

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Pró-Reitoria de Educação Continuada

**Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão**

**Curso de Especialização em Língua Portuguesa**

MARIANA FREIRE PRADO

O ensino de Língua Portuguesa: a inserção das letras de *funk* no  
nível Fundamental

PUC-SP

2022

MARIANA FREIRE PRADO

O ensino de Língua Portuguesa: a inserção das letras de *funk* no nível Fundamental

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Língua Portuguesa, como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica, sob a orientação da prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Aparecida Regina Borges Sellan.

PUC-SP

2022

## Ficha Catalográfica

**Instituição:**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE

Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Aparecida Regina Borges Sellan

**Proponente:** Mariana Freire Prado

**Dados Pessoais do Proponente:**

Endereço: Rua São Caetano, 571 - Bloco 17, ap. 203 - CEP: 12090-002

Telefone: (12) 99788-9140

Endereço eletrônico: [mariana.freire.prado@gmail.com](mailto:mariana.freire.prado@gmail.com)

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

*Temos o direito a ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza. Temos o direito a ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza. Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.*

(Boaventura de Sousa Santos)

A todas as crianças da minha vida, em especial ao meu filho Victor Hugo, que veio ao mundo durante a realização desta pesquisa. Que a escola e a aprendizagem da Língua Portuguesa possam ser prazerosas para você!

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela minha vivacidade.

Aos meus pais Eliana e Marcos, pela grandeza de suas pessoas e pelo incentivo ao estudo.

À minha irmã Melissa, que mesmo sem saber, me despertou para o tema aqui proposto.

Ao meu marido Raphael, pela parceria diária e pelo auxílio dado na análise das letras de música que compõem o *corpus*.

Aos professores e colegas do Curso de Especialização em Língua Portuguesa, por todo conhecimento e experiências trocadas.

À primeira orientadora Marilena Zanon, pela dedicação, empatia e apoio durante todo o processo de elaboração deste trabalho. E, depois, à professora Aparecida Regina Borges Sellan, pela acolhida ao meu trabalho.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	8
CAPÍTULO I: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS - OS ELEMENTOS ESPECÍFICOS DA LINGUAGEM DO <i>FUNK</i> .....	10
1.0. Introdução .....	10
1.1. O que dizem as estudiosas Martins e Reinecke sobre a gramática emergente .....	10
1.2. A gramática emergente, segundo Paul Hopper (1987) .....	11
1.3. A linguística interacional, segundo Selting e Couper-Kuhlen .....	13
1.4. O paradigma dinâmico de Wildgen .....	14
CAPÍTULO II: CONTEXTUALIZAÇÃO - O <i>FUNK</i> : UM POUCO DA HISTÓRIA E SUAS VERTENTES .....	17
2.0. Introdução .....	17
2.1. Origens do <i>funk</i> .....	17
2.2. A evolução do <i>funk</i> .....	18
2.3. O funk no Brasil.....	21
2.4. Principais subgêneros do <i>funk</i> .....	24
2.4.1. <i>Funk carioca</i> .....	24
2.4.2. <i>Funk ostentação (funk paulista)</i> .....	25
2.4.3. <i>Funk consciente</i> .....	25
2.4.4. <i>Funk pop</i> .....	25
2.4.5. <i>Funk proibidão</i> .....	26
CAPÍTULO III: ANÁLISE DAS LETRAS DE MÚSICA QUE COMPÕEM O <i>CORPUS</i> .....	27
3.0. Introdução .....	27
3.1. As letras das músicas .....	27
3.2. Análise das composições:.....	28
3.2.1. Meiga e Abusada .....	28
3.2.2. A autora e intérprete Anitta .....	29
3.2.3. Análise linguística .....	30
3.2.4. Bipolar.....	34
3.2.5. Os autores-intérpretes .....	34
3.2.6. Análise linguística .....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	41
REFERÊNCIAS .....	43

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente Monografia, vinculada à linha de pesquisa *Texto e Discurso nas modalidades oral e escrita*, propõe-se a analisar estratégias linguístico-discursivas presentes em letras de música do gênero musical *funk*. Atualmente, o *funk* é um dos três ritmos mais tocados no Brasil, atrás, apenas, do sertanejo e pop estrangeiro e a música brasileira mais ouvida no exterior, segundo dados apresentados em Programa de TV (Encontro com Fátima Bernardes, em 24-05-2021).

Avaliando o potencial que esse gênero musical tem alcançado na vida das crianças e dos jovens - dentro e fora da sala de aula - a presente pesquisa tem por tema o estudo dos aspectos recorrentes da língua nas letras de *funk*. Assim, levantamos a seguinte questão: “no cotidiano da juventude o que está mais presente: a orquestra sinfônica, a música clássica, o *funk* ou o quê?”. O que se sabe é que a linguagem do *funk* tem característica própria, que se aproxima do universo do jovem, embora estigmatizada na escola. Dessa forma, a pergunta fundamental que apresentamos neste trabalho diz respeito a “como possibilitar a inserção do *funk* - nos níveis Fundamental e Médio - de modo a motivar o aluno a se interessar pelas aulas de Língua Portuguesa?”

Tem-se por hipótese a possibilidade de identificação de uma gramática particular que orienta a produção desse gênero. Nesse sentido, faz-se necessário refletir sobre a forma como compositores se apropriam desse conhecimento e criam letras de música que caem no gosto de determinado segmento da sociedade. Pretende-se, assim, tomar por base um aspecto usual e disruptivo da língua relativo a um grupo de adeptos, em uma determinada situação comunicativa.

Estabelecemos, como **objetivo geral**, contribuir com as práticas educativas em sala de aula, na disciplina de Língua Portuguesa, trazendo tema bem próximo da realidade do estudante. Para tanto, temos como **objetivos específicos**: **1)** analisar a constituição linguística-textual e discursiva em duas letras de *funk*: Meiga e Abusada e Bipolar; **2)** verificar se há aspectos recorrentes nas respectivas letras escolhidas como objeto de estudo; **3)** refletir sobre a forma

como esse conhecimento é absorvido pelos autores, de modo a incentivar o jovem para a aprendizagem da matéria Língua Portuguesa.

Esta pesquisa se justifica por ir ao encontro da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que afirma, logo na introdução, que as decisões que caracterizam o currículo devem adequar-se à realidade local/regional, considerando a autonomia das redes municipais, estaduais e privadas de ensino, como também o contexto e características do alunado. (BRASIL, 2018, p. 16). Apesar de a proposta da BNCC tratar das habilidades curriculares, o que se vê, na prática, nas escolas, é a realidade do aluno ser ignorada. O conteúdo trabalhado em sala de aula é muito distante da vivência do aluno, um dos fatos que causam inevitável desinteresse pela aprendizagem.

Esta pesquisa encontra sustentação teórica em estudiosos como Hopper (1987), Selting e Couper-Kuhlen (2000), Wildgen (2005), Ana Martins (2010) e Katja Reinecke (2006), que nos trarão apontamentos significativos para o desenvolvimento do trabalho, trazendo reflexões sobre a produção e o desempenho dos *funkeiros*.

Este trabalho se baseará numa pesquisa aplicada, com a finalidade de descobrir informações relevantes sobre o tema e entendê-las com vistas a uma aplicação futura em sala de aula. Para que os objetivos sejam atingidos, selecionamos duas letras de música do gênero *funk*: Meiga e Abusada, autores Anitta, Cláudia Teles e Jefferson dos Santos e Bipolar, de MC Davi.

Organizamos nosso trabalho em três capítulos, além das considerações iniciais e finais. O primeiro capítulo versa sobre o aporte teórico que sustentará o *corpus* selecionado. O segundo, contextualizará o nosso objeto de estudo. O terceiro capítulo é dedicado à análise do nosso *corpus*. Nas considerações finais, sintetizamos os resultados obtidos ao longo desta Monografia.

## **CAPÍTULO I: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS - OS ELEMENTOS ESPECÍFICOS DA LINGUAGEM DO *FUNK***

### **1.0. Introdução**

Neste capítulo, apresentamos uma articulação entre dois textos lidos sobre a gramática emergente proposta por Hopper (1987), a fim de produzir uma síntese teórica. Expomos, também, alguns conceitos importantes que complementam e ajudam a compreender a teoria da gramática emergente, como os fundamentos teóricos da linguística interacional e da gramática individual de Selting e Couper-Kuhlen (2000) e o paradigma dinâmico de Wildgen (2005). Apresentaremos uma articulação entre dois textos: “Gramática emergente: uma leitura”, de Ana Martins (2010), da Universidade do Porto-Portugal, e “Os róticos intervocálicos na gramática individual de falantes de Blumenau e Lages”, de Katja Reinecke (2006), tese de doutorado, apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina. Essas obras nos ajudarão a entender a proposta sobre a gramática emergente proposta por Hopper (1987).

### **1.1. O que dizem as estudiosas Martins e Reinecke sobre a gramática emergente**

O conceito de língua é baseado na noção de língua como um meio de comunicação que é tanto *resultado de*, quanto um *instrumento para* a constituição da interação social entre os seres humanos. Então, aqui, a língua é concebida como: 1) um sistema complexo (Wildgen, 2005); 2) composta por formas e organizações de formas emergentes (HOPPER, 1987); e 3) representada na gramática individual, sendo um recurso para a organização da interação humana (Selting, Couper-Kuhlen, 2000).

Existe uma diferença fundamental entre a perspectiva funcional (presente nos aspectos acima listados: a complexidade, a emergência, o conceito de gramática individual e de língua como um recurso da interação humana) e a perspectiva estruturalista, caracterizada pelo dualismo *langue vs. parole* de Saussure ou competência vs. performance, do modelo gerativo. Esses conceitos de alta influência na linguística do século XX são explicitamente rejeitados por

De Boer (1996:96, apud Reinecke, 2006:86): “[...] a linguagem é um fenômeno coletivo. Ninguém está no controle do idioma e nenhum falante tem uma imagem completa e precisa do idioma.”<sup>1</sup>

A língua, segundo as premissas apresentadas, é um sistema complexo dentro do qual existem formas e organizações que estão em um permanente desenvolvimento ou mudança. A mudança é o resultado de uma competição de forças adversárias. Essas forças são, por um lado, processos que favorecem a estabilidade do sistema, por meio da convenção de formas linguísticas; por outro lado, são processos de inovação linguística. Para captar esse desenvolvimento, modificação, inovação e renovação dentro do sistema, é fundamental a noção de emergência gramatical.

A interação humana necessariamente integra o modelo que conecta o sistema complexo, a gramática individual e a noção de emergência. A interação linguística fornece a esse modelo a ligação entre um indivíduo e o outro, entre uma gramática individual e a outra e, assim, entre a gramática individual e a língua como um sistema complexo.

## **1.2. A gramática emergente, segundo Paul Hopper (1987)**

Assim como Wildgen (2005), Hopper (1987) rejeita o conceito de gramática como um domínio abstrato e superior à língua usada pelos seus falantes, Hopper (1987) critica a interpretação dualista da língua (gramática) como um conjunto de regras e o seu uso concreto como mera implementação dessas regras. Para ele, a língua precisa ser vista como um fenômeno social no seu contexto em tempo real. Como a sua estrutura está permanentemente em desenvolvimento em um processo infinito, fornece a possibilidade de gerar algo novo, imprevisível, que são as formas e estruturas emergentes. O termo “emergente” é adaptado de Clifford (1986).

Para Hopper (1987), a representação é individual e depende da experiência do acesso e da interpretação de cada falante em relação ao contexto

---

<sup>1</sup> Citação original: “[...] language is a collective phenomenon. Nobody is in control of the language, and no speaker has a complete and accurate image of the language.”

comunicativo concreto. Portanto, o autor nega a existência de uma só representação mental como proposto na ideia de competência na gramática gerativa. Em razão disso, a experiência e a interpretação de dois interlocutores em um contexto concreto podem ser muito diferentes – o que leva à negociação e à disputa. No entanto, não há nenhum falante que possua a competência mais completa e mais correta do que a competência de outros.

Nessa noção de emergência da gramática, as regularidades da língua (da gramática, no seu sentido mais amplo) surgem do discurso. Enquanto ele confere forma às estruturas, as regularidades também o formam em um processo recíproco. A estrutura linguística, nessa visão, não é um sistema de princípios abstratos, mas sim, é vista como um espraiamento da sistematicidade de itens individuais, como palavras, frases e colocações padronizadas curtas (Hopper, 1987:141, apud Reinecke, 2006:89).

Hopper (1987) posiciona-se de maneira bastante explícita, não somente contra a linguística gerativa, mas contra toda a linguística estruturalista. Contudo, existe a possibilidade de compatibilizar o modelo de Hopper (1987) com abordagens funcionais mais “moderadas” como, por exemplo, com o modelo estruturalista-funcional de Givón (1995) ou com a adaptação de Tavares (2003) chamada de sociofuncionalismo, que nos apresenta característica marcante nos estudos linguísticos atuais, de que uma teoria, por si só, não é capaz de dar conta dos fenômenos da linguagem.

A gramática redefinida por Hopper (op.cit.) é fundada nos usos discursivos. Não é a chave ou a fonte de intercompreensão; é, antes de tudo, um produto da atividade verbal, da experiência e da interação social. Dessa forma, o autor contraria o pressuposto de que as línguas residem em estruturas organizadas em regras sistemáticas e completas, previamente disponíveis e anteriores ao processo de aquisição e desenvolvimento de uma língua. O adjetivo “emergente” da designação “gramática emergente” capta o carácter provisório, transitório, fluido da estrutura da língua, sempre adiada, sempre negociável na interação real, cujo processo de formação nunca está acabado. Assim, gramática é vista como um fenômeno social, tal como o discurso.

A noção de frequência, regularidade ou rotinização é uma noção-chave na defesa teórica de uma gramática a emergir do discurso. É o registro da difusão sistemática da frequência com que certas distribuições de formas ocorrem que conduz em apuramento de padrões emergentes, em movimento continuado rumo à estrutura. A estrutura da língua obtém-se, então, pela constatação das similaridades de comportamento das construções e sequências interfrásicas que ressaltam do discurso, que o moldam e são moldadas por ele. Comprovando-se, desse modo, que é o uso que faz a língua e não a língua que faz o uso.

Segundo Hopper (1987), a gramática, quer das teorias formais, quer das abordagens funcionais, não existe (teorias que ele designa por “gramática apriorística”). O autor defende que a língua não é um objeto circunscrito, mas uma confederação solta de experiências sociais abrangentes. Logo, uma gramática assim é uma gramática totalmente flexível, é sempre negociável para cada situação e é 100% dependente do seu contexto comunicativo.

Aceitar que a gramática emerge naturalmente do discurso é esquecer que uma teoria é sempre uma construção de um linguista. A ter em conta o que diz Hopper (op.cit.), só há uma gramática: a emergente, uniformemente emergente, diríamos. Portanto, se a gramática é apenas sedimentação, então essa gramática é indistinguível do discurso. Nesse sentido, a gramática emerge do discurso em formas que refletem diretamente a experiência interlocutiva passada do falante.

### **1.3. A linguística interacional, segundo Selting e Couper-Kuhlen**

A interação como constituída e constituinte da comunicação e das estruturas e formas linguísticas é considerada essencial a essa abordagem aqui tratada. Para tanto, apresentamos a proposta de Selting e Couper-Kuhlen (2000, apud Reinecke, 2006:91) no âmbito da linguística interacional<sup>2</sup>, que completa a

---

<sup>2</sup> Essa teoria entende as estruturas linguísticas como resultado de processos interacionais (não individuais), tratando-as como recursos flexíveis para a construção de significado, compreensão e interação social (SELTING, COUPER-KUHLEN, 2000:81 apud REINECKE, 2006:91). A pragmática, dentro dessa abordagem funcional, não é um sistema independente das outras faculdades linguísticas. Ela é um fundamento da comunicação linguística. Essencial para a

relação que tentamos estabelecer entre o indivíduo, o sistema complexo, a gramática individual e a noção de emergência. É preciso ter uma noção de como se dá a constituição da língua por meio da interação entre indivíduos e de gramáticas individuais.

Abordagens vizinhas como a da análise da conversação também estão sendo consideradas e parcialmente integradas à linguística interacional. Essa teoria entende as estruturas linguísticas como resultado de processos interacionais (não-individuais), tratando-as como recursos flexíveis para a construção de significado, compreensão e interação social (Selting, Couper-Kuhlen, 2000:81, apud Reinecke, 2006:91).

Para esses estudiosos, o ouvinte não consiste apenas na parte receptiva, mas é visto como integrante ativo da interação. A constituição de significado social e comunicativo se dá por meio da interação ativa de dois participantes iguais e continuamente envolvidos. Na abordagem da linguística interacional, eles são chamados também de participantes cooperativos. Ao longo de um diálogo, por exemplo, a participação do interlocutor que, temporariamente exerce o papel atribuído ao “ouvinte”, não é tida em menor grau que a do “falante”.

Nessa noção, encontramos uma conexão mais próxima ainda de disputa, nos termos de Hopper (1987), ou então de negociação (Selting, Couper-Kuhlen, 2000) entre objetivos, interpretações (do mundo, imagens etc.) e as duas gramáticas dos interlocutores.

#### **1.4. O paradigma dinâmico de Wildgen**

O sistema complexo não é um sistema, como compreendido pelo estruturalismo ou pelo gerativismo, no sentido de estruturas, regras fixas ou uma gramática universal às quais o comportamento linguístico está sujeito.

Num sistema complexo há, permanentemente, a interação de uma parte qualquer em relação à outra parte e ao todo e, ao mesmo tempo, do próprio

---

análise de estruturas linguísticas dentro de modelos funcionais em geral é a integração do ouvinte.

sistema em relação às partes que o integram. A ação, a reação e a interação dos agentes do sistema são processos que se desenvolvem sem que haja uma ordem centralizada e superior que controle a atividade de cada um. O comportamento coletivo do sistema é o resultado da adição e interação de todos os comportamentos individuais. Uma língua é, então, o conjunto de todas as gramáticas individuais que nela interagem e que com ela contribuem.

A geração de novas formas advém da solução de problemas comunicativos na interação humana direta. Quando meios linguísticos específicos para a solução de problemas comunicativos se tornam convenções, aí estamos frente a um processo estabilizador. Assim, acredita-se que não pode haver uma dominância absoluta dos processos convencionalizadores, mas somente uma aproximação ao equilíbrio, entre a geração de novas formas e a estabilidade das formas convencionalizadas.

A articulação entre os textos de Ana Martins: *Gramática emergente: uma leitura* e o de Katja Reinecke: *Os róticos intervocálicos na gramática individual de falantes de Blumenau e Lages* permitirá um aprofundamento para embasar o nosso *corpus*, em consonância com a gramática emergente proposta por Hopper (1987). Outros pesquisadores que conversarão com o nosso objeto de estudo são Wildgen (2005) e Selting e Couper-Kuhlen (2000). De Wildgen (op.cit.), trabalhamos com a noção de que a língua é um sistema complexo, inserido em um sistema maior que abrange vários subsistemas. Em Hopper (1987), encontramos a perspectiva da emergência de novas formas. Na análise da teoria de Hopper (1987) e na de Wildgen (2005), tentaremos responder ao nosso problema de pesquisa de que não há distinção dualista entre *langue* e *parole*.

A proposta de Selting e Couper-Kuhlen (2000) contribuirá para o desenvolvimento da abordagem aqui exposta, no que diz respeito a: 1) a relação entre o indivíduo e o sistema e 2) a forma pela qual se compreende a disputa entre as gramáticas individuais. Ressalte-se, ainda, que as gramáticas individuais estão permanentemente em processo de adaptação e mudança.

Esta pesquisa fez uso de uma abordagem da linguística funcional dentro de uma visão do sistema linguístico como auto-organizador, emergente e interacional. Compartilhamos as definições de Wildgen (2005), salientando que

essa auto-organização do sistema possui sentido duplo: o da emergência de novas estruturas e o da estabilidade de estruturas por meio dos processos efetivos entre as partes do sistema.

A gramática, conforme Wildgen (2005), Selting e Couper-Kuhlen (2000) e Hopper (1987), é ancorada no falante individual. No entanto, a adaptabilidade do sistema como fenômeno coletivo se dá somente por meio da interação e negociação. Seguindo Bybee (2001, apud REINECKE, 2006:109), admite-se a gramática como um conhecimento procedural.

Este capítulo teve a finalidade de trazer o resultado das pesquisas desenvolvidas pelos teóricos citados. Compactuamos com a opinião de Hopper (1987) de que a fala é antes um processo orientado pela experiência e memória do falante do que a observância ou implementação de regras. Na linha de Bybee (1998, 2001, 2005, apud REINECKE, 2006:105), o “conhecimento” da língua, presente no seu uso pelo indivíduo, não é gramatical no sentido de uma estrutura abstrata e sim gravado em forma de um amplo conjunto (categorizado e organizado) de enunciados. Nessa perspectiva as regras gramaticais surgem, portanto, quando a linguagem é falada e usada, não existindo na mente antes da produção de enunciados.

## CAPÍTULO II: CONTEXTUALIZAÇÃO - O *FUNK*: UM POUCO DA HISTÓRIA E SUAS VERTENTES

### 2.0. Introdução

Entre os gêneros musicais ouvidos por adolescentes, observa-se que a opção pelo *funk* tem crescido de forma considerável, já que muitos deles frequentam bailes *funks* em ruas e/ou em lugar fechado para esse fim. Pode-se afirmar que a escola é um espaço de letramentos múltiplos e vai muito além das aulas de Língua Portuguesa e outras disciplinas. Assim, a escolha desse gênero textual e a análise de duas letras de música, nos leva a afirmar que todo estudo envolvendo *funk* é bastante pertinente. Segundo os PCN (BRASIL, 1997, p.28), *“todo texto pertence a um determinado gênero, com uma forma própria, que se pode aprender. Quando entram na escola, os textos que circulam socialmente cumprem um papel modalizador, servindo como fonte de referência, repertório textual, suporte de atividade intertextual”*. Por se tratar de um estilo musical ouvido por grande número de alunos, trazer a público aspectos sobre o *funk* e levar esse gênero para a sala de aula são os nossos propósitos.

### 2.1. Origens do *funk*

O *funk* é um estilo musical que surgiu através da música negra norte-americana no final da década de 1960. Originado a partir da *soul music*, resultado da mistura do *rhythm & blues* (R&B) e da música gospel, tendo uma batida mais pronunciada e influências do rock e da música psicodélica. As características desse estilo musical são: ritmo sincopado, a densa linha de baixo, uma seção de metais forte e rítmica, além de uma percussão (batida) marcante e dançante.

A palavra *“funk”* ou *“funky”* era usada pelos músicos de jazz como uma forma de pedir aos colegas de banda que pusessem mais *“força”* ao ritmo. Alguns estudiosos apontam que poderia ser a fusão entre o vocábulo quibundo *“lu-fuki”* e o inglês *“stinky”*. Dessa maneira, os termos *funk* e *funky* foram evoluindo para descrever uma música com batida constante e melodia que permitisse dançar.

Criadores do *funk* utilizaram ambas as palavras para títulos de suas composições, como é o caso de "*Opus de Funk*", de Horace Silver e "*Funky Drummer*", de James Brown. O *funk* surge no sul dos Estados Unidos, nos anos 60, criado por músicos negros como Horace Silver, James Brown, George Clinton, entre outros. Escrito em compasso quaternário, a característica marcante do *funk* é o primeiro tempo acentuado, em relação aos outros três tempos.

Como toda criação artística, fica difícil apontar apenas um único inventor para o funk. No entanto, James Brown é um dos nomes mais importantes para o surgimento do funk.

## **2.2. A evolução do *funk***

Na década de 1950, o pianista norte-americano Horace Silver (1928-2014) falava no termo "*funky style*", tendo juntado o jazz e a *soul music* para criar um estilo mais dançante. O tema "*Song for my father*" resume o estilo que Silver chamava de "*funky style*". Uma batida repetida em toda a canção e cada instrumento improvisando a partir de uma melodia.

Na década de 1960, como dito anteriormente, o *funk* surgiu como uma "mescla" entre os estilos R&B, jazz e *soul*. No início, o estilo era considerado indecente, pois a palavra "funk" tinha conotações sexuais na língua inglesa. O *funk* acabou incorporando a característica de um ritmo mais lento e dançante, sexy, solto, com frases repetidas. Naquela década, músicos como Miles Davis e a banda Kool & the Gang faziam o *funk* propriamente dito. Músicas como "Opus de Funk" moldaram a época. Foi James Brown que colocou gênero no mapa internacional. Ele, que já era um dos grandes intérpretes do *soul*, adotou a ideia de Horace Silver e acrescentou mais um toque: o *swing*, um estilo de dança que surgiu no Harlem, em Nova York. A década de 1960 marcou a aparição do *funk* como estilo independente através de James Brown (1933-2006).

Brown cresceu no estado da Geórgia, nos Estados Unidos, e sua vida foi marcada pela segregação racial. Ali absorveu toda a música que os negros faziam, tanto o gospel, como *blues* e as inovações de Horace Silver que

aceleravam a batida *soul*. Aprendeu a tocar gaita, guitarra e a cantar, e inventa seu próprio caminho musical ao enfatizar o primeiro tempo do compasso. Sucessos como “*Papa got a new brand bag*” ou “*I feel good*” são as primeiras compostas neste novo estilo musical.

Assim, estava criado o *funk* que influenciaria toda uma geração de músicos americanos e estrangeiros. O ritmo, naquela época, também está intimamente ligado à luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. As letras contavam o cotidiano de discriminação e falta de perspectiva dos afrodescendentes. Igualmente, à medida que o *funk* atingia mais pessoas, os negros americanos tinham motivo para se orgulhar ao ver que sua cultura se espalhava nos lares brancos.

Na década de 1970, a alteração mais característica do *funk* foi feita por George Clinton (1941), com suas bandas Parliament, e, posteriormente, Funkadelic. Tratava-se de um *funk* mais pesado, influenciado pela psicodelia, dando origem ao subgênero chamado P-Funk. Nesse período surgiram renomadas bandas como B.T. Express, Commodores, Earth Wind & Fire, War, Lakeside, Brass Construction, Kool & The Gang etc. Por isso, na década de 1970, ele continuou mudando e evoluindo. Apareceram o *hip-hop* e o *breakdance*, principalmente na região do Bronx, em Nova York. A principal característica eram os elementos de R&B, *funk* e letras do *rap*. Na década de 1970, experimenta-se o *funk* com a música eletrônica e com o rock. Com a popularização do disco de vinil e a aparição de equipamentos mais potentes, os músicos não precisam estar presentes fisicamente para produzir música. Dessa maneira, surge a profissão de DJ, que será o responsável por misturar distintas melodias e ritmos dentro de uma mesma canção. Esse gênero musical vai para as discotecas e conquista artistas pop, como Michael Jackson (1958-2009), cuja canção “*Don’t Stop ‘Til You Get Enough*”, revela a influência da batida *funk*. Por outro lado, músicos como George Clinton, misturam o *funk* com as guitarras e os longos temas que caracterizam o rock progressivo e o psicodélico. Temas como “*Hit It and Quit It*” retratam essa experiência.

A década de 1980 serviu para “quebrar” o *funk* tradicional e transformá-lo em vários outros subgêneros, de acordo com o gosto do ouvinte, já que a música nesse período era extremamente comercial. Seus derivados *rap*, *hip-hop* e *break* ganhavam uma força gigantesca nos EUA por meio de bandas como Sugarhill Gang e Soulsonic Force. No final dos anos 1980, surgiu a *house music*. Derivado do *funk*, esse estilo tinha como característica a mistura do *funk* tradicional com *samplers* e efeitos sonoros eletrônicos.

A *house music* foi um novo fenômeno nas pistas de dança do mundo inteiro. Um pouco mais recente, o *funk* sofreu alterações para o lado do metal, com a fusão de guitarras distorcidas de *heavy-metal* com batida do *funk* por meio de bandas atuais como Red Hot Chili Peppers e Faith No More. O derivado do *funk* mais presente no Brasil é o *funk carioca*. Na verdade, essa alteração surgiu nos anos 1980 e foi influenciada por um novo ritmo originário da Flórida, o *Miami Bass*, que dispunha de músicas erotizadas e batidas mais rápidas. Depois de 1989, os bailes *funk* começaram a atrair muitas pessoas. Inicialmente as letras falavam sobre drogas, armas e a vida nas favelas; posteriormente a temática principal do *funk* veio a ser a erótica, com letras de conotação sexual e de duplo sentido. O *funk carioca* é bastante popular em várias partes do Brasil e inclusive no exterior, chegou a ser uma das grandes sensações do verão europeu em 2005.

Outra marca registrada eram os DJs. Nascia, assim, o *funk carioca*. O surgimento dos sintetizadores e a consolidação da música eletrônica dão espaço para a combinação entre o *funk* e o *hip hop*. Há, então, duas vertentes distintas: uma, oriunda dos bairros de população negra de Miami, com um ritmo mais acelerado e, outra, originária de Nova York.

As batidas são mais repetitivas, pois agora basta programar o teclado ou o *sampler* para que as executem indefinidamente. Na vertente praticada pelo movimento *Miami Bass*, as letras e as coreografias são mais erotizadas e possuem influência cubana como a rumba.

Naquela década verifica-se a aproximação do *funk* com a poesia do *rap*, algo que fará muito sucesso no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. Bandas

de rock como a americana Red Hot Chilli Peppers usam as batidas do funk com a estrutura do rock, criando o rock-funk. A canção "*Give it away*" é um exemplo dessa fusão.

Durante a década de 1990, o *funk* se mescla com o *hip hop* e o *rap*, consolidando sua vocação para estar juntos aos estilos da periferia das grandes cidades. Grupos como o americano "Living Colour" e o britânico "Jamiroquai" utilizaram a batida *funk* para criar um estilo de rock mais dançante. Igualmente, grupos de música eletrônica incorporaram o *funk* e acentuaram o ritmo através do uso de sintetizadores. Outras vertentes surgidas nessa época foram o *electro-funk*, o *boogie* e o *go-go*.

### 2.3. O funk no Brasil

O gênero *funk* ganha força e entra no novo milênio com novas características, envolvendo as diferentes camadas sociais brasileiras. O *funk* chegou ao Brasil por volta de 1969 – o Gerson King Combo lançou o álbum *Brazilian Soul* com clássicos brasileiros executados com a batida dos EUA. No mesmo período, Tim Maia, Carlos Dafé e Tony Tornado adotaram o cabelo *black power*, começaram a cantar o ritmo e fundaram o Movimento Black Rio, que se tornou um expoente da cultura afro no país.

Na década seguinte, apareceram as primeiras produtoras do Rio de Janeiro – a Soul Grand Prix e a Furacão 2000, que sediaram as versões pioneiras do baile *funk*. As festas foram fundamentais para que a *soul music*, sob influência do *funk*, pudesse cravar raízes no Brasil. Até então, no Brasil, tocavam-se clássicos remixados. Com o *funk* carioca, surgiram as músicas em português. Elas já abordavam a violência e a pobreza das favelas e comunidades carentes. A retórica sobre o tráfico de drogas também se tornou recorrente a partir dos anos 1980.

Nas periferias brasileiras, os bailes continuaram crescendo, especialmente no início da década de 2000. Mas as brigas de facções do crime organizado e outras confusões começaram a ser comuns. Ainda assim, houve espaço para o surgimento de grupos populares, como o Bonde do Tigrão, do hit

“Cerol na Mão”. MC Marcinho, Tati Quebra Barraco e outros também marcaram época. A chegada do *funk* ostentação em 2010 trouxe uma nova roupagem para o ritmo, que chegou ao Brasil com músicas identificadas com o movimento negro. Nomes como MC Guimê, MC Livinho e MC Gui cantam sobre carros importados, roupas de marca, joias e festas regadas à bebida e mulheres bonitas. Há também a derivação *pop*, com Anitta e Ludmilla.

O *funk* conquista músicos como Tim Maia (1943-1998) e Tony Tornado (1930, hoje, com 92 anos). Estes serão os responsáveis por misturar o ritmo *funk* americano à batida da música brasileira. Igualmente, o radialista Big Boy (1943-1977) começou a promover os "Bailes da Pesada" no Canecão, no Rio de Janeiro, que, naquele momento funcionavam como churrascaria. Ali tocava-se rock, *soul*, *groove*, *funk*, reunindo a juventude carioca. Quando os bailes no Canecão chegaram ao fim, Big Boy decidiu torná-los itinerantes e passou a tocar tanto na Zona Sul como na Zona Norte da cidade. Segundo o DJ Marlboro (1963), a partir daí, aparecem dois tipos de bailes: os de rock e os de música eletrônica, mais ligados ao som "*Miami Bass*", que eram conhecidos também como "baile funk". O nome ficou, embora já não tivesse muita relação com o som original.

O *funk* carioca aparece na década de 1980. Sua origem é a mistura das batidas eletrônicas do *hip hop*, da poesia do *rap* e da habilidade dos DJ's em mesclar batidas repetitivas com a melodia. A temática das letras está ligada diretamente ao cotidiano da favela ou do subúrbio carioca. Nesse sentido, um bom representante dessa vertente é o tema "*Lá em Acari*", de MC Batata, ainda vinculado à estética de Miami.

Nos anos 1990, com o aumento da violência urbana e a invasão das favelas por forças policiais, as letras passaram a contar essa realidade, como percebemos no "*Rap das Armas*". Por outro lado, o *funk* também foi usado para pedir direitos civis, como está claro em "*Eu só quero é ser feliz*", ambas de MC Cidinho e MC Doca.

A partir do século XXI, as letras de *funk* tornaram-se cada vez mais apelativas e erotizadas. Abandonam a estrutura de estrofe e refrão para se resumir a frases de efeito como vemos em "*Atoladinha*", de Bola de Fogo e Tati

Quebra Barraco; ou "Só as cachorras", do Bonde do Tigrão. Atualmente, o *funk* carioca divide-se em vários subgêneros como o *funk melody*, *funk ostentação*, *funk proibidão* e *new funk*.

O *funk* nem sempre foi como o conhecemos hoje. Inicialmente derivado da *soul music* – gênero musical inspirado no *rhythm and blues* e no gospel dos EUA, entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, especialmente entre os negros – o gênero, com o passar dos anos, sofreu diversas transformações. Trazido para o Brasil no final dos anos 1970, os primeiros bailes *funks* eram realizados na Zona Sul do Rio de Janeiro (área nobre da cidade). Apenas com o crescimento da MPB e do uso do “Canecão” – local onde os bailes aconteciam – para shows desse gênero é que os “Bailes da Pesada” começaram a adentrar o subúrbio. Esses encontros aconteciam semanalmente, mas em clubes diferentes, como descritos na obra “DJ Marlboro no funk”, de Suzana Macedo. No final dessa mesma década, com a imprensa descobrindo o *funk*, ele começa a se espalhar por todo o país. Trata-se da popularização de um movimento que, até então, era produzido na periferia e para a periferia.

Já nos anos 1980, a ideia que dominava o *funk* no Brasil era o *Miami Bass*. Gênero similar ao *eletrô* e que possui batidas comandadas pelo DJ, porém, com letras em inglês. Como podemos perceber, o *funk* em nosso país ainda era predominantemente estadunidense. Mas como ele se tornou o que conhecemos? Fernando Luís Mattos da Matta, conhecido como DJ Marlboro, foi o principal responsável por fazer o gênero se tornar o que é hoje. Ele quem introduziu a bateria eletrônica no gênero musical, recurso esse que perdura até os dias atuais. No final da década de 1980, o DJ lança seu primeiro disco, intitulado “Funk Brasil”. Dali em diante, a maioria das produções no país era inteiramente nacionais, desde a batida até as letras. Foi a chamada fase de consolidação do *funk*.

Atualmente, o *funk* movimenta milhões de reais na indústria da música. O principal canal do YouTube brasileiro – com mais de 36 milhões de inscritos –, por exemplo, é o Canal Kondzilla, da Kondzilla Filmes, produtora de clipes que são, em sua maioria, de *funk*. Não sendo

coincidência, o clipe brasileiro mais acessado da plataforma também é do mesmo canal. Prestes a atingir um bilhão de visualizações, “Bum bum tam tam”, de MC Fioti, mistura a música erudita de *Partita de la menor*, de Johann Sebastian Bach, com a batida do *funk*.

Não é raro vermos pessoas que em um dia estão cantando na internet e, na semana seguinte, já participam de programas de TV, registram suas músicas em gravadoras profissionais e afins. Quando esse tipo de situação acontece, as próprias produtoras buscam trazer essas novas celebridades para seu meio. Contudo, para ter uma aderência maior, esse “produto” (música + cantor) passa por algumas alterações. Desde a letra e batida da música como a própria figura do cantor (tratamentos estéticos, troca de vestuário). O *funk*, assim como tantos outros gêneros musicais, busca sempre trazer novidades e se manter atrativo.

Um exemplo de *funk* como produto cultural é a cantora MC Loma. Jovem da periferia, que publica seu videoclipe nas redes sociais sem imaginar que, em pouco tempo, seria dona de um dos *funks* mais tocados no país. Após seu vídeo original atingir grande sucesso na internet, a produtora Kondzilla a convidou para uma regravação do *hit*.

## 2.4. Principais subgêneros do *funk*

Se, no início, o *funk* brasileiro surgiu como uma variante do *soul*, hoje ele já possui suas próprias vertentes, como *funk carioca*, *funk ostentação*, *funk consciente*, *funk pop* e *funk proibidão* que resumiremos cada um deles, de acordo com o site: <https://www.politize.com.br/funk-no-brasil-e-polemicas/>.

### 2.4.1. *Funk carioca*

É o “funk tradicional”, já que as primeiras melodias desse gênero no Brasil vieram do Rio de Janeiro. A maioria dos *funks* mais tocados no Brasil integra esse subgênero. Vale lembrar que, apesar de ser denominado

“carioca”, ele não precisa, necessariamente, ser produzido na região. Dentro do funk carioca também existe o 150bpm. Esse que, apesar de recente, é bastante popular por quem ouve o gênero musical constantemente e nas comunidades. A sigla “bpm” significa “batidas por minuto”, ou seja, o 150bpm é mais rápido do que o comum de 130bpm. Conhecido, também por “ritmo louco” ou “putaria acelerada”.

#### **2.4.2. Funk ostentação (*funk paulista*)**

Refere-se a canções que falam sobre carros de luxo, joias e dinheiro. Essas músicas são enquadradas nessa categoria, conhecido, também, como *funk paulista*. Ao exaltar o consumismo desenfreado, sugere o desejo da população periférica de “melhorar de vida”, saindo das favelas e adquirindo os produtos que lhes são mostrados na mídia em geral. Oriundo dos subúrbios de São Paulo, o subgênero obteve mais espaço na mídia com o crescimento dos “rolezinhos”, em 2013, e com o assassinato do MC Daleste, ocorrido durante apresentação do cantor, naquele ano.

#### **2.4.3. Funk consciente**

Este subgênero muitas vezes é comparado ao *rap*, já que o objetivo dessa categoria é denunciar os problemas sociais e, principalmente, o descaso com os moradores de favelas. Contudo, ele não está tão em alta. O *funk carioca* e o *funk pop* estão cada vez mais populares e, por consequência, o espaço para outras produções acaba sendo menor. Acreditamos que essa popularidade acontece por serem vertentes de aspecto mais dançante, o que faz com que sejam mais divulgadas pelas mídias sociais da atualidade, inclusive por artistas famosos.

#### **2.4.4. Funk pop**

O *funk pop* costuma ser o destino final dos artistas que desejam conquistar espaço nacional e internacional na música. Essa vertente traz canções mais populares, com letras mais suaves quando comparadas ao *funk* no geral e batidas semelhantes ao *pop*. Muitos cantores do *funk* carioca e do *funk ostentação* migram para esse subgênero, deixando até de usar a nomenclatura “MC”, como foi o caso de Anitta e Ludmilla (antiga MC Beyoncé).

#### **2.4.5. *Funk proibidão***

O *funk proibidão*, dentre todos os citados, é o mais cercado de polêmicas, especialmente por causa de suas letras, que falam, principalmente, da vida no crime. Porém, a categoria também faz uso de palavrões, fala sobre sexo de forma explícita e de drogas. Apesar das letras tratarem desses temas considerados inapropriados, o *funk proibidão* não necessariamente faz apologia à criminalidade. De acordo com a Wikipédia, esse estilo musical trata da realidade das comunidades onde a violência está mais presente no dia a dia.

Este capítulo teve a finalidade de apresentar aspectos desse gênero textual e, ao trazermos o *funk* para a escola, buscamos entender a trajetória identitária dos estudantes jovens e adolescentes e, ao reconhecermos suas práticas sociais, os motivamos a escrever e a apresentar uma atividade oral, via escola.

## CAPÍTULO III: ANÁLISE DAS LETRAS DE MÚSICA QUE COMPÕEM O CORPUS

### 3.0. Introdução

Este capítulo tem a finalidade de mostrar a que resultado chegamos, dentro do recorte estabelecido, que foi a análise de duas letras de música, do gênero *funk*: **1) Meiga e Abusada**, cujos compositores são Larissa de Macedo Machado (codinome Anitta), Cláudia Regina Araújo Teles e Jefferson Almeida dos Santos Júnior, interpretada pela Anitta; **2) Bipolar**, compositor: MC Davi e intérpretes: MC Davi, MC Don Juan e MC Pedrinho. A seguir, transcrevemos as respectivas canções.

### 3.1. As letras das músicas

Descrevemos, a seguir, as letras das duas músicas escolhidas como *corpus* desta pesquisa:

<b>Letra 1: Meiga e abusada – 2013</b> <b>Compositores:</b> Larissa de Macedo Machado (codinome Anitta) Claudia Regina Araujo Teles Jefferson Almeida Dos Santos Júnior <b>Intérprete:</b> Anitta <b>Link:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=IBI4O2exar4">https://www.youtube.com/watch?v=IBI4O2exar4</a>	<b>Letra 2: Bipolar – 2021</b> <b>Compositor:</b> MC Davi <b>Intérpretes:</b> MC Davi MC Don Juan MC Pedrinho <b>Link:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=12-3ZAsO_xA">https://www.youtube.com/watch?v=12-3ZAsO_xA</a>
Eu posso conquistar tudo que eu quero Mas foi tão fácil pra te controlar Com jeito de menina brincalhona A fórmula perfeita pra poder te comandar  Pensou que eu fosse cair mesmo nesse papo? Que tá solteiro e agora quer parar Eu finjo, vou fazendo meu teatro E te faço de palhaço, pra te dominar  Tá fazendo tudo que eu mando Achando que logo vai me ter Mas no fundo eu só tô brincando com você  Poderosa, eu sou quase um anjo Hipnose, já ganhei você Nesse jogo vamos ver quem é que vai vencer  Toda produzida, ah... te deixo quente Meiga e abusada faço você se perder E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você Eu só quero saber  Linda e perfumada, ah... na tua mente Faz o que quiser comigo na imaginação Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não	Vai se tratar, garota (e aê, 900!) 9, 0, 0, hey!  Minha paz não tem preço, e é isso que eu prezo Eu não posso ser preso, por isso fico quieto Na hora da treta, cê acorda o prédio Na hora da foda, nós fode até o teto  Eu tô saindo fora (tô saindo fora) Você é bipolar demais Me xinga toda hora (me xinga toda hora) Depois quer vir sentar pro pai  Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupas, queimou o 12 mola Eu tava de boa, cheia de história Agora chora, chora, chora  Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupa queimou o 12 mola E eu tava de boa, cheia de história E agora chora, chora, chora  Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupas, queimou o 12 mola E eu tava de boa, cheia de histórias Agora chora, chora, chora

<p>Eu posso conquistar tudo que eu quero Mas foi tão fácil pra te controlar Com jeito de menina brincalhona A fórmula perfeita pra poder te comandar</p> <p>Pensou que eu fosse cair mesmo nesse papo? Que tá solteiro e agora quer parar Eu finjo, vou fazendo meu teatro E te faço de palhaço, pra te dominar</p> <p>Tá fazendo tudo que eu mando Achando que logo vai me ter Mas no fundo eu só tô brincando com você</p> <p>Poderosa, eu sou quase um anjo Hipnose, já ganhei você Nesse jogo vamos ver quem é que vai vencer</p> <p>Toda produzida, ah... te deixo quente Meiga e abusada faço você se perder E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você Eu só quero saber</p> <p>Linda e perfumada, ah... na tua mente Faz o que quiser comigo na imaginação Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não</p> <p>Toda produzida, ah... te deixo quente Meiga e abusada faço você se perder E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você Eu só quero saber</p> <p>Linda e perfumada, ah... na tua mente Faz o que quiser comigo na imaginação Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não</p>	<p>Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupa, queimou o 12 mola E eu tava de boa, cheia de história Agora chora, chora, chora</p> <p>E agora chora, chora, chora Vai se tratar, garota (Agora chora, chora, chora)</p> <p>E aí, 900! 9, 0, 0, hey!</p> <p>Minha paz não tem preço, e é isso que eu prezo Eu não posso ser preso, por isso fico quieto Na hora da treta, cê acorda o prédio Na hora da foda, nós fode até o teto</p> <p>Eu tô saindo fora (tô saindo fora) Você é bipolar demais Me xinga toda hora (me xinga toda hora) Depois quer vir sentar pro pai</p> <p>Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupas, queimou o 12 mola Eu tava de boa, cheia de história Agora chora, chora, chora</p> <p>Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupa, queimou o 12 mola E eu tava de boa, cheia de história Agora chora, chora, chora</p> <p>Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupas, queimou o 12 mola E eu tava de boa, cheia de histórias Agora chora, chora, chora</p> <p>Vai se tratar, garota, sai da minha bota Rasgou minhas roupa, queimou o 12 mola E eu tava de boa, cheia de história Agora chora, chora, chora</p> <p>E agora chora, chora, chora Vai se tratar, garota (Agora chora, chora, chora)</p> <p>E aê, 900! 9, 0, 0, hey!</p>
---	---

## 3.2. Análise das composições:

### 3.2.1. Meiga e Abusada

Estruturada em seis estrofes principais e vários versos que trazem, logo no início, a valorização feminina, o que vai de encontro com os discursos que retratam o *funk* como algo repugnante por desvalorizar a mulher. A letra expressa, de maneira positiva, um dos possíveis papéis femininos. Durante a análise, observamos a utilização de gíria, importante identificador social e uma estratégia de defesa, como também um meio de expressão de agressividade, em interações fortemente caracterizadas pela emoção dos envolvidos. No

momento atual, notamos que há várias mulheres que cantam respostas ao discurso masculino, contrapondo-se à dominação e depreciação de sua figura. Esta letra é um desses casos.

A canção *Meiga e Abusada* foi lançada no ano de 2012 pela Furacão 2000, produtora e gravadora carioca que produz coletâneas e shows de *funk* carioca. Em 2013, devido à repercussão, Anitta assinou contrato com a gravadora Warner Music Group, alcançando um sucesso considerável. Ainda naquele ano, a canção foi relançada, pela Warner Music, e incluída no álbum de estreia chamado Anitta. A música foi escolhida para fazer parte da trilha sonora da novela da Rede Globo, *Amor à Vida*. Mostramos, até aqui, que a cantora Anitta, que nos transmite a imagem de uma “boa menina”, tem seu lado oculto, como acontece com todo ser humano. O que a intérprete dessa canção quer nos mostrar é que ela está pronta para enfrentar a resistência do mundo exterior. O dicionário Aurélio nos apresenta o significado da palavra Meiga, que está ligada à delicadeza, tanto em ações como em palavras, e a palavra Abusada, ligada àquela pessoa que ultrapassa os limites, intrometida e confiada. Podemos afirmar que são termos que se opõem, apresentando significado oposto.

### **3.2.2. A autora e intérprete Anitta**

Larissa de Macedo Machado (nome de batismo), nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 30/03/1993, filha mais nova de Míriam Macedo e Mauro Machado. Iniciou sua carreira aos 8 anos de idade cantando no coral da Igreja de Santa Luzia, no Rio de Janeiro, por influência de seus avós maternos. Aos 11 anos, iniciou o curso de inglês, recebeu aulas de dança e, aos 16 anos, concluiu o curso de Administração, no nível médio. Um ano depois, ela decidiu seguir carreira artística e, nesse mesmo ano, ganhou o prêmio “Revelação da Música”. O nome artístico Anitta foi inspirado na personagem Anita, da minissérie brasileira *Presença de Anita*, exibida pela Rede Globo, no ano de 2001.

A artista ganhou fama nacional em 2013 após lançar o single *Show das Poderosas*, cujo videoclipe foi visto mais de 150 milhões de vezes no YouTube. Foi eleita como a melhor revelação do ano na música em 2013, pela Associação

Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em julho, daquele mesmo ano, lançou seu primeiro álbum, tendo sido premiada com o certificado Disco de Ouro Triplo e certificação de platina pela Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), entidade que representa as principais gravadoras do mercado fonográfico. O álbum atingiu a marca de 170.000 cópias vendidas, sendo também lançado em Portugal. Tendo alcançado sucesso extraordinário, com o *Show das Poderosas*, logo no ano seguinte (2014), Anitta lança seu segundo álbum, o *Ritmo Perfeito*, atingindo a venda de 45 mil cópias. Em seguida, lança *Meu lugar*, primeiro álbum de vídeo e o primeiro ao vivo da artista musical. Ao final daquele mesmo ano, Anitta se apresentou pela primeira vez no *Prêmio Grammy Latino*. Várias outras músicas foram lançadas a partir daí e todas, com sucesso.

Apesar de pesquisarmos, não encontramos biodados sobre os compositores Cláudia Regina Araujo Teles e Jefferson Almeida Dos Santos Júnior.

### 3.2.3. Análise linguística

#### Estrofe 1:

*Eu posso conquistar tudo que eu quero / Mas foi tão fácil pra te controlar / Com jeito de menina brincalhona / A fórmula perfeita pra poder te comandar.*

A análise linguística de cada estrofe vai além de aspectos gramaticais. A ideia de que a autora quer transmitir é o poder que a mulher pode exercer sobre um homem. Direitos de mulheres e homens ainda são separados por um abismo, situação que, algumas vezes, as coloca em desvantagem. E nessa letra, Anitta problematiza os papéis sociais. Temos a presença da rima no verso dois e quatro, com o final “ar” dos verbos “controlar” e “comandar”. Versos dois e quatro também permitem o trabalho com a preposição “pra” ao invés de “para”. Quanto ao uso da conjunção adversativa “mas”, ela lá está colocada para estabelecer uma contradição em relação à oração anterior que diz: *Eu posso conquistar tudo que eu quero...*, tem a função de se ligar com a oração seguinte, *mas foi tão fácil pra te controlar...* O uso da conjunção adversativa “mas” no segundo verso é coerente? Quem pode conquistar tudo o que quer, não encontra dificuldade em

controlar alguém. Observa-se certa incoerência na adversativa “mas”. Talvez, o “e” coubesse melhor nesse enunciado. A ideia adversativa estaria coerente se fosse: *Eu posso conquistar tudo que eu quero, mas foi tão difícil pra te controlar...*

### **Estrofe 2:**

*Pensou que eu fosse cair mesmo nesse papo? / Que tá solteiro e agora quer parar /  
Eu finjo, vou fazendo meu teatro / E te faço de palhaço, pra te dominar*

Temos a presença da rima no verso dois e quatro, com o final “ar” dos verbos “parar” e “dominar” e, também, com a terminação “o” das palavras “papo” e “teatro”. A gíria presente é “tá”, substituindo o verbo “está”.

A presença de verbos como “controlar”, “comandar”, “parar” e “dominar” reflete a ideia do empoderamento feminino, da força feminina sobre a masculina, que está ligada a uma consciência coletiva por parte das mulheres e é constituída de ações tomadas por mulheres que não se deixam ser inferiorizadas pelo seu gênero e tomam atitudes que vão contra o machismo imposto pela sociedade, de há muito tempo. Destacamos, ainda:

Verso um (*Pensou que eu fosse cair mesmo nesse papo?*): encontramos a presença de oração com sujeito oculto/desinencial.

Verso dois (*Que tá solteiro e agora quer parar*): seria a continuação do verso um, sendo que o ponto de interrogação, em um texto em prosa, deveria ficar depois de “parar”. Para a compreensão desse verso, é necessário inferir que o complemento do verbo “parar” seria “de ser solteiro”.

Verso três (*Eu finjo, vou fazendo meu teatro*): finge o quê? Cair no papo ou é fingida em tudo? A ideia fica subentendida. Resgatando aspectos da nossa história, sabemos que as relações de poder entre homens e mulheres são tão fortes que produzem nosso modo de ser. Nesse verso, Anitta tenta mostrar que a situação está mudando; as mulheres estão em pé de igualdade e trabalhando muito para firmar essa mudança.

Essa estrofe permite-nos fazer a seguinte reflexão: é preciso fingir ou fazer a pessoa de palhaço para dominá-la? Resgatando o conceito do verbo transitivo “fingir”, neste caso, ela quer ocultar sua verdadeira intenção. Quanto

ao termo “palhaço”, em seus diferentes significados, aqui, se aplica aquela pessoa que só diz tolices ou faz papeis ridículos.

### **Estrofe 3:**

*Tá fazendo tudo que eu mando / Achando que logo vai me ter / Mas no fundo eu só tô brincando com você.*

Há rima implícita nos versos dois e três devido à terminação “e”, já que o “r” de “ter”, na fala, é omitido. As gírias presentes na terceira estrofe são “tá”, substituindo o verbo “está” e “tô”, em substituição ao verbo “estou”. A hipótese de uso dessas gírias é a garantia da métrica desejada para a estrofe. Destacamos, ainda:

Verso dois (*Achando que logo vai me ter*): há duplo sentido/ambiguidade, recurso que nos interessou desde que ouvimos a música pela primeira vez. Possibilidade de interpretação um: “achando que logo vai me ter”. Possibilidade de interpretação dois: “achando que logo vai meter”. É possível confirmar a presença desse fenômeno através do videoclipe (minuto 00:50), onde a cantora Anitta faz um gesto que alude o âmbito sexual da palavra “meter”, no sentido de introduzir, de colocar o pênis na mulher.

### **Estrofe 4:**

*Poderosa, eu sou quase um anjo / Hipnose, já ganhei você / Nesse jogo vamos ver quem é que vai vencer*

Há rima implícita nos versos dois e três devido à terminação “e”, já que o “r” de “vencer”, na fala, é omitido. Aqui, ocorre o inverso da estrofe anterior, isto é, primeiro temos o pronome “você” e depois o verbo com a mesma terminação (na fala/oralidade). O adjetivo “poderosa” e o substantivo “hipnose” são termos deslocados usados com a mesma finalidade, para dar efeito de sentido.

### **Estrofe 5:**

*Toda produzida, ah... te deixo quente / Meiga e abusada faço você se perder / E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você / Eu só quero saber*

Há rima implícita nos versos dois, três e quatro devido à terminação “e”, já que o “r” de “perder” e “saber”, na fala, é omitido. Verso um não está incluído no jogo de rimas porque “quente”, quando pronunciado, tem a terminação “i”.

“Toda produzida”: termos deslocados para dar efeito de sentido. A oração sem estar deslocada seria: “Te deixo quente quando estou toda produzida”. No verso dois a ideia pode ser causal ou condicional: “Faço você se perder porque/quando sou meiga e abusada”. O verso quatro também é um termo deslocado. A ordem direta seria: “Eu só quero saber quem foi que disse que eu estava apaixonada por você”.

Verso um (*Toda produzida, ah... te deixo quente*): sujeito oculto/desinencial e presença da interjeição “ah”, que corresponde a uma marca da oralidade utilizada pela autora para interagir com o seu público-alvo.

Verso dois (*Meiga e abusada faço você se perder*): sujeito oculto/desinencial. Ainda nesse verso é possível refletir: os adjetivos utilizados transmitem a ideia de que a meiguice se contrapõe com o abuso, uma vez que, no universo masculino, a mulher que apenas se deita na cama e espera a ação do companheiro é considerada decepcionante.

### **Estrofe 6:**

*Linda e perfumada, ah... na tua mente / Faz o que quiser comigo na imaginação / Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não*

Verso um (*Linda e perfumada, ah...na tua mente*): analisando a ideia que o verso transmite é no sentido de o parceiro pensar o que quiser, desde que esteja sob “meu domínio”. Assim como na estrofe anterior, nesta também existe a presença da interjeição “ah”.

Segundo verso (*Faz o que quiser comigo na imaginação*): traz um verbo no imperativo, na forma popular “faz” ao invés de “faça”, como prescreve a norma padrão. Há, aqui, a possibilidade de trabalho com a diferença de ideia de que cada verbo é capaz de transmitir.

Terceiro e último verso (*Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não*): traz uma ideia subentendida em “mas se chega lá eu digo não”. Embora não esteja expresso, com o desenrolar dos outros versos, entende-se que ela dirá “não” se chegar a hora “H”, isto é, apesar de instigá-lo, ela não fará sexo com ele. Assim, além da interpretação, observamos o emprego de um recurso expressivo, num contexto linguístico e o uso da conotação, quando a autora se utiliza da palavra “usar” em sentido figurado, diferentemente do usual.

Na análise da composição Meiga e Abusada, resgatamos a teoria de Hopper (1987), a qual afirma que a língua precisa ser vista como um fenômeno social no seu contexto em tempo real. Como a sua estrutura está permanentemente em desenvolvimento em um processo infinito, ela fornece a possibilidade de gerar algo novo, imprevisível, que são as formas e estruturas emergentes.

#### **3.2.4. Bipolar**

Estruturada em quatro estrofes principais e vários versos que trazem à tona a bipolaridade, um transtorno que afeta um número considerável de pessoas e caracterizado pela mudança de humor, envolvendo períodos de depressão e de ânimo intenso. A pessoa com esses sintomas pode acordar bem e, ao longo do dia, estar de mau humor, sem motivos aparentes. De acordo com Nunes (acesso ao site [www.hospitalsantamonica.com.br](http://www.hospitalsantamonica.com.br), 2021), a bipolaridade é uma doença que precisa ser cuidada com bastante atenção, identificando e entendendo como ela se diferencia de outras doenças de caráter emocional. Outro dado que consideramos oportuno para a nossa pesquisa é o apresentado pela Associação Brasileira de Transtorno Bipolar: cerca de 4% da população global apresenta esse problema. *Bipolar* foi a música mais ouvida do Brasil no Spotify por dois meses, no ano de 2021. O *funk* do Dj 900 e dos MCs Davi, Don Juan e Pedrinho é sucesso dentro e fora do Brasil. O *beat* é do 900, a letra é do Davi e o sucesso começou no TikTok (aplicativo de vídeos curtos, surgido em 2019, para unir pessoas neste frenético século XXI).

#### **3.2.5. Os autores-intérpretes**

De acordo com o site <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/07/15/como-mc-davi-dono-do-funk-mais-ouvido-de-2021-enfrentou-fome-e-virou-cantor-com-dvd-dos-rationais.ghtml>, MC Davi, autor da letra e da música *Bipolar*, iniciou a carreira aos 14 anos após vencer uma tristeza profunda com a ajuda de um sonho e um DVD dos Racionais. Nesse site, resgatamos uma fala do autor, que transcrevemos a seguir:

“(...) até o ano de 2013, eu só escutava música como todo mundo. E, por meio de um pequeno sofrimento, me peguei numa situação quase de depressão. Morei um ano no interior de Sorocaba. Minha mãe trabalhava o dia inteiro no emprego. Minha única função era ir para a escola. Como era longe, tinha dia que não tinha dinheiro para o transporte e ficava sozinho. Às vezes, não tinha o que comer porque, para andar até o emprego da minha mãe, levava uma hora. Minha irmã trabalhava em uma pastelaria e, de vez em quando, trazia massa de pastel. Eu não tinha recheio e comia pura no óleo. Tinha que cortar o cabelo com gilete porque não tinha dinheiro, passei vários perrengues. Encontrava alento e força nas músicas dos Racionais. Comecei a escrever. Meu foco era vender as letras, não achava que minha voz era boa para cantar”.

Segundo o site consultado, as letras encheram um caderno, o suficiente para dar a MC Davi, com 14 anos, coragem para fazer uma mochila com 5 peças de roupa e entrar em um ônibus para São Paulo sozinho.

Outro intérprete da letra *Bipolar* é Pedro Maia Tempester, nascido na cidade de Cabreúva, em 2002, conhecido pelo nome artístico MC Pedrinho, é um cantor brasileiro de *funk* ousadia, conhecido nacionalmente pelo *hit* "Dom Dom Dom", que acumula mais de vinte milhões de visualizações em seu clipe oficial. Pedrinho é conhecido nacionalmente por cantar músicas com líricos sexuais, considerados inadequados para a sua idade. Suas músicas sofreram uma tentativa de proibição pelo Ministério Público dentro do território nacional. As informações sobre o MC Pedrinho foram retiradas do site [https://pt.wikipedia.org/wiki/MC\\_Pedrinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Pedrinho).

O terceiro intérprete da letra *Bipolar* é Matheus Wallace Mendonça da Cruz, mais conhecido pelo nome artístico MC Don Juan. É um cantor e compositor brasileiro de *funk* paulista, nascido em São Paulo, em 3 de janeiro de 2001. Matheus começou a cantar aos 11 anos de idade, mas somente em 2015, aos quatorze anos, alcançou projeção nacional e adotou o nome artístico de MC Don Juan<sup>l</sup>. Sua primeira canção de sucesso foi "Me Amarro na Noite", lançada em 2016 e disponibilizada no formato de videoclipe pelo produtor KondZilla. MC Don Juan tornou-se um dos principais representantes do *funk* paulista no ano de 2017, com o lançamento da canção "Oh Novinha", tanto na versão proibida, quanto na versão permitida. A canção tornou-se a 20ª mais escutada do país no Spotify, além de ter entrado nas paradas musicais paraguaias<sup>l</sup>. A música foi

comentada na internet por ter sido executada e dançada ao vivo pela atriz Cláudia Raia, no programa *Mais Você*. A música se tornou trilha sonora da novela *A Força do Querer*, também da Rede Globo, em cenas da personagem Bibi, protagonizada por Juliana Paes. A versão *clean* recebeu um videoclipe também produzido por KondZilla, acumulando mais de 75 milhões de visualizações. As informações sobre o MC Don Juan foram retiradas do site [https://pt.wikipedia.org/wiki/MC\\_Don\\_Juan](https://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Don_Juan), por serem importantes para a nossa pesquisa.

### 3.2.6. Análise linguística

#### Estrofe 1:

*Vai se tratar, garota (e aê, 900!) / 9, 0, 0, hey!*

Na primeira estrofe, logo no primeiro verso, já é possível observar a presença de uma oração imperativa que sugere a necessidade de um tratamento psicológico. É importante ressaltar a existência do vocativo nesse verso. Além disso, há a presença de um cumprimento e/ou apresentação do Dj 900 que, na letra, aparece entre parênteses no primeiro verso e, depois, no segundo verso, é cantado em formato pausado, isto é, número por número. Observamos que o cumprimento entre os artistas (djs) é comum nas letras de *funk*, principalmente no início e término das canções. “Aê” e “hey” (ei) são interjeições e marcadores conversacionais, também bastante comuns em letras de *funk*.

#### Estrofe 2:

*Minha paz não tem preço, e é isso que eu prezo / Eu não posso ser preso, por isso fico quieto / Na hora da treta, cê acorda o prédio / Na hora da foda, nós fode até o teto*

No primeiro verso, em *e é isso que eu prezo*, há a ideia subentendida (com a ajuda da oração anterior) de que o autor preza pela sua paz. Ainda nesse verso existe a possibilidade do trabalho com o sentido conotativo/figurado a partir da oração *minha paz não tem preço*. Trabalhar com o significado dessa frase, com certeza, expande o trabalho com a interpretação. O que queremos dizer quando dizemos que algo não tem preço? De que algo é imprescindível para ele.

O segundo verso traz, gramaticalmente, a oração coordenada causal. E, semanticamente, a possibilidade de se discutir a violência contra a mulher, motivo pelo qual ele pode ser preso e, por isso, fica quieto. Não fica claro se há consciência da importância das leis existentes, principalmente a Lei Maria da Penha, de 2006, que protege as mulheres de violência doméstica e familiar, criando mecanismos para coibir tal violência. Assim, a estrofe permite refletir sobre questões pertinentes ao mundo contemporâneo. Essa interpretação só foi possível devido a um repertório anterior, sendo necessário, portanto, um conhecimento prévio sobre o assunto.

No verso três aparecem as gírias “treta” e “cê”. “Treta” significa briga e “cê” é a forma abreviada de “você”. “Nóis” é outra gíria que aparece no verso quatro dessa estrofe e evidencia a transcrição fiel do pronome “nós” na fala. Preti (2004, p.73) argumenta que a gíria portuguesa e a brasileira têm algo em comum, e que o fenômeno, como sempre, é de natureza urbana. Ainda segundo esse autor, as gírias carregam vocábulos de duplo sentido e malicioso.

Há uma ideia comparativa e, ao mesmo tempo, paradoxal entre o terceiro e quarto verso. Em *cê acorda o prédio e nós fode até o teto* há mensagem subentendida e expressões usadas no sentido conotativo. Na primeira oração, a ideia é de que ela acorda os vizinhos; os moradores do prédio inteiro com a gritaria/confusão que faz na hora da discussão. Já na segunda, a ideia é de que na hora da transa, o casal aproveita muito, isto é, realizam uma boa relação sexual.

Em relação às rimas da estrofe, temos a maior parte das frases finalizadas com palavras terminadas em “o”: “preço”, “prezo”, “preso”, “quieto”, “prédio” e “teto”. O terceiro e o quarto versos finalizam o adjunto adverbial de tempo (“na hora da”) com palavras terminadas em “a” (“treta” e “foda”). “Foda” vem do grego *Foddere*, com significado de “escavar” e, ao longo do tempo, virou analogia do ato sexual que, segundo estudiosos, é devido ao esforço masculino sobre o corpo feminino.

### **Estrofe 3:**

*Eu tô saindo fora (tô saindo fora) / Você é bipolar demais / Me xinga toda hora (me xinga toda hora) / Depois quer vir sentar pro pai*

As rimas da estrofe são: “fora” e “hora”; “demais” e “pai”, uma vez que há a repetição de som a partir da última sílaba.

A gíria presente na terceira estrofe é “tô” em substituição ao verbo “estou”. Há mensagem subentendida no primeiro verso. Quase que uma gíria, a expressão “sair fora” é bastante utilizada no âmbito informal e, nesse contexto, pode significar que ele está desistindo do relacionamento ou apenas distanciando-se fisicamente de uma situação embaraçosa, isto é, não muito boa.

O terceiro e o quarto versos explicam o segundo, ou seja, justificam o porquê a garota é bipolar demais. Para o autor, a bipolaridade está no seguinte fato: ao mesmo tempo em que ela xinga o companheiro a todo instante, ela sente desejo e demonstra interesse sexual por ele. É possível explorar o sentido conotativo de “xingar toda hora” e “sentar pro pai”.

Vale destacar o sentido de “pai”, termo muito empregado nas letras de *funk*. “Pai”, aqui, não significa o homem que tem filhos, mas revela *status*; poder ou, ainda, um sentimento de segurança; proteção que o homem é capaz de transmitir. Recentemente, com a popularidade do termo e a manutenção do machismo, a expressão “mãe” passou a ser igualmente divulgada. No *funk*, “pai” também comumente aparece como um modo de se referir a Deus. Além disso, pesquisando, descobrimos que no universo informal “pai” pode ser utilizado como sinônimo de “cara”, “brother”, “mano”, “velho”. É interessante pensar na compreensão quase que natural desses e outros termos. Não há a necessidade de se perguntar o que significa, só pelo contexto é possível entender, assimilar e passar a empregá-los em nosso próprio vocabulário.

#### **Estrofe 4:**

*Vai se tratar, garota, sai da minha bota / Rasgou minhas roupas, queimou o 12 mola / Eu tava de boa, cheia de história / Agora chora, chora, chora*

A estrofe 4 refere-se ao refrão da música, por essa razão ela se repete quatro vezes na primeira parte e quatro vezes na segunda (total de oito vezes).

A maioria das palavras dessa estrofe são terminadas em “a”: “tratar” (na fala tem o “r” omitido), “garota”, “bota”, “mola”, “boa”, “cheia”, “história” e “chora”. No entanto, as rimas principais estão em “bota”, “mola”, “história” e “chora”, que

são as últimas palavras de cada verso. Nessa estrofe, observamos a rima imperfeita assoante, em que há apenas repetição dos sons vocábulos. Exemplo: bota/mola.

A frase da estrofe 1 reaparece nessa estrofe (“vai se tratar, garota”), mas agora acrescida de outra oração no imperativo: “sai da minha bota”. O substantivo “bota” foi utilizado como sinônimo de “pé”. Assim, além de ordenar que a garota procure tratamento psicológico/psiquiátrico, ele exige que ela saia do seu pé, isto é, pare de chateá-lo; irritá-lo. Aqui, portanto, aparece mais uma oportunidade de trabalho com o sentido conotativo da expressão.

O segundo verso possui sujeito oculto/desinencial, mas pelo contexto é possível dizer que a garota rasgou as roupas do companheiro e queimou seu tênis (12 molas). A quarta estrofe traz, portanto, uma figura de linguagem importante: a metonímia. A troca da marca/modelo pelo produto é muito comum no *funk*. Não há concordância nominal em “12 mola”, o que também é bastante comum nas letras de *funk*.

Nessa estrofe, no verso três, aparece a gíria “tava”, substituindo o verbo “estava”. É possível estudar o significado de “eu tava de boa”, que quer dizer “eu estava tranquilo”. Ainda nesse verso, a construção da oração “cheia de história” aparece quase que sem contexto, mas ainda assim é possível entender que a menina vai ao encontro do companheiro cheia de história quando ele está sossegado, ou seja, cheia de assunto, pronta para brigar; arrumar confusão com ele. Essa interpretação foi possível através da flexão de gênero (feminino) do adjetivo “cheia”.

Embora o verso quatro apresente apenas 2 palavras, é possível compreender que agora, isto é, depois do companheiro ir embora (“sair fora”), a garota vai chorar. A repetição do verbo “chorar” permite-nos dizer que ela vai chorar muito. Por outro lado, também é possível pressupor que ele não se sensibiliza com o choro.

### **Estrofe 5:**

*Vai se tratar, garota, sai da minha bota / Rasgou minhas roupa, queimou o 12 mola / E eu tava de boa, cheia de história / E agora chora, chora, chora*

Apesar de apresentarem a mesma estrutura da estrofe 4, nas estrofes 5, 7, 13 e 15 “minhas roupas” aparece sem a concordância nominal (*rasgou minhas roupa*). Dessa forma, “roupa” também entra como mais uma palavra da estrofe terminada em “a”. Vale destacar que há mudança de intérprete nessas estrofes. O referido trecho (“minhas roupa”) das estrofes 5 e 13 é interpretado pelo MC Davi e o das estrofes 7 e 15, pelo MC Don Juan. Já o trecho com a devida concordância (“minhas roupas”) das estrofes 4, 6, 12 e 14 é cantado pelo MC Pedrinho.

Além disso, observamos que no verso três há a inclusão do conectivo “e” nas estrofes 5, 6, 7, 13, 14 e 15. O respectivo conectivo não aparece na estrofe 4 nem 12, que são as estrofes iniciais do refrão.

#### **Estrofe 6:**

*Vai se tratar, garota, sai da minha bota / Rasgou minhas roupas, queimou o 12 mola /  
E eu tava de boa, cheia de histórias / Agora chora, chora, chora*

Apesar de apresentarem a mesma estrutura da estrofe 4, as estrofes 6 e 14 possuem a palavra “história” no plural, interpretadas pelo MC Pedrinho. Uma sutil alteração de uma estrofe para outra.

Este capítulo analisou as duas letras de música, *corpus* da nossa pesquisa, objetivando levar esse tema para a sala de aula com o intuito de tornar as aulas de Língua Portuguesa mais dinâmicas e conseguir maior engajamento dos alunos na realização de atividades envolvendo a disciplina.

Acreditamos que o aporte teórico escolhido, sustentou o nosso objeto de estudo – o gênero musical *funk* – mostrando as gírias, as figuras de linguagem e outros aspectos da língua.

Como professora, observo que esse gênero musical vem ganhando notoriedade no país inteiro e é um tema que precisa ser aproveitado em sala de aula a partir do nível Fundamental.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a analisar estratégias linguístico-discursivas presentes em letras de música do gênero musical *funk*. Teve por tema o estudo dos aspectos recorrentes da língua nas letras de *funk*. Assim, apresentamos, no início do trabalho, a seguinte questão: “no cotidiano da juventude o que está mais presente: a orquestra sinfônica, a música clássica, o *funk* ou o quê?”. Chegamos à conclusão de que o gênero *funk* aproxima-se muito mais do universo do estudante, mas é bastante estigmatizado na escola. Dessa forma, a pergunta fundamental que apresentamos neste trabalho diz respeito a “como possibilitar a inserção do *funk* - nos níveis Fundamental e Médio - de modo a motivar o aluno a se interessar pelas aulas de Língua Portuguesa?”

A pesquisa teve por hipótese a possibilidade de identificação de uma gramática particular que orientasse a produção desse gênero. Nesse sentido, consideramos importante refletir sobre a forma como compositores se apropriam desse conhecimento e criam letras de música que caem no gosto de determinado segmento da sociedade.

Definimos, como **objetivo geral**, contribuir com as práticas educativas em sala de aula, na disciplina de Língua Portuguesa, trazendo tema bem próximo da realidade do estudante. E os **objetivos específicos** foram: **1)** analisar a constituição linguística-textual e discursiva em duas letras de *funk*: Meiga e Abusada e Bipolar; **2)** verificar se há aspectos recorrentes nas respectivas letras escolhidas como objeto de estudo; **3)** refletir sobre a forma como esse conhecimento é absorvido pelos autores, de modo a incentivar o jovem para o aprendizado da matéria Língua Portuguesa.

O tema desta Monografia se justificou por ir ao encontro da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que considera crucial o currículo se adequar à realidade local/regional, considerando a autonomia das redes municipais, estaduais e privadas de ensino, como também o contexto e características do alunado (BRASIL, 2018, p. 16). Conforme observamos, ao longo da nossa pesquisa, o que se vê, na prática, nas escolas, é a realidade do aluno ser ignorada. O conteúdo trabalhado em sala de aula é muito distante da vivência do aluno, um dos fatos que causam inevitável desinteresse pela aprendizagem.

Este trabalho se baseou numa pesquisa aplicada, com a finalidade de descobrir informações relevantes sobre o tema e entendê-las com vistas a uma aplicação futura em sala de aula. Para que os objetivos fossem atingidos, selecionamos duas letras de música do gênero *funk*: Meiga e Abusada, autores Anitta, Cláudia Teles e Jefferson dos Santos e Bipolar, de MC Davi.

Esta pesquisa contou com três capítulos, além das considerações iniciais e finais. O primeiro, sobre o aporte teórico que sustentou o *corpus* selecionado. O segundo, contextualizou o nosso objeto de estudo. O terceiro capítulo, dedicado à análise do nosso objeto de estudo.

Neste trabalho analisamos estratégias linguístico-discursivas e estudamos os aspectos recorrentes da língua presentes em duas letras de música do gênero musical *funk*. Justificamos nosso tema por acreditar que, hoje, mesmo com as orientações expostas na BNCC, uma das causas do desinteresse dos alunos pela aprendizagem, principalmente pela disciplina Língua Portuguesa, é o distanciamento do currículo com a realidade dos alunos.

Por isso, com essa Monografia, objetivamos, de maneira geral, contribuir para a manutenção das práticas educativas utilizadas em sala de aula, levando tema presente na vida dos estudantes e que os motiva durante o estudo da matéria Língua Portuguesa.

Para a nossa teoria, articulamos dois textos sobre a gramática emergente proposta por Hopper (1987), a fim de produzir uma síntese teórica. Foram eles: “Gramática emergente: uma leitura”, de Ana Martins, da Universidade do Porto-Portugal, e “Os róticos intervocálicos na gramática individual de falantes de Blumenau e Lages”, de Katja Reinecke, tese de doutorado, apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina. Apresentamos, também, alguns conceitos importantes que complementam e ajudam a assimilar a teoria da gramática emergente, foram eles: os fundamentos teóricos da linguística interacional e da gramática individual de Selting e Couper-Kuhlen (2000); e o paradigma dinâmico de Wildgen (2005).

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Carolina de Abreu. **Batalhas de afirmação, batalhas de institucionalidade: uma análise discursiva de performances da resistência no duelo de Mc's**. Minas Gerais, 2013. Trabalho de Mestrado, de aluna da UFMG. O artigo está na internet.

ANDRADE, Julia Pinheiro. **Cidade Cantada**. São Paulo: Unesp, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, 2018.

\_\_\_\_\_ (1997). Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental. Brasília, MEC/SEF.

BYBEE, Joan (1998) **A functionalist approach to grammar and its evolution**. *Evolution of Communication* 2. p. 249-278.

BYBEE, Joan (2001) *Phonology and Language Use*. **Cambridge Studies in Linguistics** 94. Cambridge: University Press.

BYBEE, Joan (2005) **The impact of us on representations: Grammar is usage and usage is Grammar**. LSA Presidential Address.

CAMPOS, Ana Maria Varela Cascardo. **Análise discursiva da ideologia na letra de Brasil com P: Rap de Gog**. Monografia de TCC. UFB, 2011.

CLIFFORD, James. **Introduction: partial truths**. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1986).

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2005.

DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. **Gêneros Textuais & Ensino**. São Paulo: Parábola, 1 ed. 2010.

ELIAS, Vanda Maria. **Ensino de Língua Portuguesa: oralidade, escrita e leitura**. São Paulo: Contexto, 1 ed. 2011.

FAIRCLOUGH, Norman. **Teoria Social do Discurso. In: Discurso e Mudança Social.** Brasília: UNB, 2001.

GAMA, Rinaldo. **Como é ser negro no Brasil.** São Paulo, Revista Veja, nov. 2017.

GIVÓN, T. **Functionalism and Grammar.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

GRECCO, Anderson da Costa e Silva. **Racionais Mc's: música, mídia e crítica social em São Paulo.** Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e mediações culturais.** Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2009.

HOPPER, Paul. **Proceedings of the Thirteenth Annual Meeting of the Berkeley.** Linguistics Society (1987)

JÚNIOR, João Tadeu Severo de Almeida. **Funk de raiz, um olhar descritivo e cultural: uma análise das letras do funk carioca.** TCC. UNICEUB, 2013.

MARTINS, Ana. **Gramática emergente: uma leitura.** Gramática: História, Teorias, Aplicações. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2010, p. 205-210.

NASCIMENTO, Rosilene Maria. **O funk na sala de aula: quebrando paradigmas. In: Seminário Internacional *Escrevendo o Futuro.*** São Paulo, 2015.

PROGRAMA DA TV GLOBO: **Encontro com Fátima Bernardes,** 24-05-2021.

REINECKE, Katja. **Os róticos intervocálicos na gramática individual de falantes de Blumenau e Lages.** Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. 2006.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista.** São Paulo: Cia. De Letras, 1 ed. 2019.

SANTOS, Carla Barbosa Santos dos; SILVA, Eliane Santos Leite da. **A influência do funk na formação identitária de adolescentes.** Centro Cultural de Exposições Ruth Cardoso, Maceió-AL.

SELTING, Margret; COUPER-KUHLEN, Elisabeth 2000, «**Argumente für die Entwicklung einer interaktionalen linguistik**» in Gesprächsforschung – On-line-Zeitschrift zur verbalen Interaktion, Ausgabe, 2000.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Arte e Educação: a experiência do movimento Hip Hop Paulistano**. In: Andrade, Elaine Nunes de (org.). Rap e Educação. Rap é educação. São Paulo. Summus, 1999.

TAVARES, M. **A gramaticalização de e, aí, daí e então: estratificação/variação e mudança no domínio funcional da sequenciação retroativo-propulsora de informações - um estudo sociofuncionalista** (2003).

WILDGEN, Wolfgang, 2005. **Visuelle Semiotik der elementaren Kräftefelder der Hände (Gestik) und der Augen (Blicke) in einigen Werken von Leonardo da Vinci und Barocci**, in: Winfried Nöth and Anke Hertling (eds.), 2005. Körper – Verkörperung – Entkörperung, Reihe: Intervall, vol. 9, Kassel University Press, Kassel: 149-179.

#### **Material da internet consultado. Links:**

<https://brasilecola.uol.com.br/artes/funk.htm> (acesso em setembro/2021)

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-o-funk/> (acesso em setembro/2021)

<https://www.todamateria.com.br/origem-do-funk/> (acesso em setembro/2021)

<https://www.politize.com.br/funk-no-brasil-e-polemicas/> (acesso em setembro/2021)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Meiga\\_e\\_Abusada](https://en.wikipedia.org/wiki/Meiga_e_Abusada) (acesso em 26/10/2021)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Anitta\\_\(singer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Anitta_(singer)) (acesso em 26/10/2021)

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/07/15/como-mc-davi-dono-do-funk-mais-ouvido-de-2021-enfrentou-fome-e-virou-cantor-com-dvd-dos-rationais.ghtml> (acesso em 28/10/2021)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/MC\\_Pedrinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Pedrinho) (acesso em 02/11/2021)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/MC\\_Don\\_Juan](https://pt.wikipedia.org/wiki/MC_Don_Juan) (acesso em 02/11/2021)

<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/06/diretor-do-clipe-meiga-e-abusada-diz-que-anitta-foi-cassino-escondida.html> (acesso em 02/11/2021)

<https://www.politize.com.br/empoderamento-o-que-significa-esse-termo/> (acesso em 03/11/2021)

<https://www.dicionarioinformal.com.br/pai/> (acesso em 19/11/2021)

[www.hospitalsantamonica.com.br](http://www.hospitalsantamonica.com.br) (acesso em 12/12/2021)