

FUNK: UM DISCURSO SEDUTOR DA CULTURA POPULAR

Vagner Aparecido de Moura (PUC-SP)

moura_vagner@ig.com.br

1. Considerações preliminares

Sabemos que a música é a arte de manifestar os diversos afetos da nossa alma mediante o som, sendo dividida em harmonia, melodia e ritmo. Por isso Aguiar J. (1998, p. 10) assevera que:

A música e a poesia nasceram juntas. Já que poema lírico significa um certo tipo de composição literária feita para ser cantada fazendo-se acompanhar por instrumento de corda. E não se pode esquecer também que, tradicionalmente o poeta é chamado de cantor, assim como poema é chamado de canto.

O jovem em geral interessa-se por diversas modalidades e estilos musicais, visto que é um mecanismo que nos envolve de forma plena, aliviando nossas tensões, amenizando nossas angústias e estimulando nosso ânimo, uma vez envolve todo o nosso ser, pois dependendo da melodia e os tipos de enunciados emitidos, impelem nossa imaginação a cenografias divergentes, embasado no nosso conhecimento de mundo e nos frames ou scripts.

Van Dijk (2004 p. 78) pondera que:

Os frames não são porções arbitrárias do conhecimento. Antes de tudo eles são unidades de conhecimento, organizadas segundo um certo conceito. Porém, ao contrário de um conjunto de associações, tais unidades contêm as informações essenciais típicas e possíveis, associadas a tal conceito. Ademais, os frames parecem ter uma natureza mais ou menos convencional e, portanto, deveriam especificar o que é característico ou típico em uma certa cultura.

Sendo assim, procuramos ouvir as vozes dos educandos: primeiro por meio de um questionário, depois face a face, onde pudemos estabelecer uma relação dialógica para que desenvolvêssemos um trabalho pertinente ao olhar dos mesmos. Segundo Berger (1997, p. 8/9, *apud* MARQUÊS, 2007, p. 128) o olhar é

...uma escolha (...). Estamos sempre olhando para as relações entre as coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, em movi-

mento, segurando as coisas em torno de si mesma, constituindo o que está presente em nós da maneira que somos.

Tal olhar implica uma relação dialógica que, na educação, possibilita o surgimento de uma pedagogia problematizadora que, segundo Paulo Freire (1987, p.39):

A educação libertadora, problematizadora, já não pode ser o ato de depositar, ou de narrar, ou de transferir, conhecimentos e valores aos educandos, meros pacientes, à maneira da educação bancária” mas um ato cognoscente. Como situação gnosiológica, em que o objeto cognoscível, em lugar de ser o término do ato cognoscente de um sujeito, é o mediador de sujeitos cognoscentes, educador, de um lado, educando, de outro, a educação problematizadora coloca, desde logo, a exigência da superação da contradição educador-educandos. Sem esta, não é possível a relação dialógica indispensável à cognoscibilidade dos sujeitos cognoscentes, em torno do mesmo objeto cognoscível.

Arroyo (2000) assevera que a pedagogia da libertação requer o aprendizado da liberdade de ser educador, abrangendo um dos sentidos da transgressão pedagógica, onde o conformismo e pedagogia não se interagem, principalmente na educação da infância, adolescência e juventude. Salientando que nessas faixas etárias (12 a 20 anos período que corresponde à adolescência segundo o minidicionário Aurélio, 2000, p. 18) não cabem normas, já que a vitalidade que possuem, leva os educadores a transgredir, a ter que escolher e optar por ações, conteúdos, tempos, espaços e relações educativas apropriadas à vitalidade dos educandos, à vontade de ser livres.

Por isso este artigo é de suma relevância, pois contou com a participação dos discentes da primeira série do ensino médio de uma escola pública de São Paulo e de uma forma democrática e participativa, procuramos tornar a aprendizagem mais envolvente, considerando as diferenças, motivando-os, porque aprender e compreender requer envolvimento, já que cada um aprende de modos diferentes, sendo que aprendemos melhor por métodos, estilos e ritmos divergentes.

O cotidiano escolar é movido por valores, sentimentos, pensamentos, concepções, culturas escolares e profissionais, onde as culturas sociais guiam os agentes, sujeitos da prática educativa, já que é o momento da autodescoberta da ação humana é mais do que a descoberta de explicações causais, teóricas ou ideológicas. Baseado nesses pressupostos, este artigo abordará: o Histórico da análise do

discurso, formação discursiva – dialogismo e ethos; o conceito de Música; o estilo *funk* com o propósito de analisar o corpus da música "Créu", cujo estilo musical é o *funk*, por meio de um embasamento teórico de Mussalim (2005), Maigneueau (2004), Bakhtin (1992), Kerbrat-Orecchioni (1989), Amossy (2005) e Herschmann (2005).

2. Histórico da análise do discurso

A língua é analisada na estrutura interna em um sistema fechado, surgindo assim o estruturalismo. A análise do discurso cresce estruturada no Marxismo, juntamente com o desenvolvimento e crescimento da linguística.

E acordo com Mussalim (2005), a priori discurso significa qualquer coisa, pois toda produção de linguagem é um discurso. No entanto a análise do discurso teve origem na França, em 1960. A análise do discurso francesa não considera a intenção do sujeito como algo determinante, porém os sujeitos condicionados por uma ideologia, sendo que analisar o discurso nada mais é que estudar a discursivização.

Analisar o discurso procedendo de acordo com Harris (1969) seguia a forma dos estruturalistas, porém procura transpor o limite imposto pelo enunciado, seguindo a linearidade do discurso. Trabalha com conceitos de formação discursiva, formação ideológica, heterogeneidade e interdiscurso. Quer dizer, que a análise do discurso é ancorado no Marxismo Althusseriano, na psicanálise lacaniana e na linguística estrutural. Sendo assim, de acordo com Maigneueau (2004, p. 21), “a análise do discurso supõe a colocação conjunta de vários textos, dado que a organização do texto tomado isoladamente não pode remeter senão a si mesmo (estrutura fechada) ou à língua (estrutura infinita).”

2.1. Dialogismo

De acordo com Bakhtin (1992) a linguagem é dialógica, uma vez que a ciência humana possui método e objetos dialógicos, as ideias sobre o homem e a vida são marcadas pelo dialogismo, por is-

so, Bakhtin (1992, p. 35, *apud* BRAIT, 1997, p. 30, "*a vida é dialógica por natureza*").

2.2. Ethos

O ato de utilizar a palavra leva a construção de uma imagem de si. Não é preciso que o locutor faça seu autorretrato, simplesmente o locutor faz em seu discurso uma apresentação de si, efetua-se com frequência à revelia dos parceiros, nas trocas verbais do cotidiano. Roland Barthes (1970, p. 315) designa ethos como os traços de caráter que o orador mostra ao auditório com sinceridade ou não, contudo objetiva causar boa impressão. A construção da imagem dos interlocutores na obra de Michel Pêcheux (1969), onde é feita uma imagem um do outro, o emissor a faz uma imagem de si mesmo juntamente com seu interlocutor e de forma recíproca o receptor faz uma imagem do emissor e de si mesmo. Kerbrat-Orecchioni (1989) salienta que a imagem que fazem de si mesmos, do outro e aquela que imaginam que o outro faz deles. Nesse processo marca a marca das competências não linguísticas dos interlocutores que mostram a situação que forma o universo discursivo. Dominique Maingueneau (1993, p. 138, *apud* AMOSSY, 2005, p. 31) salienta que o ethos não é dito claramente, porém mostrado:

O que o orador pretende ser, ele o dá a entender e mostra: não diz que é simples ou honesto, mostra-o por sua maneira de se exprimir. O ethos está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e noção ao indivíduo real, independente de seu desempenho oratório: é, portanto, o sujeito da enunciação uma vez que enuncia que está em jogo aqui.

O lugar onde aparece o ethos é o discurso, o logos do orador, mostra as escolhas feitas. Toda forma de se expressar, resulta da escolha entre diversas possibilidades linguísticas e estilísticas, Ruth Amossy lembra que Roland Barthes, (1966, p. 212 *apud* AMOSSY 2005, p. 70) sublinhou esta característica essencial:

São os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão. [...] O orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, ele diz: eu sou isto, eu sou aquilo.

O ethos está ligado ao ato de enunciação e o público constrói representações do ethos do enunciador antes que fale.

2.3. Formação Discursiva

De acordo com Maingueneau (2004, p. 20), “*Formação discursiva é um conjunto de enunciados produzidos de acordo com esse sistema a superfície discursiva*”. Sendo esse item (superfície discursiva) definido por Foucault (1995, p. 135, *apud* MANINGUENEAU, 2004, p. 20) como discurso:

Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados na medida em que eles decorram da mesma formação discursiva... é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência.

Compreende-se que enunciado e formação discursiva estão intimamente ligados, principalmente das práticas discursivas que Foucault chama de práticas discursivas e que ele definiu assim:

É um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa. (1969, p. 154, *apud* PAVEAU & SARFATI, 2006, p. 207)

3. Música

A música não expressa uma ideia intelectual definida, tampouco um sentimento determinado, mas apenas aspectos psicológicos gerais, abstratos, (SCHNEIDER, 1957), porém essa generalidade não é uma abstração vazia, mas sim uma espécie de expressão com objetos divergentes que correspondem ao pensamento conceitual, por isso a música pode ser compreendida, interpretada e executada de diversas formas.

Para Richard Wagner (1813/1883), música é a linguagem do coração humano.

O conceito de música diverge de cultura para cultura, embora a linguagem verbal seja uma forma de comunicar e de nos relacionarmos.

A música não é universal, já que cada povo possui sua maneira de expressão através da palavra. Então, a música possui uma linguagem universal, porém com dialetos que variam de cultura para cultura, envolvendo a maneira de tocar, cantar, organizar os sons e definir as notas básicas juntamente com seus intervalos.

A música está vinculada às emoções e ao mundo pré- verbal, tem uma linguagem privilegiada, já que através da mesma os seres humanos se comunicam e até dialogam com os cosmos, objetivando viajar pelo espaço com um disco de bronze banhado de ouro, levando o som da Terra.

Em razão disso impele Sagan (1983, p. 287, *apud* JEANDOT, 2008, p. 13) que: “a música delicada de muitas culturas, algumas delas expressando nossa sensação de solidão cósmica, nosso desejo de terminar o isolamento, nossa vontade de estabelecer contato com outros seres no Cosmos”.

No entanto, quando um ser humano toca determinado instrumento, cria um gesto, por isso controla o som, já que a palavra cantada amplia, de forma significativa, o vigor da linguagem falada. Enfatiza Stockhausen (1971, *apud* JEANDOT, 2008, p. 18), dizendo que a música é:

Determinada pelos músculos: os da laringe para o canto, os dos dedos para os instrumentos, os da respiração para os instrumentos de sopro, tudo é determinado pelo corpo do homem e é por isso que nunca se tocou segundo ritmos mais rápidos ou mais lentos ou mais lentos que os naturais do corpo.

Percebemos assim, que a música não surgiu das reflexões de Pitágoras, tampouco de estudos das cordas ou das lâminas que vibram; é simplesmente resultado de extensas e infinitas vivências do indivíduo com a música e de civilizações musicais diversas. Por conseguinte, Aguiar J. P. (10/11, 1998) diz que:

A canção, tal como conhecemos hoje, existe há bastante tempo. Uma de suas características foi a de ser música produzida no meio popular e para ele especialmente dirigida.

(...) Contudo, é pela antiga combinação letra & música que a canção melhor define. Quando pensamos em música popular, logo nos vem à mente a imagem de um cantor. (...) As palavras da letra servem para fixar a melodia na memória. Saber cantar as canções é um dos prazeres do ouvinte, e isto só é possível graças à presença da letra combinada à música.

4. *Estilo Funk*

O termo *funk* ou *funky* surgiu na virada da década de 60 para 70, deixando de lado a conotação negativa para tornar-se símbolo de alegria, de orgulho negro.

No mercado o soul marca presença, então, alguns músicos da época começaram ver o *funky* apenas como uma vertente da música negra, capaz de elaborar uma música revolucionária, direcionada para a minoria étnica.

Já que nos guetos de Nova York aparecia um tipo de som com a intenção de transformar o cenário da música negra.

O *funky* projetou-se internacionalmente a partir de 1975, abrindo caminho para o modismo e tomou conta da música negra-americana por anos.

A origem do *funk* carioca foi no início dos anos 70, com os Bailes da pesada promovidos por Big Boy e Ademir Lemos. A equipe Soul Grand Prix iniciou a nova fase dos ritmos *funky* no Rio de Janeiro. O *rapper* Nelson na década de 80 trouxe o ritmo para a Praça da Sé, em São Paulo iniciou embasado na música negra norte-americana, que faziam referência às políticas raciais e culturais, que eram incompreendidas pelos funkeiros nacionais.

Então foi se nacionalizando e se distanciando do *hip-hop*, porém parte de juventude negra que era mais politizada continuou a fidelidade. Agora, no Rio, o conteúdo, o ritmo, foi traduzido em forma de música dançante, alegre e não tanto politizada. Já em São Paulo, o *hip-hop* foi firmado pelo discurso político que fazia reivindicações do movimento negro.

Na década de 90, o *funk* e o *hip-hop* se popularizavam e nacionalizavam em São Paulo e no Rio, onde funkeiros e *b-boys* distanciavam-se, surgindo uma dicotomia entre alienados e engajados, não porque o *funk* produzia uma música alegre, romântica e bem-humorada, possuía uma visão apolítica – por isso os funkeiros deixaram de ser bem-vindos nos demais bailes. Na verdade, o *funk* e o *hip-hop* não se iniciaram com os arrastões, mas isso pode ter causado a popularização.

Verificando o contexto sociopolítico geral dos anos 90, percebe-se o clima de pânico que aterrorizou as principais cidades brasileiras, onde ocorreram arrastões, ou seja, ação conjunta de jovens, objetivando pegar o que podiam e a mídia acentuou essa sensação de medo.

Há certo interesse dos jovens pobres pelo linguajar que apresenta (expressão artística), mas também como forma de protesto, de afirmações de valores, significados e etnicidades. Na primeira metade dos anos 90 ocorreram inúmeros noticiários, que chocaram a opinião pública como o assassinato de menores na Candelária, Chacina de Vigário Geral, arrastões Militares no Rio de Janeiro, massacre de Carandiru (SP), as invasões e os massacres dos sem-terra em várias localidades...

Nesse contexto, percebemos a violência na sociedade brasileira, há indício de uma desordem urbana, na verdade é uma maneira de expor a insatisfação pela estrutura autoritária e celetista, que gera a exclusão social, já que, a punição só ocorre para as camadas menos favorecidas da população, então a violência é uma forma de romper a ordem social. À medida que o *funk* foi se destacando na mídia, foi se identificando como atividade criminosa, uma atividade de gangue, que teve nos arrastões e na “biografia suspeita” dos que a integram a “contraprova” que acabam confirmando essa acusação.

Não é apenas a mídia que constituiu arena para o surgimento de discursos e sentidos divergentes. De acordo com Mikhail Bakhtin (1987), cada discurso comporta uma polissemia que não é controlada totalmente pelo sujeito.

Sendo assim, o discurso nem sempre é traduzido num projeto ideológico do produtor. Percebe-se, que o discurso que demoniza o *funk* é o mesmo que assenta a sua estrutura para o glamour. O *funk* parecia seduzir os jovens carentes e da classe média, encontrando o caminho para o sucesso, dando uma perfeita visão de expectativa e frustrações. Desenvolvendo assim, seus próprios veículos de divulgação.

Com objetivo de ter imagens normalizadoras a mídia também possui limitações, mas também há frestas, brechas, onde surge o “ou-

tro”, constituindo um lugar para se perceber as diferenças, denunciando condições e reivindicar a cidadania.

Os funkeiros constroem seus estilos nas ruas, desenvolvendo trajetórias e elaborando sentidos e territórios. Atualmente o *funk* está muito apelativo, quer dizer, que um empresário opta por uma dança-rina seminua rebolando. Anteriormente dança-se, fazia-se coreografias criativas, no entanto hoje, nos bailes há trezininhos, pulando de um lado para o outro, os jovens em fila indiana, trazendo a mão sobre o ombro do companheiro da frente, como marca de solidariedade, segurança, proteção e recolhimento.

Há uma exibição grupal demonstrando competição e rivalidade entre os mesmos, o baile possui uma dimensão erótica, onde ocorrem movimentos corporais que simulam atos sexuais. Na verdade esse ambiente produzido pelo *funk* é visivelmente masculino, mas é claro que a presença feminina é fundamental para descontrair o baile, objetivando criar competição entre os rapazes.

As coreografias dos homens são mais expansivas, com movimentos largos e jogo de pernas e braços metrificadas, já as mulheres apresentam movimentos sinuosos, porém não deixam de uma base mais mecânica, produzindo movimentos retos. Enquanto os homens dançam sozinhos ou em grupo, os passos são sincronizados.

As mulheres geralmente dançam em duplas ou em grupos pequenos com movimentos iguais opostos. O ritual de violência nos bailes *funk*, os grupos não objetivam eliminar o inimigo, mas sim, almejam reconhecimento de um lugar, um território, nesse jogo, provam de participação, inclusão compensando seu cotidiano onde são rejeitados e excluídos. Esses grupos, oriundos de segmentos populares, transitam na mídia numa espécie de jogo de espelhos, que ora os associa a imagens de delinquência, ora os apresenta como uma expressão da cultura popular dos anos 90.

Percebemos então, que o *funk* tem impressionado muito pela força que possui, e a capacidade de permanecer presente, de se disseminar pelas localidades. O *funk* é considerado perigoso porque traz uma conduta inconsequente, que glorifica a delinquência.

O estilo de vida desses jovens, quer dizer, os produtos culturais, gostos, opções de entretenimento, dança, roupas tem como prin-

cipio estético “pegue e misture”. Quer dizer que é uma maneira de chantagear as estruturas de dominação, por isso, elaboram valores, sentidos, identidade e afirmam localismos, e ainda se integram cada vez mais no mundo globalizado.

Os funkeiros não sabem explicar ao certo como as coreografias se consagraram, já que é um processo de criação natural, espontâneo. Algumas músicas são elaboradas a partir de uma dança, já outras vezes, a letra da música sugere construção de passos de dança e novas brincadeiras.

Quando estão distantes de seu território de origem (favelas e bairros pobres) sentem-se mais frágeis, porém mais engajados em lutar por um lugar, um reconhecimento. É claro que isso não ocorre somente pela dança e certas práticas sociais, já que a música está presente nos momentos de lazer, formando assim o lócus público, podemos assim afirmar e intervir de forma crítica no espaço público, mostrando um discurso próprio das favelas e subúrbios para toda a cidade.

5. *Análise do Corpus*

É créu é creu neles é créu nelas.
Bora que vamos, bora que vamos.
Pra dançar créu tem que ter disposição
Pra dançar créu tem que ter habilidade
Pois essa dança ela não é mole não
Eu venho te lembrar são cinco velocidade

A primeira é devagarzinho,
É só aprendizado hein
É assim o...
Creeuuu, creeuuu, creeuuu.
Se ligou... de novo...
Creeuuu, creeuuu, creeuuu

Número dois:
Creeuu, creeuu, creeuu, creeuu, creeuu,
creeuu, continua...
Fácil né... de novo
Creeuu, creeuu, creeuu,
creeuu, creeuu,
creeuu

Número três:

Creuu, creuu, creeuu, creeuu, creeuu, creeuu,
 creuuu, creeuu, creeuu,
 creuu, creeuu, creeuu, tá ficando difícil hein...
 creeuu, creeuu,
 creeuu, creeuu, creeuu, creeuu, creeuu, creeuu
 creeuu, creeuu, creeuu...

Agora eu quero ver na quatro hein

Creu, tá aumentando mané
 Créu, créu, créu, créu
 Créu, créu, créu, creu, créu, créu, créu, créu
 Créu, créu ...

Segura, dj vou confessar a vocês

Que eu não consigo a número cinco hein, dj
 Número cinco hein, dj
 velocidade cinco na dança do creeuu...
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu,
 créu, créu, créu,
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu,
 créu créu créu,
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu,
 créu, créu, créu,
 créu, creu, créu, créu, créu, créu, créu, créu
 créu, créu, créu,
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu,
 créu, créu, créu,

créu...

hahahahaha...

créu, créu, créu, créu, creu, créu, créu, créu,
 créu, créu, créu,
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu,
 créu, créu, créu,
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu
 créu créu créu
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu
 créu, créu, créu
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu, créu
 créu, créu, créu
 créu...

A música inicia-se com um diálogo entre um enunciador que é o cantor, que faz uma convocação ao enunciatário que são os jovens funkeiros. Lembrando que segundo Bakhtin (1929/1988) considera que a língua é formada pelo fenômeno social da interação ver-

bal, uma vez que o ser humano é inconcebível distante das relações que o ligam ao outro.

Esses jovens formam a base da sociedade que almejam diversão e reconhecimento, já que vivem numa sociedade injusta, e a grande massa humana vive em condições miseráveis, em morros e favelas, já que a política é essencialmente concentrada na renda, sendo que a topografia e a cronografia dessa cenografia é um baile, num centro urbano, cujo estilo de vida desses jovens é similar, já que conota uma forma de autoexpressão, envolvendo o corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer. Engloba a produção cultural do grupo, formando assim, o ethos dos funkeiros, salientando que os mesmos constroem seu estilo nas ruas, em especial nas de terra batida, nas praias e principalmente nos bailes, desenvolvem trajetórias, elaboram-se sentidos e territórios. A noção de ethos retomada por Oswald Ducrot (1984, p. 193, *apud* AMOSSY, 2005, p. 121) assevera:

Em minha terminologia, diria que o ethos é ligado a L, o locutor enquanto tal: é como fonte da enunciação que ele se vê dotado de certos caracteres que, em consequência, tornam essa enunciação aceitável ou recusável. O que o orador poderia dele dizer, como objeto da enunciação, concerne, em contrapartida [...], ao ser do mundo, e não é este que está em questão na parte da retórica de que falo.

Quando o enunciador diz...

É créu é créu neles é créu nelas.
Bora que vamos, bora que vamos.

Há uma imbricação por parte do enunciador (cantor) direcionando ao enunciatário (plateia), neste momento ocorre uma espécie de ritual social da linguagem implícito, que é compartilhado pelos interlocutores. Quanto ao léxico créu, cujo significado contextual obtém possivelmente a seguinte definição: onomatopeia de conotação sexual, que supostamente corresponde ao som ou ruído no momento da conjugação carnal, que simula um movimento.

Seguindo a música com o léxico "bora", que é um mecanismo de interação com o locutor, que gramaticalmente de acordo com (CUNHA, 2007, p. 83/105) é uma palavra cuja composição é formada por aglutinação, (em+boa+hora), resultando embora. O autor pondera que:

Chama-se Formação de Palavras o conjunto de processos morfossintáticos que permitem a criação de unidades novas com base em morfemas lexicais. Utilizam-se assim, para formar as palavras, os afixos de derivação ou os procedimentos de composição, que consiste em formar uma nova palavra pela união de dois ou mais radicais.

Sendo assim, no discurso houve um apagamento do prefixo “em”, restando apenas “bora”. Esse enunciador manifesta seu discurso, fazendo um convite persuasivo ao enunciatário, que de acordo com, Maingueneau (2007, p. 17, *apud* BRUNELLI, 2008, p. 11) “...é um sistema de regras que define a especificidade de enunciação”. Percebe-se que existe um comportamento intencional por parte do enunciador em liderar a plateia, há um jogo que é constituído pelos atos de fala, os quais demonstram convenções que regulam as relações entre sujeitos, dando a cada elemento um estatuto na atividade da linguagem, sendo assim, acaba ocorrendo um contrato que, de acordo com Charaudeau (1983, p. 50, *apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 30),

... pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais sejam capazes de entrar em acordo a propósito das representações de linguagem destas práticas. Consequentemente, o sujeito que se comunica sempre poderá, com certa razão, atribuir ao outro (o não EU) uma competência de linguagem análoga à sua que o habilite ao reconhecimento. O ato da fala transforma-se então, em uma proposição que o EU dirige ao TU e para a qual aguarda uma contrapartida de conviência.

Levando isso em consideração, um sujeito ao enunciar demonstra um ritual social da linguagem implícito, que naturalmente é partilhado pelos interlocutores. Na verdade os atos da fala fornecem credibilidade às enunciações do cantor que afirma o seguinte:

Pra dançar créu tem que ter disposição
Pra dançar créu tem que ter habilidade
Pois essa dança ela não é mole não
Eu venho te lembrar são cinco velocidades

A subjetividade enunciativa constitui o sujeito (cantor) e o assujeita, Maingueneau (1997) dando-lhe autoridade, é claro que a enunciação (sequência musical) não é uma máscara do real, já que este real é investido pelo discurso do enunciador quando diz: é necessário ter “*disposição*”, “*habilidade*”, já que “*não é mole não*”. Ocorre a, heterogeneidade constitutiva, visto que procura explicitar ao outro (plateia) por meio do discurso, salientando essas hipóteses. Depois, há um reconhecimento por parte da plateia, que aceita e vibra com o

enunciado do cantor, devido a autoridade que possui no discurso relatado. Isso ocorre devido à formação discursiva, a qual está escrita o enunciador pelo seu caráter, que de acordo com Maingueneau (1997, p. 47) “corresponde a este conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador em função de seu modo de dizer”. Salienta Foucault (1995), que esse sujeito traz e por isso demonstra suas experiências.

O enunciador ao afirmar isso, utiliza um tom, alegre, e variado, já que assevera Bakhtin (1992, p. 396, *apud* BRAIT, 1997, p. 33)

O tom não é determinado pelo material do conteúdo do enunciado ou pela vivência do locutor, mas pela atitude do locutor para com a pessoa do interlocutor (a atitude para com sua posição social, para com sua importância...)

Por isso, a plateia espontaneamente compreendeu, que o cantor tinha o objetivo de salientar o erotismo, já que o *funk* assume a condição de invenção e potencializa essa tradição do pegue e misture, por isso Herchmann (2005, p. 214) esclarece que

O estilo de vida e as práticas sociais dos grupos revelam um tipo de consumo e de produção que os desterritorializa e reterritorializa. A partir do *funk* esses jovens elaboram valores, sentidos, identidades e afirmam localismos, ao mesmo tempo em que se integram em um mundo cada vez mais globalizado. Ao construir seu mundo a partir do improviso, da montagem de elementos provenientes também de uma cultura transnacionalizada, em cima daquilo que está em evidência naquele momento, esses jovens, se não ressitua sua comunidade, amigos e a si mesmos no mundo, pelo menos denunciam a condição de excluídos da estrutura social.

Percebe-se, que há certo convencimento por parte da plateia, ocorrendo assim, a eficácia discursiva advinda desse jogo de vozes. Primeiramente o cantor lembra, depois afirma que são cinco velocidades:

A primeira é devagarzinho,
É só aprendido hein
É assim o...
Creeeuuu, creeeuuu, creeeuuu
Se ligou... de novo...
Creeeuuu, creeeuuu, creeeuuu

Nessa enunciação, ocorre uma ordem por parte do enunciador, que espera uma atitude responsiva da plateia. A formação dis-

cursiva fornece certa corporalidade ao enunciador, e essa corporalidade que de acordo com Maingueneau, (1997) possibilita aos sujeitos a incorporação de esquemas, que definem a maneira específica de praticar o ato, incorporando assim, uma dimensão erótica, realizando movimentos corporais, visto que, de acordo com Maingueneau, (1997, p. 40) "a formação discursiva na qual inscreve, o enunciador poderá jogar com estas coerções, ou pelo menos, realizar escolhas significativas entre as múltiplas possibilidades que se lhe oferecem".

Na sequência musical, ocorre a repetição das vogais (e/u) na palavra *créu*, conforme um eco, almejando indicar a intensidade do ato, pois procura mostrar o prolongamento gestual, seguindo assim a enumeração:

Número dois:

Creeuu, creeuu, creeuu, creeuu, creeuu,
 creeuu, continua...
 Fácil né... de novo
 Creeuu, creeuu, creeuu,
 creeuu, creeuu,
 creeuu

No baile provavelmente é tudo pura emoção. Há meninos e meninas de todos os estilos, circulam intensamente, ocorrendo uma grande proximidade de corpos. As meninas geralmente trajam shortinhos e saias curtíssimas, (algumas jovens um pouco mais velhas, vestem calças jeans, de moletom ou lycra) acompanhados de um top. Já os meninos, boné, bermudão, blusão, calça jeans ou moletom e camisa de malha, às vezes com mangas rasgadas. Baseado nesses fatos, Hermano Vianna (1997, *apud* HERSCHMANN, 2005, p. 25) ressalta que: “tudo podia ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como *funk*”. Quanto às coreografias dos homens são mais expansivas, com movimentos largos e jogos de pernas e braços metrificadas, já as mulheres apresentam movimentos sinuosos, porém retos. Vejamos a próxima enuneração:

Número três:

Creuu, creuu, creeuu, creeuu, creeuu, creeuu,
 creeuu, creeuu, creeuu,
 creuu, creeuu, creeuu, tá ficando difícil hein...
 creeuu, creeuu,
 creeuu, creuu, creeuu, creuu, creuu, creuu
 creuu, creuu, creuu...

O enunciador determina uma atividade, um movimento, uma ação e exige da plateia uma atividade responsiva, demonstrando assim, a heterogeneidade mostrada, que é uma tentativa do sujeito, o qual é representado pelo (cantor), pois procura explicitar a presença do outro, harmonizando essa presença, a qual aparece na música. Lembrando que pertencer ao mesmo grupo, obriga a acreditar no discurso, uma vez que a enunciação não é uma cena ilusória, onde se diz algo que é elaborado em outro lugar, mas sim, um dispositivo da construção do sentido e dos sujeitos que se reconhecessem na música.

Na verdade, o sujeito é clivado (Lacan, 1998), já que não decide sobre os sentidos do discurso e suas possibilidades enunciativas, porém ocupa um lugar na sociedade, onde simplesmente enuncia com fundamentos ideológicos. Por isso Althusser (1970, *apud* MUSAALIM, 2005, p. 110) assevera que:

A ideologia é bem um sistema de representações. Mas estas representações não tem, na maior parte do tempo, nada a ver com a consciência, elas são na maior parte das vezes imagens, às vezes conceitos, mas se impõem a maioria dos homens, sem passar por suas consciências.

Dessa forma, o sentido desse discurso é demarcado e preestabelecido pela identidade de cada um: o cantor e a plateia, nesse espaço interdiscursivo. O sentido da música vai se construindo à medida que o discurso foi se formando, logicamente que embasado na formação ideológica que de acordo com Maingueneau (2008, p. 206):

A enunciação, ao se desenvolver, esforça-se por instituir progressivamente seu próprio dispositivo de fala. Ela implica, portanto, um processo de enlaçamento paradoxal. (...) Assim a, a cenografia é ao mesmo tempo, origem e produto do discurso; ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e fazer com que essa cenografia da qual se origina a palavra seja precisamente a cenografia requerida por tal discurso.

Na sequência musical temos:

Agora eu quero ver na quatro hein
 Creu, tá aumentando mané
 Créu, créu, créu, créu
 Créu, créu, créu, creu, créu, créu, créu, créu
 Créu, créu ...

Aqui, a dêixis coordena o espaço-temporal, articulando o eu e tu/aqui e agora. Onde o locutor discursivo do público, a topografia (aqui – no baile) e a cronografia (agora). Que de acordo com Maingueneau (1997, p. 41)

A dêixis define as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação (...) possui a mesma função, mas manifesta-se em um nível diferente: o do universo de sentido que uma formação discursiva constrói através de sua enunciação (...) distinguir-se-á nesta dêixis o locutor e o destinatário discursivos, a cronografia e a topografia.

O sujeito constrói a cenografia de sua autoridade enunciativa. Por isso, Maingueneau (2008, p. 205) ressalta que: "o discurso impõe sua cenografia, de algum modo, desde o início; mas, por outro lado, é por intermédio de sua própria enunciação que ele poderá legitimar a cenografia que impõe."

Em uma cenografia, associam-se a figura do enunciador e figuras correlatas de coenunciadores. Esses lugares supõem igualmente uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) das quais o discurso pretende originar-se (a cronografia e a topografia não são tempos cronológicos nem espaços geográficos, mas tempos e espaços ideológicos, históricos: a favela, a cidade, a civilização, a globalização).

Baseando-se nisso, o enunciador determina para si e para o destinatário uma enunciação legítima, neste momento aparece no enunciado (música) uma terceira pessoa, a qual o sujeito (cantor) dirige-se ao público interpelando como mané, que de acordo com o verbete do minidicionário Aurélio (2000, p. 443) significa indivíduo inepto, desleixado, tolo e bobo. Na progressão musical, impele ao dj que não prossiga, porque demonstra insegurança quando diz:

Segura, dj vou confessar a vocês
 Que eu não consigo a número cinco hein, dj
 Número cinco hein, dj
 velocidade cinco na dança do creeu...
 créu, créu, créu, créu, creu, créu, creu, créu,
 créu, creu, creu,

créu, creu, créu, creu, creu, créu, creu, créu,
 créu créu creu,
 créu, créu, creu, creu, creu, creu, creu, créu,
 créu, crêu, créu,
 créu, creu, créu, créu, créu, créu, creu, créu
 creu, créu, créu,
 créu, créu, créu, créu, créu, créu, creu, creu,
 créu, creu, créu,
 créu...
 hahahahaha...
 créu, creu, creu, créu, creu, créu, créu, creu,
 créu, creu, creu,
 créu, créu, créu, créu, créu, creu, créu, créu,
 créu, créu, créu,
 creu, créu, créu, créu, creu, creu, créu, créu
 créu créu créu
 créu, creu, créu, créu, créu, creu, créu, créu
 creu, creu, créu
 créu, créu, créu, creu, créu, créu, créu, créu
 créu, créu, créu
 créu...

Lembrando que de acordo com Herschmann (2005, p. 287) “dj é discotecário, é quem comanda o som e, por conseguinte, o baile.”. O cantor (enunciador) dirige-se ao público (plateia) através de seu discurso, salientando a pressuposição, que não vai conseguir realizar a número cinco, demonstrando assim, uma refutação proposicional. Sendo que a velocidade da dança poderá atingir o ápice, que dizer, o êxtase. Por isso assevera Kerbrat-Orecchioni (1978, p. 56, *apud* POSSENT, 2008, p. 79) o seguinte que; “toda asserção é assumida, explícita ou implicitamente por um sujeito enunciador e é para este sujeito, em primeiro lugar que ela é verdadeira”.

No entanto, para expressar toda a velocidade e êxtase nesta cena, o cantor pronuncia ininterruptamente a palavra créu, totalizando, 113 vezes, pronunciada num tom de autoridade e satisfação, transparecendo assim, a heterogeneidade mostrada, que de acordo com Authier-Revuz, (1982 *apud* MUSSALIM, 2005, p. 134) “è uma tentativa do sujeito de explicitar a presença do outro no fio discursivo, numa tentativa de harmonizar as diferentes vozes que atravessam o seu discurso, numa busca pela unidade, mesmo que ilusória”.

6. *Considerações Finais*

Dado o exposto, podemos perceber que a Análise do Discurso com fulcro nos critérios da linha francesa, estuda as produções verbais baseadas nas condições sociais de produção, sendo essas consideradas integrantes na significação e modo de formação dos discursos. Por isso nos remetemos ao dialogismo, que origina da interação verbal estabelecida entre o enunciador e o enunciatário, aparecendo a relação eu-tu, que nos conduz para o subjetivismo, conclui-se ocorrer um deslocamento do conceito de sujeito, o qual perde o papel principal, sendo substituído por divergentes vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.

Esse sujeito contribui para a formação do ethos, que está ligado ao estatuto do locutor e à questão de sua legitimidade, quer dizer, ao processo de legitimação pela fala, sendo que ato de utilizar a palavra leva a construção de uma imagem de si, pois o locutor faz em seu discurso uma apresentação de si.

Partindo dessa premissa, percebemos a construção do ethos do enunciador na música analisada (Creu), juntamente com o enunciatário que é o fiador. Baseado na ampliação do nosso conhecimento de mundo sobre o estilo *funk* que simplesmente invadiu a cena cultural no Brasil, seduzindo o jovem em geral por possuir um ritmo sincopado, que é levado por guitarras, um baixo denso, a presença marcada por metais e percussão, uma rítmica forte devido as batidas mais vigorosa e dançante, e, por conseguinte, é acompanhado por modernas melodias. Devido a isso tem se consolidado como expressão artística, mas também como meio de protesto, de afirmação de valores, significados e etnicidades.

Sendo assim, percebemos que a sociedade atualmente possui diversas etnias e valores, por isso cabe ao analista do discurso recuperar as formas de materialização, mostrando os efeitos de sentido, fazendo os recortes e analisando os planos de forma global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGUIAR, J. *A poesia da canção*. Seccione, 1998.
- AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In:

AMOSSY, R (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, R. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 119-144.

AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, São Paulo: Contexto, 2005.

ARROYO, M. G. *Ofício de mestre*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BRAIT, B. (Org.). *Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

BRUNELI, A. F. Notas sobre a abordagem interdiscursiva de Maingueneau. POSSENTI, S. e BARONAS, R. L. (Orgs.). *Contribuições de Dominique Maingueneau para análise do discurso do Brasil*. São Carlos: Pedro & João, 2008, p.13-26.

CUNHA C. CINTRA, L. F. L. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

COPLAND A. *Como ouvir e entender música*. São Paulo: Arte Nova, 1974,

CHALITA, G. B. I. O poder de fogo da educação. *Revista Fapesp*, ed. 85, março de 2003.

DIJK, T. A. V. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 2004.

FERREIRA, A. B. H. *Miniaurélio século XXI escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HERSCHMANN, M. *O funk e o hip-hop invadem a cena*, 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

IMBERNÓN, F. (Org.). *A educação no século XXI: Os desafios do futuro imediato*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

JEANDOT, N. *Explorando o universo da música*. São Paulo: Secção, 1999.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Unicamp/ Pontes, 1997.

MAINGUENEAU D. *Gênese do discurso*. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

MARQUES I. A. *Dançando na escola*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MUSSALIM F. & BENTES A.C. (Orgs.) *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez. 2005.

PAVEAU, M.- A.; SARFATI, G.-É. *As grandes teorias da linguística*, São Carlos: Claraluz, 2006.

POSSENTI, S. Um dispositivo teórico e metodológico. In: POSSENTI, S e BARONAS, R. L. (Orgs.). *Contribuições de Dominique Maingueneau para análise do discurso do Brasil*. São Carlos: Pedro & João, 2008, p. 201-212.

POSSENTI S. *Novas tendências, cenas da enunciação*. São Carlos, 2008.

POSSENTI, S. & BARONAS, R. L. (Orgs.) *Contribuições de Dominique Maingueneau para a análise do discurso do Brasil*. São Carlos: Pedro & João, 2008.

ZUBEN, P. *Música e tecnologia*. O som e seus novos instrumentos, Editores-Brasil, Irmãos Vitale, 2004,