

A MÚSICA E SEUS ARGUMENTOS

Vagner Aparecido de Moura (PUC-SP)

moura_vagner@ig.com.br

Cleide Aparecida Moura (UCS)

cleidemouramar@hotmail.com

1. Considerações preliminares

Em todo texto falado, podemos ouvir sons e ritmos articulados de uma forma que há uma perfeita harmonia, porém cada palavra representa simplesmente uma ideia definida e concreta. Agora a música de acordo com Marius Schenider (*apud* JEANDOT, 1999, p. 12),

Nunca expressa uma ideia intelectual definida, nem um sentimento determinado, mas somente aspectos psicológicos absolutamente gerais, abstratos. No entanto, essa generalidade não é entanto uma abstração vazia, mas uma espécie de expressão e de determinação diferentes das que correspondem ao pensamento conceitual.

Por conseguinte pode-se dizer que a música pode ser compreendida, interpretada e executada de maneiras divergentes, já que procura argumentar a expressão de um raciocínio com a finalidade de elevar um auditório a adotar uma determinada conclusão a qual não aderiria, utilizando uma linguagem universal, que envolve a forma de tocar, cantar e organizar os sons. Com a finalidade de levar um auditório a aderir a uma determinada conclusão, estabelecer simplesmente uma relação de pertinência entre raciocínio e conclusão.

Na verdade, quando argumentamos fazemos relação entre um raciocínio e uma conclusão, resultando uma ligação de pertinência entre ambos, a qual se estrutura nas representações do mundo que a comunidade partilha, isto é, quando argumentamos, objetivamos tomar decisões ou simplesmente transformar uma representação do mundo.

Partindo dessa premissa, abordaremos o discurso argumentativo englobando a intenção e dimensão argumentativa, o papel do ethos na argumentação, modalização, juntamente com o estilo *funk* sua origem e características, tendo como pressupostos teóricos: Damblon (2005), Perelman (1993), Toulmin (1958/2001), Amossy (2006), Maingueneau (2006), Herschmann (2005), Kerbrat-Orecchioni (1980/1997).

2. Argumentação

De acordo com Damblom (2005) a argumentação nada mais é que uma função da linguagem, já que é uma ação complexa, a qual pressupõe o domínio do raciocínio, o do auditório e da conclusão.

Perelman (1993, p. 33) assevera que

O fim de uma argumentação não é deduzir conseqüências de certas premissas, mas provocar ou aumentar a adesão de um auditório às teses que se apresentam ao seu assentimento, ela não se desenvolve nunca no vazio. Pressupõe um contato de espíritos entre o orador e o seu auditório: é preciso que um discurso seja escutado, que um livro seja lido, pois sem isso, a sua ação seria nula.

Já de acordo com Toulmin (1958/2001) argumentar é uma forma de propor pretensões e obter um respaldo por meio das razões e de forma consciente criticá-las ou refutá-las. A Retórica Clássica Grega consagrou-se por meio de Aristóteles, o qual destacava no discurso: aquele que fala o argumento em torno do qual ele fala e a pessoa a quem se fala e o ouvinte determina o discurso.

Segundo Aristóteles, para que orador realmente tenha credibilidade é necessário que possua uma retórica emocional baseada na sabedoria, virtude e benevolência, constituindo assim, o caráter do orador, quer dizer, seu *ethos*. Além disso, deve possuir a capacidade de suscitar paixão no ouvinte, ou *pathos*. O discurso do orador é uma forma de persuadir, onde essa ação orientadora envolve o caráter do orador, do ouvinte e o que o discurso demonstra.

No início do século XX, houve um redescobrimento da retórica relacionado ao discurso e efeitos de sentido, sendo uma retórica ligada à pragmática, à interação do enunciador e ao enunciado, revigorando a noção de *ethos*. De acordo com Amossy (2006), o discurso argumentativo não se resume a operações lógicas e processos de pensamento, constrói-se partindo dos meios lexicais ofertados pela língua.

Na verdade, está direcionado ao auditório, por meio de uma relação de interlocução. A argumentação e articulação devem estar inteiradas para produzir o efeito almejado. Agora, numa abordagem dialógica e interacional os discursos argumentativos agem sobre o auditório. Há uma troca entre parceiros, há uma intervenção no espaço do discurso já saturado, onde há uma reação do que é dito, pois ocorre um confronto.

O ethos constitui a mais importante prova do discurso; logos, ethos e *pathos*, o orador que mostra no discurso um caráter honesto que parece ser digno diante do auditório. Para Aristóteles, os temas e estilos devem ser apropriados (*oikeia*) ao ethos do orador, a saber, à sua *hêxis*, ao seu *habitus* ou tipo social. Então marca presença na realidade problemática de todo discurso humano.

Domenique Maingueneau (1993, p. 138) salienta que não é dito explicitamente, porém mostrado:

O orador pretende ser, ele o dá a entender e mostra: não diz que é simples ou honesto, mostra por sua maneira de se exprimir. O ethos está, dessa maneira, veiculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo real, (aprendido) independentemente 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 demonstrando toda a forma de se expressar, resultado de escolhas linguísticas e estilísticas. Conforme Maingueneau (1993, p. 138), essas escolhas dizem respeito, sobretudo à sua maneira de se exprimir, portanto, ao plano da expressão, que inclui a *elocutio* e a *actio* ou *pronunciatio* termos fundamentais na passagem em que Aristóteles enumera três qualidades que inspiram confiança...

Os oradores inspiram confiança por três razões que são, de fato, as que, além das demonstrações (*apódexis*), determinam nossa convicção: a prudência/sabedoria prática (*phrónesis*), virtude (*arete*) e benevolência (*eunoia*). Os oradores enganam (...) por todas essas razões ou por uma delas: sem prudência, se sua opinião não é a correta ou, se pensando corretamente, não dizem— por causa de sua maldade — o que pensam; ou, prudentes e honestos (*epieikés*), não são benevolentes; razão pela qual se pode, conhecendo-se a melhor solução, não a aconselhar. Não há outros casos.

3. *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 pa-

ra a minoria étnica, uma vez 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 1970, 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 1980, trouxe o ritmo para a Praça da Sé em São Paulo e iniciou embasado na música negra norte-americana, que faziam referência às políticas raciais e culturais, as quais eram incompreendidas pelos *funkeiros* nacionais.

Então foi se nacionalizando e distanciando-se 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. Em São Paulo, o hip– hop foi firmado pelo discurso político que fazia reivindicações do movimento negro.

Na década de 1990, 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 1990, percebe-se o clima de pânico que aterrorizou as principais cidades brasileiras, onde ocorreram arrastões, ou seja, ação conjunto de jovens, objetivando pegar o que podiam e a mídia acentuou essa sensação de medo. Existe 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 1990 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, e indício de uma desordem urbana, na realidade é uma maneira de expor a insatisfação pela estrutura autoritária e celetista, que gera a exclusão so-

cial, uma vez que a punição só ocorre para as camadas menos favorecidas da população, portanto 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. Segundo 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. Observa-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.

A mídia com objetivo de ter imagens normalizadoras possui limitações, mas também há frestas, brechas, onde surge o “outro”, 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, visto que o empresário opta por uma dançarina seminua rebolando.

Anteriormente dança-se, faziam-se coreografias criativas, no entanto hoje, nos bailes há trenzinhos, 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. No ritual de violência, os grupos não objetivam eliminar o inimigo, mas sim, almejam reconhecimento de um lugar, um território, nesse jogo, provam que há a participação, a inclusão, dessa forma, ameniza o seu cotidiano, arraigado de rejeição e de exclusão. 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 1990.

Observa-se que o *funk* tem impressionado muito pela força que possui, e a capacidade de permanecer presente, de se disseminar pelas localidades. Ele é considerado perigoso porque traduz uma conduta inconsequente, que glorifica a delinquência.

O estilo de vida desses jovens, ou seja, os produtos culturais, gostos, opções de entretenimento, dança, roupas tem como princípio estético “pegue e misture”. Em outras palavras 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.

Deve-se salientar que 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, visto que a música está presente nos momentos de lazer, formando assim o lócus público, onde podemos corroborar e intervir de forma crítica no espaço público, mostrando um discurso próprio das favelas e subúrbios para toda a cidade.

4. Apresentação e análise do texto (música)

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 aprendido 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,
creeuu, 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...

Vejamos à análise:

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

O orador inicia o enunciado direcionando ao auditório, que de acordo com, Perelman (1993, p. 33) “auditório é o conjunto daqueles que o orador quer influenciar pela sua argumentação”, afirmando que é “creu”, este léxico créu, cujo significado contextual obtém possivelmente a seguinte definição: onomatopeia de conotação sexual, que supostamente corresponde ao som ou ruído no momento da conjunção carnal, que simula um movimento. Partindo disso, o orador utiliza o argumento de causa/efeito, que para Perelman (1993), a causa explícita é a dança creu, a qual justifica que para executá-la é necessário ter “habilidade” e “disposição”. Salientando que de acordo com (MAINGUENEAU, 2004, p. 19)

...o enunciado é portador de um sentido estável, a saber, aquele que lhe foi conferido pelo locutor. Esse mesmo sentido seria decifrado por um receptor que dispõe do mesmo código, que fala a mesma língua. Nessa concepção da atividade linguística, o sentido estaria, de alguma forma, inscrito no enunciado, e sua compreensão dependeria essencialmente de um conhecimento do léxico e da gramática da língua; o contexto desempenharia um papel periférico, fornecendo os dados que permitem desfazer as eventuais ambiguidades dos enunciados.

Na sequência do enunciado o orador diz que “são cinco velocidades: a primeira é devagarzinho, pois é só aprendizado”; “a número dois é fácil”; e “a número três tá ficando difícil.

Já “na número quatro tá aumentando o créu”. Podemos perceber que os argumentos que conduzem aos atos do orador, possui um certo prestígio diante do auditório, sendo assim, o seu convencimento é facilitado, demonstrando assim, um argumento de autoridade.

Partindo dessa premissa, enfatiza Mangueneau (1997, p. 86) “o valor de autoridade ligado a toda enunciação (“é verdade, porque eu digo”) é geralmente insuficiente e cada formação discursiva deve apelar à

autoridade pertinente, considerando sua posição”. Na verdade, o orador compartilha com o auditório toda essa emoção propiciada pela dança, já que possui conhecimento dos valores e teses do auditório, pois caminha junto com as verdades baseadas em presunções que acredita serem verídicas. Mediante isso afirma Perelman (1993, p. 41) “a adesão só ocorre pelo estabelecimento de uma solidariedade entre as premissas e as teses que se esforçam por fazer admitir.”

Por isso, a plateia espontaneamente compreendeu que o orador tinha o objetivo de salientar o erotismo, porque o *funk* assume a condição de invenção e potencializa essa tradição do pique e mistura. 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 improvisado, 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.

Além do mais, percebemos que há um elo entre o orador e seu auditório, que colabora para que o discurso seja refletido e executado. Constatamos que há uma tese elaborada pelo orador, que possui o *topos*, logo utiliza alguns argumentos para enaltecer o ânimo do auditório, partindo da premissa que precisa ter “disposição” e “habilidade”, pois “não é mole não”, pois de acordo com Perelman (1993) são argumentos que se fundam na estrutura do real. E ocorre uma adesão por parte do auditório, pois conseguem concluir a ideia do orador pelo reconhecimento das premissas e teses que são admitidas. (PERELMAN, 1993).

Partindo desses fatos, reiteramos essa ligação do orador com o auditório, uma vez que os mesmos se identificam na tese abordada, no caso a dança crêu. Existe uma ligação simbólica, pois 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. Lembrando que o *funk* possui um ritmo sincopado, que é levado por guitarras, um baixo denso, a presença marcada por metais e percussão, além disso, possui uma rítmica forte devido às batidas mais vigorosa e dançante, por conseguinte é acompanhado por modernas melodias.

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. 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.

Na sequência musical quando diz que:

A primeira é devagarzinho,
É só aprendizado hein
É assim o...
Creeeuuu, creeeuuu, creeeuuu.
Se ligou..... de novo...
Creeeuuu, creeeuuu, creeeuuu
Número dois:
Creeuu, creeuu, creeuu, creeuu, creeuu,
creeuu, continua...
Fácil né... de novo
Creeuu, creeuu, creeuu,
creeuu, creeuu,
creeuu

Número três:
Creuu, creuu, creuuu, creuuu, creuuu, creuuu,
creuuu, creuuu, creuuu,
creuu, creuuu, creuuu, tá ficando difícil hein...
creuuu, creuuu
, 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 ...

O argumento utilizado pelo orador funda-se na estrutura do real, uma vez que exemplifica, quer dizer, advém do orador a maneira de dançar, já que exemplifica objetivando que o auditório compreenda e então executem de forma generalizada, porque a mesma não foi contestada pelo auditório, que de acordo com Perelman (1993) é a técnica da pluralização.

Nota-se o ethos constitui uma valiosíssima prova do discurso, pois o orador (cantor) inspira confiança, uma vez que seus argumentos e conselhos são sábios, pois age de uma forma honesta e sincera e tornam-se amável e solidário com seus ouvintes, pois a *phrónesis* (que faz parte do

logos) e a *areté* (que é a virtude do *ethos*) demonstram *habitus* positivos, e a *eunóia* pertence ao *pathos*, uma vez que envolve afeto, o qual mostra ao ouvinte que o orador possui boas intenções para com ele. De acordo com a Ret. I, 1356^a 4 (*apud* AMOSSY, 2006, p. 36)

Persuadimos pelo *ethos*, se o discurso é tal que torna o orador digno de crédito, pois as pessoas honestas (*epieikès*) nos convencem mais e mais rapidamente sobre todas as questões em geral (...). Não é preciso admitir (...) que a *epieikeia* do orador não contribui em nada para a persuasão; muito ao contrário, o *ethos* constitui praticamente a mais importante das provas.

O orador argumenta com o auditório que para dançar creu tem que ter: "habilidade", "disposição", ela "não é mole não"; demonstra certa integridade discursiva e retórica, porque se apresenta altamente competente, razoável, sincero e solidário, pois inspira toda a confiança do auditório (plateia). O enunciador utiliza as escolhas lexicais que coincidem com os valores e visão de mundo, as quais aderem ao grupo dos *funkeiros*, os quais são jovens que formam a base da sociedade, uma vez que almejam diversão e reconhecimento, já que vivem numa sociedade que acham injusta e a grande massa humana vive em condições miseráveis, em morros e favelas, pois 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, englobando a produção cultural do grupo, formando assim, o *ethos* dos *funkeiros*.

Reiterando a noção de *ethos* Mangueneau (1993) diz que o *ethos* nada mais é que uma noção discursiva, já que se constrói por meio do discurso, na verdade não é uma imagem do locutor exterior à fala. Na verdade é um processo interativo de influência sobre o outro, visto que enfatiza uma noção híbrida (sociodiscursiva), pois é um comportamento avaliado socialmente, não podendo ser apreendido distante de uma situação de comunicação definida, integrada a uma conjuntura sócio-histórica determinada.

Os *funkeiros* constroem seu estilo nas ruas, em especial nas de terra batida, nas praias e principalmente nos bailes, desenvolvem trajetórias, elaboram-se sentidos e territórios. É *funk...*, que segundo Hermano Vianna 1997 (*apud* HERSCHMANN, 2005, p. 21) 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*".

Por intermédio da modalização³⁴ podemos perceber, no transcorrer do enunciado musical, que o locutor adere de forma marcante, num tom bem expressivo a dança creu, enumerando-a em cinco velocidades, utilizando formas linguísticas para explicitar de forma marcante sua adesão ao discurso, que acaba tornando-se uma estratégia para liderar, atrair e convencer a plateia, ou seja, os interlocutores, quando diz na primeira estrofe, no último verso:

“Eu venho te lembrar que são cinco velocidades”

Seguindo veremos na terceira estrofe, terceiro e quarto versos que diz o seguinte:

“Eu venho te lembrar que não é mole não.”

“Eu venho te lembrar que são cinco velocidades.”

Devemos também nos ater na sétima estrofe, no primeiro verso que diz:

“Agora eu quero ver na quarta hein...”

Retomando na oitava estrofe, no primeiro verso expõe:

“Segura *dj*, vou confessar a vocês, que eu não consigo a...”

Nesses versos aparece o pronome eu (significante), o qual nos remete ao sujeito da enunciação, pois o locutor procura deixar nítidos os passos para a plateia aprender para colocá-la em prática, para que vibre e adira à dança, incitando a plateia a executar a número cinco, a qual declara explicitamente que não consegue executar. Nota-se que, neste estádio, atinge-se o ápice da velocidade, deixando implicitamente transparecer o pressuposto que aquele que conseguir atingir a velocidade gestual proposta, obtém a satisfação plena, já que tem que se fazer ininterruptamente cento e treze vezes o movimento creu.

Conforme afirma Toulmin (1958; 2001) um argumento pode-se distinguir em elementos que se interagem, conforme veremos a situação na sequência musical:

A pretensão: dançar a creu almejando realizar a número cinco.

As razões: ter disposição e habilidade.

³⁴ Kerbrat-Orecchioni (1980/1997) a modalização é um processo enunciativo que advém primeiramente do locutor, sendo esse quem está na fonte do julgamento modalizador.

A garantia: (implícita) realização plena, satisfação, êxtase.

5. Considerações finais

Conforme percebemos os argumentos apresentam-se como uma ligação, que permite transferir para a conclusão a adesão que se dá às premissas mediante uma dissociação, que objetiva separar elementos que a própria linguagem, ou simplesmente, uma tradição reconhecida que estavam ligadas anteriormente entre em si.

Ao utilizar-se da argumentação, o ethos visa proporcionar uma boa impressão diante do auditório, mediante a forma como constrói o discurso, objetivando obter uma imagem que seja capaz de convencer o *pathos* pela confiança, a qual é conquistada pela autoridade que é conferida ao orador (cantor) pelo bom senso, virtude e benevolência. Na verdade, o ethos não integra o discurso, mas simplesmente caminha ao lado dele dando-lhe o suporte necessário para mobilizar o auditório, suscitando toda a sua afetividade e emoção que pode ser atingida pelo ápice da dança.

Observamos que a música possui uma vocalidade específica, à qual relacionamos o enunciador ao fiador (auditório), onde o seu tom, simplesmente atesta o que é dito, como resposta a isso, esse fiador na posição de intérprete apropria-se ao ethos, incorporando assim, a maneira específica de relacionar-se com o mundo, pois aderem ao mesmo discurso. E também constatamos que 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. Deste modo, pode-se depreender que os rituais, nos bailes *funks*, almejam reconhecimento de um lugar, um território, nesse jogo, provam que há participação, inclusão compensando seu cotidiano onde são rejeitados e excluídos.

REFÊRENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, J-M. *Les textes types et prototypes*. Paris: Armand Colin, 2001.
- AMOSSY, R. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Armand Colin, 2006
- DAMBLON, E. *La fonction persuasive*. Paris: Armand Colin, 2005

DUCROT, O. *A noção de pressuposição*. Princípios de semântica linguística. São Paulo: Cultrix, 1977.

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

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

MAINGUENEAU, D. Problemas de ethos. In: _____. *Cenas da enunciação*. Curitiba: Criar, 2006, p. 52-71

PERELMAN, C. *O império retórico: retórica e argumentação*. Coleção Argumentos. Porto: Asa, 1993.

PLANTIN, C. *L' Argumentation*. Paris: Seuil, 1997.

TOULMIN, S. *Os usos do argumento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.