, pelos processos de construção e representação de sujeito, para um determinado fim. A ideologia é revelada pela linguagem, ou seja, pelo discurso.

A dimensão da prática discursiva é manifestada linguisticamente. Ela não é o oposto da prática social, mas uma forma particular dela. A prática discursiva tem o papel de mediar o texto e a prática social, já que o texto equivale à descrição, e a prática discursiva (e, também, a social) equivale à interpretação. A prática discursiva é percebida por três processos: de produção, de distribuição e de consumo. A primeira se refere às especificidades de produção textual, além da utilização do suporte para a produção do texto. A segunda se refere à difusão, seja de usuário para usuário, seja em mídia ou em proporções de amplitude

maior. O terceiro se refere à recepção dos textos e às consequências de ações dos sujeitos, a partir das interpretações possíveis realizadas por eles.

A dimensão textual, chamada também de texto, é analisada, avaliando-se questões de forma e significado ao mesmo tempo. A análise textual, conforme a ADC, vai além da materialidade do texto. Assim, cada palavra escolhida para construir um texto é motivada por questões sociais, a partir de um contexto situado.

Por fim, tratamos da intertextualidade, que é a categoria de análise que aplicamos no *corpus*. Ela é um processo que ocorre entre os textos, evidenciando-se diálogos explícitos – quando um texto menciona outro texto – ou implícito – quando um texto faz a referência a outro sem mencioná-lo. Fairclough (2001) diferencia dois tipos de intertextualidade: a intertextualidade manifesta e a intertextualidade constitutiva (interdiscursividade). Esta diz respeito às configurações de discurso que constituem sua produção. Aquela diz respeito a textos que recorrem a outros textos na materialidade textual. Nós, como informamos nesta seção, debruçamo-nos na intertextualidade manifesta, uma vez que, em sendo o enfoque da presente pesquisa, além de possibilitar a análise intertextual explicitamente, pudemos analisar processos que estão sugeridos potencialmente por expressões ou palavras que dialogam com textos prévios.

Após a explanação dos pressupostos teóricos, apresentamos, na próxima seção, a metodologia que usamos. Adiante, mostramos a nossa base de pesquisa, o *corpus* da pesquisa, os princípios de coleta e análise. Passemos, pois, ao percurso metodológico.

4 METODOLOGIA

Esta seção tem a finalidade de apresentar os passos metodológicos desta monografia. Primeiramente, pontuamos as nossas bases da pesquisa. Em seguida, apresentamos como foi realizada a coleta do *corpus* para, logo após, mostrá-lo na subseção seguinte. Após isso, duas subseções são pontuadas com o objetivo de informar como coletamos os dados e como foi realizada a análise. Por fim, apresentamos um breve resumo desta seção.

4.1 Bases da pesquisa: o qualitativo e o interpretativo

Este trabalho se baseia em quão informacional são os dados que compõem o *corpus*, valendo-nos de uma perspectiva metodológica qualitativa. Segundo Patton (2002), uma pesquisa qualitativa se dá pelo caráter informacional dos dados, e não necessariamente pelo seu aspecto quantitativo. Portanto, não nos interessa necessariamente o valor quantitativo do que buscamos apresentar, como, por exemplo, o número de dados de análise a partir das notícias em relação à representação do universo funk. Entender como a linguagem representa discursivamente uma dada realidade é bastante relevante para a ADC. Por isso, optamos por trabalhar com uma abordagem que possa analisar metodologicamente elementos de eventos sociais (FAIRCLOUGH, 2003).

Em pesquisas que envolvem os aspectos sociais, entender tais realidades leva a um determinado posicionamento, a uma determinada interpretação. Seguindo as palavras de Moita Lopes (1994, p. 331), “o que é específico, no mundo social, é o fato de os significados que o caracterizam serem construídos pelo homem, que interpreta e re-interpreta o mundo a sua volta, fazendo, assim, com que não haja uma realidade única, mas várias realidades”. Isolar uma realidade, tornando-a padrão, envolve questões relativas a poder, ideologia, história e subjetividade (MOITA LOPES, 1994). Logo, qualquer investigação de cunho social, como a que estamos aqui desenvolvendo, deve compreender uma pluralidade de vozes em ação no mundo social, as quais não estão isentas de questões relativas a poder e a ideologia. Na visão interpretativa, “a padronização é vista como responsável por uma realidade distorcida, ie, construída pelos próprios procedimentos de investigação” (MOITA LOPES, 1994, p. 332), o que pode levar a “resultados de investigação que absolutamente não

interessam por não captarem a multiplicidade de significados que o homem atribui ao mundo social ao constituí-lo”¹¹.

Por isso, nossa pesquisa é qualitativa/interpretativa, pois, nas palavras de Moita Lopes (1994, p. 332), nesse tipo de pesquisa, “os múltiplos significados que constituem as realidades só são passíveis de interpretação. É o fator qualitativo, ie, o particular, que interessa”. Logo, partimos da compreensão de que a representação de um evento particular é constituída por uma realidade, como o funk, acerca das representações dele construídas discursivamente em notícias do portal UOL.

A partir dessa abordagem metodológica, compreendemos que o “mundo social é tomado como existindo na dependência do homem” (MOITA LOPES, 1994, p. 331). Seguindo esse raciocínio, o funk, como um gênero musical da favela, é representado socialmente de diversas maneiras e que cada uma dessas representações está de acordo com posicionamentos ideológicos diversos na dependência da existência dos sujeitos funkeiros. Então, o que talvez ocorra é uma representação discursiva do funk como um gênero musical atrelado a um discurso criminalizador não necessariamente da notícia analisada, mas do discurso lá apresentado.

Trazer essas construções de representação do funk em notícias, datadas em anos diferentes, e tornando-as, neste trabalho, o *corpus* a ser analisado, buscamos explicar como a representação do funk, gerada por uma realidade que é tida como consensual, é construída discursivamente no social. Logo, na próxima subseção, apresentamos como se deu a escolha do *corpus* que analisamos.

4.2 Motivações para a seleção do *corpus*

A escolha do *corpus* foi essencial para coletarmos os dados e fazermos nossa análise. Primeiramente, fizemos uma pesquisa no *Google* sobre notícias que abordam o funk ou práticas dele, como seus bailes, por exemplo. Em seguida, pesquisamos notícias que trazem discursos, de modo explícito ou implícito, que representam o funk passível de criminalização.

Após uma leitura atenta na *Internet*, coletamos duas notícias que contêm discursos que representam o funk, explicitamente, ora como gênero musical passível de criminalização, ora como gênero musical a ser reconhecido como cultura – neste caso, são modos de

¹¹ *Idem, ibidem.*

representar o funk. Ainda selecionamos mais uma notícia, da mesma plataforma, o UOL, que, embora não faça referência direta ao funk, traz discursos em comum com as duas primeiras notícias coletadas e que, por isso, nos interessa para fazer nossa análise, como os que representam estilos musicais criminalizáveis, o que, pela logística na própria busca pelo *Google*, encontrava-se relacionada à própria prática musical do funk. Ficamos com as notícias do portal UOL por ser uma plataforma fácil de se acessar na internet e trazer, dentro de três anos, três notícias do mesmo âmbito temático, o funk, além de nos possibilitar compor o *corpus* da pesquisa com três notícias de uma única plataforma. Optamos em manter as três notícias por entendermos que, além de fazer parte da mesma plataforma, há uma intertextualidade manifesta entre elas, principalmente por pressuposição e por representações, exemplos claros de intertextualidade (FAIRCLOUGH, 2001). Assim, analisamos os dados presentes nas três notícias as quais apresentamos na próxima subseção.

4.3 *Corpus*

O *corpus* desta monografia é composto por três notícias do portal UOL, dispostas em ordem cronológica. A primeira notícia é do ano de 2017 e trata de uma proposta de lei que busca criminalizar o funk. Nela, é informado que a proposta de Marcelo Alonso, autor da ideia, alcançou 20 mil assinaturas. Conforme ele, o funk é um gênero musical que recruta criminosos. A segunda notícia é de 2019 e trata da criminalização de estilos musicais que, de acordo com o deputado federal Charles Evangelista, que criou esse projeto de lei, apresentam expressões pejorativas ou ofensivas. Nessa notícia, o funk não é trazido explicitamente, mas compreendemos que discursos que visam a criminalizar estilos musicais podem atrelar-se a discursos que criminalizam o gênero musical funk. Por isso, entendemos que o funk está presente na notícia, mesmo de maneira implícita, por meio de uma intertextualidade pressuposta, a partir da leitura de Fairclough (2001). A última notícia é de 2020 e discorre sobre a volta de o funk ser pauta no Congresso por parlamentares, após nove jovens serem pisoteados e morrerem em São Paulo. Na notícia, o funk é tratado, majoritariamente, como um gênero musical que alavanca uma preocupação com as crianças e com os adolescentes, por causa de seus bailes. Assim sendo, as três notícias, além de terem em comum o suporte – o portal UOL –, representam o funk discursivamente, de maneira explícita ou implícita, como um gênero musical criminalizável. A seguir, apresentamos as três notícias.

NOTÍCIA 1:¹²

Proposta para criminalizar o funk tem 20 mil assinaturas em site do Senado

Felipe Branco Cruz
Do UOL, em São Paulo
 26/05/2017 12h45

Uma polêmica ideia legislativa com o objetivo de criminalizar o funk atingiu nesta quarta-feira (24) mais de 20 mil assinaturas no site do Senado e foi encaminhada para a relatoria do senador Cidinho Santos (PR) na CDH (Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa).

No texto descritivo da ideia, seu autor, o empresário paulista Marcelo Alonso, escreve: “São somente [o funk] um recrutamento organizado nas redes sociais por e para atender criminosos, estupradores e pedófilos a prática de crime contra a criança e o adolescente, venda e consumo de álcool e drogas, agenciamento, orgia, exploração sexual, estupro e sexo grupal” (sic).

A ideia de lei não significa que o funk já foi proibido. Aliás, está bem longe disso acontecer. O que ocorreu foi o seguinte: qualquer pessoa pode ir até o site do Senado e sugerir uma ideia de lei e, se em quatro meses ela receber 20 mil assinaturas, é encaminhada para a relatoria que pode dar andamento à lei ou não.

Procurado pela reportagem do UOL, o senador Cidinho Campos disse que rejeitou a relatoria por estar envolvido em outros debates “prioritários para o país como as reformas trabalhistas e da previdência”. Ou seja, a ideia está parada e por seu potencial polêmico, dificilmente algum senador aceitará analisá-la.

Mesmo assim, o simples fato da ideia conseguir galgar tantos apoiadores em tão pouco tempo levanta o debate: será que o funk deve ser mesmo criminalizado?

O jornalista Renato Barreiros, diretor do documentário “O Fluxo” (2014), sobre os bailes funk de rua de São Paulo, e estudioso da cultura da periferia, ironizou a ideia. “Para início de conversa: os principais bandidos do Brasil nunca frequentaram um baile funk. Basta ver as delações premiadas”

“Vivemos em uma época de radicalização em que a população acha que as soluções são fáceis, como simplesmente proibir algo. Não é assim”, continuou. “O funk fala de crime porque ele está inserido naquela realidade. Ele é espelho de um problema social muito maior”.

¹² Notícia retirada do portal UOL. Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/05/26/lei-para-criminalizar-o-funk-recebe-20-mil-assinaturas-no-site-do-senado.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

Para Barreiros, nos últimos anos, quando o Brasil estava passando por um período bom na economia, o foco do funk mudou da violência para a ostentação.

“Os funks proibidões sumiram naquela época e começamos a ouvir letras sobre ter carro, casa, sobre melhorar o padrão de vida”, afirmou. “O funk nunca foi o problema. O problema é a realidade que ele mostra, de uma parcela da população sem perspectiva, com uma taxa de desemprego alta entre jovens. Não adianta matar o mensageiro. E se proibirem o funk, vai surgir o reggaeton, a cumbia, enfim, as manifestações culturais vão continuar”.

O funkeiro carioca Mr. Catra, autor de funks proibidões e que lançou nesta sexta-feira (26) o clipe de sua nova (e polêmica) música “Pepeka Chora”, também criticou a proposta. “Eu fico sem reação com alguém simplesmente cogitar a ideia de criminalizar o funk”, reclamou. “O rap americano tem letras muito piores. Em vez de brigar com o funk, por que não briga contra o rap?”, sugeriu.

O cantor acha que criminalizar o funk é preconceito. “Milhões de pessoas no Brasil vivem do funk. Ele gera empregos e é um movimento cultural legítimo da favela. O problema não é o funk e sim a educação que os pais não dão para seus filhos. O funk é a cultura do trabalhador. Deixo a sugestão: vamos fazer a mesma coisa lá no senado. Tenho certeza que teremos milhares de assinaturas apoiando o funk”, finalizou.

Apologia ao crime

Ao UOL, o autor da ideia de lei, Marcelo Alonso, 46, afirmou que está democraticamente tentando salvar a juventude. “O funk faz apologia ao crime, fala em matar a polícia. Sou pai de família e se eu não me preocupar com o futuro, amanhã só teremos marginais”, disse ele.

Alonso revelou que teve a ideia de criminalizar o funk após o Facebook suspender duas vezes a página que ele mantém na rede social contra o funk. “O Mark [Zuckerberg, criador do Facebook] mandou fechar a minha página por causa das coisas que postamos lá. Mas se o funk for crime, eles vão ter que obedecer, porque é lei. Estou apenas defendendo o ECA [Estatuto da Criança e do Adolescente]”, disse.

Para o empresário, o funk apela para a vulgaridade. “O axé e o forró também estão indo nesse ritmo. A cultura paulista sempre foi do rock e do hip hop. O paulista não tem esse apelo musical do funk. A música eleva seu estado de espírito e o funk te irrita e provoca”, finalizou.

NOTÍCIA 2:¹³

Deputado do PSL cria projeto de lei para criminalizar estilos musicais

Do UOL, em São Paulo 16/10/2019 17h05

O deputado federal Charles Evangelista (PSL-MG) criou projeto de lei que pretende criminalizar "qualquer estilo musical que contenha expressões pejorativas ou ofensivas".

Na descrição do projeto, o deputado mira o conteúdo explícito de letras que incentivem "o uso e o tráfico de drogas e armas; a prática de pornografia, a pedofilia ou estupro; ofensas à imagem da mulher; e o ódio à polícia."

"Desse modo, a criminalização de estilos musicais nesse sentido seria uma forma de garantir a saúde mental das famílias e principalmente de crianças e adolescentes que ainda não têm o discernimento necessário para diferenciar o real do imaginário", diz um dos trechos do Projeto de Lei de número 5194/2019, apresentado em setembro.

"Com isso, conclui-se que os autores e cantores de qualquer estilo musical que tenham conteúdos pejorativos ou ofensivos devem ser responsabilizados criminalmente e punidos pelo Poder Judiciário", completa.

Formado em administração pela Faculdade Estácio de Sá, Charles Evangelista, de 34 anos, foi oficial de Justiça em Juiz de Fora (MG), sua cidade natal. Depois se elegeu como vereador e, em seguida, se tornou deputado federal pelo PSL, mesmo partido do presidente da República, Jair Bolsonaro.

NOTÍCIA 3:¹⁴

Baile funk entra na pauta da Câmara

Camila Turtelli e Amanda Pupo
Brasília

05/01/2020 07h52

O funk está na pauta do Congresso. Novos projetos e propostas desengavetadas tratam desde a ideia de elevar o funk a patrimônio cultural à proibição da entrada de crianças e adolescentes nos "pancadões". O gênero musical voltou a ser discutido pelos parlamentares depois da

¹³ Notícia retirada do portal UOL. Disponível em:

<<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/16/deputado-do-psl-cria-projeto-de-lei-para-criminalizar-estilos-musicais.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

¹⁴ Notícia retirada do portal UOL. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2020/01/05/baile-funk-entra-na-pauta-da-camara.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2020.

morte de nove jovens pisoteados numa ação da Polícia Militar em Paraisópolis, em São Paulo, em dezembro.

Relatora de uma das propostas, a deputada Áurea Carolina (PSOL-MG) atua contra a criminalização do funk. "Todas as expressões culturais, tipicamente ligadas à população negra, de alguma forma foram perseguidas, criminalizadas, menosprezadas." Segundo ela, não há a mesma crítica a outros gêneros musicais. "Não é específico da cultura do funk fazer grandes eventos com a presença de jovens e ter, eventualmente, consumo de drogas. Isso acontece com vários estilos", observa Carolina. "Jovens brancos de classe média se divertindo e usando drogas não são vistos como uma ameaça tal como jovens negros e periféricos."

Um projeto no Senado cita justamente os bailes funks para tentar proibir a admissão e a permanência de criança ou adolescente em eventos com livre fornecimento de bebidas alcoólicas. A relatoria dessa proposta ficou com o senador Randolfe Rodrigues (Rede-AP). "Eu opino contrário à criminalização de qualquer manifestação cultural, seja ela qual for. Deve se criminalizar o excesso, a agressão", disse.

Em 2017, outra proposta que tentava criminalizar o funk foi enterrada pelo Senado. A Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa rejeitou a sugestão popular que pretendia tornar o funk um crime à saúde pública de crianças, adolescentes e à família. A rejeição foi liderada pelo senador Romário (Podemos-RJ).

Há ainda no Congresso uma proposta de 2015 que cita o gênero como justificativa para tornar crime, passível de prisão, a produção ou mesmo execução de músicas que façam apologia a práticas sexuais com crianças e adolescentes, do deputado Ronaldo Carletto (PP-BA).

Naquele ano, com apenas 8 anos de idade, a cantora mirim MC Melody começava a ganhar espaço. O Ministério Público de São Paulo abriu inquérito para investigação sobre "forte conteúdo erótico e de apelos sexuais" em músicas e coreografias de crianças e adolescentes. "Não podemos permitir que as músicas ignorem a proteção que devemos ter com nossas crianças e adolescentes", diz Carletto, cuja proposta está na Comissão de Seguridade Social e Família da Câmara.

No ano passado, um projeto do ex-deputado Chico Alencar (PSOL-RJ) para definir o funk como manifestação cultural foi aprovado pela Câmara.

Dona de um canal no YouTube com 400 mil inscritos, a cantora MC Rebecca, de 21 anos, quer o funk como patrimônio cultural. "No passado, o samba era visto como uma música de vadiagem. O preconceito é uma coisa muito difícil de acabar, mas dessa vez é diferente porque agora temos a internet e o funk está invadindo o mundo." As informações são do jornal O Estado de S. Paulo.

4.4 Procedimentos de coleta dos dados

Os dados, que foram coletados de cada uma das notícias, seguiram alguns critérios:

- a) Primeiramente, fizemos uma leitura exploratória a fim de coletar dados linguísticos acerca do funk;
- b) Em seguida, fizemos uma leitura analítica, com o objetivo de limitar dados das notícias; isto é, reunimos apenas dados que traziam representações do funk atreladas a discursos que colaboram para a sua criminalização e representações que contrariam tal criminalização;
- c) Após uma leitura interpretativa, selecionamos as representações mais características do *corpus* em torno do funk (*funk como criminalizável* e *funk como cultura*);
- d) Por fim, coletamos trechos dos textos relacionadas às representações para exemplificar a nossa análise.

4.5 Princípios de análise

A análise se deu pela comparação, por dois tipos de representações, entre as três notícias, com o objetivo de compreender e registrar como ocorre as relações intertextuais no discurso, em notícias, na representação do funk. Para isso, usamos a intertextualidade como categoria analítica, uma vez que ela possibilita analisar a intertextualidade em discursos, que estão entre a dimensão textual e a dimensão discursiva (FAIRCLOUGH, 2001). As passagens dos textos foram identificadas pela intertextualidade explícita entre os textos, senão sugeridas. Assim, ao analisarmos as notícias, percebemos discursos que se renovavam, a partir de relações intertextuais, da notícia datada mais antiga até a notícia mais atual. Analisamos passagens nos três textos que abordam as seguintes representações:

- a) o funk como um gênero musical criminalizável, tanto por passar várias vezes no contexto do Legislativo, representado discursivamente como um gênero musical passível de criminalização, no âmbito discursivo, como por ser atrelado ao crime, representado no discurso como disseminador de ordem criminosa, principalmente, à prática de crime contra à família e às crianças e aos adolescentes;

- b) o funk como cultura, representado, pelo discurso, como uma prática social a ser reconhecida socialmente como uma prática cultural.

Como o *corpus* da pesquisa é de uma única plataforma, identificar o diálogo entre os três textos se mostrou mais evidente, visto que temos o mesmo canal difusor nas três notícias. Com tudo isso, a partir desses procedimentos, esclarecemos que a análise deste trabalho se dá pela investigação analítica desses dois tipos de representação, exemplificados por passagens textuais, a partir de nossa ótica interpretativa (MOITA LOPES, 1994), conforme identificadas nas três notícias.

4.6 Recapitulando a seção de metodologia

Nesta seção, pudemos perceber a metodologia escolhida nesta monografia para aplicar no *corpus*. Primeiramente, apresentamos as bases da pesquisa, que é qualitativa/interpretativa, visto que a informação dos dados do *corpus* da pesquisa é mais relevante do que levantamentos numéricos de dados em notícias que representam discursivamente o funk, além do caráter interpretativo dado a esse processo analítico. Nosso intuito é compreender as motivações das relações intertextuais nas três notícias. Aqui, percebemos duas principais representações discursivas do funk: como criminalizável e como cultura.

Em seguida, apresentamos como se deu a escolha do *corpus*. Informamos que, após uma pesquisa no *Google*, coletamos três notícias do UOL que traziam discursos que abordavam a criminalização de estilos musicais, em particular, o funk. Nas duas primeiras notícias coletadas, o funk é alvo de uma representação discursiva que o torna criminoso, embora também haja discursos que o representam como movimento cultural. A terceira notícia coletada, apesar de não abordar o funk diretamente, estabelece uma relação intertextual com os discursos das outras duas notícias, o que a fez, assim, ficar para compor *corpus* desta pesquisa.

Depois, expomos, na íntegra, as três notícias que formam este *corpus*. A primeira notícia trata de uma proposta, que foi criada pelo empresário Marcelo Alonso, o qual propõe uma lei para criminalizar o funk, conseguindo alcançar 20 mil assinaturas. A segunda notícia trata de um projeto de lei, de autoria do deputado federal Charles Evangelista, que objetiva criminalizar estilos musicais por conter, conforme nos mostra a notícia, expressões pejorativas ou ofensivas. A terceira notícia trata de o funk voltar a ser pauta no Congresso, discutido por parlamentares, após nove jovens serem pisoteados numa ação popular em São Paulo.

Depois, tratamos dos princípios de coleta, em que informamos como coletamos os dados da pesquisa: fizemos uma leitura exploratória sobre notícias que reportavam o funk; depois fizemos uma leitura analítica para delimitar a nossa coleta. Limitamo-nos apenas a notícias que representavam discursivamente o gênero musical, mostrando-se representações do funk como criminalizável e representações em defesa do funk (que aqui, identificamos como representações do tipo *funk como cultura*). Após isso, fizemos uma leitura interpretativa para selecionarmos os dados em temas, com a finalidade de ter amostras e apresentar em nossa análise. Daí, tivemos a coleta de dados, a partir de passagens dos textos que se adequavam nas temáticas que selecionamos a partir dos próprios dados.

Por fim, apresentamos os princípios de análise, em que tratamos dos procedimentos analíticos para o *corpus*, que se deu ao analisar dois tipos de representação discursiva: o funk como gênero musical representado discursivamente como criminalizável ou passível de criminalização; e o funk como movimento cultural, representado, em discursos, como um gênero musical a ser reconhecido como cultura. Para isso, usamos da intertextualidade para analisar tais relações intertextuais discursivas de representação do funk. Para exemplificar, nosso enfoque se deu em torno das passagens das notícias que apresentam aspectos intertextuais de maneira explícita ou sugerida.

Na próxima seção, adentramos na análise, na qual percebemos representações discursivas do funk que perduram até os dias de hoje, a partir de uma relação construída entre o funk e o crime. Veremos que o funk é representado ainda numa relação entre esse gênero musical com organizações criminosas, apologia a sexo e a drogas, violência contra a polícia e prática de crime contra as crianças e os adolescentes. Mesmo com essa representação, também percebemos uma representação do funk, no discurso, que o trata como cultura, manifestada na favela e por funkeiros.

5 ANÁLISE

Como apresentado na seção 3, analisamos os dados a partir do *corpus* de acordo com a categoria analítica da intertextualidade. Por isso, expomos o *corpus* na íntegra na seção anterior, pois usamos passagens manifestadas linguisticamente nos três textos e as analisamos por temas. Lembremos, ainda, que estamos considerando essas passagens ou trechos do ponto de vista interpretativo em relação às representações que são tomadas do funk. Tais representações se colocam como *funk como criminalizável* x *funk como cultura*. A primeira representação compreende o universo funk em termos de criminalidade, gênero ou estilo musical demonizado. A segunda representação remete o funk a um lugar social e legal, considerando-o como cultura (LOPES, 2010).

5.1 Funk como criminalizável

A representação do funk como um gênero musical passível de criminalização já perpassa por décadas, pois, como apresentado na seção 2, a mídia corporativa já expôs esse gênero musical associado a ações criminosas (LOPES, 2010). Todavia, essa persistência de representar o funk como uma prática infratora ainda se faz presente no nosso contexto atual. É comum encontrarmos representações discursivas (a partir do que vemos nas próprias notícias que compõem o *corpus*), apontando o funk como uma ação transgressora e que mobiliza o caos à sociedade.

Por esse gênero musical ter essa representação no imaginário social (LOPES, 2010) – o que é uma consequência de mapas criados em matérias jornalísticas as quais apresentam o local onde acontecem os bailes funk, como mostramos na seção 2, o que leva a interpretações de tais lugares como perigosos – o funk é colocado em pauta no Legislativo, com propostas que apontam uma sociedade, no mínimo, controversa. Se por um lado, é habitual ouvirmos sobre valorizações de quaisquer manifestações de cultura, por outro, o funk é ainda colocado fora de tais valorizações culturais.

Na primeira notícia do *corpus*, de 2017, esse gênero musical é discutido no Brasil por ter sido pautado em uma proposta que buscava criminalizá-lo. A notícia 1, cujo título é *Proposta para criminalizar o funk tem 20 mil assinaturas em site do Senado*, informa o quão desejado é tornar o funk uma prática criminosa a partir de supostas atitudes dos próprios funkeiros, consideradas controversas. Percebemos que as últimas notícias presentes na seção 2, quando falamos do percurso de seu percurso histórico, nas quais o funk é legalmente, no

Rio de Janeiro, reconhecido como cultura, são diferentes das notícias que compõem o *corpus*, pois, aqui, logo no título da notícia 1, já notamos discursos que representam o funk como um gênero musical passível de criminalização.

Apesar de a notícia 1 informar em seu corpo do texto que as assinaturas não são suficientes para tornar essa proposta lei (*a ideia de lei não significa que o funk já foi proibido*), o objetivo de representar discursivamente o funk como, pelo menos, discutível à segurança pública, é atingido, pois outras notícias, abordando-o da mesma forma, são construídas, como percebemos no *corpus*, a partir do título da própria notícia 1, pelas relações intertextuais com os títulos das outras duas notícias que marcam a mesma representação: o funk como um gênero musical discutível à segurança da sociedade. Porém, como a notícia 1 é de 2017, já foi exposto pelo Senado que essa proposta teria sido negada¹⁵. Poderíamos pensar que essa negação foi uma resposta positiva à sociedade funkeira. No entanto, as controvérsias acerca do funk não terminam em 2017.

A segunda notícia do *corpus*, do ano de 2019, intitulada *Deputado do PSL cria projetos de lei para criminalizar estilos musicais*, marca discursivamente a intertextualidade com o título do texto 1. Conforme Fairclough (2001), há discursos que marcam uma intertextualidade pela pressuposição. Segundo o autor:

[D]entro de uma perspectiva intertextual da pressuposição, o caso em que a proposição pressuposta constitui realmente algo tornado como tácito pelo(a) produtor(a) do texto pode ser interpretado em termos de relações intertextuais com textos prévios do(a) produtor(a) do texto (FAIRCLOUGH, 2001, p. 156).

Percebemos, a partir da citação, que a intertextualidade pela pressuposição é percebida a partir de uma relação intertextual feita com outros textos prévios construídos pelo produtor do texto. Como mostra o autor acima, a pressuposição está relacionada a “algo tornado tácito pelo produtor do texto”. Embora haja textos em momentos diferentes, há um diálogo entre textos prévios por meio de relações intertextuais (FAIRCLOUGH, 2001).

Dessa forma, podemos perceber que o portal UOL age como um espaço institucional onde os textos dialogam com outros textos já veiculados por ele. Assim acontece entre os discursos que encontramos nas duas notícias. Podemos perceber essa relação intertextual a partir da palavra, no título do texto 2, *criminalizar* e da expressão *estilos musicais*, que estão relacionadas com palavras do título da notícia 1, como *criminalizar* e

¹⁵ Notícia retirada do SENADO NOTÍCIAS. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/20/sugestao-de-tornar-o-funk-uma-manifestacao-criminosa-e-rejeitada?utm_source=>>. Acesso em: 24 mar. 2020.

funk, já que a notícia 1 representa o funk como estilo musical criminalizável. Essa é uma característica da intertextualidade manifesta, haja vista que os termos também participam desse diálogo, ainda que, como já dissemos anteriormente, não haja palavra expressa como *funk* na notícia 2 (lembramos, todavia, que a notícia 2 está localizada entre as representativas das notícias que criminalizam o funk, conforme citamos na seção anterior).

Ainda sobre o título da notícia 2, acreditamos que a tentativa de criminalizar quaisquer estilos musicais é também criminalizar práticas sociais de determinados grupos, evidenciadas por práticas discursivas, em canções, por exemplo. Estilos musicais, como o funk, carregam questões sociais e históricas que são representadas por estilos de músicas, como vimos, na seção 2, sobre o rap e o funk.

Entendendo que os discursos hegemônicos costumeiramente são apresentados de acordo com práticas conservadoras e não flexíveis, não é difícil de imaginar quais os estilos musicais, representados na notícia 2, estão na mira da criminalização. Nessa notícia, apesar de não nomear os estilos musicais, compreendemos que esses estilos de músicas têm gêneros pré-definidos como alvo, pelas relações de sentido que se estabelecem seja manifestadamente, seja constitutivamente, apesar de estas últimas não fazerem parte do escopo deste trabalho. No título da notícia 2, já somos capazes de levantar *insights* de estilos de músicas que se enquadrariam nesse projeto de lei, visto que qualquer discurso gerado é materializado por uma ideologia com efeito no social.

A partir dessa linha de raciocínio, a palavra *criminalizar*, quando associada com o campo semântico de gêneros musicais, é historicamente marcada por alguns gêneros precisos, como o funk e o rap. Não é sem razão que encontramos com facilidade, quando colocamos o PL 5194/19 na navegação do *Google*, portais que afirmam que esse projeto de lei busca criminalizar diretamente ambos gêneros citados, como podemos perceber ao vermos o portal RAPresentando¹⁶. Assim, a partir desse PL, esses dois estilos musicais estão ‘na mira’ das representações discursivas em torno da criminalização, o que confirma que existe uma relação intertextual entre as duas notícias percebidas a partir do título.

Na terceira notícia do *corpus*, do ano de 2020, com o título *Baile funk entra na pauta da Câmara*, há, em evidência, uma relação intertextual discursiva em prol do mesmo efeito em relação às duas notícias já apresentadas, logo, intertextualmente manifestas. Temos, no título da notícia 3, uma intertextualidade por representação de discurso. Fairclough (2001) apresenta, além da pressuposição, a representação de discurso, que é uma intertextualidade

¹⁶ Disponível em: <<https://rapresentando.com/projeto-de-lei-5194-2019/>>. Acesso em 24 mar. 2020.

marcada pelo discurso direto, pelo indireto e pelo indireto livre. Como já mostrado na seção teórica, como o discurso indireto é mais incerto, uma vez que, consoante o próprio Fairclough (2001), não podemos ter certeza de que as mesmas palavras do original são reproduzidas, precisamos de marcas linguísticas similares ou sugeridas entre textos para fazer esse paralelo de intertextualidade. Assim, no título da notícia 3, há uma relação de discurso indireto com o título da notícia 1. O *baile funk*, uma das práticas da comunidade funkeira, é marcado linguisticamente na notícia para retomar intertextualmente o *funk*, e *Câmara*, por sua vez, a fim de retomar o funk no contexto do Legislativo, é marcado intertextualmente pela palavra *Senado*.

Nessa compreensão, a relação de intertextualidade se mostra mais clara com a expressão da primeira linha da notícia 3 (*novos projetos e propostas desengavetadas*). Com isso, existe um reconhecimento uma relação de intertextualidade no discurso, baseando-nos no dizer de Fairclough (2001), uma caracterização direta da prática discursiva que gira em torno do mundo funk. Se é dito que houve *novos projetos e propostas foram desengavetadas*, é porque parece existir uma representação discursiva, sustentada por discursos hegemônicos, que conserva o senso de criminalização do funk, o que poderia, em última análise, guardar relação com o período de demonização do funk, como bem demonstrou Barros (2014), período que, aparentemente, não terminou. Tal ideia é percebida na prática discursiva, já que esses discursos são produzidos, distribuídos e consumidos, o que torna posições ideológicas de representação do funk como criminalizável garantidas, como estamos analisando via relações intertextuais.

Ainda na notícia 3, após sua informação central, que apresenta a pauta no Congresso sobre a proibição de bailes funk, são mostrados projetos de lei anteriores à notícia apresentada, um de 2017 e outro de 2015, cujos objetivos do que é exposto apresentam um projeto ideológico intertextual ao da notícia 3. O primeiro PL mencionado na notícia 3 é apresentado nesta monografia, já que está presente na notícia 1 que compõe o *corpus* da pesquisa. O segundo PL é uma proposta que cita o funk como ação criminosa.

Esses dois projetos de lei marcam uma intertextualidade entre eles e dialogam com a própria notícia 3 que menciona tais projetos explicitamente, dado que, a partir do processo intertextual de representações de discursos, essa construção discursiva, que busca, em uma notícia, um diálogo para renovar discursos em notícias/eventos anteriores, demonstra uma prática discursiva em termos de representação do funk como uma prática ilegal a ser amparada por lei.

A partir do que já foi exposto, percebemos uma representação pelo discurso indireto entre os títulos das três notícias. O discurso do criminalizável é retomado sem precisão das mesmas palavras, mas que marcam a mesma ideia. O funk, nas três notícias, a partir do título, é representado de forma em comum: está presente no contexto legislativo, em razão de uma série de elementos que acabam colocando-o em foco, numa tentativa de criminalizá-lo.

Entendemos que esses processos intertextuais analisados nas três notícias não são construções aleatórias. Portanto, pela dinamicidade do discurso, como apresentado por Orlandi (1999), compreendemos que a forma como os discursos foram materializados nas três notícias representam uma construção intencionalmente ordenada, galgada por uma ideologia de grupos que se mantêm no poder (grupo empresarial, político de direita, a partir dos agentes sociais apontados nas notícias do *corpus*) uma vez que “a ideologia materializa-se no discurso que, por sua vez, é materializado pela linguagem em forma de texto” (FERNANDES, 2007, p. 21). Dessa maneira, percebemos que o funk cada vez mais adentra no discurso da própria Lei, como sugerido, por exemplo, pela referência ao Legislativo, conforme discursos hegemônicos.

A partir da análise dos títulos das notícias, percebemos uma mesma representação discursiva que associa o funk com a criminalidade, a qual assola a sociedade. Nela, há a reprodução de discursos hegemônicos que fazem a difusão de uma representação do funk atrelado ao crime com um discurso que pontua o gênero musical como gerador de problemas relacionados à preocupação com a família, com as crianças e os adolescentes, à apologia ao sexo na adolescência, à inquietude sobre o uso e tráfico de drogas, entre outros. Nas três notícias, analisamos que as justificativas de criminalização do funk seguem essa regularidade de discurso.

Ainda para exemplificar essa intertextualidade discursiva que conserva essa regularidade, no corpo da notícia 1, o autor da proposta, Marcelo Alonso, traz um discurso de preocupação social, apontando o funk como gerador de criminosos

são somente [o funk] um recrutamento organizado nas redes sociais por e para atender criminosos, estupradores e pedófilos a prática de crime contra a criança e o adolescente, venda e consumo de álcool e drogas, agenciamento, orgia, exploração sexual, estupro e sexo grupal (sic).

Este trecho remonta intertextualmente ao funk como fazendo parte do campo semântico da criminalização, o que é ideologicamente orientado. Ainda nesse trecho, o campo

semântico de crime é linguisticamente marcado por diversas expressões, como *criminosos*, *estupradores*, *pedófilos*, *exploração sexual* e outros. Discursos como esse parecem representar o funk como uma organização maior de bandidos, já que é construída uma relação entre funk e criminalização.

Esse processo de construção do funk como atrelado ao crime se dá, principalmente, pelos discursos hegemônicos, como discursos políticos e empresariais conservadores, que tendem à estabilidade de sentidos, com o objetivo de manter grupos no poder, tais quais os agentes sociais que propuseram a criminalização do gênero musical mostrado nas notícias do *corpus* desta pesquisa. Esses discursos hegemônicos são produzidos, distribuídos e consumidos de forma consensual, isto é, eles são, muitas vezes, reproduzidos sem uma reflexão em toda implicação no social em relação à sua produção e principalmente à sua reprodução. É, dessa forma, que a hegemonia representa discursivamente o funk em relação à criminalidade, como estupros, pedofilia, tráfico de drogas, dentre outros.

Na notícia 2, a relação discursiva acerca da representação do funk como criminalizável ocorre mesmo sem nomeá-lo. Aqui, ocorre novamente um processo intertextual por pressuposição. O funk é representado discursivamente atrelado uma construção discursiva que o coloca no mesmo campo semântico dos termos de favela, tráfico, funkeiro, coisa de bandido (LOPES, 2010). Dessa forma, compreendemos que, pela pressuposição, qualquer lei que aborde um gênero musical a ser passível de crime por aludir à criminalidade, terá o gênero musical funk como alvo.

Discursos, na notícia 2, evidenciam esse processo intertextual que liga o funk com o crime. O funk é representado na mira da lei, pois, conforme o PL que é transcrito na notícia (*o deputado mira o conteúdo explícito de letras que incentivem "o uso e o tráfico de drogas e armas; a prática de pornografia, a pedofilia ou estupro; ofensas à imagem da mulher; e o ódio à polícia."*), percebemos expressões (*tráfico de drogas e armas, pornografia, pedofilia, estupro*) que facilmente são recuperadas em um contexto no qual o funk, de maneira habitual, discursivamente, é colocado, como mostrado no discurso apresentado da notícia 1, representando o funk como um *recrutamento* organizado para atender *criminosos*, *estupradores* e *pedófilos*. Assim, expressões como crime, pedofilia, estupro, ao serem ouvidas e/ou reproduzidas são associadas ao funk. Logo, o funk, na notícia 2, é representado implicitamente, o que faz pensar que músicas como a do funk deverão ser criminalizadas.

Com isso, percebemos que existe uma tentativa de representação de criminalização do funk e que ela costuma se difundir pelas práticas discursivas de grupos detentores de poder, com uma representação, criada pela hegemonia, que traz discursos

contrapondo o funk à segurança da sociedade. Seguindo esse raciocínio, a representação do funk como criminalizável se dá por discursos que se mostram, aparentemente, preocupados com outras instâncias, usando-os para representar o funk como um gênero musical passível de criminalização. Assim, cadeias intertextuais dialogam-se em torno de representações do funk, o que renova o discurso hegemônico da criminalização em torno do funk.

Discursos que representam o funk como criminalizável carrega uma intolerância contra o gênero musical, tornando consensual os discursos que o colocam como crime, já que quem não entende, vive, ou convive com o funk, com mais facilidade, tende a pensar no funk como uma manifestação que mais gera problemas do que soluções na sociedade. Dessa forma, é mais fácil tornar o funk passível de criminalização, não entendendo o que o gênero musical representa para a favela, como, por exemplo, uma manifestação periférica que gera empregos, como a carreira de cantores funkeiros.

A partir da intertextualidade, que possibilita analisar discursos materializados em textos, e a relação dele com sujeitos que têm posições ideológicas definidas, é possível enxergar essa construção de representação do funk no contrapelo de discursos que afirmam uma preocupação com a família, com as crianças e os adolescentes, e com a sociedade. Dessa forma, a hegemonia alcança uma proporção grande de pessoas que defendem, por exemplo, o discurso de preocupação com as crianças e os adolescentes, como vamos mostrar mais à frente, afetando diretamente o funk.

Quando o funk é tratado como malévolo à família e à sociedade, a representação do funk é renovada pela hegemonia. A intertextualidade, pela pressuposição, por sua vez, demonstra como o discurso é manifestado ideologicamente, pois temos ciência de que “as pressuposições são formas efetivas de manipular as pessoas, porque elas são frequentemente difíceis de desafiar” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 156). Logo produzir, distribuir e consumir textos que apelam à família, às crianças e aos adolescentes para contrariar o funk é uma maneira, de certa forma, efetiva para renovar discursos contra esse gênero musical.

Podemos identificar, na notícia 1, discursos que abordam negativamente o funk, sustentado por uma preocupação com a família, como no discurso reproduzido por Marcelo Alonso, que afirma que é pai de família e deve se preocupar com o futuro (“[...] *Sou pai de família e se eu não me preocupar com o futuro, amanhã só teremos marginais*”). O funk, dessa forma, é representado como um gênero musical capaz de corromper a família e mobiliza um futuro cheio de marginais. Essa representação discursiva do funk aponta uma intertextualidade com a notícia 2, já que mostramos que o funk está presente nela, por estar, na lógica hegemônica, ligada no mesmo campo semântico de criminalidade (LOPES, 2010).

A intertextualidade continua presente na notícia 2, estabelecendo uma relação de representação de discurso pelo discurso indireto com a notícia 1. Quando é trazido o mesmo discurso representando o funk como maléfico à família, como no PL 5194/2019, o qual afirma que a criminalização é para garantir a saúde mental das famílias (“[...] *a criminalização de estilos musicais nesse sentido seria uma forma de garantir a saúde mental das famílias [...]*”), há um processo intertextual bastante similar entre as notícias. Enquanto a ideia de crime é trazida na notícia 2 pela palavra *criminalização*, na notícia 1, essa ideia é remetida pela palavra *marginais*; e, enquanto a ideia de família, na notícia 2, é passada pela própria palavra *família*, a notícia 1 é passada pela expressão *sou pai de família*. Esse processo intertextual mostra uma relação em comum nos discursos, motivada ideologicamente, entre as notícias.

A notícia 3 segue o mesmo raciocínio, mas agora representando o funk como prejudicial às crianças e aos adolescentes (*Um projeto no Senado cita justamente os bailes funks para tentar proibir a admissão e a permanência de criança ou adolescente em eventos com livre fornecimento de bebidas alcoólicas*). Nesse caso, temos uma intertextualidade por pressuposição, que dialoga com os dois textos anteriores, principalmente com a notícia 1, que representa o funk como um *recrutamento* de *marginais* que geram crimes de diversas ordens, como *fornecimento de bebidas alcoólicas às crianças e aos adolescentes*.

Nos três textos, apresentamos processos intertextuais que são criados, evidenciando discursos que representam o funk a problemas com a prática de crime contra à família, às crianças, aos adolescentes e à sociedade. A partir disso, compreendemos, pela intertextualidade, que o funk segue com uma representação discursiva como um gênero musical passível de criminalização. Além de representá-lo ao lado de termos e/ou expressões que são associados ao crime, por exemplo, vemos também um discurso, ideologicamente orientado, que circula de maneira constante nas três notícias, e que segue o mesmo efeito de sentido na representação posta: o funk como um gênero musical problemático à família, às crianças e aos adolescentes, como mostramos a seguir de maneira mais detalhada.

5.1.1 O funk e a preocupação com a família, as crianças e os adolescentes

Com todas essas colocações acerca da violência e da criminalidade na sociedade, reiteramos que este trabalho não busca suavizar a criminalidade que assola o social, por isso não vemos problemas em sujeitos que se preocupam com a família e com a sociedade em relação aos crimes que permeiam a sociedade. A problemática que abordamos aqui é a ligação

construída entre esses problemas e o funk, pois, nos discursos hegemônicos, é representado o funk como causador de parte de algumas mazelas sociais.

Discursos que contemplam a família e a segurança social são usados para bater de frente com o funk, como se a tríade funk-família-sociedade não pudesse coexistir civilizadamente. Na notícia 1, há um subtópico intitulado *Apologia ao crime*. Nela, há uma representação do funk em termos de apologia ao crime e, por isso, há uma preocupação com a família (*o autor da ideia de lei, Marcelo Alonso, 46, afirmou que está democraticamente tentando salvar a juventude. “O funk faz apologia ao crime, fala em matar a polícia. Sou pai de família e se eu não me preocupar com o futuro, amanhã só teremos marginais”, disse ele*). Nessa passagem, o discurso que se mostra contra o funk está embasado no discurso de que se quer *salvar a juventude*. Percebemos a intertextualidade por pressuposição, quando é sugerido que, para ser a favor da juventude, é preciso ser contra o funk, ou seja, é representado discursivamente um gênero musical que incita ao crime, o funk, e que ele é uma ameaça para o futuro dos jovens. Novamente temos o funk representado discursivamente no contexto relacionado à criminalidade.

Essa construção discursiva é articulada com outros textos, que já apresentaram o funk, discursivamente, ligado a termos e/ou expressões comuns do campo semântico de criminalidade. Contudo, existe também um discurso, no último trecho apresentado da notícia 1, de um agente social que se apresenta preocupado com sua família e com a juventude. Esse tipo de discurso, que evoca o campo semântico de criminalidade, somado, de forma sugestiva, com as práticas de crime contra à criança e ao adolescente, é uma estratégia manipulativa de manutenção de poder de discursos hegemônicos, o que traz a ideia pertencente de um sujeito, constituinte de uma família, preocupado com seus parentes e com a segurança social.

O mesmo discurso de se pensar na família e na preocupação com crianças e adolescentes é revelado, no projeto de lei 5194/19, apresentado na notícia 2, para criminalizar gêneros musicais

“desse modo, a criminalização de estilos musicais nesse sentido seria uma forma de garantir a saúde mental das famílias e principalmente de crianças e adolescentes que ainda não tem o discernimento necessário para diferenciar o real do imaginário”, diz um dos trechos do Projeto de Lei de número 5194/2019, apresentado em setembro.

Nessa passagem da notícia 2, é trazido um trecho do PL 5194/19, o qual diz que a criminalização de gêneros musicais é uma maneira para garantir a saúde mental das famílias, das crianças e dos adolescentes, os quais não têm prudência para distinguir o que é ou não é

real. Assim, essa passagem da notícia 2 com a da notícia 1 evidencia uma cadeia intertextual discursiva que aponta para um discurso hegemônico que se conserva pela representação do funk como crime, o que reforça a representação sugerida por discursos que prezam a segurança da família e também das crianças e dos adolescentes.

É por esse motivo que há uma renovação, a partir de relações intertextuais com outros discursos de outros eventos sociais, que tratam o funk como crime, constantemente, se mostra presente. Além de as notícias 1 e 2 sugerirem representações do gênero musical como maléfico aos jovens, na notícia 3, essa representação novamente ocorre (*um projeto no Senado cita justamente os bailes funks para tentar proibir a admissão e a permanência de criança ou adolescente em eventos com livre fornecimento de bebidas alcoólicas*). Nesta última notícia, é possível analisarmos uma representação pelo discurso indireto. Se, na notícia 1, a noção de jovens é trazida pela palavra *juventude* e, na notícia 2, pela expressão *crianças e adolescentes*, na notícia 3 essa noção é retomada pela expressão *criança ou adolescente*. Logo, a intertextualidade pela representação de discursos é percebida nas três notícias, representando-se o funk em um contexto nocivo às crianças e aos adolescentes.

Ainda na notícia 3, na passagem “*novos projetos e propostas desengavetadas tratam desde a ideia de elevar o funk a patrimônio cultural à proibição da entrada de crianças e adolescentes nos ‘pancadões’*”, além de marcar o funk no Legislativo, como apresentamos, percebemos uma intertextualidade no discurso para representar o funk associado à criminalização, como prejudicial à juventude. Assim, apresenta-se uma suposta ligação do funk com a criminalidade que afeta as crianças e os adolescentes, proibindo-os a frequentarem o funk. Percebemos, novamente, uma intertextualidade com as outras duas notícias, o que traz o discurso de preocupação com os jovens, atingindo-se o funk.

Esses processos intertextuais, pelos quais textos apontam para uma mesma representação em relação ao funk, são tão tensos que, na notícia 3, é informado que em 2015 o Ministério Público de São Paulo interveio com ações contra o funk, alegando-se uma preocupação com as crianças e os adolescentes:

O Ministério Público de São Paulo abriu inquérito para investigação sobre "forte conteúdo erótico e de apelos sexuais" em músicas e coreografias de crianças e adolescentes. "Não podemos permitir que as músicas ignorem a proteção que devemos ter com nossas crianças e adolescentes", diz Carletto, cuja proposta está na Comissão de Seguridade Social e Família da Câmara.

Essa passagem da notícia 3 informa que o Ministério Público de São Paulo abriu um inquérito para investigar conteúdos eróticos e sexuais em músicas e coreografias de

crianças e adolescentes. Carletto, que afirma que essa proposta está na Comissão de Seguridade Social e Família da Câmara, diz que não se pode permitir que músicas não levem em consideração a proteção para com as crianças e os adolescentes. Essa passagem da notícia 3 dialoga com as passagens da notícia 1 e 2, o que manifesta um processo intertextual por pressuposição. O discurso, representando o funk como criminoso, a partir da representação discursiva criada dele como prejudicial às crianças e aos jovens, é novamente reproduzido, o que pode fazer perpetuar discursos hegemônicos.

A título de exemplo, seguindo essa representação do funk como criminalizável a partir de discursos que exteriorizam uma preocupação com as crianças e com os adolescentes, em 2015, foi apresentada uma reportagem, em São Paulo, no Balanço Geral¹⁷, que aborda esse mesmo discurso visto nas 3 notícias. A reportagem representa o funk como impulsionador de problemas de ordem familiar e social, já que é informado que 10% de casos de gravidezes na adolescência, em São Paulo, ocorrem nos bailes funk. Como o discurso é ideológico, não apresentar os 90% de meninas jovens que engravidaram é mais uma forma de interpretar como a hegemonia nos afeta socialmente. Assim, o discurso que representa o funk como maléfico, e que afeta negativamente os jovens, desde 2015 é reproduzido e repercutido ainda nos dias de hoje, conforme vemos nas 3 notícias do *corpus*, seguindo relações intertextuais no discurso, percebidas aqui pela análise intertextual.

Além disso, há discursos, nas três notícias, e até na reportagem mencionada, que representa o funk, em uma prática social como o baile funk, em práticas discursivas, como suas letras de músicas, e em textos que veiculam essa representação de discursos que criminalizam o funk por associarem com problemas que afetam a família e a sociedade. Por isso, existe uma adaptação nos discursos hegemônicos para se manter no poder, como apresentamos aqui nas passagens das três notícias, ao trazer o discurso de segurança à família em oposição à prática funkeira.

Percebemos uma intertextualidade, em discursos presentes nas mídias corporativas, que comprova a intenção de o discurso hegemônico tentar uma criminalização do funk. Assim, estaria representando-o discursivamente como uma prática criminosa. Toda vez que a representação do funk tenta fugir de padrões estabelecidos pelo próprio discurso hegemônico, são usadas estratégias linguísticas – retomada de palavras, expressões de outros textos – para alcançar o intuito de representar o funk como criminalizável.

¹⁷ Reportagem retirada do BALANÇO GERAL SP. Disponível em: <<https://recordtv.r7.com/balanco-geral/videos/meninas-engravidam-em-baile-funk-e-preocupam-autoridades-de-saude-21102018>>. Acesso em 29 de jun. 2020.

Já percebemos que relacionar o funk ao campo semântico do criminalizável, é um discurso convencionado pela hegemonia. No entanto, como discursos hegemônicos são estruturados por equilíbrios instáveis (FAIRCLOUGH, 2001), a mudança social pode ocorrer. Essa mudança pode trazer à tona outras representações discursivas do funk, como propagador de cultura, como analisamos na próxima subseção.

5.2 Funk como cultura: começando a mudança social

O funk, mesmo diante da representação que o criminaliza, ainda volta a buscar uma valoração culturalmente reconhecida na sociedade. Mesmo com a lei fluminense 5.544 de 2009, como mostramos na seção 2, esse gênero musical ainda continua sofrendo com a persistência de representá-lo em termos de criminalidade. Aqui, vamos ver representações outras que se defrontam com representações ditas hegemônicas.

Na notícia 1, são apresentadas, logo no início, após o título, as controvérsias que o funk sofre, quando aborda a representação do funk, tratando isso como polêmico (*uma polêmica ideia legislativa*). A partir da intertextualidade por pressuposição, entendemos que a polêmica do funk é justamente o que a notícia 3 aborda, de o funk ser representado geralmente entre crime e cultura (*novos projetos e propostas desengavetadas tratam desde a ideia de elevar o funk a patrimônio cultural à proibição da entrada de crianças e adolescentes nos "pancadões"*). Assim, percebemos que a intertextualidade entre esses dois textos revela duas representações opostas que são construídas sobre o funk.

Assim, embora os discursos representados nas notícias apresentem posições ideologicamente motivadas, há fragmentos nas notícias que representam discursos que se posicionam contra o processo de criminalização do funk. Esses fragmentos são construídos predominantemente por uma estratégia intertextual. Tal estratégia é a de representação de discurso por discurso direto, o que traz um discurso que se opõe à criminalização do funk.

Pensar no funk, sem remeter à ideia de crime, deve-se a uma atividade processual. A mudança social não é fácil de ser alcançada, pois ela deixa traços nos textos em forma de elementos contraditórios (FAIRCLOUGH, 2001), uma vez que temos um texto que materializa discursos que se opõem ao comumente dito, é tido um início de mudança social, pois, consoante Fairclough (2001):

[à] medida que uma tendência particular de mudança discursiva se estabelece e se torna solidificada em uma nova convenção emergente, o que é percebido pelos

intérpretes, num primeiro momento, como textos estilisticamente contraditórios perde o efeito de 'colcha de retalhos', passando a ser considerado 'inteiro' (p. 128)

Assim, uma nova direção “particular de mudança discursiva” se instaura e se solidifica em uma nova convenção, entendida pelos “intérpretes”, de início, como textos contraditórios, deixando-se de ter a noção de “colcha de retalhos” e passar a ser visto como “inteiro”. Dessa maneira, quando uma nova abordagem sobre o funk é trazida no texto, contrariando o que comumente é mostrado, são percebidas representações outras do funk, perdendo a padronização/fragmentação de uma representação reproduzida pela hegemonia e ganhando uma outra representação, a qual aponta para uma mudança social.

A mudança discursiva sobre a criminalização do funk, representando-o como cultura, pode ter seu início a partir do que vemos na notícia 1, a partir de uma intertextualidade por representação de discurso pelo discurso direto. Na notícia, o funk é representado como cultura, conforme o jornalista Renato Barreiros, diretor de um documentário (O Fluxo) sobre os bailes funk de São Paulo. Ele afirma que, se essa manifestação cultural for proibida, outras surgirão (“[...] *não adianta matar o mensageiro. E se proibirem o funk, vai surgir o reggaeton, a cumbia, enfim, as manifestações culturais vão continuar*”). Nesse discurso direto, é percebida uma intertextualidade a partir da representação do funk como manifestação cultural.

O jornalista Barreiros, a fim de contrariar discursos hegemônicos que representam o funk como criminalizável, usa da ironia para retomar crimes com grandes proporções que aconteceram no Brasil sem relação com o funk, com o autor sugerindo o próprio *locus* político (*para início de conversa: os principais bandidos do Brasil nunca frequentaram um baile funk. Basta ver as delações premiadas*). Nessa passagem, existe uma intertextualidade manifestada pela ironia. De acordo com Fairclough (2001, p. 159), “a ironia depende de os intérpretes serem capazes de reconhecer que o significado de um texto ecoado não é o significado do produtor do texto”. Assim, quando Renato Barreiros traz a expressão *principais bandidos do Brasil*, ele não se refere aos sujeitos que constituem o funk, como é reproduzido, geralmente, por discursos hegemônicos, mas uma referência indireta a políticos que podem se envolver com algum tipo de atos ilícitos.

Ainda na notícia 1, MC Catra, funkeiro, afirma, com mais veracidade, que se entristece ao pensar que um movimento cultural da favela é passível de se tornar crime (“*eu fico sem reação com alguém simplesmente cogitar a ideia de criminalizar o funk*”, reclamou). Nessa passagem existe um processo intertextual novamente por representação de discurso, o que reitera o funk como um movimento legítimo, uma vez que é manifestado linguisticamente

um discurso direto que expressa um impacto negativo a se deparar com uma possível criminalização do funk.

MC Catra, na notícia, além de ficar sem reação sobre a criminalização do funk, reproduz outra vez um discurso que contraria a hegemonia. Dessa forma, a intertextualidade por discurso direto continua. O funkeiro sugere que, no lugar de reunir assinaturas para criminalizar o funk, poderia reunir assinaturas para apoiar o funk (*[..] Deixo a sugestão: vamos fazer a mesma coisa lá no senado. Tenho certeza que teremos milhares de assinaturas apoiando o funk*”, finalizou). O discurso direto é percebido pelas marcas linguísticas no texto, em que são postas as aspas, o que traz um discurso ideologicamente pontuado de acordo com o posicionamento de um sujeito que se relaciona positivamente com o funk: ou seja, trata-se de uma representação do funk como cultura – como aqui estamos considerando esse tipo de representação – a partir da fala direta de um agente social do mundo funk.

O funkeiro, que vive do/no funk, enxerga-o como um movimento cultural da favela. Por isso, ele se lamenta com tal possibilidade de criminalização. O cantor revela ter ciência de que muitas pessoas vivem do funk, e que o gênero musical gera empregos na favela (*“Milhões de pessoas no Brasil vivem do funk. Ele gera empregos e é um movimento cultural legítimo da favela O funk é a cultura do trabalhador [...]*). Não é sem razão que, ainda na mesma notícia, MC Catra afirma que criminalizar o funk é preconceito (*O cantor [MC Catra] acha que criminalizar o funk é preconceito*). Quem vive do funk, sem dúvida, consegue visualizar mais facilmente o preconceito que o rodeia.

Como MC Catra, pessoas que vivem no meio do funk apontam o gênero musical como cultura com mais ímpeto, uma vez que essas pessoas compartilham de vivências na favela. Vemos, por exemplo, que “o funk é uma manifestação que não só constitui a realidade para esses sujeitos, como também ‘fala’ e coloca em cena, para a sociedade mais ampla, a maneira pela qual os jovens das favelas significam as suas próprias identidades e práticas” (LOPES, 2010, p. 76). Dessa forma, o funk é dito como cultura por sujeitos que vivem na/da favela, porque a favela instiga o funk a manifestar práticas de seu ambiente (ESSINGER, 2005). Conforme Souza (2014), o “ funk é uma expressão cultural que faz parte da vida dos/as jovens das favelas” (p. 13). Dessa forma, discursos que vão ao encontro de uma representação discursiva do funk como cultura são pautados a partir de uma rede intertextual que, ao mesmo passo que contraria uma representação discursiva que o criminaliza, ascende o funk a uma representação de cultura.

Com isso, na notícia 2, quando é trazido um projeto de lei que visa criminalizar estilos de músicas que contêm expressões pejorativas ou ofensivas, existe um discurso que

tentaria criminalizar o funk, pois, conforme Lopes (2010), “o funk traz à tona as vozes, que podem parecer rudes, incivilizadas e agressivas para determinada elite, mas que constituem uma realidade social de modo único, que não vemos nos jornais ou nos livros” (p. 77). Assim sendo, como já vimos que essa notícia traz por acarretamento o funk, essa passagem da notícia 2 dialoga com discursos que representam o funk como cultura, uma vez que relações intertextuais não se dão apenas à aceitação ou à aprovação, mas também para contestação ou negação, como acontece em discursos presentes na notícia 2, que visam contrariar a representação discursiva do funk como cultura.

Ainda nessa lógica em torno da passagem da notícia 2, o funk, que traz músicas abordando o tráfico e o crime, estaria retratando, na verdade, a realidade da favela que, por sua vez, é construída por famílias que vivem em um espaço de onde o tráfico faz parte (ESSINGER, 2005). A notícia 1 informa essa retratação do funk em abordar a favela como ela é. Na notícia, há a fala de pessoas que vão de encontro a discursos que criminalizam o funk, como novamente Renato Barreiros, que informa o que já falamos na seção 2 deste trabalho, que o funk fala de crime, porque ele mostra a realidade de onde circula (“*o funk fala de crime porque ele está inserido naquela realidade. Ele é espelho de um problema social muito maior*”).

Nessa perspectiva, Renato Barreiros ainda acrescenta, na notícia 1, que o funk mostra, em suas letras, a realidade da favela e os sujeitos que ocupam aquele espaço

para Barreiros, nos últimos anos, quando o Brasil estava passando por um período bom na economia, o foco do funk mudou da violência para a ostentação. “Os funks proibidos sumiram naquela época e começamos a ouvir letras sobre ter carro, casa, sobre melhorar o padrão de vida”, afirmou

O jornalista reproduz um discurso que representa o funk como um movimento cultural que revela as práticas do espaço do funk. Quando o Brasil passou por uma ascensão na economia, o funk começou a produzir músicas sobre ter carro, casa e um bom padrão de vida. Logo, pelo dinamismo do discurso, percebemos uma representação de materialização nas práticas discursivas funkeiras que mostram o viver e as transformações de produções da favela, o que ocasiona renovação em discursos que manifestam intertextualmente a valorização da cultura funkeira como algo vivo.

Manifestações que ocorrem na favela, como a manifestação do próprio funk, trazem em suas canções práticas sociais de seu meio. Na notícia 1, o jornalista Renato Barreiros informa que o funk não é o problema, mas sim o que o constitui (“*O funk nunca foi*

o problema. O problema é a realidade que ele mostra, de uma parcela da população sem perspectiva, com uma taxa de desemprego alta entre jovens [...]”). Com essa passagem, compreendemos que a representação discursiva do funk como passível de criminalização também poderia estar relacionada à consequência de questões sociais que atingem diretamente o funk, por ser um gênero musical nascido de práticas musicais de negros e oriundo da favela.

Na notícia 3, é possível percebermos uma intertextualidade por negação com essa passagem da notícia 1, que reafirma que o preconceito contra o funk é um efeito de questões sociais. No texto da notícia 3, a deputada Áurea Carolina expressa que a criminalização que o funk sofre é uma ação exclusiva a ele por ser um gênero musical de jovens negros e da periferia (*“jovens brancos de classe média se divertindo e usando drogas não são vistos como uma ameaça tal como jovens negros e periféricos”*). Na notícia 1, a noção de representar discursivamente o funk como alvo de criminalização, sendo um efeito de questões sociais, é linguisticamente manifestada pelas expressões *funk nunca foi o problema* e *problema é a realidade que ele mostra*. Já na notícia 3, essa noção é retomada pela expressão *jovens brancos de classe média não são vistos como uma ameaça tal como jovens negros e periféricos*. A intertextualidade entre essas passagens mostra que o funk é invalidado discursivamente como manifestação cultural por sofrer consequências de questões sociais. A deputada ainda enfatiza que há críticas que somente o funk sofre, ainda que seja o mesmo problema que ocorre com outros gêneros musicais (*segundo ela [Áurea Carolina], não há a mesma crítica a outros gêneros musicais*). Com isso, percebemos que esses discursos corroboram com a representação do funk como cultura.

Ao afirmar o funk no âmbito da cultura, é rompida a construção do imaginário social (LOPES, 2010) construído após mapas jornalísticos veiculados com discursos demonizando o funk. Discursos estes apontariam o funk como cultura negam o funk como crime, pois:

[a]o afirmar que o funk é uma cultura, negava-se também que o funk é crime, é caso de polícia, é uma questão de segurança pública. Portanto, o enunciado “funk é cultura” cita e rompe com a cadeia significante que coloca no mesmo eixo paradigmático os termos favela, favelado, tráfico, traficante, funkeiro, funk, coisa de bandido (LOPES, 2010, p. 75).

O trecho acima afirma que o funk, quando se afirma como cultura, nega-se uma prática infratora. Quando dito que o “funk é cultura”, é desconstruída a relação dele com todo campo semântico de crime e coisa de bandido, a partir da interpretação da citação de Lopes (2010). Assim, o discurso reproduzido pelo funkeiro Catra, na notícia 1, (*[o funk] é um*

movimento cultural legítimo da favela) e o discurso reproduzido pela deputada Áurea Carolina, na notícia 3, (*[n]ão é específico da cultura do funk*) apontam para uma mudança discursiva, na medida em que “cita[m] e rompe[m] com a cadeia significativa que coloca no mesmo eixo paradigmático os termos favela, favelado, tráfico, traficante, funkeiro, funk, coisa de bandido (LOPES, 2010, p. 75)”. Tais discursos de mudança representam o funk como cultura, visto que discursos que manifestam linguisticamente essa representação, imediatamente, opõem-se a representação do funk como criminalizável.

Esse processo de oposição de representações discursivas também é um processo intertextual por pressuposição. Seguindo Fairclough (2001), proposições baseadas em textos anteriores do próprio produtor do texto ou em textos de outros podem apresentar proposições com intenções manipulativas. Assim, um discurso que tenha a intenção de representar um modo do funk, pode também ter a intenção de negar outras representações dele. É dessa mesma forma que entendemos a convergência de sentidos na própria intertextualidade de que participam os discursos nas notícias.

Outro passo para a mudança social pode se desenrolar por um processo de negação, que é uma intertextualidade polêmica que remete ao já dito, a fim de polemizar uma constatação. Conforme Fairclough (2001, p. 157), “as frases negativas carregam tipos especiais de pressuposição que também funcionam intertextualmente, incorporando outros textos somente para contestá-los ou rejeitá-los”. Esse processo intertextual, muitas vezes, é um passo relevante para romper discursos já instaurados e dar espaço para outros discursos, aproximando-se da mudança social. Na notícia 3, é trazida uma intertextualidade por negação, que contesta o funk como crime. Nela, Áurea Carolina expõe que o que ocorre com o funk não é a mesma crítica que acontece a outros gêneros musicais (“*Não é específico da cultura do funk fazer grandes eventos com a presença de jovens e ter, eventualmente, consumo de drogas. Isso acontece com vários estilos*”). Nessa passagem, a deputada explicita o funk como movimento cultural, utilizando-se de uma negativa que, de acordo com Fairclough (2001), ajuda a se opor a um discurso hegemônico, ao informar que o uso eventual de drogas não é exclusivo às práticas do funk, mas comum em outras práticas sociais de outros gêneros musicais, mesmo que não repercuta da mesma forma.

Além disso, na notícia 3, podemos analisar uma intertextualidade manifesta por discurso indireto entre as manifestações já apresentadas pelo MC Catra e o discurso de MC Rebecca, que aponta o funk como patrimônio cultural (*[...] a cantora MC Rebecca, de 21 anos, quer o funk como patrimônio cultural*). Assim, MCs que vivem do funk, com clareza,

compreendem-no como um movimento cultural. Dessa forma, a reprodução desses discursos também chega a áreas outras que não são favela, como bairros mais prestigiados socialmente.

Na notícia 3, talvez pela distribuição de discursos da massa funkeira, o funk é representado como cultura por outras pessoas que não vivem dele, como a deputada Áurea Carolina, a partir de uma intertextualidade com discursos reproduzidos por sujeitos adeptos ao funk. Ela se colocou contra a criminalização do funk, ao argumentar que o gênero musical é uma expressão cultural (*a deputada Áurea Carolina (PSOL-MG) atua contra a criminalização do funk. "Todas as expressões culturais, tipicamente ligadas à população negra, de alguma forma foram perseguidas, criminalizadas, menosprezadas."*).

Na mesma notícia, é possível compreender uma intertextualidade manifesta entre o discurso reproduzido pela deputada Áurea Carolina com o discurso reproduzido pelo senador Randolfe Rodrigues, que também se posiciona contra a criminalização do funk, a partir do argumento de que o funk é uma manifestação cultural (*"Eu opino contrário à criminalização de qualquer manifestação cultural, seja ela qual for. Deve se criminalizar o excesso, a agressão", [Randolfe Rodrigues] disse*). Essas passagens, da notícia 3, mostram uma intertextualidade manifesta por representação por discurso indireto, pois a primeira passagem traz a representação discursiva de funk como cultura a partir do trecho *expressões culturais*; e a segunda passagem traz a mesma representação a partir da expressão *manifestação cultural*. Além disso, a intertextualidade, nessas passagens, estende-se, já que ela traz discursos que reforçam uma posição ideológica contra o discurso hegemônico, pois, na primeira passagem, isso é evidenciado pela expressão *a deputada atua contra a criminalização do funk*; e, na segunda passagem, isso é evidenciado pela expressão *eu opino contrário à criminalização de qualquer manifestação cultural*.

Por fim, vemos que, apesar de ainda percebermos representações do funk dentro de uma lógica de criminalização, na notícia 3, há uma informação positiva ao funk, pois é informado que um projeto de lei do ex-deputado Chico Alencar foi aprovado, que trata o funk como uma manifestação cultural (*no ano passado, um projeto do ex-deputado Chico Alencar (PSOL-RJ) para definir o funk como manifestação cultural foi aprovado pela Câmara*). Todavia, que não se termine a reflexão sobre como o funk é representado socialmente. Se, em 2019, ele foi legalmente concebido como manifestação cultural, e em 2020 ele volta a ser pauta na Câmara, conforme a notícia 3, é porque ainda falta muito para que mudanças sociais efetivas no uso da linguagem (FAIRCLOUGH, 2001) ocorram.

5.3 Recapitulando a análise

Nesta seção, pudemos perceber representações discursivas do funk. A partir dos dados do *corpus* desta pesquisa, apresentamos, por um lado, a representação do *funk como criminalizável*; e, por outro, do *funk como cultura*. Para cada representação, trouxemos passagens das notícias para exemplificar tais representações.

A primeira representação é gerada por um discurso que remete o funk à criminalidade. O funk, por esse prisma, é representado por discursos hegemônicos que o abordam dentro de uma lógica de criminalização. Discursos que visam criminalizar o funk levam-no ao contexto do Legislativo a fim de tornar legal sua criminalização. Para tal representação, o funk é colocado como discutível à segurança social, já que as três notícias que apresentamos trazem discursos que representam o funk como criminalizável. Além disso, o gênero, por essa representação, também é representado como nocivo à família, às crianças e aos adolescentes por discursos que apontam o gênero musical como propagador ou facilitador de prática de crime contra a criança e o adolescente.

A segunda representação é construída por um discurso que trata o funk como cultura. O funk, por essa ótica, é representado por discursos que o remetem como uma manifestação cultural da favela. Discursos que objetivam representar o funk como cultura apresentam-no como um gênero musical que retrata a realidade de seu meio, com suas práticas hodiernas e seus costumes rotineiros. Para essa representação, o funk passa a refletir, inclusive, sobre o problema do tráfico de drogas, uma vez que esta é uma temática que envolve o próprio meio social em que se insere. Além disso, o funk, por essa representação, é abordado como um gênero musical que, costumeiramente, a partir de discursos hegemônicos, sofre criminalização por efeitos de questões sociais. Então, a partir desses discursos, o funk é tratado por funkeiros e até por outros que não vivem do/no funk como um movimento cultural legítimo.

Para cada representação, trouxemos passagens das notícias que traziam discursos que marcavam uma intertextualidade manifesta, que, na nossa análise, deu-se: pela pressuposição, que é percebida por relações intertextuais realizadas com outros textos e que está relacionada a algo tácito pelo produtor do texto; pela representação de discurso, marcada, principalmente, em nossa análise, por discurso direto e indireto, pela ironia, que é vista a partir do reconhecimento, feito pelos intérpretes, de o significado de um texto representado não ser o significado do produtor do texto; e, por último, pela negação, que é entendida como polêmica, em razão de polemizar o que já foi dito, contestando-o ou rejeitando-o. Esses

processos intertextuais, ao mesmo passo que nos mostraram relações de intertextualidade em discursos a fim de conservar discursos hegemônicos, eles também mostraram renovações no discurso para romper com a hegemonia e buscar mudanças discursivas, o que pode levar a mudanças sociais. Pudemos ver isso a partir das representações do funk, que foi tratado, pela hegemonia, discursivamente como criminalizável, mas também foi tratado como um difusor de cultura, o que poderia sugerir um começo de mudança linguística no social.

6 CONCLUSÃO

Depois de fazer o percurso histórico do funk, adentrar na ADC, pontuar a metodologia e fazer a análise, foi possível enxergar discursos que afetam direta e indiretamente o funk. Como gênero musical, o funk manifesta práticas do seu espaço social e, embora tenha sua representação como cultura, muitas vezes, foi representado discursivamente como um movimento maléfico ao social.

Percebemos essas representações após elaborar cada seção deste trabalho. Primeiramente, apresentamos uma seção introdutória sobre a constituição desta monografia. Em seguida, traçamos um breve percurso histórico do funk, como sua gênese; como a contribuição do hip hop para a constituição do funk; como a favela, sendo seu meio socioespacial para o gênero musical; como as repercussões do funk na favela e em outros espaços; e o funk como cultura. Na seção seguinte, apresentamos os pressupostos teóricos, como a ADC, na vertente dialética-relacional, trazendo conceitos como discurso, prática social, prática discursiva, texto e nossa categoria de análise, a intertextualidade. Na seção 4, explicamos os passos metodológicos, como as bases da pesquisa, as motivações para a escolha do *corpus*, o próprio *corpus* na íntegra, os princípios de coleta e os princípios de análise. Depois, na seção 5, realizamos nossa análise, em diálogo dos pressupostos teóricos com a temática deste trabalho.

Com esta monografia, investigamos como a representação discursiva sobre o funk é construída nas três notícias do portal UOL. A notícia, que, no dia a dia, é tida como um gênero discursivo que se aproxima de uma neutralidade, pode ser usada como suporte para difusão de discursos hegemônicos. Por isso, buscamos analisar como, a partir de discursos presentes nas notícias, constroem-se representações do funk. Percebemos que nelas há discursos que representam o funk como criminalizável, mas há também discursos que se opõem à hegemonia, representando o funk como cultura. Portanto, como resposta ao nosso objetivo principal, que era averiguar sobre a representação do funk, percebemos discursos que o representam de maneira polarizada: como criminalizável e como cultura.

A primeira representação é construída de acordo com discursos convenientes a certos grupos de extremo conservadorismo, que representam o funk como maléfico à sociedade. Percebemos uma incansável tentativa de representar o funk discursivamente como um gênero musical criminalizável a partir das várias passagens dele no Legislativo, sempre relacionando o funk e todas as suas práticas com a criminalidade. Vimos também que discursos de preocupação com a família e com a sociedade também são usados, pela

hegemonia, para a construção de representação do funk dentro da lógica de criminalização. A segunda representação contesta o funk por essa lógica e o aborda como manifestação cultural que retrata o viver da favela. Percebemos, por essa representação do funk como manifestação cultural, que esse gênero é abordado como difusor de cultura principalmente pela própria comunidade funkeira.

Com isso, o objetivo deste trabalho foi alcançado no sentido de perceber as representações em torno do funk, a partir dos dados do *corpus*. O funk ora representado como passível de criminalização, ora representado como movimento cultural. Tais representações só foram possíveis de serem percebidas a partir da análise que realizamos pela intertextualidade. Por ela, vimos que existem discursos que dialogam com outros discursos. Esse diálogo não é ocasional, mas ideologicamente motivado, seja para representar o funk como criminalizável, conforme a hegemonia, seja para representar o funk como cultural, conforme, principalmente, os funkeiros. Entendemos, ainda, que a última representação analisada – funk como cultura – pode ser um início para a mudança social em relação à constituição de uma renovação da prática discursiva em torno do funk.

Como contribuição acadêmica, trazemos, nesta monografia, que o fenômeno social, o funk, gênero musical de origem da favela, sofre uma tentativa de criminalização através do discurso. Manifestações de grupos minoritários (entendidos aqui não por questão numérica, mas por questões de poder), como de grupos funkeiros e da favela, muitas vezes, são invalidadas por não seguirem a lógica operacional de grupos detentores do poder. Nosso dever, como analista de discurso, é tornar ciente como ocorre, discursivamente, uma representação que marginaliza um grupo, como, conforme mostramos aqui, ocorre com o funk, para, após tomado ciência, buscarmos ações à mudança social.

Para que reflitamos, este trabalho, que teve três notícias como *corpus*, evidentemente não é capaz de detalhar todos os processos que representam socialmente o funk. Todavia, esperamos que esta monografia seja útil para contribuir a pesquisadores e não pesquisadores acerca da temática aqui abordada, além de auxiliar em pesquisas futuras que queiram analisar aspectos linguísticos em torno do funk, como investigar sobre o desenvolvimento de práticas de letramento crítico a partir de músicas de funk em sala de aula ou pela produção textual de músicas de funk; como analisar o processo de recepção dos textos jornalísticos sobre o funk junto a estudantes de uma escola da periferia ou associação comunitária de uma favela; como investigar os compositores ou cantores de funk a fim de analisar os processos de produção e distribuição das músicas, dentre outros. Que este trabalho seja um diálogo com tantos outros!

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Claudiana Nogueira de; FERREIRA, Dina Maria Martins. Contexto: considerando ad infinitum. **Cadernos de linguagem e sociedade**, v. 13, n. 1, p. 187-202, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/11613/10223>. Acesso em: 31 jul. 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BARROS, Marcos Alberto Xavier. **Performatividade, gênero e representação: a construção do feminino no funk midiático**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/download/dissertacoes-por-turma-2011-a-2019/>. Acesso em: 15 mar. 2019.
- BARROS, Solange Maria de. Bases filosóficas da análise de discurso crítica. In: BATISTA JUNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 2. p. 36-47.
- BESSA, Décio; SATO, Denise Tamaê Borges. Categorias de análise. In: BATISTA JUNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 6. p. 124-157.
- CHOULIARAKI, Lilie; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in Late Modernity: rethinking Critical Discourse Analysis**. Edinburg: Edinburg University Press, 1999.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza. ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5., 2009, Salvador, BA. **Anais...** Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2019.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing Discourse: textual analysis for social research**. London: Routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UNB, 2001.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2.ed. São Carlos: Claraluz, 2007.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LIRA, Luciane Cristina Eneas; ALVES, Regysane Botelho Cutrim. Teoria social do discurso e evolução da análise de discurso crítica. In: BATISTA JUNIOR, José Ribamar Lopes;

SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 5. p. 104-122.

LOPES, Adriana. “**Funk-se quem quiser**” no batidão negro da cidade carioca. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270844/1/Lopes_AdrianaCarvalho_D.pdf. Acesso em: 01 mar. 2019.

MAGALHÃES, Izabel. **Eu e tu: a constituição do sujeito no discurso médico**. Brasília: Thesaurus, 2000.

MAGALHÃES, Izabel; MARTINS, André Ricardo; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso crítica: um método de pesquisa qualitativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

MEDEIROS, Janaina. **Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo e prazer**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006. Disponível em: http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Funk_carioca_repaginado.pdf. Acesso em: 27 fev. 2020.

MELO, Iran Ferreira de. Histórico da análise de discurso crítica. In: BATISTA JUNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 1. p. 20-35.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Pesquisa interpretativista em Linguística Aplicada: a linguagem como condição e solução. **DELTA**, v. 10, n. 2, p. 329-338, 1994.

OLIVEIRA, Patrícia Daniele Lima de; SILVA, Ana Márcia. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimento social. **Motrivivência**. ano 16., n. 23, p. 61-80, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/download/2023/3901>. Acesso em: 27 fev. 2020.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Favela, periferia e subúrbio, territórios da diferença. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522191585.pdf. Acesso em: 31 jun. 2020.

PATTON, Michael. **Qualitative Research and Evaluation Methods**. 3. ed. London: Sage, 2002.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

ROCHA, Daniela. **Da Batalha à Guerra do Rio: uma abordagem espaço-temporal da representação das favelas na imprensa carioca**. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, ABEP, 22., 2003, Caxambú, MG. **Anais eletrônicos...** Disponível em:

<http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/2298/2252>. Acesso em: 25 fev. 2020.

SANT'ANNA, Francisco. **Mídia das fontes: o difusor do jornalismo corporativo**. 2006. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/santanna-francisco-midia-fontes.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2020.

SOUZA, Francisca Lidiane Araújo de. **Corpos e saberes em movimento: as jovens dançarinas de funk da Barra do Ceará**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8979/1/2014_dis_flasousa.pdf. Acesso em: 26 fev. 2019.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/v0sv>. Acesso em: 25 fev. 2020.

VIEIRA, Josenia Antunes; MACEDO, Denise Silva. Conceitos-chave em análise de discurso crítica. In: BATISTA JUNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de. **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 3. p. 48-77.

ZALUAR, Alba. “Crime, medo e política”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas editora, 2006. Cap. 16. p. 299-322.