

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

ROBERTO CARLOS DA SILVA BORGES

“SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA”
- Funk, discurso e discriminação -
(ANÁLISE DISCURSIVA DE DOCUMENTÁRIO)

Niterói

2007

ROBERTO CARLOS DA SILVA BORGES

**“SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA”
- Funk, discurso e discriminação -
(ANÁLISE DISCURSIVA DE DOCUMENTÁRIO)**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado da Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Estudos da Linguagem. Subárea: Língua Portuguesa.

Professora Orientadora: **Dra. Sigrid Gavazzi**

Niterói

Julho de 2007

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B732 Borges, Roberto Carlos da Silva.
“Sou feia, mas tô na moda” – funk, discurso e discriminação –
(Análise discursiva de documentário) / Roberto Carlos da Silva
Borges. – 2007.
207 f.
Orientador: Sigrid Gavazzi.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Letras, 2007.
Bibliografia: f. 205-207.

1. Análise do discurso. 2. Documentário (cinema) Brasil. 3.
Funk (música) – Aspectos sociais - Brasil. I. Gavazzi, Sigrid. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 401.41

ROBERTO CARLOS DA SILVA BORGES

**“SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA”
- Funk, discurso e discriminação -
(Análise discursiva de documentário)**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado da
Faculdade de Letras da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial à obtenção
do título de Doutor em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Sigrid Gavazzi (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Márcia Atália Pietroluongo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André Valente Crin
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Nelson Nóbrega Fernandes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício da Silva
Universidade Federal Fluminense

A Maria Diva da Silva Borges e a Robson da Silva Borges

Agradecimentos

Em primeiro lugar, a Deus, que tudo pode.

À Sigrid Gavazzi, orientadora e amiga, que me acolheu carinhosamente e me conduziu com intelecto, muita competência, paciência e pontualidade. Após ter abandonado uma outra pesquisa já iniciada há quase dois anos, Sigrid Gavazzi arriscou-se ao apostar em mim, a quem ela não conhecia, e em uma pesquisa polêmica e delicada. Agradeço-lhe, Mestra, por tudo.

À Denise Garcia, diretora e produtora do documentário, que sempre me recebeu com entusiasmo, autorizou prontamente a utilização de seu documentário como *corpus* de minha pesquisa e forneceu apoio no que foi necessário.

Aos parentes e amigos que se sentiram preteridos durante o momento de produção, mas mesmo assim foram capazes de compreender a relevância do meu distanciamento.

À Fátima Maria Oliveira pela leitura do texto e por ser a amiga que me trouxe riso e alegria em momentos que poderiam ter sido catastróficos.

A Holmes Fagundes Pereira Júnior, uma daquelas pessoas que a vida traz para somar, sempre.

À Cláudia Moraes Cardoso, que me apresentou à teoria analítica de Carl Gustav Jung e, de forma "piscianamente" cuidadosa, carinhosa e competente, ajudou-me a ter acesso a pontos velados do inconsciente, levando-me a compreender que a aceitação e integração da Sombra é tão útil, saudável e necessária quanto a integração da Luz.

A todos aqueles cujos nomes não são citados, mas torceram por mim e estão ao meu lado, tornando-me, dessa forma, mais próspero.

“o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros.” Saramago

Pontos de vista

**Quando Nero queria ver
o mundo melhor
olhava-o através de
uma esmeralda.**

**Quando quero ver
melhor
o mundo
eu o olho através
das palavras**

Marina Colasanti

“O homem que não atravessa o inferno de suas paixões também não as supera. Elas se mudam para a casa vizinha e poderão atear o fogo que atingirá sua casa sem que ele perceba.” Jung

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar, pelo viés da Semiolingüística de Partrick Charaudeau, o documentário **‘Sou feia, mas tô na moda’**, de Denise Garcia. Utilizando como embasamento teórico principal a “Nova Análise do Discurso” de Patrick Charaudeau (1996) e perpassando pela noção de *Ethos* (Charaudeau:2006 e Maingueneau:2002), pretendemos refletir sobre o preconceito e a discriminação que giram em torno do *funk* no referido documentário, como também sobre questões que tangem a discriminação de gênero (sobretudo em relação ao feminino) e a discriminação social em nossa nação.

Abstract

The goal of the present work is to analyze, through the use of Semiolinguistics' theory of Patrick Charaudeau, the documentary film "Sou feia, mas tô na moda" (I am ugly, but I'm trendy), by Denise Garcia's. Using as main theoretical support the "New Analysis of the Speech" of Patrick Charaudeau (1996) and glancing over the notion of *Ethos* (Charaudeau: 2006 and Maingueneau: 2002), we intend to investigate the prejudice and discrimination that permeate *funk music* in the aforementioned documentary, and also on questions that refer to gender discrimination (specially regarding sexism) and social discrimination in our nation.

Capítulo	Sumário	Página
I	Introdução	10
II	Algumas hipóteses, certas questões	14
III	Documentário: por uma conceituação	17
IV	Negros, quilombos, favelas: discriminação	25
V	Discurso de macho, discurso de fêmea: feminismo no <i>funk</i> ?	36
VI	Os vários olhares sobre o <i>funk</i> : muda o enunciador, muda a história	47
VII	Uma breve história do <i>funk</i> carioca	53
VIII	<i>Ethos</i>	76
IX	A Semiolingüística de Patrick Charaudeau	97
IX.1	Análise Semiolingüística do texto e do discurso	101
IX.2	A Nova Análise do Discurso (O homem em sociedade – Língua, comportamento e comunicação): o contrato de comunicação	110
IX.3	Características do contrato de comunicação	129
IX.4	Os Sujeitos da Comunicação	132
X	Considerações Finais	142
XI	Anexos	150
Anexo I	Transcrição do documentário	150
Anexo II	O amargo brilho do pó	167
Anexo III	Em entrevista inédita, Renato Russo fala de drogas e da Legião	179
Anexo IV	Funk Brasileiro põe o mundo para sacudir	181
Anexo V	Entrevista com as “Danadinhas”	182
Anexo VI	Feminista, sim, e daí?	185
Anexo VII	Sou feia mas tô na moda (1)	187
Anexo VIII	Sou feia mas tô na moda(2)	189
Anexo IX	Filme sobre mulheres do funk terá estréia mundial em Londres	191
Anexo X	Tati Quebra Barraco: Cinderela do Funk	193
Anexo XI	Funk do Bope	203
XII	Referências Bibliográficas	205

I) INTRODUÇÃO

Em outubro/novembro de 2005, fomos surpreendidos ao visualizar nos muros da cidade cartazes com uma chamada bastante inusitada pelo teor que veiculava: **“Sou feia, mas tô na moda”**. Essa chamada espetacular já era suficiente para provocar reflexões a qualquer de nós, seres imersos em um tempo e um espaço nos quais a beleza é uma imposição, em que aqueles que não são belos (não correspondem a um estereótipo “x” ou “y” de beleza) estão alijados de um sistema perverso e extremamente ditatorial.

Descobrimos, logo, tratar-se “aquilo” de um documentário sobre o *funk* carioca. Vários outros cartazes começaram a aparecer e, tão logo houve a estréia do documentário, apressamo-nos em assistir a ele.

O filme foi para nós uma verdadeira epifania. Estava ali na tela um objeto de estudo rico e bastante promissor. Transformou-se, então, em nosso *corpus* de pesquisa para esta Tese de Doutorado.

Para a construção da mesma, resolvemos percorrer o TRAJETO exposto a seguir:

O filme nos suscitou algumas hipóteses e nos levou a alguns questionamentos que relacionamos no capítulo II, que foi intitulado de **“Algumas hipóteses, certas questões”**.

No capítulo III, propusemos, a partir da obra **“Introdução ao documentário”** (2005), principalmente, uma conceituação deste tipo de filme. Bill Nichols, autor da referida obra, é visto, hoje, como um dos maiores pensadores do mundo na área de cinema.

Como algumas questões levantadas por este documentário tangenciam problemas ligados à discriminação de raça e à discriminação social, o capítulo IV –

“Negros, Quilombos, Favelas: Discriminação” tem como proposta expor/discutir, ainda que de forma breve, alguns pontos-chave ligados ao problema sócio-racial no Brasil. Nesse capítulo, fazemos uma revisão de literatura em que se parte de Castro Alves, passa-se pela Bíblia, visita-se Darcy Ribeiro, observam-se gráficos e estatísticas produzidas pelo IBGE e pelo IPEA, fala-se de Leis e se vai até Andreino Campos e sua discussão a respeito de Quilombos e Favelas.

O filme em questão foi produzido por uma mulher e a grande maioria das pessoas que são entrevistadas – e nele aparecem – são do gênero feminino. Algumas questões sérias, próprias do universo feminino, são abordadas. Isso justifica o capítulo V – **“Discurso de macho, discurso de fêmea: feminismo no funk?”**. Lançamos mão, então, de alguns textos que refletem sobre questões inerentes aos problemas advindos das diferenças de gênero. Por intermédio das obras de Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy (**“O que é o Feminismo”**), Maria Rita Kehl (**“A Mínima Diferença”**) e Regina Neri (**“A Psicanálise e o Feminino: Um Horizonte da Modernidade”**), pudemos, ainda que indiretamente, tocar em alguns pensamentos de Freud, Lacan, Simone de Beauvoir, Virgínia Woolf e Kate Millet, por exemplo.

É no capítulo VI que trazemos à tona uma discussão cuja origem pode ser um tanto polêmica, qual seja: a perspectiva escolhida ao se olhar um “objeto” pode-nos trazer informações diferenciadas sobre esse “objeto”. Sob o título **“Os vários olhares sobre o funk: muda o enunciador, muda a história”**, tentamos refletir a respeito do enfoque dado a alguns “atos” dos personagens ditos *funkeiros* e como esses mesmos “atos” têm sido avaliados, segundo a mídia, quando os “atores” não são ligados ao mundo “*funk*”.

Como o documentário analisado aborda diretamente o “mundo” de pessoas que produzem “*funk*”, o capítulo VII não poderia, a nosso ver, ser ignorado: **“Uma breve história sobre o funk carioca”**. Com base, principalmente, no livro de Silvio Essinger, tentamos aqui estabelecer o percurso do *funk* carioca com suas características e peculiaridades. A História aqui contada remonta o início da década de 60, quando ainda somente se falava de bossa-nova e de samba-jazz e era impossível se pensar em um som/ritmo parecido com o do *funk*. Passa pela década de 70, época do *Black Power*, chega aos anos 80-90, do Charme, até o surgimento do *funk*, na década de 90.

Em seguida falamos de *Ethos*. O *ethos*, para Aristóteles, é a imagem que o orador transmite de si. Para Charaudeau, o *ethos* se situa naquilo que o sujeito falante dá a ver e a entender. Não está, portanto, ligado ao indivíduo, mas ao papel a que corresponde o seu discurso. Logo, o conceito de *ethos* torna-se fundamental para a Análise do Discurso. Por isso, o capítulo VIII parte da conceituação de *ethos* e tem como proposta analisá-lo dentro do documentário em questão.

A fundamentação teórica que escolhemos para nosso trabalho baseia-se na Semiolingüística de Patrick Charaudeau, cuja teoria apresentamos no capítulo IX. Esse capítulo mereceu algumas subdivisões, a saber: IX.1 – **“Análise semiolingüística do texto e do discurso”**; IX.2 – **“A nova Análise do Discurso (O homem em sociedade – Língua, comportamento e comunicação): o contrato de comunicação”**. ; IX.3 – **“Características do contrato de comunicação”**; IX.4. **“Os sujeitos da comunicação”**. Por tratar da teoria que estrutura nosso trabalho, não tivemos como fugir a tantas subdivisões.

No décimo e último capítulo, que denominamos “Considerações finais”, expomos as conclusões a que nossa análise nos permitiu chegar.

Importante ressaltar o fato de que, nesta tese, tivemos, como opção metodológica (respaldados por nossa orientadora), alinhar a teoria com a prática, isto é, sempre que surgem pressupostos teóricos a eles é associada a análise de dados. Daí ser nosso intento não separar, em compartimentos estanques, observações teóricas e a sua aplicação.

Os Anexos (em que apresentamos a transcrição do filme analisado e onde reproduzimos alguns textos, veiculados pela mídia, sobre assuntos relevantes para o que aqui será discutido) foram dispostos após as Considerações Finais. Por último, relacionamos as Referências Bibliográficas.

Assim, justificamos nosso trabalho: como a Análise do Discurso, que nos serve de arcabouço, trabalha concomitantemente o espaço social e o Lingüístico, esperamos que nossas reflexões, de cunho acadêmico e lingüístico, delineiem traços de uma realidade na qual estamos inseridos. Se o tivermos conseguido, nosso trabalho terá alcançado o seu fim.

II – ALGUMAS HIPÓTESES, CERTAS QUESTÕES

Conforme dito na introdução, como objeto de análise, o filme nos suscitou algumas questões e hipóteses que relacionamos:

HIPÓTESES

- 1) O documentário faz uma denúncia do preconceito de algumas camadas sócio-culturais em relação ao *funk*.
- 2) O preconceito não está diretamente ligado ao que o *funk* veicula, mas sim ao enunciador que o produz.
- 3) Como apontado por alguns veículos midiáticos, há, sim, um discurso feminista que perpassa o documentário.

QUESTÕES LEVANTADAS PELO DOCUMENTÁRIO

- 1) Que tipos de preconceito/discriminação ele denuncia? De gênero? De raça? Sócio-econômico? Sócio-cultural?
- 2) O discurso que ele veicula pode ser apontado como feminista ou é um discurso machista “produzido” por mulheres?
- 3) Por que o *funk* é tão rejeitado socialmente? O que tem maior “peso”: “O que se diz” ou “aquele que diz” ?
- 4) Que *ethos* são criados/apresentados em defesa do discurso que se quer veicular?
- 5) Por que, numa sociedade permissiva como a nossa, o *funk* ainda causa tanto estranhamento?

Na tentativa de encontrar respostas para as questões suscitadas, resolvemos adotar como procedimento básico de análise o mapeamento do contrato de comunicação estabelecido entre o “sujeito falante” (eu-emissor/comunicante) e o “sujeito falante destinatário” (tu-destinatário/interpretante); e assim:

- a) Explicitar o projeto de comunicação subjacente ao documentário, detectando sua intencionalidade;
- b) Analisar a coerência (ou a falta dela) entre o projeto de fala e o contrato de comunicação pertinentes ao discurso ali veiculado.
- c) Explicitar, pelo viés da Análise Semiolingüística do Discurso, o preconceito que, conforme supomos, o documentário se propõe a denunciar.

Para um esclarecimento inicial, afirmamos que Charaudeau propõe uma distinção entre análise de texto e análise do discurso. Para ele,

“ A primeira se dirige ao texto; consiste em analisar um texto (qualquer que seja sua configuração) – que é o resultado de uma combinação (o produto) de certas condições de produção com as operações de discursivização – , em seu desenvolvimento linear, de modo simultaneamente progressivo e recorrente. A segunda se dirige a um corpus de textos semelhantes em nome de um tipo de situação (contrato) que as sobredetermina, e das quais estudamos as constantes (para definir um gênero) e as variantes (para definir uma tipologia de estratégias possíveis). Frequentemente se diz análise de discurso de um texto; convém, então, precisar se o texto constitui um fim em si ou se se trata de um simples pretexto.” (CHARAUDEAU, 1996, p.40)

A partir dessa definição, nosso trabalho se erige: nossa motivação se concretiza, portanto, pela possibilidade de averiguar se as estratégias traçadas na construção

do discurso que perpassa o documentário são suficientes para credenciá-lo/legitimá-lo frente aos “tus” (interpretante/destinatário) ou se não o são, tornando o projeto parcial ou totalmente falho.

III) DOCUMENTÁRIO: POR UMA CONCEITUAÇÃO

Uma das tarefas difíceis e delicadas de nosso trabalho consiste em conceituar o gênero “documentário”. Para nos auxiliar nesse objetivo, iniciamos com a leitura do livro “Introdução ao documentário”, de Bill Nichols¹.

Na página 47 de seu livro “Introdução ao documentário”, ele nos diz que “A definição de ‘documentário’ não é mais fácil do que a de ‘amor’ ou de ‘cultura’”. Diz, ainda, que tal conceituação é sempre relativa ou comparativa, estruturando-se pelo contraste com os filmes de ficção, experimentais ou de vanguarda.

Espera-se que seja mais ou menos claro para um grande número de pessoas que o filme “documentário” aborda o mundo em que vivemos – pela ótica do sujeito que o produz – e não uma ficção imaginada por um cineasta. Tanto é assim que as expectativas que gera em seu público-alvo são bastante diferentes das do público que vai assistir a um filme de terror, a uma aventura, a um melodrama, por exemplo.

Por mais claro que isso possa ser, no entanto, há um número cada vez maior de documentários que lança mão de recursos, estratégias, convenções que podem ser facilmente associadas ao filme ficcional – como ensaio, roteirização, interpretação. Isso, muitas vezes, atenua (em muito) os limites entre o que é ficcional e o que não é ficcional.

Para acirrar mais a dificuldade de conceituação, surgem, como aponta Nichols, filmes ficcionais como *Forrest Gump*, *A Bruxa de Blair* e *Truman Show*, o *show da vida* que constroem suas histórias em torno de características que poderíamos dizer inerentes ao filme “documentário”. Ficções como essas levam o espectador a ter a sensação de que assiste a filmes que retratam a realidade, na

¹ Bill Nichols é um dos intelectuais mais influentes da academia norte-americana contemporânea na área de cinema. É autor de uma conhecida coletânea de textos em Teoria do Cinema: *Movies and methods: An anthology*.

medida em que satisfazem a necessidade de se testemunhar a vida de pessoas que parecem fazer parte do mesmo mundo histórico a que pertencemos. Os meios digitais contribuem ainda para a intensificação dessa sensação pela possibilidade de tornarem tudo evidente demais, real demais. Muitas tecnologias trabalham no sentido de nos dar a impressão de autenticidade, mesmo quando estamos diante de algo que foi produzido e fabricado.

A raiz da tradição do documentário consiste, portanto, em sua capacidade de nos transmitir a impressão de que visualizamos algo autêntico. Logo, não só a seleção das imagens e a disposição do padrão de seqüência contribuem em muito para a interpretação e para a construção do significado daquilo que vemos: muitos outros fatores contribuirão.

Ora, tanto a propaganda política, quanto a publicidade, trabalham com nossos sistemas de crença. Hoje, até mesmo a ciência, na qual o diagnóstico por imagens assumiu importância fundamental, apela para o mesmo sistema de valores. Assim também o é com o documentário: precisamos crer que aquilo que estamos vendo é testemunho do mundo para embasarmos nossa orientação (ou ação) sobre ele.

Assim, há documentários que têm como intenção primordial persuadir o espectador a adotar uma perspectiva ou um ponto de vista sobre o mundo vivido. Quando isso ocorre, os cineastas têm de optar sobre como fazê-lo: ou tentam nos levar a ver o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele ou com uma clareza e transparência que minimizam o valor do estilo ou da percepção do cineasta. Em qualquer um dos casos, porém, tentam desviar nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Nisso, em nada diferem daqueles

que produzem ficção com o objetivo de atrair nossa atenção para mundos que, de outra maneira, jamais conheceríamos.

Todo filme, na verdade, tem por base um “documentário”, assim o afirma Bill Nichols logo no início de sua obra. A assertiva baseia-se no fato de que mesmo “*a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.*” (NICHOLS, 2005, p. 26)

Para ele, então, existem dois tipos de filmes:

- 1) Os de satisfação de desejos, ou filmes de ficção: expressam nossas aspirações, sonhos e temores. Esses têm a capacidade de tornar concreto aquilo que imaginamos. As verdades, idéias e pontos de vista, veiculados nesse tipo de filme, são de natureza tal que podemos rejeitar ou adotar como nossos;
- 2) Os de representação social, ou os de não-ficção: chamados de forma generalizada de “documentários”. Em seu sentido restrito, representam, de forma palpável, os aspectos desse mundo que ocupamos e compartilhamos. É a realidade social que ressalta, prioritariamente, de acordo com a seleção e a organização determinadas pelo cineasta. Na verdade, quanto à seleção e ordenação por parte do cineasta, os primeiros também passam pelo mesmo processo, mas isso se dá de uma outra forma, porém. Estes, pois, denotam uma determinada compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Dessa forma, o filme documentário também veicula verdades. Precisamos, porém, avaliar o que ele reivindica, seus pontos de vista, suas

afirmações e argumentos relativos ao mundo da forma como o conhecemos. A partir disso, cabe a cada um de nós decidir se deve ou não acreditar nele. Na verdade, o que veiculam são visões de um mundo comum, com o objetivo de que as exploremos e as compreendamos. Ambos os tipos de filmes são histórias que pedem tanto que acreditemos nelas quanto que as interpretemos. A interpretação está ligada à compreensão da transmissão de significados e valores. A crença depende da forma como reagimos a esses significados e valores. Certamente, um dos objetivos do documentário de representação social é estimular, encorajar a crença. É necessário que se creia no mundo do filme como real, já que os documentários de representação social pretendem exercer algum tipo de impacto no mundo histórico e isso só é possível se a persuasão e o convencimento a respeito do ponto de vista que veiculam forem eficazes. Bill Nichols, quando defende esse ponto de vista, traz à tona um parecer muito interessante. Para ele, essa necessidade do documentário instilar crença aproxima-o da tradição retórica, na qual a eloquência tem um objetivo estético e social.

Seu encanto reside, então, em colocar, diante das pessoas, questões atuais de nossa sociedade, com seus problemas, apresentando-lhes suas possíveis soluções. Dessa forma, o documentário acaba por nos tornar capazes de olhar para temas oportunos que necessitam de atenção.

O documentário se engaja no mundo pela representação de três diferentes maneiras:

- 1) Oferecem um retrato ou uma representação reconhecível do mundo:
mostram pessoas, lugares e coisas que poderíamos ter visto por nós mesmos e isso com tal fidelidade que nos dá base para a crença de que vemos o que de fato estava lá diante da câmera, logo, o que “vemos” é “verdade”. Somos levados a acreditar que a imagem diante de nossos olhos seja a própria realidade representada diante de nós.

Entretanto, ao mesmo tempo em que podemos crer na veracidade do que nos é apresentado, a história ou o argumento expostos podem apresentar uma maneira distinta (da nossa) de observação da realidade. No caso do documentário que analisamos, podemos afirmar que, quando os componentes da comunidade expressam seu parecer a respeito do que significa o *funk* para eles, somos compelidos a refletir a respeito da experiência que nos apresentam, embora não a vivenciemos em nosso cotidiano.
- 2) Significam ou representam os interesses de outros: muitas vezes, assumem o papel de representantes do público. No documentário que analisamos, podemos notar, sem muito esforço, que há uma voz que fala em favor daqueles que produzem *funk*, defende os interesses dos sujeitos que são tema de seu filme.

- 3) Defendem um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas: talvez essa maneira de engajamento seja subliminar às outras duas, mas por intermédio desta eles afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões.

Nos filmes de ficção, diferente do que acontece nos filmes documentários, as pessoas são atores, dependendo de relações contratuais para a atuação em um determinado filme. Por conseguinte, devem obedecer àquilo que lhes é traçado e o diretor tem o direito de obter a *performance* que considera adequada. A valorização do ator normalmente se dá pela sua capacidade de encenação e qualidade de sua atuação.

Já nos filmes documentários, espera-se que as pessoas continuem a levar suas vidas como se a câmera que as filma não existisse. Cria-se uma ambiência de “entrevista ao vivo” e os “papéis”, em teoria, não seriam marcados previamente. Quer-se uma pessoa falando de si, relatando experiências, fornecendo suas opiniões.

Não há, portanto, uma expectativa em relação à qualidade de atuação daqueles que ali são representados. Pelo contrário, espera-se ver fidelidade ao seu comportamento ou a sua personalidade habitual. Nesse caso, se o diretor exigisse uma *performance*, correria o risco de ter a integridade de seu filme, naquilo que tange a autenticidade social, ameaçada. Para o cineasta, o valor reside justo no que a vida dessas pessoas incorpora, não em sua capacidade de atuar como atores teatrais.

Uma forma, então, de sintetizar a interação tripolar (1. cineasta; 2. temas ou atores sociais; 3. espectadores) pode ser mostrada através da sentença “**Eu** falo **deles** para **você**”. Assim teríamos:

1) A maneira como esse **EU** assume a voz pode variar: pode ser uma (voz) como a de um deus a que se ouve, mas não se vê quem a emite; pode ser uma (voz) que corresponda a uma voz de autoridade, proveniente de alguém a quem vemos e ouvimos, que fala em nome do filme; pode ser também que o próprio cineasta fale, diante da câmera ou não. O cineasta transforma-se, assim, numa *persona* ou personagem em seu próprio filme, sendo também seu criador.

FALAR DE deixa claro que esse tipo de filme se propõe a representar outras pessoas. Falar de alguém, de algum tópico, assunto, pessoa ou indivíduo.

2) O pronome de terceira pessoa (**ELES**) remete-nos diretamente àquele de quem se fala. Logo, ao falar de **ELES** o documentário nos dá a sensação de que as pessoas que estão sendo filmadas (elas e suas vidas) estão lá para a nossa análise e/ou para a nossa edificação.

3) O **VOCÊ**, como também o é o **ELES**, exige uma clara separação. Há um locutor, que é o **EU**, e o destinatário que ocupará o lugar do **VOCÊ** da sentença inicial. O **VOCÊ**, representado pelo público que assiste ao documentário, ocupa um tempo e um espaço social diferente daquele do ato de representação e do tema representado. Logo, o papel que o auditório assume diante do filme documentário pode apresentar aspectos um tanto quanto distintos de sua própria *persona* social, conforme afirmamos anteriormente. Nesse momento, assistimos ao filme como

espectadores, como público. Todavia, esse **VOCÊ** é ativado como público quando o cineasta consegue nos atingir de alguma forma, quando se tem a sensação de que é a nós que ele se dirige. Se não for assim, ainda que se esteja diante da tela, não assistimos ao filme.

Talvez, porém, a grande dificuldade em conceituar o documentário esteja no fato de ele não ser uma reprodução da realidade, mas uma representação da mesma. Como tal, apresenta uma determinada visão do mundo, de um dado aspecto da realidade social.

E, ainda que soe como extremamente simplório, diz-se que documentário é aquilo que a instituição que o produziu chama de documentário. Assim, se um filme já chega com esse rótulo (“documentário”), antes de qualquer iniciativa do crítico ou do espectador, adquire tal *status*.

É óbvio que podemos fazer avaliações ou conjecturas a respeito do grau de objetividade, confiabilidade e credibilidade de quem o produziu, do assunto que aborda, dos personagens sociais envolvidos, mas, se associado ao supracitado “rótulo”, fizer referência ao mundo histórico que compartilhamos e não a um mundo imaginado pelo cineasta, sua classificação como tal torna-se indiscutível.

IV) NEGROS, QUILOMBOS, FAVELAS : DISCRIMINAÇÃO

*Não basta inda de dor, ó Deus terrível?!
É, pois, teu peito eterno, inexaurível
De vingança e rancor?...
E que é que fiz, Senhor? Que torvo crime
Eu cometi jamais que assim me oprime
Teu gládio vingador?!*

*.....
Foi depois do dilúvio... Um viandante,
Negro, sombrio, pálido, arquejante,
Descia do Arará...
E eu disse ao peregrino fulminado:
"Cam! ... serás meu esposo bem-amado...
— Serei tua Eloá. . . "*

*Desde este dia o vento da desgraça
Por meus cabelos ululando passa
O anátema cruel.
As tribos erram do areal nas vagas,
E o nômade faminto corta as plagas
No rápido corcel.*

[...]

(Vozes d'África. In.: ALVES, Castro. 1990)

O poema *Vozes d'África*, de Castro Alves (um de nossos maiores poetas da terceira geração do Romantismo brasileiro, que militava contra o poder monárquico e suas instituições, como o escravismo, por exemplo), traz-nos, em belíssima construção prosopopéica, a personificação do continente africano que expressa, diante de Deus, a sua grande dor.

Cam, de quem nos fala o texto, é filho de Noé, patriarca bíblico. Por ter visto a nudez do pai, foi amaldiçoado pelo mesmo, tornando-se escravo de seus irmãos, conforme nos relata o livro sagrado:

“ Os filhos de Noé, que saíram da barca com ele, foram Sem, Cam e Jafé (Cam foi o pai de Canaã.). Esses três foram os filhos de Noé, e os descendentes deles se espalharam pelo mundo inteiro. Noé era agricultor; ele foi a primeira pessoa que fez uma plantação de uvas. Um dia Noé bebeu muito vinho, ficou bêbado e se deitou nu dentro da sua barraca. Cam, o pai de Canaã, viu que o seu pai estava nu e saiu para contar aos seus dois irmãos. Então Sem e Jafé pegaram uma capa, puseram sobre os seus próprios ombros, foram andando de costas e com a capa cobriram o seu pai, que estava nu. E, a fim de não verem o pai nu, eles fizeram isso olhando para o lado. Quando Noé acordou depois da bebedeira, soube do que Cam, o filho mais moço, havia feito. Aí Noé disse o seguinte: "Maldito seja Canaã! Ele será escravo dos seus irmãos, um escravo miserável." E Noé disse mais: "Bendito seja o Eterno, Deus de Sem, e que Canaã seja seu escravo. Deus faça que Jafé tenha domínio sobre muitas terras, e que os seus descendentes morem nos acampamentos de Sem. E que Canaã seja escravo de Jafé."” (Livro de Gênesis, cap. 9, vs. 18-21)

Causa-nos grande estranhamento o “deslize” ter sido cometido por Cam e a maldição recair sobre seu filho Canaã. O texto bíblico, porém, não nos esclarece sobre isso² e não é o que nos interessa no momento, mas sim que esse trecho teria sido utilizado pela igreja durante séculos como um dos argumentos para endossar sua omissão diante da barbárie cometida contra os negros. Segundo a Bíblia, pois, conforme relatado, é nessa maldição, assentida por Deus, que se inicia a história da escravidão do continente africano, como também a escravidão e sofrimento de outros povos.

Sobre esse fato, o crítico Alfredo Bosi faz a seguinte análise:

“A narração da Escritura prossegue dando o elenco das gerações de Cam, Sem e Jafé. “Camitas” seriam os povos escuros da Etiópia, da Arábia do Sul, da Núbia, da Tripolitânia, da Somália **(na verdade, os africanos do Velho Testamento)** e algumas tribos que habitavam a Palestina antes que os hebreus as conquistassem.” (grifo nosso). (BOSI, 1993, p. 257)

² A Bíblia de Jerusalém (Edições Paulinas, SP:1991, p. 43-44) diz que houve adulteração do texto original, onde a maldição recaía sobre o próprio Cam)

Entretanto, conforme aponta Bosi, se Noé viveu há muitos séculos antes da era Cristã, é estranho, no mínimo, observar que tal evento (a maldição) se tornou uma possível explicação para o escravismo como punição perpétua de um povo. Se isso permanecesse no âmbito da ficção, não causaria incômodo algum. O estranho é constatarmos, porém, que o pensamento mercantil dele se utilizou, durante os séculos XVI, XVII e XVIII para justificar o tráfico de escravos. A punição de Cam, por ter visto a nudez do pai, seria o argumento para domínio e castigo de todo um povo, deixando marcas indeléveis em nossa história e em nossa alma.

Excelente a construção poética de Castro Alves, para quem nem mesmo Deus, o deus cristão, se compadece diante de tanto sofrimento. Pelo contrário, age com dureza e de forma vingativa contra uma vítima vulnerável e impotente diante de tamanho poder.

Bosi (1993:259) observa, ainda, que depois da queda de Adão e Eva, toda a descendência do pecador, ou seja, toda a humanidade, ficou marcada pelo pecado chamado “original”. Mas o pecado de Adão, ainda que pudesse ser considerado muito maior que o de Cam, já que nasce da desobediência de uma orientação do próprio Deus, encontra remissão através da morte do Cristo, filho genuíno de Deus, que simboliza “o próprio Deus que se fez carne”. Para o pecado de Cam, porém, não há remissão, não há perdão e não há castigo que baste. A voz personificada da África não silencia diante disso:

“Cristo! embalde morreste sobre um monte...
 Teu sangue não lavou de minha fronte
 A mancha original.
 Ainda hoje são, por fado adverso,
 Meus filhos — alimária do universo,
 Eu — pasto universal.”
 (Vozes d’África. ALVES, CASTRO, 1990)

Como punição ou como culpa, o escravismo perpetua-se no Brasil. Negros de diversas etnias africanas, de diversas camadas sociais, chegam a nossa terra e aqui vivem sob o domínio do homem branco. São tratados como animais e até mesmo a igreja, que poderia ser o consolo de suas dores, olha-os como tal.

Os negros africanos, contudo, chegam aqui por volta do ano de 1.500 de nossa era. Embora nunca tenha havido em nossa terra um “apartheid” assumido ou por força de Lei – o Brasil tem sido considerado há muito tempo, em função de algumas teorias utópicas, o país da democracia racial – é cada vez mais difícil negar que há discriminação e que convivemos com o preconceito, ou seja: que as distinções e as desigualdades dentre as raças são cada vez mais explícitas.

Ratificando isso, o IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) divulgou, em 2001, suas pesquisas que mostram o tamanho da desigualdade racial existente no Brasil. Por sua vez, em um artigo intitulado **“Desigualdades raciais no Brasil: síntese de indicadores e desafios no campo das políticas públicas”**, Rosana Heringer apresenta uma série de gráficos e estatísticas, extraídos de órgãos institucionais brasileiros (como o IPEA e o IBGE, por exemplo), que demonstram que a desigualdade racial não é algo que faça parte do mundo imaginário dos grupos de movimento negro.³ Já em ensaio intitulado **“Sobre o óbvio”**, o antropólogo Darcy Ribeiro afirma que

“Nunca se viu, em outra parte, ricos tão capacitados para gerar e desfrutar riquezas, e para subjugar o povo faminto no trabalho, como os nossos senhores empresários, doutores e comandantes. Quase sempre cordiais uns para com os outros, sempre duros e implacáveis para com subalternos, e insaciáveis na apropriação dos frutos do trabalho alheio.”

3. Não trataremos, especificadamente, desses detalhes estatísticos por não ser diretamente esse o assunto que nos interessa no momento, a não ser pelo fato de servirem como comprovação de que o mito da democracia racial no Brasil não passa de mito, como será referendado no documentário que nos propomos a analisar.

Além disso, lançando mão de uma sofisticadíssima ironia, Darcy Ribeiro discute, nesse ensaio, a forma pérfida como nossa sociedade se instituiu depois da independência de nosso país e da diferença ante a apropriação de terra que aconteceu no Brasil e a que aconteceu nos Estados Unidos, onde bastava a qualquer pioneiro se apossar, ocupar e trabalhar a terra para que ela fosse sua, enquanto aqui construíamos “Casas-grandes e Senzalas” grandiosas para que, por intermédio do trabalho escravo que elas abrigavam, seus senhores não necessitassem trabalhar.

Darcy nos fala ainda da crueldade astuta das classes dominantes brasileiras diante do advento da Revolução Industrial. As fontes de energia natural (como carvão, depois a eletricidade e o petróleo) substituíram paulatinamente a força tanto dos animais quanto dos escravos. O Brasil, porém, foi o último país do mundo a abolir a escravatura – a luta contra a escravidão, em nossa pátria, prolongou-se por mais de oitenta anos e só aconteceu dentro desse prazo em função da pressão externa de outros países. Caso contrário, corríamos o perigo de que ela demorasse muito mais – e o processo adotado foi bastante cruel e exacerbadamente desumano.

Assim, o cinismo, a hipocrisia, o descaso, através de um jogo político bastante sagaz, chefiado pelo Visconde do Rio Branco, do gabinete conservador, emerge no dia 28 de setembro de 1871, sob a máscara de consciência humana universal, recebendo o nome de Lei do Ventre-Livre, também conhecida como Lei Rio Branco. Segundo a referida lei, qualquer filho de escravo, nascido no Brasil, seria livre. Isso, ainda que de forma muito lenta e gradual, teria como fim a extinção da escravidão em nossas terras.

O filho do escravo seria livre; seus pais, não. Logo, liberdade de quem? Dos senhores de escravo, exclusivamente, que além de retardarem o processo da abolição, desobrigavam-se de alimentar as crianças que nasceriam “livres”. Desde então, como atestam variados historiadores, já fazia parte da cultura de nossa nação o fato de as leis não serem cumpridas, ou por desinteresse em aplicá-las ou pela dificuldade em fiscalizar seu cumprimento: o que era promulgado, então, diante do desinteresse, tornava-se “letra morta”. Durante os dezessete anos que separa a Lei do Ventre-Livre da “efetiva” abolição da escravatura, os escravocratas criaram numerosas estratégias para burlar a referida lei e ressarcirem-se, assim, daquilo que julgavam ter perdido.

Embora os abolicionistas tivessem a esperança de que o processo de abolição dos escravos se desse de forma justa e ética, ao contrário do que esses esperavam, os negros libertos foram jogados na penúria e na miséria, sem que tivessem direito à terra, moradia, escola, hospitais, assistência social... Tiveram como pagamento, ou melhor, como troco, como esmola, somente a discriminação. Substituíram a senzala por abrigos e casebres em lugares afastados.

Em 14 de dezembro de 1890, Rui Barbosa assina um despacho determinando que todos os documentos referentes à escravidão fossem reunidos e queimados. Seis dias depois, o Congresso Nacional aprova o seu despacho. Há uma versão que justifica o ato pela tentativa de apagar de nossa memória toda lembrança da injustiça que houve por trás da escravidão no Brasil. Improvável essa intenção. Na verdade, ela contribuiu em muito para que a dívida com os negros brasileiros esteja pendente até os dias de hoje.

Por conseguinte, historicamente, a questão da desigualdade racial, a discriminação e a exploração do negro no Brasil pode ser facilmente constatada.

Basta observarmos, como exemplos, as mulheres negras que foram durante muito tempo utilizadas como objeto de iniciação sexual de adolescentes brancos e como objeto de satisfação de seus senhores. Também a utilização do “mulato” no interior da casa grande aconteceu devido à escassez da mão-de-obra branca e introduziu, dessa forma, a falsa idéia de democracia racial brasileira. À pele menos “preta”, menos negra do mulato vai ser associada à idéia de evolução, de mobilidade social. Até mesmo o nome “mulato” denota o grande preconceito, pois, como podemos observar (em Houaiss:2001, p. 1975) o termo tanto pode ser usado para designar “jumentos, mulos” como para os “filhos de brancos com negros”.

A maior perversidade, porém, está na ideologia que perpassa as relações interracialis no Brasil: o branqueamento da raça. A sociedade pretende que o negro se torne branco e destrua, assim, a sua identidade.

Mesmo com a Lei Áurea, segundo a qual o negro alcançaria igualdade jurídica com a abolição, a desigualdade social e econômica entre brancos e não-brancos no Brasil continuou a existir, mas não de forma ostensiva ou contundente. Isso certamente contribui até hoje para a idéia de que não há racismo no Brasil. A diferença existente relega ao negro a posição de submissão. Não outra.

A abolição dos escravos no Brasil se dá de forma extremamente perversa e desumana. Os negros, enquanto eram escravos, “possuíam” abrigo e o mínimo para a subsistência. Quando libertos, deixaram de ter como viver. A Lei Áurea não levou em consideração a necessidade de proporcionar-lhes, minimamente que fosse, meios para subsistência como posse de terra, por exemplo. Sem dúvida, foi esse o primeiro passo para a discriminação, para a marginalização, para o desfavorecimento e a explicitação do preconceito. Junte-se a isso a chegada dos imigrantes europeus para substituí-los em seu trabalho, em suas profissões, em sua

ocupação. Os serviços que não exigiam grandes conhecimentos eram realizados pelos negros que, obviamente, eram muito mal remunerados.

Sem casa e sem trabalho, os negros perambulavam pelas cidades e ajuntavam-se em habitações sem a menor infra-estrutura, dando origem aos primeiros aglomerados de pobres, aos cortiços e às favelas.

Campos nos diz que

“Historicamente, sobretudo na Cidade do Rio de Janeiro, as favelas, assim como os cortiços, surgiram no cenário urbano carioca para suprir o hiato formado pelo déficit habitacional, abrigando, inicialmente, em sua grande maioria, uma massa de pobres que procuravam habitar próximo aos locais onde era oferecido trabalho, principalmente para aqueles que não detinham qualificação profissional.” (CAMPOS, 2005, p.21)

Ele aponta para o fato de que os negros (escravos ou alforriados) não se enquadravam nos ideais monarquistas – e posteriormente não se enquadraram nos republicanos também – e, por isso, foram excluídos de qualquer prática política, social ou econômica daquele momento. Dessa forma, eram considerados por aquela sociedade como “vagabundos” ou “vadios”, expressões que trazem, em sua raiz, o preconceito racial (o que até os dias de hoje, infelizmente, parece não ser diferente).

Antes do surgimento das favelas e dos cortiços, porém, havia os Quilombos. Existiam duas maneiras de olhar o Quilombo: para os grupos dominantes, representavam uma ameaça à ordem estabelecida; para os quilombolas, significavam somente a única possibilidade de resistência à tirania do “senhorio” e do Estado Colonial. É possível que o espaço quilombola tenha sido justamente o que foi transmutado em espaço favelado. Interessante observarmos que as pesquisas (vide CAMPOS, 2003: p.35) falam da existência de Quilombos no final do século XVIII e início do XIX em determinados lugares em cujas proximidades existem grandes favelas, morros ou conjunto residenciais até hoje, como a Lagoa

Rodrigo de Freitas, que pode ter dado origem à Cruzada São Sebastião; Floresta da Tijuca, Morro do Boréu; Irajá, Morro do Juramento; Floresta de Andaraí, Morro do Andaraí. Os dois espaços (quilombo e favela) guardam alguns pontos em comum. O principal deles talvez seja a estigmatização da estrutura espacial e das pessoas que ali residem.

Esse espaço, habitado por aqueles que tinham sido excluídos de qualquer direito à cidadania e à civilidade, passa a ser circundado pelo sentimento de medo, de desconfiança que emana do restante da sociedade. Em função disso, a vítima é transformada em culpada, através de todo um processo de marginalização econômica, cultural e social.

Campos nos informa que

“Como no final do século XX, na fase de transição entre o governo imperial e a República, a violência por parte do Estado era comum contra os grupos desvalidos da sociedade, o negro era tradicionalmente acusado antes mesmo de ter a culpa apurada, independentemente de sua condição social: liberto ou escravo. Na fase republicana, todos deveriam ser tratados igualmente perante a lei, mas, diante da polícia, os negros, por serem negros, tinham menos direitos, inclusive a inviolabilidade do lar.” (Campos, 2005, p.43)

Ou seja: os fatos não são muito diferentes do que ainda acontecem nas favelas nos dias de hoje.

Ainda segundo CAMPOS (2005: 55-62), há três versões que explicam o surgimento das favelas:

A primeira delas fala da crise habitacional vivida pela cidade do Rio de Janeiro em 1870. A população pobre, eminentemente negra, procurava os cortiços e as casas de cômodos para permanecer próxima ao local onde havia empregos. O governo imperial havia prometido alforriar os escravos que se dispusessem a

combater na Guerra do Paraguai (1865-1870). Embora os senhores de escravos se opusessem a isso, houve sucesso e muitos negros foram libertos.

Não havia moradias feitas com tijolos e alvenaria suficientes para abrigar aquela população. As pessoas são, então, obrigadas a habitar as favelas e os cortiços. Dos dois, a pior é a favela cujas “residências” eram barracos construídos em terrenos de morros íngremes. É forçoso observar que esse tipo de aglomeração começa a se dar mesmo antes da Abolição dos escravos.

A segunda versão fala da construção do primeiro trecho da Estrada de Ferro D. Pedro II, que fora iniciada em 1858 e permitiu, a partir de 1861, a ocupação das freguesias suburbanas que ela atravessava. Isso levou à proliferação de loteamentos nas encostas dos morros no final do século XIX. Ainda segundo essa versão, em 1897 foi dada autorização para que os soldados que retornassem da campanha de Canudos ocupassem provisoriamente os morros da Providência e de Santo Antonio. O que seria provisório, porém, revelou-se como a solução ideal para o problema de habitação popular na cidade e esses morros deixaram de ser moradias provisórias e se tornaram permanentes.

A terceira versão fala da ação do Estado, em meados do século XX, que tinha como objetivo o descongestionamento da área central que se deu pela destruição das moradias ali existentes. Os cortiços, principalmente, foram postos abaixo a partir da ideologia higienista, que pregava que os hábitos das moradias dos pobres, por serem focos de propagação de epidemias e de vícios de todos os tipos, eram nocivos à sociedade.

A estigmatização, que até então era imputada a pessoas, passa a se estender ao espaço, tornando-se generalizada em relação aos seres que ocupam esse espaço estigmatizado. O favelado passa a ser visto, em sua totalidade, como o

diferente, como o Outro que ocupa, de uma diferente forma, o espaço urbano. Não há dúvidas de que a pele escura é um dos elementos mais comuns que por ali circula, mas a diferença étnica se faz notar: há brancos, negros, nordestinos que são, antes de qualquer outra rotulação, pobres e todos classificados pela opinião pública com um rótulo maior: perigosos. O negro, então, já era visto como elemento socialmente perigoso, o favelado passa a ser, independente de sua origem étnica, como elemento perigoso, como nos mostra Campos. Logo, podemos concluir que o indivíduo que fosse ao mesmo tempo negro e favelado podia ser visto como duplamente perigoso, uma verdadeira ameaça social.

Portanto, embora estejamos há mais de cem anos da Lei Áurea, continuamos, ainda, vivendo sob uma lógica escravocrata, que, infelizmente, somente há pouco tempo, desde o início da década de 90, talvez, sob a pena da lei, demonstra-se uma tentativa de dissolvê-la, o que pode ser conferido em vasta literatura sobre direitos de negros e conscientização a respeito do que seja de fato racismo⁴. Surpreende-nos também o fato de até hoje serem as favelas habitadas, em sua maior parte, por pessoas de pele negra ou que descendam de negros. Como tratamos de um documentário que aborda uma cultura nascida, produzida, expandida pela favela, acreditamos que esse capítulo, com o título que lhe aferimos, fez-se necessário.

⁴ Isso pode ser conferido no texto da Lei Caó (7.716/89), do deputado Luiz Alberto Caó ou em textos como os veiculados pelo boletim Políticas da Cor – SOS Racismo (http://www.politicasdacor.net/boletim_ppcor/boletim_anteriores/boletim4/documentos/PRATICA_DO_RACISMO.pdf).

V) DISCURSO DE MACHO. DISCURSO DE FÊMEA. FEMINISMO NO FUNK?

“Toda a educação das mulheres deve ser relacionada ao homem. Agradá-los, ser-lhes útil, fazer-se amada e honrada por eles, educá-los quando jovens, cuidá-los quando adultos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida útil e agradável – são esses os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhe deve ser ensinado desde a infância” (Jean Jacques Rousseau – apud ALVES E PITANGUY, 2003, p.35)

“Sou feia mas to na moda,tô podendo pagar motel pros homens isso é que mais importante.”
(Tati Quebra Barraco – Musa do funk carioca)

“*Me chama de cachorra que eu faço au au / me chama de gatinha que eu faço miau*”, esse é o refrão de um dos *funks* cantados por Tati Quebra Barraco, uma das pessoas entrevistadas no documentário que analisamos. Discursos como esse e como os que são veiculados pelo documentário podem ser classificados como feministas? Ou são discursos machistas proferidos por mulheres? Poderíamos falar em uma dicção feminista a partir de um discurso machista?

Parece-nos que nossas indagações nos levam a caminhos que desembocam em encruzilhadas. Quando tentamos algumas respostas, simples à primeira vista, essas suscitam novos e outros questionamentos.

A princípio, NERI (2005, p.140) diz ser o termo feminista “*vago e impreciso que amalgama, e não revela, a diversidade dos discursos feministas ao longo de sua história*”. Como apontamos em nossas hipóteses, acreditamos, junto com parte da mídia, haver, sim, no documentário sob crivo, um discurso que pode ser considerado feminista. Em busca de uma reflexão mais consistente em torno desse termo vago e impreciso, como dele nos fala Neri, resolvemos recorrer a algumas outras análises que serão expostas a seguir.

Na mesma linha de Neri (2005), Alves e Pintanguy 2003, no primeiro parágrafo da introdução de seu livro **“O que é o feminismo”** já dizem que

“É difícil estabelecer uma definição precisa do que seja feminismo, pois este termo traduz todo um processo que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano, e que não tem um ponto determinado de chegada.”

Fora isso, há, ainda, uma série de reflexões e de questionamentos a respeito de uma falsa assimetria de gênero em nossa sociedade. A representação discursiva tem sido fundamental para a compreensão e o desmascaramento dessa falsa impressão. Podemos dizer, então, que essas reflexões/questionamentos em torno da problemática do gênero apresentam como textos inaugurais livros como **“Um teto todo seu”**, de Virgínia Woolf (1929) ou **“O segundo sexo”**, de Simone de Beauvoir (1947), como também não se pode deixar de citar **“A política sexual”** de Kate Millet (1970). Essas obras têm sido vistas como fundadoras de um movimento de mulheres que se instaurou nos países ocidentais.

Como nos propomos a analisar o discurso, e focalizamos nossos olhos em um documentário no qual a mulher tem papel fundamental, não podemos deixar de refletir, minimamente que seja, a respeito de feminismo. É necessário que fique claro, no entanto, que nossa pesquisa não tem como objetivo analisar o que foi histórica, social, política ou psicologicamente o movimento feminista no Brasil ou no mundo. Nem teríamos tamanha pretensão de assim o fazer diante da exigüidade do tempo e da pontualidade da pesquisa. Pretendemos, a partir de alguns textos, que nossa reflexão nos possibilite responder, de forma academicamente razoável, se o que o documentário veicula pode (ou não pode) ser enquadrado no que é conhecido como “discurso feminista”. Se é que de fato este discurso exista, com marcas próprias.

Há, por todo o mundo, movimentos contrários às opressões. Nessa linha, surgiram movimentos étnicos, movimentos gays e movimentos feministas, por exemplo. Cada um, com sua especificidade, busca sobrelevar qualquer tipo de tirania exercida sobre o viés da desigualdade.

Movimentos como o dos gays e das feministas têm por base que a sexualidade humana também é política por, estranhamente, envolver, em seu cerne, relações de poder (sempre houve, e ainda o há, quem pense ter o poder de julgar o outro e de dizer a ele o que é correto e o que é incorreto fazer com o seu corpo, de definir até mesmo a(s) forma(s) permitida(s) de obtenção de prazer). Esses movimentos, porém, não possuem uma única forma de se organizar. Isso varia de acordo com o local em que sua população vive ou com o momento histórico em que está inserida, por exemplo.

Acreditamos que os focos desses movimentos, sejam eles de origem étnica ou sexual, ou de que tipo forem, residirão, se não na totalidade, em sua maioria, nas questões da anulação das diferenças, na necessidade do fazer igual, de ser respeitado de forma igual. Se é permitido a um, ao outro também deve ser.

Retratando especificamente o feminismo, que é o que de fato nos interessa no momento, pensamos que o movimento teve – e tem – como objetivo reinventar relações interpessoais em cujas bases o feminino não seja jamais desvalorizado, sob nenhum aspecto. Nas novas bases dessa relação, não há modelos hierarquizados através dos quais um gênero, um sexo tenha maior poder social (político, sexual, etc.) do que o outro.

Pode-se dizer que uma das indagações que acompanha todo e qualquer movimento feminista é *‘quem deu direito soberano ao homem de oprimir o sexo feminino?’*. Essa opressão tem abarcado, historicamente, todos os setores da vida,

desde o social ao político, do religioso ao sexual. Ainda é facultado ao homem o direito de expressar sua sexualidade da forma que melhor lhe convier. Se um homem declara que em um ano teve relação sexual com mil mulheres, ele é socialmente valorizado, merece respeito, é alvo de inveja de muitos outros e, por que não dizer, alvo do desejo de muitas que não fizeram parte de sua “lista”. Em contrapartida, se uma mulher ousa dizer que em um ano teve relação sexual com dez diferentes homens, isso é o suficiente para ser rotulada como devassa e imoral, no mínimo.

Ainda, segundo Alves e Pitanguy (2003), a indagação supracitada a respeito do direito soberano de oprimir o sexo feminino dado ao homem consta de um texto de 1791, escrito por Olympe de Gouges e intitulado **‘Os direitos da mulher e da cidadã’**. O discurso, veiculado pelo texto, tinha caráter extremamente revolucionário para a sua época, embora fosse totalmente fundamentado nos princípios do liberalismo vigente. Sua ousadia consistia apenas em pleitear que o “direito natural” também fosse estendido às mulheres. Essa atitude teve como recompensa a guilhotina, à qual Olympe foi submetida no dia 3 de novembro de 1793. Esse era o prêmio dado àquelas que tentavam questionar o poderio masculino.

Impressionante é observarmos que até hoje, ano de 2007, terceiro milênio da era cristã, os meios de comunicação fazem questão de afirmar a velha imagem da “rainha do lar”. Ora, é interessante que a mulher também ocupe posições que em outras épocas foram exclusivas de homens. Não é incorreto que, em alguns casos, tenha remuneração superior à grande maioria de homens, mas o papel de dona-de-casa, de esposa e de mãe, com exclusividade, permanece mítico. O direito de igualdade no campo da sexualidade ainda lhe é negado. O direito de expressar os seus desejos e de falar sobre as formas como sente prazer ainda são vistos como

ameaça à honra. Não há mais dúvidas de que o discurso é um importante local para que se conteste práticas ditas como incontestáveis. Verdades vistas como absolutas podem ser derrubadas por ele e através dele. A maneira como nos imaginamos e nos representamos tem forte teor político e o viés do discurso é um dos caminhos pelos quais essa imagem pode ser contestada, recriada e questionada.

Nessa perspectiva, Funck e Widholzer nos falam sobre o fato de as teorias críticas feministas de hoje partirem do pressuposto de

“que as convenções lingüísticas estão intimamente imbricadas com as hierarquias estabelecidas pelo sistema social de sexo/gênero na cultura ocidental. Convenções discursivas, mesmo nas suas mais ‘criativas’ instâncias, tendem a traduzir e perpetuar relações naturalizadas pelo senso comum.”(FUNCK E WIDHOLZER, 2005, p. 11)

Se essas relações estão naturalizadas pelo senso comum, corremos o risco de uma análise defeituosa por carecermos de distanciamento histórico necessário à análise. Sendo assim, correremos o risco de julgar, preconceituosamente, qualquer postura que se distancie do referido sentido.

Como já apontado por Simone de Beauvoir (apud ALVES E PITANGUY, 2003:52), o homem se auto-afirma pela identificação com o próprio sexo, que o transforma em sujeito. O sexo da mulher é o objeto a que aquele sujeito se opõe para ser visto como tal. Se ele (o homem) necessita dessa oposição para se afirmar como sujeito, a tentativa de igualdade só pode lhe soar como ameaça.

Há um movimento feminista hoje que rechaça qualquer tipo de ideologia que tente legitimar a diferenciação de papéis e reivindica a igualdade em todos os níveis. Somente dessa forma seria possível pôr fim à relação de poder entre os sexos, pois está cada vez mais claro que a diferenciação de papéis não se baseia, de forma alguma, em diferenças biológicas, mas sim em construções sociais oriundas de uma cultura extrema e exclusivamente machista, de uma ordem simbólica patriarcal que

busca valorizar o falo e desvalorizar a sua ausência. Da mesma forma como aprendemos culturalmente a ser homens e mulheres como os estereótipos nos impõem que sejamos, teremos de passar por uma reeducação e por um novo processo de socialização que não mais leve em conta esse tipo de condicionamento.

Não podemos perder de vista, porém, que o discurso que sempre afirmou a naturalização da desigualdade está de tal forma internalizado na maioria de nós que não será fácil romper com a imagem da desvalorização feminina. A própria mulher ainda aceita o seu papel de “ser a menos”, de subordinação e muitas ainda são capazes de se olharem somente por intermédio do olhar da cultura que as escraviza e as discrimina.

Se pensarmos em questões ligadas à sexualidade, a mulher ainda a tem controlada por diversas proibições e tabus em torno do seu próprio corpo, cujo modelo a seguir está longe de ser o da liberdade, mas, ao contrário, o da contenção. Como já sugerido anteriormente, o julgamento dado à mulher ainda hoje é feito em nome da “honra” enquanto o julgamento dado ao homem é em nome de seu desempenho. Não é, ainda, facultado à mulher o direito ao prazer sexual sem que corra o risco de seu desejo e satisfação física serem considerados como perverso.

Embora a crise da hegemonia do masculino tenha sido instaurada pela modernidade, há muito para se fazer pelo feminino – ainda considerado por muitos como o sexo inferior. A mulher não pode, ainda, falar abertamente de seus desejos.⁵ Talvez não tenhamos conseguido nos libertar das sentenças materializadas por Freud e Lacan que, conforme é apontado por NERI (2005, p.138), respectivamente, determinavam: “Tornar-se mulher, sendo mãe” e “A mulher só existe como mãe”. Como mãe possui a aura mítica, não pode ter sexo, não pode ter desejos.

⁵ Falar de desejos seria algo exclusivo aos “machos”.

Partindo-se do princípio de que liberdade é uma prática que necessita ser exercida, é possível se falar em liberdade sexual sem que se pense em licenciosidade? Talvez este seja se não o maior, mas um dos grandes problemas. O homem, desde sempre, exerceu sua liberdade. A mulher tem falado e discutido muito sobre ela. Lentamente aprende a exercê-la.

Neri cita L. A. Salomé, para quem

“ainda que a luta pela emancipação das mulheres possa se tornar uma triste corrida para imitar os homens, que as afastaria de encontrar uma especificidade do feminino ainda a ser construído pela mulher, ela possibilita a evasão da mulher da estreiteza do círculo familiar.”(SALOMÉ, apud NERI, 2005, p. 141)

É forçoso à mulher libertar-se da estreiteza que seu papel de mãe lhe impingiu. Talvez isso seja a marca do feminino a se construir. No documentário, podemos esbarrar com essa dúvida, apontada no início desse capítulo: será isso um discurso feminista ou somente uma dicção feminina a partir de um discurso machista?

“A esse respeito só se pode, portanto, pregar a liberdade, e ainda a liberdade, e é preciso infringir todas as barreiras, porque é mais sensato confiar nas vozes do desejo, mesmo quando se exprimem por atalhos, do que confiar em teorias preconcebidas. Em todos os casos em que uma evolução pode conferir a um ser esplendor e alegria, por mais bizarro que possa parecer seu ziguezague, nem por isso deixará de estar no bom caminho, e terá como objetivo conduzir a maturidade à própria mulher, ou seja, a sua mais secreta capacidade de viver.” (L. A. Salomé, apud NERI, 2005, p.142)

Já é garantido à mulher de nossos tempos o direito ao voto, como ao trabalho e ao estudo. Falta-lhe conquistar a maternidade livre, o direito de dispor de seu corpo e de sua sexualidade. Este último talvez esteja sendo pleiteado nas letras dos *funks* cantados hoje por mulheres. Dizer o que se deseja no ato sexual pode parecer agressivo para muitos, talvez até o seja. Letras como as de “Abre as pernas...”,

cantada no filme⁶, devem chocar a muitas pessoas. Discordar, porém, de que a verbalização daquilo que até então fora proibido seja um avanço no campo do discurso, talvez seja impossível. O feminismo aí apresentado é o que rompe a barreira da sexualidade que fora reduzida à função biológica de perpetuação da espécie e que estivera presa à determinação psicanalítica outrora citada: ser mulher = ser mãe.

Se pensarmos na prática do aborto (guardados todos os juízos de valores que a mesma possa suscitar), vemos uma prática especificamente feminina no que concerne ao corpo e ao sexo, utilizados exclusivamente para o prazer sem intenção de procriar. Por que a prática do aborto é facilmente associada ao movimento feminista e o desejo de mostrar seu próprio corpo ou verbalização de desejos sexuais podem não ser?

É óbvio que o discurso de igualdade, como qualquer discurso, pode apresentar eventuais equívocos, mas não podemos fechar os olhos para que o fato de haver esse discurso, equivocado ou não, aponta para a necessidade de questionamentos dos modelos de diferença / igualdade entre os sexos.

Como esclarece Kehl (1996, p.21) poucos conceitos mudaram, apesar de todos os avanços. As mulheres e os homens continuam procurando a psicanálise para falar da sexualidade. O que se diz nas sessões é que é diferente: as mulheres se perguntam o que devem fazer para serem amadas e desejadas e os homens se perguntam a respeito do que devem fazer para serem capazes de amar aquela que finalmente lhes revelou o seu desejo. Há uma grande confusão diante da inversão, pois era próprio do homem desejar e da mulher fazer-se amar. Narciso está ferido.

⁶ “Então de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha / Depois vem pra favela, toda fresquinha e assadinha...”

As mulheres não sabem mais se fazer amar, os homens já não amam mais como antigamente.

Estamos vivendo novos tempos. É natural que esses novos tempos sejam construídos por sujeitos novos. Novos homens, novas mulheres. A psicanálise, porém, já advertira há algum tempo que a barreira removida não nos mostra o paraíso necessariamente. Na verdade, o que ocorre com frequência é que a cada véu que se levanta deparamos com um campo minado e totalmente desconhecido.

Parece-nos claro que os significados de masculino e de feminino foram deslocados, a tal ponto de nos sentirmos, quase todos, sem saber como agir diante do “objeto” de desejo. Há menos de duas décadas a maioria das mulheres aceitava ainda as investidas masculinas como elogio aos seus atributos ou como um “mal necessário”. Hoje, independente da classe social, cultural ou econômica da mulher, tudo está diferente. Elas têm a sua voz, ou procuram tê-la. Encontram respaldo para isso nos livros, na TV, na propaganda e também nas músicas que cantam e que ouvem cantar. A fala de Raquel, extraída do documentário, pode ser um exemplo disso:

Raquel

-- Pras mulheres e pros homens também, né, porque, no caso dos homens, chega e fala para as mulé, chega e fala “Ah, vamos ali”. As mulé antigamente, antigamente antes de surgir o funk, ia numa boa, aceitava, vamos no meu prédio, vai e assim tava indo, agora surgino o funk, não. Especialmente a música da Tati, que está dizendo muita coisa, alertando as mulheres.

Possivelmente, presenciamos o nascer de um novo discurso masculino. É comum ouvirmos frases do tipo: “O que elas querem de nós?”. Se a mulher age como homem, assume o discurso do homem, dizem o que somente os homens podiam dizer, qual é o papel do homem? Isso os feminiliza? Os territórios tornaram-se próximos demais. As identidades estão ameaçadas.

Na Antiguidade, as mulheres que ousaram essa aproximação (entre aparências, ações, atributos) foram designadas possuídas pelos demônios, bruxas, feiticeiras, como atestam os estudos históricos. E as de hoje, que causam terror e fascínio àquele que se vê diante daquela que tem a pretensão de se masculinizar, sem deixar de ser mulher? Muitas daquelas tiveram como destino a fogueira ou a guilhotina. O que nosso tempo reserva às ousadas de hoje?

Carecemos, é claro, de distanciamento temporal para responder a essa questão, como já dissemos anteriormente. Mas parece-nos não haver dúvidas de que o discurso das mulheres *funkeiras*, veiculado no documentário, pode ser considerado, sim, principalmente por sua ousadia em se expressar como SER, um discurso feminista. Ainda que em “zigzague” (conforme citação anterior - NERI, 2005, p.142), ainda que repleto de equívocos, mas clara e sonoramente nos parece poder ouvir uma voz feminina, não uma dicção, que clama por igualdade, que clama pela liberdade de usar o seu corpo, o seu sexo, o seu desejo da forma como considerar apropriada, sem se importar com o juízo que farão de si.

Como exemplos desse discurso que se constrói “zigzagueante” e da não-valorização do juízo que os outros farão daquilo que cantam ou das mensagens que veiculam, podemos refletir sobre o exemplo de fala transcrito abaixo e sobre o *funk* cantado por Tati Quebra-barraco, a saber:

Andrea

-- Ah, muitas mulheres eram muito acanhadas em fazer as coisas, entendeu, então o que aconteceu, a música incentivou as mulheres a botá pra fora como a Tati canta “bota na boca, bota na cara”, então hoje é mais aberto.

Se Marcar Tati Quebra Barraco <i>se marcar eu beijo mesmo, hein, Jesus E se marcar eu beijo mesmo Não deu conta eu beijo mesmo, hein Tu tá marcando eu beijo mesmo, hein</i>	<i>Vou te dar um papo reto É melhor ficar ligada Não deu conta do marido Vai rolar a cachorrada [...]</i>	Eu sou a Quebra Barraco <i>Vou falar bem de mansinho Pra sair com seu marido Só se for no sapatinho</i>	<i>E se marcar nessa parada Vai rolar a cachorrada E se marcar eu beijo mesmo, hein E se marcar eu beijo mesmo, hein Não deu conta eu beijo mesmo, hein Tu tá marcando eu beijo mesmo, hein</i>
---	---	---	---

VI) OS VÁRIOS OLHARES SOBRE O *FUNK*: MUDA O ENUNCIADOR, MUDA A HISTÓRIA.

Fazemos questão de deixar claro que nossa visão sobre o discurso veiculado pelo documentário não se trata de um olhar ingênuo, apaixonado, idealista ou idealizador. Sabemos que a produção de um texto ou de um discurso (de qualquer texto ou de qualquer discurso), privilegia a visão pessoal de quem o produz. É óbvio que quando queremos convencer alguém a respeito de um assunto qualquer, selecionamos os fatos, os ângulos, os pontos-de-vista que nos interessam particularmente e, lógico, omitimos tudo aquilo que pode ferir nossos interesses ou fugir deles.

Há, como é apontado no próprio documentário, *funks* e *funks*. O Rap da Felicidade, de MC Cidinho e MC Doca (*Eu só quero é ser feliz / andar tranqüilamente na favela onde nasci, é... / e poder me orgulhar/ e ter a consciência que o pobre tem seu lugar...*), por exemplo, é uma das produções mais populares que se originou na favela e que foi (e é) cantada por milhares de brasileiros. Pode ser considerado como aquele que “deu certo” e que, pelo conteúdo que veicula, foi socialmente aceito, desceu o morro e se tornou campeão de audiência em diversas rádios durante muito tempo.

Sabemos, porém, que também há outros, muitos dos quais sequer tocam em rádios, que são os chamados “Proibições”, como é mencionado no próprio documentário. Esses fazem apologia às drogas, ao crime organizado, à violência, ao “mal pelo mal”. Há quem os justifique tendo como base a violência vivida pelos habitantes das favelas. No dia 19 de fevereiro de 2006, como mostra matéria em anexo, o Fantástico, programa jornalístico da TV Globo, veiculou uma reportagem

com um novo tipo de “Proibidão”, que é uma mimetização do *funk* dos traficantes, que enaltece, porém, a ação da polícia contra os moradores das comunidades. Uma das letras, para citar um exemplo, fala do “Caveirão”, como é conhecido o carro blindado que é usado pela polícia durante suas operações: *“O terror do Rio é o caveirão / entra em favela, invade o morrão / se você tem amor à vida e canta / vamos te meter bala e não é perdida”*

A louvação de comportamentos como esses, obviamente, só faz acirrar ainda mais os ânimos contrários à produção *funk*. Não podemos, contudo, em função desse tipo de produção, achar que todo *funkeiro* está envolvido com o crime, com a marginalidade, com o mal. Ainda que ele o estivesse, nosso trabalho não tem como objetivo esse tipo de pesquisa ou análise. Se há envolvimento com drogas ou com crimes não é isso que interessa à nossa pesquisa, mas sim, e exclusivamente, o discurso veiculado pelo documentário e o que consideramos estar estritamente ligado a ele, como, por exemplo, as letras das músicas que são citadas ou cantadas.

Também a discussão ou a análise da vida particular dos personagens que compõem o filme daria margem a um outro trabalho, talvez mais próximo à Sociologia, à Antropologia ou à Psicologia. Ademais, com o objetivo de que reflitamos, por mais que saibamos e tenhamos consciência de que o consumo de drogas classificadas como não-lícitas em nosso país constitua crime, é do conhecimento de muitos, como mostram alguns textos do anexo, que vários de nossos grandes personagens ligados ao mundo das artes, da música, da moda já tiveram seus nomes envolvidos ao consumo delas. Vários de nossos músicos, como Renato Russo, Cazuza, Rita Lee, Os Novos Baianos, assumiram ter usado drogas. Elis Regina, uma de nossas maiores intérpretes de todos os tempos, morreu de overdose, segundo foi veiculado pela imprensa nacional (vide:

http://veja.abril.com.br/idade/estacao/elis_regina/reportagem.html#). Os Novos Baianos produziram até mesmo uma música cujo título é uma paródia da Bíblia, “**O mal é o que sai da boca do homem**”, que foi vista como uma explícita apologia à maconha, pois sua letra dizia “*Você pode fumar baseado, baseado em que você pode fazer quase tudo*”.

Diante disso, algumas perguntas não se calam: Por que em eventos como o “Rock In Rio” milhares de pessoas estão juntas usando drogas e fazendo sexo e a sociedade parece não agir e não se manifestar de forma tão veemente como o faz em relação aos bailes *funks*? Por que a imagem do *funkeiro/funkeira* está sempre veiculada ao que é marginal, ao que é proibido, ao que é feio? Por que, diante do *funkeiro*, isso se torna tão relevante?

Poder-se-ia apresentar como resposta o fato de o *Rock in Rio* ter sido um evento circunstancial e o os bailes *funks* acontecerem semanalmente. Esse tipo de resposta, no entanto, não nos satisfaz, principalmente se pensarmos nas *raves*, que são eventos de dimensões muito maiores do que os bailes *funks*, que atraem jovens até mesmo de outros estados e que são espaços onde, sabidamente, ocorre tráfico dos mais variados tipos de drogas e muito sexo.

A resposta, talvez, ou algumas das respostas, venham à tona no desenvolver-se das reflexões de nosso trabalho.

Sabemos, no entanto, que as músicas/composições/letras de Tati Quebra-Barraco e de Deize Tigrona (da Injeção) veiculam conteúdos e são compostas por um léxico capazes de chocar/agredir/assustar grande parte da população, mas, como estudiosos de linguagem, temos de nos despir de nossos preconceitos e partir do princípio de que não há palavras feias, e/ou palavras agressivas. Há emoção, há o contexto, há a situação. Como já dissemos anteriormente, são essas

variantes que determinam o que é “feio” ou o que é “bonito”. São elas que estabelecem o que é imoral, o que é amoral, o que é moral, o que é permitido, o que é aceito e o que é não-aceito. Todavia, os conceitos de moral, imoral e amoral são eivados de uma subjetividade inerente ao tempo histórico, à cultura, à localidade. Em determinado momento do documentário, por exemplo, Mr. Catra questiona o que é imoral (na verdade, o que é “sacanagem”), mencionando os conteúdos veiculados pela Rede Globo nas novelas das 8 horas da noite e as sonegações e roubos do governo.

O livro **“Preconceito Lingüístico, o que é e como se faz”** de Marcos Bagno (SP: Loyola, 2000) fala, com clareza e objetividade, sobre questões lingüísticas e/ou gramaticais que foram consideradas inaceitáveis num determinado momento e perfeitamente aceitáveis e cabíveis em outro. Basta retrocedermos um século de história para entendermos o quanto a mudança de costumes galopa em velocidades muitas vezes surpreendentes.

Até mesmo a distinção entre o que é pornográfico e o que é erótico é bastante delicada. No livro **“O que é pornografia”**, Moraes e Lapeiz (1985) tentam distinguir o pornográfico do erótico. Afirmam o seguinte:

“A palavra pornografia provém do grego porno-graphos, que significa literalmente “escritos sobre prostitutas”. Assim, em seu sentido original a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. Talvez por isso tenha chegado a significar, como a definem os dicionários atuais, a expressão ou sugestão de temas obscenos na arte.

Já a palavra erotismo surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo. Amor enfermo, paixão sexual insistente, busca excessiva da sensualidade são algumas das definições que os dicionários correntes dão do erotismo.”(Moraes e Lapeiz, 1985, p.7)

Talvez a citação de Alain Robe (apud MORAES E LAPEIZ, 1985, p.8), resolvesse por si algumas dessas questões: *Pornografia é o erotismo dos outros*.

Chama-nos a atenção, também, o fato de o fenômeno *funk* ter descido o morro e de haver cada vez um número maior de pessoas de todas as idades (não só adolescentes, como muitos pensam) interessado tanto em seu ritmo como em suas letras. Para que pudéssemos ter uma visão a respeito desse fenômeno, no dia 20 de fevereiro de 2006, acessamos o Orkut (ferramenta ligada ao "império" Google, em www.orkut.com, site de relacionamentos que permite que o internauta tenha sempre, a um clique do mouse, uma lista de amigos, simpatizantes e comunidades com perfis semelhantes) e procuramos por comunidades relacionadas a Tati Quebra-Barraco. Não nos surpreendeu o fato de o site ter encontrado, em menos de dois segundos, nada menos que 382 comunidades ligadas a esse nome. Das primeiras duzentas que analisamos, 44 expressavam repúdio, ódio, nojo ou aversão, mas 156 declaravam amor, admiração, respeito. Das que repudiavam, a que encontramos com o maior número de membros possuía 75.000 e era uma raridade, já que a grande maioria não chega a ter 40 membros. Das que a enaltecem, encontramos uma com 100.355 membros (<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=386029>). É óbvio que, no nível contextual, existe algo que ainda não conseguimos alcançar por detrás desses fatos. E acreditamos que Denise Garcia, ao produzir o documentário, teve essa percepção.

Surpreende-nos, também, o fato de a “**Revista Marie Claire**”, destinada às elites femininas e cujo bordão é “*Chique é ser inteligente*”, na edição número 167, de 03/02/2005⁷, intitular Tati Quebra-Barraco de “Cinderela do *Funk*” e o texto de abertura da matéria dizer o seguinte:

⁷ Vide: <http://revistamarieclaire.globo.com/Marieclaire/0.6993.EML902968-1739-6.00.html>

“ Fenômeno genuíno da favela, a carioca **Tatiana** dos Santos Lourenço circula à vontade pelo mundo das socialites da zona sul. Seu escracho explícito, já acoplado ao codinome Quebra Barraco (transa, na gíria funk), arranca aplausos nos bailes de subúrbio e nas cintilantes passarelas da elite. A princesa Paola de Orleans e Bragança, por exemplo, delirou na pista durante o seu show, na festa do estilista Ocimar Versolato, há quatro meses. Para contagiar públicos tão distintos, **Tati** abusa das letras apimentadas, que descrevem preferências sexuais sem pudor.

Como sabemos, o direito ao prazer estava na base das reivindicações dos movimentos feministas da década de 1970. Provavelmente, Deize da Injeção, Tati Quebra-Barraco e As Danadinhas não tenham muitos conhecimentos a respeito disso. No entanto, acreditamos que o *funk* criado por elas seja um tipo de atualização daquele outro movimento.

Nosso interesse, neste momento, como já dissemos, está ligado exclusivamente ao discurso veiculado no documentário. Embora, ratificamos, não estejamos alheios aos diversos outros conteúdos veiculados pelo *funk*, que fogem totalmente ao nosso interesse, por ora.

VII) UMA BREVE HISTÓRIA DO *FUNK* CARIOCA.

Silvio Essinger, no livro “Batidão – Uma história do *funk*” (Record:RJ,2005), conta, detalhadamente, a história do nascimento e da evolução do *funk* carioca. Sua narrativa inicia-se em 1960, tempos de bossa nova e samba-jazz, quando ainda nem se sonhava com o funk.

Pretendemos, utilizando-nos dessa obra, esboçar uma síntese do que foram os principais acontecimentos para o *funk* carioca.

Em 1970, nos subúrbios cariocas, a partir da Tijuca, já podiam ser observados movimentos de uma juventude dita “transviada” ligada aos embalos do rock de Elvis, Chuck Berry e Little Richard. Em paralelo a isso, nota-se um esboço de um movimento *black*, em que casais negros e mestiços, em sua maioria, amalgamam, em suas noites, o rock e o samba. As bandas “Devaneios”, “Brasil Show” e “Copa 7” – como os conjuntos de Ed Lincoln e Lafayette – eram responsáveis por reunir aqueles rapazes e moças da periferia, cuja renda mal era suficiente para uma sobrevivência digna. Os bailes, via de regra, aconteciam no clube Magnatas, no bairro do Rocha, e em quadras de escolas de samba como Portela e Império Serrano.

Num período anterior a esse, década de 50, o clube Renascença foi fundado no Méier e depois transferido para o Andaraí. Tinha, como objetivo, reunir a comunidade negra para que fosse possível trocar o máximo de informações, buscar a ascensão no coletivo e, dessa forma, elevar sua auto-estima. Dom Filó⁸, conta que havia uma mobilização da juventude negra em prol de opções de lazer que tivessem a ver com a realidade deles.

⁸ Asfilófilo de Oliveira Júnior, militar, formado em Engenharia e um dos principais nomes do movimento negro carioca daquela época, que passou sua adolescência no bairro do Jacaré.

Em 1968, havia festas de samba no “Renascença”. Zezé Motta e Antonio Pompeo, por exemplo, encenaram lá *Orfeu do Carnaval* ao ar livre. Em 1970, Filó foi incumbido de organizar bailes dominicais para a garotada negra. Com isso, percebeu a importância da música para aquele grupo e descobriu que uma revolução, através da música, era possível. Nessa descoberta ele não estava só. Em outras partes da cidade começaram a surgir outros arautos da música negra. Dentre eles estava Newton Duarte, garoto branco, gordo e tímido, pertencente à nata da Zona Sul carioca que ficou nacionalmente conhecido como Big Boy, um dos principais lançadores da música de James Brown em nossas rádios.

Como companheiro nas empreitadas dançantes de Big Boy, surgiu o mestiço Ademir Inácio Lemos, que era dançarino de rock em 1966 no programa *Os brotos comandam*, da TV Continental e que se destacou como discotecário em casas da Zona Sul do Rio de Janeiro, como o “Jirau” e o “Le Bateau”. Ademir usava sua cabeleira *black* com o objetivo de se livrar do estereótipo do negro submisso à cultura branca. Seu estilo foi adotado por muitos jovens da cidade.

Em 1969, surge na cena Oséas Moura dos Santos, um jovem negro, morador do Morro da Mineira, admirador de Big Boy e de Ademir Lemos. Oséas⁹, por influência do que ouvia com Big Boy¹⁰, resolve realizar um baile somente com música de negros como James Brown, Stevie Wonder e outros mais. O lugar escolhido para a festa, que pretendia ser 100% negra, foi o “Astoria Futebol Clube”, no bairro do Catumbi, exatamente onde se localiza hoje o viaduto que passa ao lado da Praça da Apoteose, santuário do carnaval carioca.

⁹ Oséas acaba por tirar de Big Boy o seu público, pois embora a música veiculada por esse último fosse considerada muito boa por seus seguidores, a que Oséas passa a veicular era um *soul* pesado e marcado, agradando mais aos que seguiam Big Boy.

¹⁰ Em 1977, aos 33 anos de idade, falece Big Boy, vítima de um ataque cardíaco fulminante, conseqüente, segundo consta, de problemas com peso e com a asma.

A diretoria do clube Renascença resolveu visitar o baile organizado pelo referido Oséas e ficou impressionada ao ver 1500 pessoas dançando alegremente e o Santos (Oséas) fazendo o som sem nenhuma estrutura: contava com o auxílio de apenas uma lâmpada. Resolveram promover um baile no mesmo estilo em seu clube, com o diferencial de trabalharem com questões referentes à consciência negra.

Foi em 1970 que Sebastião Rodrigues Maia, o Tim Maia, estreou em LP. Tim viajara para os Estados Unidos em 1959, aprendera inglês e participara do grupo “R&B The Ideals”. Em 1963, foi deportado depois de passar seis meses preso por porte de maconha e, ao chegar aqui, transformou-se no *soulman* brasileiro por excelência.

Já Antônio Viana Gomes configurou-se como outro grande astro da MPBlack. Paulista, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda muito pequeno. Foi vendedor de balas, pára-quedista do Exército e cantor de Rock na rádio, quando adotou o nome artístico de Tony Checker. Durante os anos 60, excursionou com um grupo de dança pelo exterior e morou em Nova York no auge da explosão do movimento *black power*. Delatado para a imigração por ter se envolvido com traficantes do Harlem, voltou ao Brasil em 1969 com visual totalmente *black*. Em 1970, obtém a fama com a canção “BR3”, campeã do festival da canção realizado no Maracanãzinho. Nesse momento, já conhecido como “Toni Tornado”, conquistou o direito de gravar um LP (*Toni Tornado – 1971*), que se tornou um grande marco inicial do *soul* brasileiro.

Ainda em 1970, acontece no “Greip da Penha” o “Primeiro Encontro dos Blacks”. Esse encontro reuniu 15 mil pessoas num lugar onde só caberiam 5 mil. Uma banda chamada “*Watergate Tape*” fez parte desse evento e proporcionou o primeiro encontro com música ao vivo em realizações daquela natureza.

Uma equipe chamada “Soul Grand Prix” resolveu entrar no ramo fonográfico em 1975. O lançamento de seu primeiro disco foi realizado no “Guadalupe Country Club”. Embora fosse um clube considerado de proporções razoáveis, não comportou o número de pessoas que lá apareceu¹¹. Entretanto, nem tudo foi agradável naquela noite, pois, em um determinado momento, a Polícia Militar chegou com mais de 600 homens, na tentativa de pôr fim ao baile. Porém, com sabedoria, O DJ daquela noite utilizando-se do microfone, elaborou um discurso pelo qual “informava” as pessoas que a Polícia Militar estava ali para protegê-las, até porque o papel da polícia era manter a segurança e não incentivar a violência. Indiscutivelmente, essa foi a primeira demonstração do poder daquele público negro do subúrbio do Rio de Janeiro, em busca de sua identidade e de diversão.

Ora, é evidente que a demonstração de força de um movimento realizado por negros pobres, suburbanos, que conseguia reunir 15 mil pessoas em um mesmo lugar, chamara a atenção – e preocupara – a polícia de um governo ditatorial como o daquela época. Conta-se, inclusive, que pessoas estranhas começaram a se infiltrar nos bailes organizados pela “Soul Grand Prix”¹².

Em 1963, nascera aquele cujo nome figuraria dentre os mais notáveis para o *funk* carioca e que seria responsável para a exportação de nosso *funk* para vários outros países do mundo: Fernando Luís Mattos da Matta. Filho de um policial federal que vivia sendo transferido de cidade para cidade. Ainda menino, Fernando já acumulara uma cultura musical bastante superior a dos outros meninos de sua idade. O rapaz morava com sua avó paterna em Venda das Pedras, bairro de

¹¹ Mesmo o público tendo arrancado o portão do clube, ninguém mais conseguiu entrar. Para se ter uma idéia, a piscina estava vazia e as pessoas dançavam dentro dela.

¹² Filó narra que houve até uma tentativa de forjar um flagrante de tráfico de drogas no escritório da equipe, localizado na Central do Brasil. A pessoa que tentara forjar o flagrante, porém, fora desmascarada e confessara.

Itaboraí, município distante do Rio de Janeiro e, por isso, apelidado por seus amigos de “Terra de Marlboro”.

Fernando teve sua primeira oportunidade como DJ durante um churrasco no Clube Bandeirantes, em Amendoeira, um bairro de São Gonçalo. Isso foi o suficiente para a sua fama como discotecário começar a se espalhar. Em 1980, ele estreou profissionalmente como DJ na Equipe 2001 e assumiu o nome artístico que o acompanhou pela vida a fora: “Marlboro”, aquele que vem de longe.

Neste ínterim, um movimento começa a tomar corpo no cenário carioca: o *disco-funk*, que surge com o declínio da *discothèque*. O *disco-funk* revela um de seus grandes apótolos: DJ Corello. Corello em 1980 tocava com uma equipe chamada “Pop Rio” no clube Mackenzie, no Méier. É com ele, Corello, que surgiu o movimento denominado “Charme”. O “Charme” era uma música mais romântica, mais lenta, que funcionava como uma pausa para as pessoas descansarem. Criavam-se, então, evoluções de dança mais apropriadas e tentava-se a “sorte no amor”. O “Charme” ganhou espaço durante as décadas de 80 e 90 e se espalhou por bailes como os do Vera Cruz (Abolição), Portelão, Cineshow Madureira e Disco Voador em Marechal Hermes¹³.

A revolução musical negra daquele momento não parou por aí. Uma outra ainda mais importante (e com grande estardalhaço) estaca por chegar: o *Hip Hop*. O *Hip-Hop* teve origem em áreas pobres e não assistidas de bairros pobres de Nova York como o *Bronx* e o *Harlem*, onde conviviam a população negra americana e um grande número de imigrantes, principalmente provenientes da Jamaica e de Porto Rico. O *Hip-Hop* escreveu um importante capítulo da história da música e do comportamento dos negros americanos e de todo o mundo. Sem risco de errar,

¹³ Estabeleceu-se um código de vestimenta para os freqüentadores. Os homens iam sempre de calças compridas, camisa e sapatos finos, muitas vezes com *blazers* e, sempre que possível, cordões. As mulheres com seus melhores vestidos, sapatos e penteados belíssimos.

transformou-se num dos maiores acontecimentos culturais do século e se espalhou por todo o mundo e sem o qual o *funk* carioca não existiria.

Foi, então, o jamaicano Clive Campbell que emigrara para os Estados Unidos em 1967 e ficara conhecido como Kool Herc, que, nas festas de rua, aprimorou o movimento. Ao levar da Jamaica um aparelho de som muito potente, com grande reforço nas frequências graves, divulgava, em grandes festas abertas para as comunidades, as novidades do *reggae*. A semelhança com os bailes *funks* das favelas cariocas já pode, a partir daí, ser facilmente notada.

Uma inovação por ele é criada: no meio de algum sucesso daquele momento, ele inseria um *break* (passagem instrumental com batidas para dançar). Criavam-se, dessa forma, novas músicas e inauguravam-se a *discotecagem* autoral e uma era de música produzida a partir da colagem de outras músicas, posteriormente conhecida como montagem. Durante os *breaks*, os dançarinos criavam passos de dança meio robóticos, inspirados na dança de James Brown e juntavam a isso movimentos de lutadores de *kung-fu*, o que deu origem ao *breakdancing*, a chamada dança *break*. Surgiu, simultaneamente, a figura daquele que improvisava determinadas chamadas ao público e “agitava a massa”: o MC (*master of ceremony*, o mestre de cerimônia). Isso aconteceu em 1974, quando algumas das principais equipes de som do Rio de Janeiro estavam nascendo. Duas décadas depois, muitos garotos nascidos naquele mesmo ano, um pouco antes ou um pouco depois, adotariam o MC como prefixo de seus nomes e trariam muito sucesso para suas equipes.

Um novo passo foi dado, então. Um DJ chamado Joseph Sadler, o “Grandmaster Flash”, como era conhecido, lançou algumas novidades, dentre elas a de tocar dois discos iguais e, assim, estender por um longo tempo os *breaks* e também a de mover o disco para frente e para trás, enquanto este girava no

“prato”¹⁴. Seu visual extravagante, sua performance exagerada (*discotecava* com os pés ou de costas), conferiu-lhe grande popularidade. Vários outros se juntaram a ele. Também um grupo chamado *Furious Five* produzia verdadeiros repentes sobre as bases que Sadler construía. Essa fusão de ritmo *funk* e poesia ganhou um nome próprio e também se espalhou por todo o planeta em discos e shows: o *Rap*, mais uma ramificação do *Hip-Hop*.

Com o passar do tempo, o *Rap*, entretanto, assume o papel de denúncia social, por recorrer, em suas letras, a um tipo de representação mais cruenta da realidade.

No Rio de Janeiro, o *Rap* inaugurado por *Flash* e *The Furious Five* sobre a escravidão provocada pela cocaína teria paralelo na década de 90 no que será conhecido como “*funk proibidão*”.

O “proibidão” é o *funk* que conta de forma realista, entusiástica ou apologética histórias em que traficantes impõem seu poder contra seus oponentes, sejam estes a polícia, os delatores ou outras facções criminosas. Tipo de música jamais encontrado em lojas oficiais, circula em fitas cassetes ou em CDs piratas e, de forma mais ou menos discreta, é vendido por camelôs ou oferecido de presente pelos traficantes aos seus clientes mais fiéis.

O primeiro *funk* “proibidão” que chamou a atenção foi o “Rap do Comando Vermelho”, produzido sobre a música de “Carro Velho”, de Ivete Sangalo: “cheiro de pneu queimado / carburador furado / e o X-9 foi torrado / quero contenção do lado / tem tira no miolo / e o meu fuzil está destravado”.

¹⁴ O prato tem a função de acomodar e girar o disco de vinil no sentido horário e na rotação em que foi gravado, para que o conjunto braço/cápsula/agulha possa trilhá-lo e ler as informações sonoras nele armazenadas. Aparentemente é algo simples de ser feito, mas o tipo de tração utilizado é muito importante para que a rotação seja correta e constante, além do que esse mecanismo deve ser o mais silencioso possível pois a cápsula capta não só as vibrações dos sulcos do vinil, como também as vibrações do conjunto Prato/motor. (wikipedia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Toca-discos#Prato.2FMotor> Em 06/05/2007)

É necessário mencionar, porém, que o *funk* “proibidão” popularizou-se num momento em que todo o mundo, não só o Brasil, viveu uma nova e terrível era na qual o narcotráfico passara a ser a atividade mais rentável conhecida, cujo faturamento chegava a ser superior ao produto interno bruto de muitos países do Terceiro Mundo. É justamente esse contexto que vai servir de solo fértil àquele tipo de música, sem que se perca de vista o fato de os bailes de clubes estarem proibidos, levando o *funk* e os *funkeiros* para os bailes que aconteciam fechados dentro das favelas e, por isso, submetendo-se às autoridades locais.

Dentre os acusados de gravar proibidões estavam Mr. Catra, Cidinho & Doca e Duda do Borel. Em 2002, Catra se defendeu: “Ô, mano, o crime faz parte da cultura da favela. Eu não sou cúmplice do crime, sou cúmplice da favela. Não estou fazendo apologia, estou é relatando uma realidade.” E em 2004:

“O proibidão é feito para ser cantado no baile. Não é uma apologia ao crime, mas um relato da minha comunidade. O funk nasceu na favela e infelizmente o tráfico também faz parte dela. A sociedade não está preparada para compreender o proibidão, porque quem não sofre não dá valor ao sofrimento. Quem não vive no morro não sabe o que acontece lá.” (ESSINGER, 2005, p.235)

Abrindo parênteses: o que incomoda é o que é veiculado (o *funk* falar de armas, drogas, mortes na favela) ou é o locutor da mensagem? Vejamos este fragmento do conto “**15 Cenas de Descobrimento de Brasis**”¹⁵, de Fernando Bonassi, escritor contemporâneo:

¹⁵ In: Moriconi, Italo (org.). Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. pp. 604-9

Cena 9

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem campos de futebol onde cadáveres amanhecem emborcados pra atrapalhar os jogos. Tem uma pedrinha cor-de-bile que faz “tuim” na cabeça da gente. Tem também muros de bloco (sem pintura , é claro, que tinta é a maior frescura quando falta mistura) , onde pousam cacos de vidro pra espantar malaco. Minha terra tem HK , AR15 , M21 , 45 e 38 (na minha terra , 32 é uma piada). As sirenes que aqui apitam , apitam de repente e sem hora marcada. Elas não são mais as das fábricas , que fecharam. São mesmo é dos camburões , que vêm fazer aleijados , trazer tranquilidade e aflição.

Não temos aí o mesmo conteúdo sendo veiculado? A mesma história sendo contado? O ambiente não é o mesmo? O mesmo discurso é autorizado a um e não a outro? Por quê?

Infelizmente, é em 2002, porém, que o poder paralelo decide mostrar a toda sociedade aquilo de que é capaz de fazer: em 2 de junho desse ano, o jornalista Tim Lopes (tido como um dos maiores repórteres investigativos do país) foi baleado na Vila Cruzeiro, uma das favelas do Complexo do Alemão, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Em seguida, levado para a favela da Grota, também no Complexo do Alemão, onde foi julgado, torturado e morto por um golpe de espada samurai na barriga. Depois foi esquartejado e queimado com gasolina e pneus, num local da favela destinado exclusivamente a execuções, denominado ironicamente de “forno de microondas”.

Deixando o “proibidão” de lado, pelo menos por enquanto, voltemos à reconstrução da história do *funk* carioca. Em 1988, Hermano Vianna lança o livro “**O mundo *funk* carioca**”, resultado de sua tese de doutoramento. Esse livro se torna

um marco na história do *funk* carioca e transforma Hermano numa espécie de tradutor para os intelectuais e para a Zona Sul do Rio daquela outra realidade carioca. DJ Marlboro, que se interessou por sua pesquisa tão logo o conheceu, torna-se um parceiro importante para os estudos do autor. Um dos lançamentos do livro se deu no “Clube Paratodos” e representou um verdadeiro marco para a nossa sociedade e para a imprensa elitista e preconceituosa em relação a esse tipo de música.

Em contrapartida, ao auxiliar Hermano Vianna em sua pesquisa, Marlboro consegue também sua incursão nas boates da Zona Sul.

Hermano Vianna considera o mundo *funk* como “... um mundo paralelo que se aproveita dos espaços em branco deixados pela indústria cultural ...” (apud Essinger, 2005:79). Para Hermano, uma outra idéia que o *funk* põe em questão é a de a nossa classe média ser dominada pelos modismos internacionais e as classes populares preservarem as autênticas raízes nacionais. Para ele, estamos diante do que Oswald de Andrade denominou antropofagia: “só me interessa o que não é meu”

“O funk chega ao Rio e é deglutido de maneira inédita. Não existem bailes como esses em nenhum outro lugar do mundo. Alguns detalhes aparecem em outras cidades. Mas a combinação desse tipo de dança, com o tipo de roupa, com o tipo de música, com o tipo de organização das equipes de som e a atuação dos DJs só acontece no mundo funk carioca.” (Vianna, apud ESSINGER, 2005, p.80)

Fernanda Abreu, garota da Zona Sul do Rio, estreara na Banda Blitz e era fã de James Brown e de Toni Tornado. O produtor de seu primeiro disco solo foi Herbert Vianna, irmão de Hermano. Hermano encarregou-se de apresentá-la ao DJ Marlboro – ao ouvir a “Melô da Mulher Feia”, composta pelo DJ, muito a apreciou, conforme consta. Segundo o livro de Essinger, ali houve a grande transformação na

vida musical e profissional de Fernanda, para quem “o mundo nunca mais foi o mesmo”. Passou, a partir daí, a promover o *funk* carioca, o que a transformou em uma de suas grandes divulgadoras.

Outros registros merecem destaque. Vejamos:

A) Por volta de 1992, acontece no Clube Mauá em São Gonçalo, o festival denominado “Baile do Mauá”. Nesse evento, realizou-se um concurso de *funk* que teve como vencedor o “Rap do Pirão”, cantado por um desconhecido chamado D'Eddy. Esse concurso muda toda a história do *funk* no Rio de Janeiro. A partir dele, as equipes começaram a tocar *funks* em português compostos por desconhecidos, o que possivelmente atuou de forma direta na auto-estima daqueles que as ouviam, deixando claro que qualquer um poderia compor e se tornar um artista.

Daí, o movimento de MCs prosperou no Rio de Janeiro e muitos nomes foram aparecendo. Um que merece registro é Bob Rum, autor do “Rap do Silva” que se popularizou pelo seu refrão: “*era só mais um Silva / que a estrela não brilha / ele era funkeiro / mas era pai de família*”. Embora a presença da adversativa (“mas era pai de família”) pudesse ratificar o preconceito contra o próprio *funkeiro*, essa letra era a representação daquele cidadão comum, respeitado pela comunidade e que tinha, como lazer, ir a bailes *funks*. A mesma música, porém, fazia crítica ao preconceito: “*o funk não é modismo/ é uma necessidade/ é pra calar os gemidos/ que existem nessa cidade.*” A música estourou e o transformou em uma celebridade instantânea, que logo voltou à obscuridade.

Muitas letras de diversos teores foram sendo criadas nesse cenário. Podemos citar duas: uma em homenagem a Betinho, Herbert de Souza, sociólogo que contraiu HIV e mobilizou toda a nação em uma grande campanha contra a fome e a

miséria (*“Há sete anos atrás quando tudo começou / uma doença infecta o Betinho constatou / mas esse homem é forte, ele tem sorte / esse vírus é maldito, já o condenou à morte / não à morte instantânea, mas sim à morte lenta / e o Betinho ainda tem força de lutar com a consciência / esse homem é capaz de lutar por algo a mais / por isso foi indicado pro prêmio Nobel da Paz.”*); outra em homenagem a Ayrton Senna, o grande ídolo do automobilismo brasileiro (*“você partiu mas deixou uma simples lição, que o Brasil pode ser campeão”*).

Um outro tipo de repertório surge e ganha força no cenário do *funk* carioca: as montagens. Nelas, os produtores jogam simplesmente frases soltas de MCs ou de discos que não apresentavam correlação com o *funk*, com as sílabas ou palavras repetidas várias vezes e coladas juntas, seguindo um determinado padrão que produz efeito de força rítmica considerável.

B) Já a década de 80 traz um estigma nada agradável para os bailes *funks*: o da violência. Por mais que os defensores argumentassem contra isso, a imagem de ambiente violento era cada vez mais vinculada aos bailes. Em 20 de maio de 1990, o jornal O Globo publicou uma matéria a respeito do que acontecia na saída dos bailes *funk*: “Gangues de rua aterrorizam o subúrbio”, era o título. Nessa matéria definia-se a referida turma (*“gangues compostas por 10 a 30 jovens – moças e rapazes – que parecem encontrar prazer especial em arrombar lojas, invadir ônibus para saquear passageiros, depredar carros, espancar e roubar quem encontram pela frente”*). Muitas histórias ligadas ao *funk* continuaram a ser publicadas nos meses subseqüentes.

C) Em 1991, durante o lançamento do LP “*Funk Brasil 3*” no Maracanãzinho, houve briga e confusão. Em fevereiro do mesmo ano, o prefeito César Maia demonstrava sua insatisfação em relação à violência já comum em alguns bailes. Em março, a Defesa Civil interditou cinco quadras de escolas de samba onde aconteciam bailes do tipo.

Em 1992, começava a se falar da associação da violência dos bailes com as grandes organizações criminosas das favelas, Comando Vermelho e Terceiro Comando. Passeatas em protesto à proibição dos bailes foram organizadas, mas a violência não cessou e os jornais não deram trégua, até que, em 18 de outubro daquele ano, num domingo de sol, praia de Ipanema repleta de banhistas, houve o pior de todos os incidentes: um grande “arrastão”¹⁶ tomou a praia e os banhistas. Micael Herschman, pesquisador e teórico de Comunicação, em seu livro “*O funk e o hip-hop invadem a cena*” transcreve o relato do acontecido que fora transmitido pela Rede Globo:

“Rapidamente as gangues tomam conta da areia... Uma parede humana avança sobre os banhistas... pavor e insegurança... Sem que se saiba de onde... começa uma grande confusão... O pânico toma conta da praia... As pessoas correm em todas as direções... São mulheres, crianças, pessoas desesperadas à procura de um lugar seguro... A violência aumenta quando gangs rivais se encontram... Este grupo cerca um rapaz que cai na areia e é espancado... A poucos metros dali um outro bando avança sobre a quadra de vôlei... Os jogadores se afastam da quadra e correm para proteger as barracas, mulheres e crianças... Dois policiais... apenas dois... chegam até a areia... Eles estão armados mas parecem não saber o que fazer com tanta correria... Perto dali, rapazes ignoram a presença da polícia e aproveitam para roubar...” (apud ESSINGER, 2005, p.124)

¹⁶ **Arrastão** é uma técnica de roubo urbano inaugurada em praias do Rio de Janeiro e depois generalizada para outros sítios públicos no qual um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e “varre” dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até roupas das pessoas. O grupo pode ou não estar organizado, dependendo da espontaneidade do assalto. Fenômeno também registrado em outros países da América do Sul. (Wikipedia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arrast%C3%A3o>)

Esse incidente, que se deu simultaneamente no Arpoador, no Posto 8 e no Posto 4 (que já é área de Copacabana) tornou-se um verdadeiro marco no imaginário popular e, embora a própria polícia reconhecesse que ele não tinha como objetivo roubar os banhistas, serviu como base para uma verdadeira demonização do *funk*.

D) Em dezembro de 1992, um grande seminário foi promovido pela “Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro” (Faperj): “Barrados no Baile – entre o *funk* e o preconceito”. Em sua abertura, o então Secretário de Justiça e de Polícia Civil, Nilo Batista, responsável pelo encerramento de alguns bailes, surpreendeu a todos com sua defesa ao *funk*: “*é mais fácil ter medo de um garoto de 16 anos do que do sistema. Jogamos sobre os pobres e os destituídos os nossos medos. Os funkeiros pagam uma taxa de toda violência urbana.*” No mesmo mês de dezembro, uma pesquisa apontou o *funk* como o maior movimento cultural de massa do país. Maria Teresa Monteiro, da empresa “Retrato Consultoria e Marketing” diz que “*Quantitativamente, não há no mundo um movimento formado por milhão e meio de jovens, a maioria deles negros, como o movimento funk do Rio*”. (ESSINGER, 2005, p.127)

E) Entre os anos de 1993 e 1995 se deu o fenômeno que pode ser chamado de promiscuidade entre classes e segmentos sociais: os meninos e meninas da classe média passaram a ter contato com o *funk*, sabiam suas letras e não se furtavam de subir os morros do Chapéu Mangueira, no Leme, O Morro Azul, no Flamengo, o Santa Marta, em Botafogo e a Rocinha para participar do que era produzido.

F) Em junho de 95, a polícia interditou o baile do Chapéu Mangureira sob a alegação do incômodo que a altura do som causava em moradores do Leme e de Copacabana, como também de reclamações ligadas ao tráfico de drogas. A senadora Benedita da Silva logo interveio: *“é uma maldade vincular o funk à boca-de-fumo. O tráfico da Vieira Souto não é diferente do que se vê no Chapéu Mangureira”*.

Como a falta de paz e o desrespeito não eram “digeridos” pelos moradores das comunidades, em 1995, Cidinho e Doca, moradores da Cidade de Deus, gravaram o *funk* que se tornará um hino carioca e será cantado por todo o país, por pessoas das mais diferentes classes sociais e culturais, até mesmo por aquelas que jamais pretenderiam freqüentar um baile de comunidade: o “Rap da Felicidade” (*“Eu só quero é ser feliz/ andar tranqüilamente na favela onde eu nasci/ é!/ e poder me orgulhar/ e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”*).

E) Mais ou menos em torno de 1993, dois rapazes bem aceitos pela mídia e pela sociedade tomaram o cenário do *funk* e se tornaram muito famosos: Claudinho e Buchecha. Seus espetáculos correram todo o Brasil e alcançaram brasileiros de várias partes do mundo. Em 1997, já haviam conquistado a fama e o respeito não só do público e da mídia como de muitos cantores consagrados de nossa MPB. Em julho de 2002, porém, um desastre na Via Dutra encarregou-se de desfazer a dupla. Claudinho faleceu num desastre de automóvel.

F) O carnaval de 1997, demonstrou que o *funk* é um fenômeno cultural irreversível: a bateria da escola de samba Viradouro, sob o comando de Mestre Jorjão, fez uma intervenção *“miami bass”* no meio do samba, o que, para surpresa

de muitos, agradou em demasia o público. Isso despertou uma discussão cultural envolvendo as músicas dos bailes como raramente aconteceu naquele ano, pois, na maioria das vezes, o *funk* continuou sendo acolhido intensamente pelas páginas policiais.

Em julho desse mesmo ano, verificou-se mais um escândalo. Motivada por denúncias, a polícia faz a apreensão de uma fita de vídeo: *Rio funk proibido*. Sob a trilha de *Cidade Maravilhosa* em ritmo *funk*, apareciam várias dançarinas tirando a roupa no palco de um baile, enquanto jovens entre 15 e 20 anos tentavam tocá-las. Em outro momento, cenas de meninos com menos de 10 anos de idade ao lado de mulheres com pêlos pubianos pintados de todas as cores. Muitas cenas de simulação de sexo oral e de lesbianismo. O locutor eufórico incentivava as meninas: “*Vai, vai, dá na cara do cabeção!*” e elas batiam várias vezes com os quadris e a virilha no rosto dos *funkeiros*. Segundo Rômulo Costa, a fita era uma fraude pois as dançarinas que apareciam ali eram garotas de programa que foram levadas ao baile com o propósito de produzir aquela fita.

G) 1997 também foi o ano em que surgiu o bordão “*Ah! Eu tô maluco!*” que transbordou para as arquibancadas dos estádios de futebol e acabou virando um bordão extremamente popular no Rio de Janeiro e, em pouco tempo, no resto do Brasil.

H) Nos primeiros minutos de 2001, quem assistiu à festa de fogos na Praia do Leme pôde ouvir, em primeira mão, um som festeiro muito alto e muito empolgante, jogado à rua pelos alto-falantes de um apartamento qualquer. Havia uma só batida pesada e uma rima declamada com certa dose de malícia erótica. O breque era

marcado pelo som de um “tigre em ataque”: *“Tchu-tchucaaaaaaaaaaaaaa, vem aqui pro seu tigrão / vou te jogar na cama e te dar muita pressão”*. Essa foi a grande sensação do ano e que fez com que o *funk*, como em 1995, ficasse mais uma vez com relevante visualização para a população. Era o “Bonde do Tigrão”, formado pelos adolescentes Leandrinho, Tiaguinho, Waguinho e Gustavinho oriundos da mesma Cidade de Deus que já revelara Cidinho & Doca.

O sexo e a alegria eram a tônica das letras desse novo tipo de artista. Talvez a inspiração estivesse em grupos de pop inofensivo espalhados pelo mundo, como já houvera Menudo, New Kids on The Block, ‘NSync e Back Street Boys, mas nenhum deles tão lúbricos – e sensuais – quanto o Bonde do Tigrão.

Como registra ESSINGER (2005: 199-201), outras músicas do Bonde do Tigrão estouraram como “O Baile Todo”, por exemplo¹⁷, e “Entra e sai” (*“entra e sai, entra e sai, na porta da frente e na porta de trás”*). Segundo Gustavinho, um dos componentes do grupo, explica que as músicas têm duplo sentido e só quem é do gueto é capaz de apreendê-los. Entra e sai na porta da frente e na porta de trás, por exemplo, não se refere exclusivamente ao sexo, mas também ao ônibus cheio (sic.), que são obrigados a pegar todos os dias para ir ao trabalho.

O grande estouro do Bonde do Tigrão se dá com “Cerol na mão”¹⁸. É o grande sucesso dos meninos, que, a partir daí, são acolhidos pela grande mídia e começam a aparecer nos programas vespertinos de grande audiência de sábado e domingo.

Rômulo Costa lançou o “Cerol na mão” em um disco intitulado “O Tornado 2”. Esperava-se que a vendagem ficasse em torno de 10 mil cópias, mas, para a

¹⁷ “só as cachorras / uh, uh, uh, uh, uh / as preparadas / uh, uh, uh, uh, uh / o baile todo / uh, uh, uh, uh, uh uh, uh, uh, uh / as poposudas / uh, uh, uh, uh”

¹⁸ “Eu vou cortar você na mão / vou mostrar que sou tigrão / vou te dar muita pressão / então martela, martela / martela o martelão / levante a mãozinha na palma da mão / é o Bonde do Tigrão.”

surpresa de todos, são vendidas em torno de 200 mil cópias, sem se levar em consideração as 400 mil cópias em média que veiculam através da pirataria. Esse disco foi um dos lançamentos fonográficos mais bem sucedidos daquele ano, ficando lado a lado com os grandes gigantes de nossa música, como Roberto Carlos, por exemplo.

Outros sucessos de “O Tornado 2” estouraram também. Um deles foi “Tapinha” (*“dói, um tapinha não dói, um tapinha não dói”*) e outro a “Dança da motinha” (*“dança da motinha / as popozudas perde (sic.) a linha”*), de MC Beth, uma paulista, moradora de São João de Meriti, que era professora formada pelo Instituto de Educação e começou a cantar como terapia para ajudar no tratamento contra a perda da memória. Surpreendente mesmo foi ouvir Caetano Veloso em seu show “Noites do Norte” cantar “Tapinha” como contraponto a “Dom de iludir” (*“você diz a verdade e a verdade é seu dom de iludir / como pode querer que a mulher vá viver sem mentir”*). Obviamente, a reação do público não foi a melhor. A atitude do artista despertou muitas vaias.

Porém a mais polêmica composição de “O Tornado 2” foi “Jonathan 2” que dizia *“dance potranca, dance com emoção, eu sou o Jonathan da nova geração”*. Ingênua, se comparada às outras músicas *funk*. O grande problema era o MC Jonathan ter apenas 7 anos de idade e ainda dizer na música que estava crescendo e logo ia “pegar um filé com popozão”. Em decorrência, Siro Darlan, juiz titular da 1ª. Vara da Infância e da Juventude, ameaçou tirar a guarda da criança de Rômulo Costa e Verônica Costa, seus pais.

l) Outro nome que não pode ser esquecido, que também surgiu em “O tornado 2”, é o de MC Vanessinha, a do *funk* “Pikachu”¹⁹, que durante algum tempo

¹⁹ *“me chama pra sair / olha que decepção / me leva pro cinema pra assistir o Pokemon / se liga no papo reto que eu vou mandar pra tu / eu quero é ir pro hotel pra brincar com o Pikachu”*.

ficou conhecida como “A virgem do *funk*”, pois, embora sendo *funkeira*, chegou aos 18 anos de idade virgem.

J) Após o carnaval de 2001, a classe média se “rendeu” de vez ao *funk* a e bailes como os do “Castelo das Pedras”, que aconteciam dentro da comunidade Rio das Pedras, em Jacarepaguá.

Até mesmo um advogado, ex-militante do Partido Verde, obteve espaço no *funk* em 2001. Maurício Carneiro, DJ Saddam, estourou nas rádios e pistas de dança com a música “Calça da Gang”, cuja letra falava de uma marca de calça jeans de cintura baixa e corte justíssimo, que ajudava a levantar e a realçar a região lombar²⁰.

L) Nem todos os fatos, entretanto, foram felizes para o *funk* em 2001. Em março, com um título “Grávidas do *funk*”, os jornais veicularam matérias que mostravam meninas de até 12 anos de idade que iam ao bailes de saias curtas, sem calcinhas e participavam de trezinhos nos quais mantinham relações sexuais nas pistas de dança. Quando o resultado da orgia era a gravidez, tornava-se quase impossível saber quem era o pai da criança. Muitas das jovens diziam até mesmo ter contraído o vírus HIV quando participaram dessas “festinhas”.

Por outro lado, em pleno Rock In Rio 3, em 2001, no meio de seu show, a cantora Fernanda Abreu cita os seguintes versos: “*me chama de cachorra que eu faço au, au / Me chama de gatinha que eu faço miau / Se tem amor a Jesus Cristo, demorou*”. Os versos eram de inspiração de uma outra carioca, Tatiana dos Santos Lourenço, nascida em 1979 na Cidade de Deus, e de seu irmão, Márcio da Silva

²⁰ “calça da Gang, toda mulher quer / duzentos reais pra deixar a bunda em pé”

Santos, nascido em 1975. A dupla torna-se a responsável pela personagem que vai paulatinamente tomar conta da cena do *funk* carioca: Tati Quebra-Barraco.

M) Tati surge com bordões que chocam, mas chamam a atenção pela originalidade e ousadia. “Sou feia, mas tô na moda”, por exemplo, que dá nome ao documentário que nos propomos analisar é de sua autoria. Frases como “tô podendo pagar motel pros homens, isso que é mais importante” e “Chega de homem esculachar a gente! Agora se tiver que comer vai ser na mão!” fazem com que a moça seja vista como a mulher do ano 2000, ou seja, como a mulher futurista que pode falar assumidamente da própria sexualidade.

Tati havia trabalhado como merendeira em uma creche na Cidade de Deus, onde fazia sucesso com um rap que falava de “quebrar o barraco”, gíria usada para o sexo (considerado “selvagem”, porém satisfatório). Fez cursos de tinturista e cabeleireira e estudou somente até a quarta-série.

Ela gravou seu primeiro disco em 2001, na Pipo's. As músicas, bem rudimentares, eram variações do “quebra meu barraco”. Segundo Essinger (2005), o disco era o Kama Sutra resumido²¹.

Márcio, o irmão de Tati, tenta explicar o seu comportamento: “Todo mundo acha que a Tati xinga muito, mas não é xingar por xingar. Às vezes, homem ofende a mulher na música e ninguém critica. Mas é porque ninguém respondeu a ele. As mulheres tinham que ouvir e ficar quietas. Aí eu falei para a Tati: ‘então vamos lá, você vai fazer as músicas escrachando mesmo os homens. Vai falar o que você pensa e eu vou escrever isso. ‘ Tudo o que eu não gostava que uma mulher

²¹ Nele estavam, dentre outras, a “Montagem pidona” (“bota na boca, bota na cara / bota onde quiser”), a “Montagem assadinha (69)” (“sessenta e nove, frango assado / de ladinho a gente gosta / se tu não tá güentando, pára um pouquinho / tá ardendo, assopra”) e a “Montagem marra de Sansão” (“seu pitbull é Lassie / tu é rosa, margarida / tu tem marra de Sansão / mas tu é Dalila”).

dissesse para mim eu escrevia para ela dizer para todo mundo.” Está criada, assim, a personagem, Tati Quebra-Barraco, uma verdadeira entidade do mundo *funk*.

Em 2004, Tati começou a ser procurada por produtores de boates GLS da Zona Sul carioca e vira musa gay, fez show até mesmo no São Paulo Fashion Week e tornou-se uma das importantes personagens do documentário que aqui analisamos. Ela tornou-se, quer se queira ou não, pelo menos para alguns, realmente a mulher do novo milênio, como aponta Essinger (2005:221). Sobre Tati, Fernanda Abreu diz o seguinte:

“As pessoas acham que a Tati está falando de sexo de uma maneira masculina, porque ela está falando como os homens falam das mulheres. Mas isso é o que os homens acham que as mulheres deveriam falar – de uma forma submissa, subliminar, carinhosa, mais light... Mas quem disse que é assim? Na cama, as mulheres não são submissas, nem light. Então por isso é que incomoda as pessoas tanto ela falar que não gosta de pau pequeno. É um troço muito corajoso e libertário para essas meninas. Não acho que é nada desse negócio de estar denegrindo a imagem da mulher. Na verdade, o que querem é deslocar aquela música do baile funk para dentro da universidade e tentar ler como um Chico Buarque, um João Gilberto... é outra poesia, outra dinâmica, outro português, outra gíria, outro sentimento, outra realidade.”(ESSINGER: 2005, p.221)

N) Uma história do *funk* carioca não pode deixar de mencionar o nome de Mr. Catra. Wagner Domingues Catra, um dos maiores sucessos do *funk* a partir da segunda metade dos anos 90, considerado um dos grandes talentos que nasceram, cresceram e se desenvolveram sem freqüentar os corredores das emissoras de TV, revistas pops ou programas de rádio da burguesia.

Catra nasceu em 1968, bem antes da maioria dos MCs com quem divide a cena, no Morro do Catrambi, Tijuca, de onde vem seu nome. Filho de empregada doméstica, cujo patrão o adotou e fez questão de que estudasse em conceituados

colégios, Catra é uma espécie de “irmão mais velho” e conselheiro de grande parte dos MCs cariocas e é também um dos mais ferozes ideólogos do *funk*.

O) O ano de 2002 iniciou-se também com o ritmo do batidão. Logo nos primeiros dias do ano, pôde-se ouvir em diferentes bairros da cidade uma música singular que era a representação de uma relação sexual que atinge o seu ápice através de uma letra de *funk*²².

As pessoas que ouviram a letra ficaram curiosas para saber quem era esse tal “Serginho”. Sérgio Manhães, morador do morro do Jacarezinho, logo começou a aparecer em jornais, revistas e programas de TV. Popularizou-se ao lado de seu parceiro Marcos Aurélio Silva da Rocha, dançarino extremamente espalhafatoso que passou a ser conhecido nacionalmente como Lacreia. Os dois colecionam vários sucessos que saíam dos bailes para as festas de condomínios de todas as partes do Rio de Janeiro e do Brasil, dentre os mais conhecidos estão “Vai, Lacreia” e “Egüinha Pocotó”.

Lacreia é uma figura andrógina. Homossexual assumido, pele negra, cabelo curtinho, tingido de louro, roupas justíssimas e muito coloridas, muitos apetrechos, sorriso extenso e coreografia ainda mais exagerada que tudo. Por incrível que possa parecer, Lacreia se tornou um ícone do *funk*, capaz de despertar atenção e admiração em crianças, mulheres e homens. Alguns o chamam de unanimidade positiva do *funk* e já houve até concursos em bailes para beijá-lo na boca e muitos dos homens presentes participaram²³.

²² Na referida letra, um homem diz: “Bate as pernas, faz beicinho, eu vou morder seu umbiguinho.” Uma mulher responde: “Vai, Serginho, vai Serginho”. Ele: “Eu vou beijar a sua boca, vou morder o seu queixinho.” Ela, com voz gemida: “Vai, Serginhooooo, vai Serginhoool!” O homem: “Eu vou lambear sua orelha, vou morder seu pecocinho.” A mulher, à beira de um ataque: “Vaaaaaaaaaaai, Serginhoooooooooo, vaaaaaaai, Serginhoooooooooo”. Ele, para finalizar: “Eu vou descer mais um pouquinho, vou morder o seu.... huummm!” E a moça: “Vaaaaaaaaaaai Serginhoooooooooo!”

²³ Alguns pagavam para beijar Lacreia sem se importar com os julgamentos e olhares alheios.

É impossível fechar os olhos para esse fenômeno que é o *funk* carioca. Certamente, como apontou Caetano Veloso em entrevista coletiva para lançar seu disco “*A foreign sound*”, o *funk* representa uma “virada” histórica. Talvez essa seja a proposta de Denise Garcia ao produzir o documentário que aqui analisamos. Mostrar que nossa história mudou. Não é mais a mesma. E é isso que tentaremos, também, apontar.

VIII ETHOS

“De fato, o ethos, enquanto imagem que se liga àquele que fala, não é uma propriedade exclusiva dele; ele é antes de tudo a imagem de que se transveste o interlocutor a partir daquilo que diz. O ethos relaciona-se ao cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê. Ora, para construir a imagem do sujeito que fala, esse outro se apóia ao mesmo tempo nos dados preexistentes ao discurso – o que ele sabe a priori do locutor – e nos dados trazidos pelo próprio ato de linguagem.”
(CHARAUDEAU, 2006b, p.115)

Falar de *ethos* é remetermo-nos à Antiguidade Clássica, quando Aristóteles lança a proposta de divisão dos meios que influenciam o auditório em *logos*, *ethos* e *pathos*. O *logos* está ligado ao racional e é o que torna possível convencer e o *pathos*, como também o *ethos*, estão ligados à emoção e à possibilidade de emocionar. O que os distingue é o fato de o *pathos* estar ligado ao auditório e o *ethos* ao orador.

Como é o *ethos* que nos interessa, podemos dizer que ele corresponde não a um estado psicológico real daquele que fala ou daquele que ouve, mas, sim, àquilo que se crê que o outro tenha em mente.

Para Aristóteles, pouco importava a sinceridade ou não-sinceridade do orador ao se mostrar a sua platéia. Ele entendia o *ethos* como a imagem que o orador transmitia de si mesmo, por intermédio de sua forma de falar, quando, então, adotava as entonações, os gestos, o porte que melhor conviesse aos seus propósitos. O que importava de fato era como era compreendido, como era olhado e como era aceito pelo público que se propunha a ouvi-lo. O causar boa impressão vinha antes de tudo. Charaudeau nos diz que os analistas do discurso situam o *ethos* na aparência do ato da linguagem, “naquilo que o sujeito falante dá a ver e a entender”. (CHARAUDEAU, 2006b, p.114)

O *ethos* não está ligado ao indivíduo, mas ao papel a que corresponde o seu discurso, ao exercício da palavra. Na verdade, em relação ao *ethos*, o sujeito constrói uma identidade discursiva para si. Essa identidade se atém aos papéis que ele pensa inerentes ao seu ato de enunciação, que é o resultado das estratégias escolhidas para seguir e das situações coercitivas que a ele se impõem.

Aquilo que somos e aquilo que dizemos formam uma dupla identidade. Disso depende o sentido veiculado por nossas palavras. O *ethos* também é o resultado dessa duplicidade identitária que, por intermédio dele, funde-se em uma identidade única.

Charaudeau chama-nos a atenção para o fato de que o *ethos* não tem de estar exclusivamente ligado aos indivíduos. Ele também pode dizer respeito a grupos. Isso nos interessa por refletirmos sobre o *ethos* que perpassa um documentário que não analisa o indivíduo, mas todo um grupo de falantes.

“Em último caso, os grupos julgam os outros grupos com base em um traço de sua identidade. Em decorrência de sua filiação, os indivíduos do grupo partilham com os outros membros desse mesmo grupo caracteres similares, que, quando vistos de fora, causam a impressão de que esse grupo representa uma identidade homogênea. [...] O *ethos* coletivo corresponde a uma visão global, mas à diferença do *ethos* singular, ele é construído apenas pela atribuição apriorística de uma identidade que emana de uma opinião coletiva em relação a um outro grupo.” (CHARAUDEU, 2006b, P.117)

Vemos então que o *ethos* nada mais é do que o resultado dos julgamentos que fazemos uns dos outros – e daquilo que imaginamos que pensam sobre nós – quando agimos ou falamos. É o resultado de uma encenação sociolinguageira cujo resultado depende diretamente dos julgamentos cruzados pertinentes a um dado grupo social.

MAINGUENAU (2002) nos diz que o *ethos* pode ser visto como uma forma de encarnação de um tipo de ser por meio da palavra. Essa encarnação traz em si as manifestações que podem associá-la a um determinado padrão de comportamento e que tem, como grande objetivo, a adesão de um tipo de público, que se identificará com aquele *ethos* expresso por uma enunciação.

É necessário que fique claro, porém, que é impossível separar o *ethos* das idéias. A maneira de apresentá-las está, na verdade, intrinsecamente associada às imagens que serão criadas, embora não se possa dizer que existam marcas específicas de *ethos*.

Numa tentativa de nos guiarmos na análise do *ethos* dividimos o documentário em segmentos²⁴, quais sejam:

Segmento 1: *Ethos* da afirmação social feminina:

Apresentação, histórico e fundamentos. Inicia com a abertura do filme. MC G cantando, passa por Deize da Injeção, que faz uma síntese da história do *funk* da Cidade de Deus e vai até Silvio Essinger que expõe um pouco da história da “Black Music”.

Podemos dizer que há, nesse segmento, claramente, um *ethos* de alegria, humor e descontração sendo mostrado. Além disso, o fato de Deize aparecer andando pelas ruas da Cidade de Deus rodeada por homens, contando a história do *funk* tem a intenção, certamente, de nos mostrar um *ethos* de uma mulher conhecedora do assunto a que se propõe discutir e que não se sente incomodada por ter de falar rodeada por pessoas do gênero masculino.

²⁴ A transcrição integral do documentário encontra-se no Anexo. Nela podem ser encontradas todas as falas que compõem cada segmento.

A enunciativa Deize ainda faz questão de se apresentar como precursora do *funk* na Cidade de Deus:

Deize:

— [...] desde que eu comecei a cantar, né, eu tenho o prazer de falar, de mencionar aqui pra vocês que eu saí arrastando geral, [...]

Temos de citar ainda que nesse segmento surge um *ethos* de mulher que desafia a virilidade masculina, a capacidade sexual do macho, chegando mesmo a duvidar dela. Esse *ethos* põe em xeque as questões masculinas que sob hipótese alguma podiam ser questionadas, sob o risco não só de a mulher ficar “mal falada” como sofrer agressões físicas sem que houvesse quem a defendesse. A letra do *funk* cantado pelo “Bonde das Boladonas” explicita esse *ethos*:

“ ... diz que é o cara na pressão até de manhã, gatinho seu safado, quer me enlouquecer, 12 horas de suíte, eu vou pagar pra ver...”

Estamos diante de um *ethos* feminino que “paga para ver” se o homem é mesmo tudo aquilo que ele alardeia. Se ela “paga para ver” é por que se sente no direito de duvidar dele. Ela pode duvidar disso.

Segmento 2: *Ethos* da competência.

É o do Saber Fazer, em que DJ Duda e Grandmaster Raphael falam da forma como produzem o *funk*.

Faz-se questão de demonstrar que a produção do *funk* envolve, também, tecnologia de ponta:

Grandmaster Raphael

-- Eu uso um programa de computador, mas depois que eu processei, quando cheguei no som que eu quero, eu passo para a bateria, porque pra bateria você pode programá-la, (...), fica muito mais fácil para você fazer batendo.

Segmento 3: *Ethos* do prazer:

Mais uma vez são apresentados fundamentos e histórico do *funk*, só que, dessa vez, o conhecimento é mais empírico do que o apresentado no segmento 1. Deize faz questão de frisar a alquimia, a metamorfose, a transformação que se deu no *funk*. Isso é endossado por DJ Duda. Está presente um *ethos* que aponta para essa transformação do *funk* em “*funk* do prazer”, no qual não só as mulheres rebolam, mas os homens também. Se elas são objeto de prazer, eles também passam a ser.

Há uma apresentação do “Bonde faz gostoso” e das “Tchutchucas”. Os dois grupos são formados por mulheres que rebolam os quadris com extrema sensualidade e, algumas vezes, simulam posições sexuais.

Paradoxalmente, no entanto, é interessante observarmos que em um momento do show das “Tchutchucas” um preservativo cheio de ar, como se fosse uma bexiga de festa de criança, paira sobre o palco, podendo produzir a impressão de que tudo é uma grande brincadeira.

Segmento 4 *Ethos* da conscientização feminina: “status” feminino e poder de escolha.

Este segmento é quase exclusivamente formado por mulheres. A única exceção é Mr Catra que aparece para falar sobre elas. Nesse segmento, as mulheres falam a respeito das mudanças que o *funk* e suas letras provocaram em suas vidas. É importante notar que há uma entrevista com Kate Lyra, apresentada como pesquisadora. Ela surge como uma voz do saber acadêmico, endossando o que está sendo mostrado.

Verificamos, portanto, que há um *ethos* de mulher que está consciente de seu poder de escolha no que tange a sua sexualidade, como também de que há um *ethos* que crê no poder de conscientização de seu grupo.

A voz de Tia Júlia, que aparece nesse segmento, mostra-nos o *ethos* de uma mãe moderna, à frente de seu tempo, que deixará a filha agir da forma como quiser agir:

Tia Júlia

— Não é totalmente apologia ao sexo, é um duplo sentido e se ela (a filha) quiser cantar um dia, fazer um rap, fazer uma montagem, assim, tipo assim, apologia ao sexo, eu vou, eu vou assinar embaixo. Por quê? Por que vou assinar embaixo? Porque serve.

Vale ressaltar que a própria figura de Tia Júlia não é muito convencional. Ela usa um “piercing” o que denota uma preocupação com a moda e desapego ao julgamento alheio. Importante também que ela é denominada “Tia” nas legendas do próprio documentário. Para além do tratamento genérico que é atribuído às mulheres de uma certa idade, parece-nos que a forma “tia” tem aqui uma outra função, até mesmo por que nenhuma outra mulher do documentário é chamada assim. Temos a impressão de que não só nos aponta para uma

relação de carinho, como também denota a presença da relação familiar como instituição. Não temos dúvida de que uma das mensagens implícitas nessas informações semiolinguísticas, ainda que pudesse parecer jocosa ou irônica a nossa colocação, seja a de que a despeito dos preconceitos e dos julgamentos, *funkeiro* também tem família.

Neste segmento, há ainda uma apresentação do grupo “Juliana e as Fogosas”. As meninas se apresentam vestidas com uma roupa branca, totalmente transparente, cantando uma música que menciona o nome do grupo: “ Fo-fo-fo / gosa-gosa-gosa”. Embora a grafia seja outra, não há como não entender o imperativo em questão.

Diante do parágrafo anterior, um ponto que o corrobora, porém, chama-nos a atenção. Há, não temos dúvida, um discurso de libertação no que concerne à sexualidade, sobretudo pela forma como é abordada em todo o documentário.

Porém, em paralelo, parece haver um desconforto por parte de alguns personagens do filme. Temos a impressão de que eles próprios às vezes são incoerentes em relação à seleção léxica e àquilo que tentam apregoar. Parece-nos que isso seja um sinal de que a escolha está clara, a justificativa da escolha talvez não esteja. Vejamos as duas falas que seguem:

Denise

-- O funk quando fala aquelas coisas depravadas, é o que está acontecendo mesmo. É isso aí mesmo. E não só os homens, mas as mulheres também gostam.

Raquel

-- E se o funk fala nessas depravações como ele fala, e na televisão?

Elas mesmas reconhecem o *funk* como depravação. Ato falho talvez. É necessário tempo para que as novidades sejam assimiladas e digeridas até mesmo por quem as produz. Vivemos um momento de eclosão dessa nova história. Só o tempo poderá (ou não) sedimentá-la e mostrar-nos os resultados, sejam eles quais forem. O *funk* será mesmo depravado? Assim, como todo movimento novo que sugere contestação, porém, o *funk* continua sendo rejeitado socialmente, o processo de sua assimilação não é nada fácil.

A fala de D. Lena nos diz que, sob sua ótica, o que acontece hoje com o *funk* não acontecera anteriormente pela falta de liberdade característica de épocas anteriores:

Dona Lena

-- Com certeza, seria essa loucura, porque na minha época não tinha, ninguém namorava, porque o pai da gente não deixava. Tinha que ficar todo mundo olhando. Hoje, não, hoje tudo é liberado.

A forma de tratamento usada para se referir a ela já fala um pouco sobre si: “Dona”. Denota respeito, distância, trata-se de uma senhora. Mas essa senhora de aparência pacata, de fala mansa, deixa claro que o que acontece hoje, na sociedade que produz o *funk*, não aconteceria em sua época porque não seria permitido, porque, certamente, seria censurado.

Em uma outra fala, conclui seu pensamento:

Dona Lena

-- Claro que eu ia gostar se fosse na minha época, né. Nossa... Acho que eu não vinha nem em casa. Acho que eu ia ficar só na rua, atrás de funk.

Há também no documentário a personificação de uma mãe consciente das demandas de seu tempo que pode ser averiguado na seguinte fala de Denise:

Denise

-- Pelo menos eu tenho minha filha, a mais novinha está com 4 anos. Eu aprendi na rua, que minha mãe não tinha liberdade de conversar comigo sobre sexo. Então, o que vou fazer com minha filha? Eu vou conversar. Eu vou tentar ser liberal com ela pra ela poder ter confiança em mim, entendeu, pra não acabar acontecendo com ela o que aconteceu comigo: eu me perdi com 11 anos e com 16 já era mãe. Não me arrependo. Tô aí, graças a Deus, meu mais velho está com 15 anos. Mas falta de diálogo e se a gente não olhar pros nossos filhos daqui pra frente pior mais vai ficar.

Denise nos fala de uma época em que os filhos não tinham liberdade de falar sobre sexo/sexualidade com os pais. Diálogo sobre sexo se dava somente na rua. Ela nos diz que com sua filha será diferente, pois haverá o espaço para o diálogo na relação mãe-filha. Parece-nos não haver, ainda, muita segurança sobre a questão da liberalidade, pois, se observarmos, ela nos diz que vai “tentar” ser liberal. Por mais que se tente ser de fato liberal, às vezes, o próprio discurso trai o enunciador. O conservadorismo salta, então, não só na seleção do verbo “tentar”, mas também, e principalmente, quando ela diz “eu me perdi com 11 anos”. A expressão “se perder”, que faz referência à relação sexual (sem que levemos em questão a idade mencionada – aos 11 anos) faz a conexão direta do sexo como um desvio de rota, como “perdição”. Se ainda se pensa dessa forma, o que se avançou? Parece-nos que há um discurso social que apregoa o diálogo e a liberdade, mas que este é apenas reproduzido, não interiorizado.

A fala de Andrea também nos parece travestida de uma pseudo-modernidade:

Andrea

-- Comprar o anticoncepcional para ela tomar, entendeu, e mandar ela usar bastante camisinha, porque, né, conforme as várias, minha filha também tá nessa, que, né, a gente mora aí, então a gente não tem do bom e do melhor para poder dar a nossos filhos, a gente soa (sic) e corre atrás, mas não pode, né, nem tudo, mas a gente chega lá.

Temos a impressão que o viés que o discurso de Andrea toma não é o da conscientização, mas sim o da autoridade. À medida que ela nos diz que vai “comprar o anticoncepcional para ela tomar” e “**mandar** ela usar bastante camisinha”, isso nos soa como um descompasso com o discurso libertário a que se propõe²⁵.

Andrea fala da falta de privilégios, de não ter “do bom e do melhor” para dar aos filhos. Mas, à sua maneira, ainda que possa ser interpretada por alguns como uma forma equivocada, pretende dar aos filhos aquilo que não teve enquanto criança, como a maioria das mães o faria.

O poder matriarcal é explícito em uma outra fala de Denise:

Denise

-- Em minha casa sou eu e meus três filhos mesmo. Não penso em ninguém pegando meu controle remoto e mandando em nós lá em casa, não. Só nós mesmos, só eu e meus filhos. (um voz de fundo, cantando: “é nós que manda...”)

O controle remoto hoje é um instrumento de poder. Quem não sabe disso? Qualquer família, independente do número de componentes, sabe que quem detém o controle remoto, detém o poder sobre a programação, até mesmo sobre os comerciais. A negação do homem como “mandante do lar” nos parece explícita aí.

²⁵ Não podemos deixar de lembrar da letra que dizia “ainda somos os mesmo e vivemos como nossos pais”.

É neste segmento, ainda, que surgem duas falas que são as mais significativas no que diz respeito ao deslocamento e a liberdade a respeito do que fazer com o próprio corpo e com a sexualidade. Por estranho que possa parecer são as falas que seguem de Raquel e Vanessinha Pikachu:

Andrea

-- A Raquel é virgem.

Raquel

-- Só de signo

Andrea

-- O trabalho que ela está pedindo é isso aí, cara! Chuchu...

Raquel

-- Tem isso também. Eu sendo dessa forma... Não estou me espelhando no funk para uma coisa dessas. Como ela falou, muitas garotinhas novas aqui estão crescendo nisso e eu não. Tô aí, simplesmente. E não é porque vai para o baile funk e vai engravidar. Eu já curti vários bailes funks na minha vida e hoje em dia eu sou o que sou.

Denise

-- É... mostrar que na favela também existem meninas virgens...

A fala de Andrea (“A Raquel é virgem”) soa como uma denúncia, contra a qual Raquel, visivelmente constrangida, tenta se preservar (“Só de signo”). Raquel não consegue nomear a própria virgindade (“Eu sendo dessa forma...”). A virgindade feminina que, durante muitos séculos, foi motivo de orgulho, de honra, encontra-se totalmente distante do que já fora um dia. Os valores hoje são outros. Virgindade agora, como se vê, é motivo de pejo e deve ser silenciada. A jovem virgem é a diferente e a diferença, seja ela de que natureza for, é excluída: “Eu já curti vários bailes funks na minha vida e hoje em dia eu

sou o que sou”. Eu sou o que sou, marca o lugar da virgindade, o lugar do desconforto, da alteridade.

Quando Denise fala que na favela “também existem meninas virgens”, temos de nos lembrar que “também” denota inclusão, logo, por detrás de sua fala, podemos facilmente concluir que a virgem é a diferente. Então, podemos apreender desse “também” a informação de que na favela é possível a cada um utilizar seu corpo como lhe convém, até mesmo mantendo a virgindade.

Interessante é que, nesse momento, o filme nos mostra uma cena de Raquel, que diferente da forma como são mostradas a maioria das mulheres que aparecem no filme, está completamente vestida, dançando ao som de um *funk* que toca ao longe. Ela dança ao lado de uma janela na qual podemos ver claramente a presença de uma senhora que a observa.

Um dos depoimentos de Vanessinha Pikachu corrobora o estranhamento de haver moças virgens no *funk*:

Vanessinha Pikachu

-- Quando eu saí na revista “Sexy”, colocaram logo na capa “ A virgem do funk”, que na época eu ainda era virgem e com 18 anos. Eles acharam até estranho. Uma menina do funk com 18 anos e ainda virgem.

Em “A virgem do *funk*”, o artigo definido deixa clara a singularidade da situação. Ao aparecer na capa da revista “Sexy”, certamente Vanessinha quebrava vários padrões, várias expectativas e vários estereótipos. Sua fala traz elementos que revelam o estranhamento: “... **ainda** era virgem **e** com 18 anos”

O advérbio **ainda**, com sua significação temporal, deixa claro o estranhamento diante da virgindade da menina e a relação semântica marcada pela conjunção **e** não pode ser, nesse contexto, a de adição, mas sim a de

contraste pelo estranhamento diante de uma *funkeira* de 18 anos ainda ser virgem. Há, sem dúvida, nesse discurso, a criação de um *ethos* de pureza apesar do ambiente em que se vive.

Segmento 5: Ethos de mulher, guerreira e lutadora.

Esse segmento é essencialmente formado por fala de mulheres que não “temem a luta”. Nele surge uma das maiores musas do *funk* do Rio de Janeiro, Tati Quebra-Barraco que, com oito meses de gravidez, não se furta ao trabalho de cantar, dançar, viajar pelo país, apresentando suas músicas. O *ethos* apresentado é o da mulher a quem nem mesmo a gravidez e o parto conseguem “frear”:

Tati Quebra Barraco

-- Minha cesária é agora dia 26, se marcar dia 25, dia 23 eu paro. No dia 24, eu me interno. Dia 29, estou em casa... que eu vou ligar, né? e quando for primeiro de abril, eu vou estar na pista.

Outras mensagens são veiculadas ainda nesse segmento. Podemos ver a entrada de um baile em que todos, indistintamente, são revistados. A mensagem implícita que pode ser capturada é de que há segurança, sim, nos bailes. É um show de Tati Quebra-Barraco. A letra da música cantada por ela (já utilizada anteriormente como exemplo da não-valorização do julgamento alheio) diz

<i>se marcar eu beijo mesmo, hein, Jesus E se marcar eu beijo mesmo Não deu conta eu beijo mesmo, hein Tu tá marcando eu beijo mesmo, hein</i>	<i>Vou te dar um papo reto É melhor ficar ligada Não deu conta do marido Vai rolar a cachorrada</i>
---	--

Consideramos dois pontos bastante interessantes nesse *ethos* de autonomia aqui apresentado: 1) Uma mulher que reproduz um discurso que somente os homens considerados “machos” durante muito tempo reproduziram e reproduzem ainda. Se o homem não satisfizesse a mulher sexual ou emocionalmente, o coadjuvante²⁶ apareceria para “dar conta do recado”. Esse *ethos*, embora feminino, ocupa esse papel; 2) contrariando as sentenças de Lacan e Freud levantadas no capítulo em que intitulamos **“Discurso de macho. Discurso de fêmea. Feminismo no *funk*?”**, para Tati a figura da maternidade não afeta em nada a figura da mulher com seus desejos e sexualidade.

O *ethos* de mulher autônoma também pode ser verificado no discurso de Valesca, da “Gaiola das Popozudas”.

Valesca (Gaiola das Popozudas)

-- Antigamente, as mulheres apanhavam, entendeu? Eram xingadas, entendeu? E elas abaixavam a cabeça. E hoje não. Hoje elas se mostram assim: trabalham, entendeu? Se mantêm sozinhas, muitas, entendeu? Cuidam de seus filhos e vivem sozinhas, guerreiras. Hoje as mulheres são guerreiras, são muito guerreiras.

A imagem de Valesca por si só nos traz algumas informações. Podemos perceber com clareza que, no que concerne ao padrão culto da linguagem, suas construções sintáticas são bem elaboradas e há cuidado na escolha do léxico e na forma de articular as palavras. Ela é uma moça magra, tem os cabelos loiros e olhos claros. Acreditamos que tanto a cor do cabelo quanto a dos olhos não sejam naturais. Sendo assim, sua auto-imagem deixa clara a tentativa de aproximação do padrão estético vigente, distanciando-a, dessa forma, da imagem que (preconceituosamente) se tem de uma moça de favela.

²⁶ Comumente conhecido como “Ricardão”.

O teor de sua fala, por sua vez, aponta para um avanço no comportamento das mulheres que não mais aceitam a tirania masculina no sentido de subjugá-las.

Segmento 6: *Ethos* da libertação e da ousadia feminina.

Esse segmento é iniciado por dona Lena, uma senhora que faz uma análise sobre o movimento *funk*. Sua fala já foi objeto de algumas reflexões anteriormente, no segmento 4, quando verificamos o “status” feminino e o poder de escolha. Também é composto por mulheres que explicitam suas impressões sobre o movimento. Uma dessas mulheres é Kate Lyra, cuja fala pode causar surpresa: não seria um exagero de interpretação ela dizer que às vezes vê a sexualidade do *funk* como uma brincadeira, “como sendo uma coisa **até quase que infantil**”? Que infantilidade pode haver nessas letras e nessas coreografias?

Há mais uma tomada com Vanessinha Pikachu. A música de fundo, cuja letra é bastante ousada, diz o seguinte:

"me chama pra sair, olha que decepção, / me leva pro cinema pra assistir o pokemon! / se liga no papo reto que eu vou mandar pra tu: / eu quero ir pro motel pra brincar com o pikachu!"

Ela nos conta de sua estréia nas rádios que se deu com um outro *funk* cuja letra diz:

“Pra você sair comigo / você tem que tá preparado / não é só tá de cyclone / e dizer que é o brabo / te dei um lance maneiro / todo mundo viu / na hora do vamos vê / cadê o cara? / sumiu”.

Fica claro o *ethos* da mulher decidida, que sabe o que quer. Uma mulher diferente, uma mulher de nossos dias, que exige uma determinada *performance* do homem e o homem, talvez por medo, talvez por susto, foge dela.

Não é exatamente essa problemática que emerge hoje nos consultórios de psicanálise, como citado no capítulo em que falamos sobre feminismo/movimento feminista?

Segmento 7: *Ethos* da comunidade pacífica e feliz (Cidade de Deus).

Esse segmento é bastante curto e se inicia com uma vista aérea da comunidade. Acreditamos que sua importância resida no fato da tomada das ruas da Cidade de Deus. Podemos ver, pelas ruas, muitas crianças brincando alegremente e pessoas que caminham tranquilamente. A intenção clara é a de que o povo visualize o ambiente da favela não somente como um espaço hostil, onde há exclusivamente guerras e tráfico, como muitas vezes somos, preconceituosamente, levados a pensar. A alegria, a tranquilidade, a paz, o bom convívio também são possíveis na favela.

Segmento 8: *Ethos* feminista.

A primeira fala desse segmento é do DJ Marlboro. Ele fala da discriminação que existe em torno do *funk* por ser este um movimento dos “marginalizados”. Marlboro ainda diz que não há outro movimento em que haja tantas mulheres como há no *funk*. Katy Lyra afirma que o discurso das *funkeiras* é “feminista total”, mas não justifica essa sua classificação. Valesca fala a respeito do vínculo que a mulher espera que o homem crie e, por mais que ela (a mulher) se esforce para lhe agradar, ele sempre está em busca de outras mulheres.

Então surge a fala indignada de Andrea em relação às mulheres que aceitam o desrespeito masculino com resignação. O *ethos* da que não mais se aceita no papel de submissa, mas assume um outro papel, o de “esperta”, que sabe dissimular, que, diferentemente dos homens, age sem deixar pistas. Isso fica evidente na fala de Valesca:

Valesca

-- Mas dizem que a mulher enganou até o diabo. Pior que quando ela quer, ela engana mesmo. E pro homem passar vergonha, acho que é difícil, porque quando a mulher quer fazer, ela sabe fazer muito bem, por debaixo dos panos.

A música cantada pela Gaiola das Popozudas nesse segmento ratifica o que dissemos:

A sua mina está em casa / A noite toda no sofá / E você vai pro baile, / Tá querendo esculachar / Vem andando cheio de marra / Pensando que é o Bam Bam Bam / E lá na sua casa, / Tem festa até de manhã Vai pro baile, cheio de marra / pensando que é garanhão / e enquanto na sua casa, / sua mulher tá com o negão / É claro que sua mina, não vai ligar pra nada / Você está lanchando e ela está sendo lanchada!

Há deliberada e explicitamente uma desqualificação do homem desrespeitoso para com a mulher, ainda que, como represália ao desrespeito, um outro homem será usado, mas escolhido por ela (que ela leva para dentro da própria casa de onde o primeiro saiu).

Segmento 9: *Ethos* do respeito à diversidade de gêneros.

Temos a figura de Mr Catra, um negro alto e forte que tenta nos convencer, usando o exemplo da aceitação do Lacaia no mundo do *funk*, que, no *funk*, não há discriminação de gênero, não há preconceito. Nesse momento, aparece um

show em que Serginho e Lacreia se apresentam. Este, como lhe é comum, usa uma mini-saia, um “baby-look” e uma boina vermelha.

A entrevistadora pergunta ao Marlboro a respeito do envolvimento das pessoas com Lacreia. O DJ ratifica o que fora dito por MC Catra. Por conseguinte, o estatuto do segmento se baseia no fato de que o mundo do *funk* respeitaria as diversidades.

Segmento 10: *Ethos* do trabalho e da mão-de-obra.

Neste segmento, o *funk* é apresentado como gerador de empregos.

Quando MC G fala a respeito dos valores pagos ao *funkeiros* no Rio de Janeiro e compara esses valores aos de outros lugares, fica claro que o Rio de Janeiro não valoriza o *funk* carioca. Interessante é observarmos, pelo que é veiculado no documentário, que o *funk* carioca é mais valorizado não somente em outros lugares do Brasil, mas em outros países também.

MC G

-- *Eu costumo fazer nove shows por semana. Dentro do Rio de Janeiro está numa faixa de 400 reais cada show, mas fora do Rio de Janeiro, 2.000, 2.500.*

Segmento 11: *Ethos* da discriminação e do preconceito contra o “favelado”.

Se pretendêssemos intitular este segmento, seu título poderia ser “muda o receptor, muda o discurso”, pois fala da transformação do discurso *funk* em função da mudança de seu receptor. Há um discurso *funk* produzido pela favela para o asfalto e há um outro discurso *funk* produzido pela favela para a própria favela.

Muitas falas dentro desse segmento (tanto a de Deize, quanto a de Cidinho ou de Mr Catra) denunciam o preconceito. A fala de Cidinho, no entanto, referenciada abaixo, parece-nos ser a mais forte por estar eivada de emoção. É possível ver lágrimas em seus olhos no momento em que fala. É necessário observarmos também que, enquanto fala, mais uma vez, imagens de crianças brincando distraída e alegremente nas ruas da Cidade de Deus aparecem na tela. O discurso implícito às imagens parece-nos poder ser claramente ouvido. Essas crianças, por serem faveladas, não podem gozar do direito de serem tratadas como cidadãs? E quanto aos 99% de trabalhadores, de pessoas decentes, de pessoas “do bem”, aos quais Cidinho cita com propriedade?

Cidinho

— Esse cara (o motorista de táxi que se recusou a entrar na Cidade de Deus), ele olha pro pessoal dali com medo ou com desprezo, sabe? Ou seja, ali tá um... ali nem é o início da discriminação. Ali é a discriminação inteira, por completo. Acho que, pô, 4 horas da tarde... sei lá... porque em uma comunidade... a violência está em todo lugar, lá também. Se fosse de madrugada e ele falasse para mim: “Não vou, não, porque de repente a polícia pode entrar aí e bandido tem aí mesmo e os caras pode trocar tiros, pegar em mim, amassar meu carro ou furar o pneu. Ele pode se preocupar com ele, mas ele não pode se despreocupar comigo nem com você, entendeu? Deve olhar não é só pra CDD, não, mas para todas as comunidades do mundo, do mundo mesmo, sem exceção de ninguém, cara, como gente, como pessoa, cara.

A mudança do discurso pode ser claramente exemplificada com a fala de Marlboro. Já falamos sobre isso anteriormente, mas fazemos questão de frisar que por mais que possam parecer cruéis a nossos ouvidos, as músicas *funk* falam, muitas vezes, da crueldade da realidade, trazem à tona a realidade de sua comunidade, a realidade com a qual aquelas pessoas convivem comumente e da qual, às vezes, muitas outras nem tomam conhecimento.

DJ Marlboro

— Acho que o que acontece é muito mais cruel do que o quê as músicas cantam. As pessoas continuam discriminando as músicas, falam mal das músicas, mas só que esquecem que aquilo é uma realidade que tem que ser tratada. Eles preferem calar a boca do moleque do que tratar o que eles vivem. Isso é muito ruim. [...]

Segmento 12: A projeção do *funk* carioca para o mundo.

O segmento trata de como o *funk* carioca extrapolou as fronteiras de nosso país, sendo admirado em diversos outros países do mundo.

Nesse segmento, há imagens de casas noturnas famosas em outros países tocando o *funk*, como o é a “Favela Chic”, em Paris. Há também a leitura de um texto publicado em uma revista estrangeira a respeito do percurso e da fama de Marlboro, como ainda podemos ver uma entrevista com Bencave, da BBC Radio, falando de seu fascínio pela música do DJ. Não é difícil perceber que a intenção é de nos mostrar que o *funk* que aqui é produzido já extrapolou as fronteiras brasileiras, sendo apreciado por pessoas especializadas em um tipo de música que nós ainda insistimos em rejeitar aqui.

Segmento 13: O fechamento: igualdade entre todos.

O fechamento se dá com Deize rodeada de homens musculosos que rebolam eroticamente ao som de um *funk*. Em sua fala, ela faz questão de dizer que não há preconceito no *funk* e termina dizendo que no *funk* “todo mundo tem que rebolar...”, ou seja: no *funk* todo mundo se iguala.

Se entendemos o *ethos* como a imagem que se liga àquele que fala e se pretendemos explicitar o *ethos* que perpassa o documentário, acreditamos que a ordenação do que analisamos na divisão em segmentos acima possa nos auxiliar a visualizar mais facilmente o *ethos* preponderante em nosso objeto de análise.

A análise quantitativa nos mostra que dos treze segmentos, cinco (quase 40%) tratam de questões concernentes à mulher, à sua luta, à sua afirmação social e à sua conscientização; dois tratam de igualdade para todos (um sobre diversidade de gêneros e outro em que se tenta veicular que no *funk* homens e mulheres rebolam igualmente); um trata da competência (o saber fazer); um aborda o prazer; um mostra a comunidade como pacífica, um fala sobre trabalho e mão de obra, um toca na questão do preconceito e da discriminação do “favelado” e um último trata da projeção do *funk* para o mundo.

Preponderantemente, o *ethos* do documentário se quer feminino, mas também se quer respeitado em seus direitos, aspira um tratamento igualitário de nossa sociedade, quer ser visto ainda como trabalhador competente no que faz e pretende desvelar o insistente preconceito do olhar de nossa sociedade sobre o espaço da favela e sobre os que ali vivem.

IX) A SEMIOLINGÜÍSTICA DE PATRICK CHARAUDEAU

Antes de qualquer discussão, acreditamos que convenha esclarecer o que seja a “Análise Semiolingüística do Discurso”. Como a expressão foi brilhantemente exposta por Oliveira (2003:24), resolvemos reproduzi-la *ipsis litteris*:

“Começamos pela denominação. A análise semiolingüística do discurso é semiótica (daí semio), é lingüística e é do discurso.

É semiótica, porque não se limita ao valor semântico (no sentido restrito) das formas lingüísticas, interessando-se também pelo valor semiótico: 1) da informação veiculada através do significado strictu sensu; 2) de dados extralingüísticos, extraídos da situação comunicativa, como perfil do falante/escritor e do ouvinte/leitor, a conjuntura histórica, o gênero textual, etc.

[...]

É lingüística, porque o ponto de partida da interpretação de um texto é a descodificação dos seus signos verbais.

E é do discurso, porque é preciso analisar o texto em seu contexto discursivo, do qual fazem parte outros textos pré-existentes a ele, que circulam na sociedade em geral (passagens bíblicas, contos de fadas, poemas, letras de música, provérbios, etc.) ou num dado grupo social ('casos' que fazem parte da memória de uma família, empresa, universidade, etc., por exemplo).

O texto é produto e o discurso, sem cujo conhecimento não se analisam textos, é o processo.” (OLIVEIRA, 2003, p.24)

Acreditamos, inclusive, que a explanação acima seja suficiente para uma primeira compreensão do significado da nova expressão.

Em paralelo à definição de Oliveira, partindo do documentário que analisamos, podemos adiantar alguns itens:

Acreditamos que nossa análise tenha de se iniciar obrigatoriamente pelo título do documentário: **Sou feia, mas tô na moda**. Há nesse título uma proposta de quebra imediata de um contrato de comunicação estabelecido há séculos em nossa sociedade, qual seja: só o esteticamente belo pode estar na moda.

Como esse sujeito discursivo que se diz e se reconhece “feio” tem a ousadia de afirmar que está na moda? A presença da adversativa **mas** deixa clara a consciência de oposição, de contrariedade, de desacordo com uma idéia reconhecida como legítima.

Um outro fator que nos chama a atenção é a série de metaplasmos sofridas pelo verbo estar em sua conjugação “estou”, que no título o transforma em “tô”, marca evidente da fala do povo e do discurso oral.

A abertura do documentário se dá com um homem (MC G) sentado sobre uma caixa de som em um ambiente repleto de outras caixas de som. O homem canta sem acompanhamento e está vestido com uma camisa vermelha onde se pode ler com facilidade a palavra “Periferia” sobre um código de barras. Ele veste também uma bermuda, calça sandálias de dedo e usa um cordão dourado no pescoço. A cor da camisa e a palavra podem, já, carecer de uma breve e primária análise semiótica: o vermelho, em nossa cultura, sempre representou a paixão, como também a guerra. A palavra “periferia” certamente nos situa a respeito do espaço geográfico em que se desenvolve o *funk*, que o documentário, objeto de nossa pesquisa, procura desvendar.

Chama-nos atenção também a música de abertura cantada por MC G:

"Quem nasceu, nasceu/ Quem não nasceu, não nascerá/ Com paz, justiça e liberdade/ o funk sempre vai rolar (refrão) Bis /Porque eu sou cria da favela/ e só tenho é ser feliz/ falo do Cidinho e Doca, que é o funk de raiz/ um homem plantado o mal/ e eu tive de te dizer/ como diz mestre mulato, vê se aprende a viver"

A letra cantada na abertura pode nos proporcionar algumas reflexões a respeito do que veremos. Ela fala claramente sobre a esperança do enraizamento do *funk*, apresenta a paz, a justiça e a liberdade como reivindicações. Pode parecer estranho para alguns um movimento que foi, durante um tempo, amplamente

mostrado pela mídia como movimento de guerra estar reivindicando paz. Que justiça e liberdade são as requeridas por eles?

O nome da produtora aparece na cena seguinte: **“Toscographics”**. Os dois **os** da palavra são representados por dois homens negros, com cabelos no estilo “black power”. O nome da produtora nos soa como uma brincadeira, uma ironia, como também o é a disposição da palavra na tela. Tosco, como define HOUAISS é

1. que se apresenta como veio da natureza; 2. feito sem apuro ou refinamento, grosseiro, rústico; 3. que se caracteriza pela rudeza, rústico, grosseiro; 4. destituído de cultura, de refinamento espiritual, inculto e 5. a parte mais grosseira de uma construção. (HOUAISS, 2001, p. 2741)

Humor é algo sério: pelo viés do cômico podem ser trazidas à tona grandes verdades.

O cômico tem continuidade na cena seguinte: um casal na praia, formado por um homem musculoso, com alguns pêlos no peito e uma mulher bem magra, ambos loiros, brindam, usando duas taças nas quais aparece um líquido vermelho. No fundo vemos apenas prédios altos e podemos ouvir um “batidão”²⁷.

Repentinamente, os olhos do homem se mexem como se ele pressentisse a aproximação do perigo. Uma sombra cobre os dois, que tremem de pavor, e nos são mostradas pernas enormes sobre botas muito altas no estilo “plataforma”.

Logo podemos ver a dona das pernas e das botas: uma boneca *funkeira* imensa, com um alto-falante no peito de onde sai o som do “batidão” que ouvimos, diante da qual o casal se torna minúsculo. Ela esmaga o casal sob suas botas e podemos ver o líquido vermelho, mistura da bebida que havia nas taças com o sangue do casal, escorrendo pela toalha que cobre a areia. Em seguida, todas as

²⁷ Batidão é o nome dado, normalmente, ao *funk*.

outras pessoas que ocupavam aquele espaço correm apavoradas: uma mulher com uma criança de colo (que é o único personagem que não demonstra pavor, pelo contrário, sua expressão é de alegria e curiosidade diante do “brinquedão”. Seus braços também demonstram disposição para se entregar ao “brinquedo”). Até mesmo um cachorro levanta suas patinhas e foge desesperado.

Só se pode rir diante de uma abertura como essa. Claramente vemos alusão ao pavor que o *funk* e os *funkeiros* causam em nossa população. Estereótipo? Estigmatização? Preconceito? É isso que tentamos analisar.

É importante frisarmos que a exibição do documentário se deu nos cinemas chamados “Cinema de Cultura” das grandes cidades. Ele não foi exibido em cinemas ditos “comerciais”. Isso significa que se dirigia a um público que tem como hábito ir ao cinema, para ver os filmes considerados mais refinados. Cognitivamente, esse público é constituído por pessoas cuja crítica é respeitada socialmente como mais apurada do que a da grande média e bastante mais exigente no que diz respeito ao filme a que se vai assistir.

IX.1) A ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO

Charaudeau opta por uma abordagem do discurso na qual o insere (o discurso) numa problemática que busca relacionar os fatos da linguagem à ação e à influência, que são fenômenos ligados ao psicológico e ao social. Dessa forma, sua abordagem torna-se um processo de semiotização do mundo, que, por intermédio da ação de um sujeito, nada mais é do que o fenômeno da construção psico-socio-linguageira do sentido.

Sob esse prisma, os “personagens” que compõem o documentário constroem seus projetos de fala para reivindicar, falam para influenciar. Sua intenção é, sem dúvida, erigir-se como sujeito que tem direitos psicológicos e sociais como qualquer um outro cidadão. Temos em Deize Tigrona, também conhecida como Deize da Injeção (doravante chamada apenas Deize), a condutora principal do que será apresentado no filme. Ela ocupa o papel de “cicerone”:

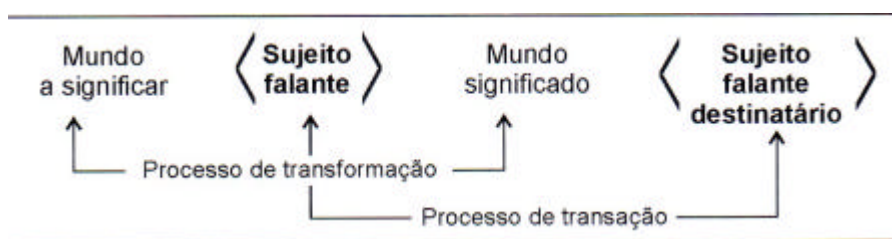
Deize Tigrona

-- Bom gente, nós estamos aqui na Cidade de Deus, onde começou o funk sensual, né, por que já havia o baile “lado A lado B”... não a gente tem que falar assim, sensual. Talvez não seja nem para falar, mas neguim fala que o funk é pornografia, é não sei o quê, não é nada disso. É o funk sensual.

Deize, em sua fala, situa-nos espacialmente: Estamos na Cidade de Deus. É forçoso observarmos a adjetivação eufemística utilizada para o funk: “sensual”, opondo-se à “pornografia”. Embora tenhamos falado brevemente sobre o sentido da expressão “pornográfico”, anteriormente, não podemos deixar de chamar atenção para a distinção que ela estabelece. O sensual é moralmente aceito. O pornográfico, não. É estigmatizado.

A abordagem de Charaudeau caracteriza-se por estabelecer relações entre alguns questionamentos ligados à lógica das ações e da influência social (que são mais externos ao sujeito) e outros questionamentos ligados à construção do sentido e à construção do texto (estes mais internos).

Charaudeau aponta, assim, para um duplo processo (necessário) para que a semiotização do mundo se realize. Ao primeiro processo chama de processo de transformação; ao segundo, de processo de transação. Para que possamos visualizar os processos, ele cria o seguinte quadro:



Tomando o quadro de Charaudeau como ponto de partida, o que encontramos? O documentário torna possível que o mundo de produção do *funk* seja transformado em um mundo significado para todos aqueles que não o conhecem, não o entendem, não fazem parte dele, mas querem, de alguma forma, ter contato, conhecer.

Charaudeau nos explica que o processo de transformação compreende quatro tipos de operações, a saber: 1) a **identificação**, que conceitua e nomeia todos os seres (materiais, ideais, reais ou imaginários) do mundo fenomênico. Só após a identificação torna-se possível falar desses seres, os quais passam a ser “identidades nominais”; 2) a **qualificação**, a partir da qual os seres poderão ser descritos por suas propriedades, especificidades, características inerentes; 3) a

ação, que os inscreve em esquemas de ação conceituados, conferindo-lhes razão de ser (tanto ao agirem quanto ao sofrerem a ação). Portanto, são transformados pela ação em identidades narrativas; 4) a **causação**, que nada mais é do que a relação causal que se dá na cadeia de sucessão dos fatos do mundo. Ao agir ou ao sofrer ação, o ser está inserido nesse círculo de causalidade.

Em relação ao processo de transformação, podemos dizer que temos um sujeito (ou vários sujeitos), que podemos chamar de identidade nominal do documentário, que direta ou indiretamente vive do mundo do *funk*, ou o produz, ou o canta ou, minimamente, entende-o como manifestação cultural e histórica de um dado grupo de nossa sociedade.

Esse sujeito é qualificado pelas propriedades, especificidades e características que aqui o tornam sujeito: seus discursos coadunam-se por orbitarem em torno do mesmo tema, o *funk*.

Embora o documentário, como qualquer outro filme do gênero, retrate o mundo em que vivemos e as pessoas que o compõem, o documentário não é o mundo real, é uma representação desse mundo. A ação das pessoas que ali aparecem, por mais que sejam de fato pessoas do nosso mundo, transformam-nas em identidades narrativas.

Quanto à causação, por si só se explicita: agindo e sofrendo ação estamos inseridos no círculo de causalidade.

O lingüista esclarece que o processo de transação se realiza de acordo com quatro princípios:

1) o de **alteridade** que leva os parceiros do ato de linguagem a se reconhecerem como semelhantes ou como diferentes. A semelhança estará ligada aos saberes compartilhados e a seus objetivos em comum. As diferenças são as

marcas que explicitam o fato de que o outro é o outro, é a dessemelhança que traçará as fronteiras. Essa diferença pode-se dar apenas pelas posições ou papéis ocupados na interação: ora se é o sujeito produtor-emissor do ato de linguagem (sujeito comunicante), ora se é o sujeito receptor-interpretante (o sujeito interpretante) desse ato. Tal princípio nos mostra que cada um dos parceiros está envolvido em um processo recíproco, mas não simétrico, de reconhecimento do outro pelas suas diferenças, pela alteridade. É essa interação que possibilitará a legitimação do outro. Portanto, a legitimação é uma condição para que o ato de linguagem possa ser considerado válido, como também é o fundamento do aspecto contratual de todo ato de comunicação. Observemos:

Raquel

... Por que acha que só por ser favelado, a gente não tem cultura. Então eles acham que funk não é uma cultura. Falou em funk, vê logo: Cidade de Deus, os favelados.

Andrea

— Nós fomos pro show, outro dia com a Tati e aí chegamos nesse show e eles falaram assim: “Chegou os favelados”. Nós debaixo, jogaram um jato d’água, eu virei e falei assim: “Lá na CDD os favelados não joga água do prédio”. Maior jatão, “scheleps”.

As duas falas anteriores demarcam com clareza o princípio de alteridade.

A fala de Raquel expõe, sob sua ótica, o olhar do outro, daquele que pensa que o morador da favela não tem cultura e, por isso, não consegue analisar o *funk* como sua manifestação cultural.

A fala de Andréa deixa mais clara a marca da alteridade: os favelados não são capazes de agredir o não-favelado da forma como estão sendo agredidos por sua condição.

A assimetria aí é evidente. A fala de Denise, que intermedeia as duas anteriores, situa-nos espacialmente e, em tese, aponta-nos as diferenças sociais, econômicas e culturais envolvidas, como se houvesse uma guerra de classes:

Denise

— *Era um prédio de luxo em Copacabana.*

É essa interação (ou a falta dela) que situará aqueles sujeitos como diferentes. Um contrato de comunicação belicoso é estabelecido.

2) o de **pertinência**, segundo o qual os parceiros do ato de linguagem necessitam da possibilidade de compartilhar (sem que seja necessário adotar) os saberes ligados ao ato de linguagem em questão. Esses saberes devem estar conectados ao ramo de conhecimento a que pertence o ato de linguagem (têm de ser apropriados ao contexto e à finalidade), ou seja, saberes sobre o mundo, sobre fatos e valores psicológicos, sobre comportamentos sociais, entre outros.

Silvio Essinger, jornalista, autor do livro “Batidão – Uma história do *funk*” , é a primeira autoridade que surge, demonstrando seu saber:

Silvio Essinger (jornalista, mostrando vários LPs)

— Isso aqui é o começo de tudo, predominância de Soul. Baile do Big Boy, começo dos anos 70. A gente tem aqui Ademir Lemos, outro grande DJ, que fazia o baile junto com o Big Boy e que continuou nessa tradição do Soul. A gente chega aqui às primeiras equipes de Soul. Soul Grand Prix, disco de 78, Furacão 2000. A cada baile mais de 10.000 adeptos do Soul confirmam: este é o som! E aqui você uma idéia do que era o baile da Furacão, anos 70, segunda metade dos anos 80, Two Live Crew, Miami Bass, Hip Hop, que até hoje serve de base para o funk carioca.

A fala de Grandmaster Rafael também nos esclarece um pouco a respeito da tecnologia utilizada na produção dos *funks*:

Grandmaster Raphael

-- Quando eu faço na bateria, eu faço nesse teclado também, que esse teclado é acoplado nesse sampler. Esse sampler é um Darose 760, que eu uso. Eu estou batendo aqui, mas quem está gerando o som é esse equipamento aqui. Isso é um sampler também. Depois isto vai para o mixer e começo a berrar em cima. A melodia é sempre a mesma, em 90% das montagens. Então uma frase “dá, dá, dá, dá, dá...”

Ainda que possa ser visto como primitivismo o “... e começo a berrar em cima...”, é o tecnológico que sobressai na fala. O “berro” pode nos remeter a uma espécie de música tribal. Grandmaster Raphael nos diz que a melodia, em 90% das montagens, é sempre a mesma. Seria isso suficiente para que se considerem o *funk* não-cultura?

3) o de **influência** que, como seu próprio nome sugere, pretende influenciar o outro, atingi-lo seja com que fim for (para agir, pensar, emocionar ou orientar). Em contrapartida, trata, também, do alvo dessa influência que é o sujeito receptor-interpretante do ato de linguagem. Esse saber-se alvo viabiliza a possibilidade de interação e, ao mesmo tempo, obriga os interlocutantes a considerarem as restrições ao exercício da influência.

Em relação ao princípio da influência, duas falas nos chamam atenção.

Mr Catra

— *Um coroa comendo a criancinha na novela das 8 não é sacanagem, tá ligado?*

— *O cara trepado em cima da mulher 8 horas da noite na TV Globo não é sacanagem. O funk é sacanagem. Sacanagem é o dinheiro que o governo sonega, rouba. Isso que é sacanagem, isso que é crime, tá ligado? Realidade não é crime, realidade não é sacanagem. Todo mundo gosta de fazer amor, todo mundo gosta de gozar gostoso.*

Mostrar a pedofilia, que se constrói no abuso sobre um outro que ainda não tem poder de escolha e por isso é abusado, que tem como consequências marcas que jamais serão apagadas, e falar sobre ela, é permitido – desde, é claro, que o enunciador seja autorizado.

As falas de Catra levam-nos a pensar em algo que para os "funkeiros" soa como evidente: outros enunciadores – mais aceitos socialmente – podem abordar a realidade, entretanto o "funkeiro" não (ainda que a realidade seja a mesma que os outros veiculam).

4) o de **regulação**, pelo qual os parceiros de um ato de comunicação recorrem a estratégias que garantam uma intercompreensão minimamente necessária para que a troca se efetive. Esse princípio está estreitamente ligado ao princípio anterior, por que, como se sabe, à influência pode haver (como resposta) uma contra-influência. Os sujeitos do ato comunicativo sabem, de forma consciente ou não, sobre aquilo que trata o ato de linguagem do qual participam. Esse é o princípio que permite que o ato linguageiro prossiga e chegue a uma conclusão, sem que sejam necessários confrontos físicos nem ruptura de fala.

Thelles Henrique (produtor)

-- Eu me lembro muito bem que o então secretário, Josias Quental, nessa mesma reunião dessa senhora, me disse, me fez uma pergunta, ele não tinha conhecimento: “Mas por que o apelo sexual no funk? Por que essas letras sexuais?” Eu disse para ele o seguinte: “ Secretário, na época, essas pessoas que cantam funk hoje, elas têm entre 16, 17, 18 anos. E eles cresceram e quando crianças o funk não era um sucesso da mídia. O sucesso da mídia era o Axé Music. E essas crianças que hoje estão se formando adultos, cantam “69 frango assado”, cantam outras letras que vocês se sentem agredidos, elas ouviram nada menos agressivo do que “Vai ralando na boquinha da garrafa, vai descendo na boquinha da garrafa” e uma mulher semi-nua, se esfregando no gargalo de uma garrafa de cerveja e isso é o maior sucesso.

A troca de idéias mostra-se clara. Há uma pergunta, em tom de crítica, que parte de um locutor cuja influência é inquestionável. O interlocutor parte para uma contra-influência que tem como base a própria história social e musical. A intercompreensão se efetiva e o princípio de regulação é posto em prática.

Não podemos fechar os olhos, porém, para o gesto que o locutor faz durante sua fala (ele une o dedo indicador ao polegar em forma de círculo e levanta os três outros dedos, o que, em nossa cultura, substitui um desejo ou um imperativo visto como bastante vulgar). A postura de não-aceitação ou de contrariedade diante do que havia sido tratado anteriormente é evidente.²⁸

Os dois processos (de transformação e de transação) são solidários um para com o outro, ainda que se realizem conforme procedimentos diferentes. O processo de **transação** controla as operações de identificação e de qualificação do processo de transformação, denotando, assim, que há uma hierarquia entre os processos.

²⁸ Uma pergunta nos intriga: Por que o “axé-music” não sofria tantas críticas quanto sofre o *funk* ? Era chamado por alguns de “bunda-music”, mas não passava disso. Será que as mulheres eram mais próximas esteticamente do ideal de beleza de nossa sociedade? Será que o fato de não serem negras/faveladas influenciava o comportamento dos outros?

IX.2) A NOVA ANÁLISE DO DISCURSO (O HOMEM EM SOCIEDADE – LÍNGUA, COMPORTAMENTO E COMUNICAÇÃO): O CONTRATO DE COMUNICAÇÃO.

Em artigo publicado em 1996, no livro “O discurso da mídia”, Charaudeau propõe o acréscimo do qualificativo “nova” à Análise do Discurso, criando-se, pois, uma Análise do Discurso sob nova perspectiva.

Ao apresentar sua proposta, o lingüista nos traz uma primeira dicotomia inerente a ela: o lingüístico e o situacional. Para ele, a significação discursiva é resultante de dois componentes: um componente lingüístico que opera com a língua, seu material verbal e um componente situacional, que opera com um material psicossocial, o qual tenta dar conta do homem em sociedade, de seus comportamentos e de sua comunicação. A significação discursiva, então, seria a resultante dessas duas forças que originariamente são autônomas, mas seus efeitos são interdependentes.

Um ponto que nos chama atenção é o fato de que, para Charaudeau, codificação e decodificação são processos ativos, ou seja, o emissor produz o seu texto. Ao lê-lo e interpretá-lo, o receptor torna-se co-autor ao acrescentar-lhe significados novos, nos quais, muitos deles, o autor pode sequer haver pensado. O texto decodificado pelo receptor dificilmente será exatamente o mesmo texto que o emissor codificara antes, pois tudo colabora e/ou interfere para que não seja.

Logo, a maneira como o *funk* é interpretado pode ser um bom exemplo disso. Há uma dita elite que, durante muito tempo, viu-o como marginal, indecente, imoral. Essa é uma das interpretações. Há, contudo, como nos mostra o filme, um outro grupo, formado por pessoas que produzem *funk*,

fazem parte das comunidades e freqüentam os baile *funks* que o compreendem até mesmo como libertário.

Os elementos que compõem a situação da comunicação (sejam eles quais forem, até mesmo o *status* ou o nível de intimidade/proximidade dos falantes) interferem diretamente no significado do que se produz. Uma frase dita por um amigo ou por um irmão pode assumir significado totalmente distinto se a mesma frase for produzida pelo gerente geral da empresa ou por um desconhecido.²⁹

Acreditamos que isso tenha ficado bastante claro no capítulo que intitulamos **“Os vários olhares sobre o *funk*: muda o enunciador, muda a história”**.

Com a “onda” do “politicamente correto”, podemos observar, por exemplo, que as conseqüências advindas de uma produção como “—*Cala a boca, negão!*” se direcionada a um homem negro, pode ter conseqüências totalmente diferentes se produzida por um superior hierárquico branco ou por um amigo qualquer.

O significado do discurso, então, é o resultado direto daquilo que é falado em junção das circunstâncias em que se fala, sem que se deixe de analisar quem o produziu e as informações sobre esse falante. Por isso, para que haja comunicação, há a necessidade do outro. Ao mesmo tempo que esse outro é necessário, pode representar uma ameaça, podendo provocar a frustração ou a negação do que se pretende. Isso faz do ato comunicativo um eterno risco: o risco de não ser compreendido ou de ter o seu discurso negado, diminuído, desrespeitado.

²⁹ Os estudos da Pragmática tratam muito bem desse assunto. As frases, por exemplo, que soam doces quando ditas no ouvido da amada pelo homem a quem ela ama, podem ser extremamente grosseiras se ditas por um outro homem qualquer.

Deize da Injeção

— O problema não é o sexo. O problema não é que eles estão discriminando o funk. O problema é que eles estão discriminando o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum

A fala de Deize, no exemplo acima, que tenta deixar claro que a discriminação contra o *funk* na verdade é a discriminação ao favelado, é um exemplo explícito de discurso negado pelo preconceito, pois o discriminado não é ouvido, há a cassação de sua voz. Se o sujeito é desqualificado social e culturalmente, o seu discurso também o será.

Ora, à medida que não houvesse diferença, não haveria o outro. É pela existência de um “Tu” que se produz a existência de um “Eu”. O outro se faz, a alteridade se constrói pelas diferenças. Isso nos leva a pensar, conforme apontado em Charaudeau,

“que todo sujeito falante deve preferir encontrar-se em presença de um interlocutor que não esteja de acordo com ele – porque só por esse fato ele o reconhece, ao menos, como parceiro de linguagem – do que um sujeito que, negando-se (circunstancialmente), nega os interlocutores, e, assim, o próprio contrato de comunicação.” (CHARAUDEAU, 1996, p.23)

Pragmaticamente, as diferentes situações podem exigir contratos de comunicação diferentes, por serem responsáveis, cada uma, por sua gama própria de implícitos. Esses implícitos estão ligados diretamente à situação que os produz, criando-se um elo entre análise de texto e o contexto que o gerou. Fora desse elo, a análise não é possível.

A comunicação se dá à medida que se procede à *mise en scène*³⁰ de um projeto de comunicação. Ela acontece quando assumimos o papel exigido pela situação comunicativa: diante de nossos filhos, o papel que nos é exigido é de pais. Nessa situação, por exemplo, caberia uma frase do tipo “João, vá escovar os dentes”. Numa sala de aula, podemos assumir o papel de professor ou de aluno. No bar, podemos ser somente amigos, que é um outro papel, onde a frase “João, vá escovar os dentes”, dirigida a um amigo, só faria sentido se o objetivo fosse fazer troça, por exemplo.

Como estamos a todo tempo assumindo papéis diferentes, posicionamentos diferentes, fica-nos a impressão de que a *mise en scène* não cessa. Nossos projetos de comunicação não terminam também, porque somos seres que se comunicam o tempo todo, até mesmo quando em silêncio. Esses projetos de comunicação, cada um pautado em seus objetivos, darão origem a diferentes contratos de comunicação. Representamos/encenamos os papéis que nos cabem durante todo o tempo.

Se os objetivos do projeto de comunicação não forem atingidos, dizemos que houve falha no contrato. O referido mal-entendido é um bom exemplo e configura-se, pois, como falha contratual. Nele, um sujeito falante elabora o seu discurso e tem a impressão de que seus interlocutores o entendem, porém isso não passa de impressão. A informação que chega ao interlocutor não é a pretendida pelo sujeito falante.

Duas falas despertam nossa atenção em relação ao mal-entendido. Observemos:

³⁰ “A metáfora teatral é onipresente entre os analistas do discurso inspirados pela pragmática. Na análise do discurso francôfônica, a noção de cena é constantemente utilizada para se referir à maneira pela qual o discurso constrói uma representação de sua própria situação de enunciação” (Maingueneau: 2000, 20)

Andrea

-- Ah, muitas mulheres eram muito acanhadas em fazer as coisas, entendeu, então o que aconteceu, a música incentivou as mulheres a botar pra fora como a Tati canta “bota na boca, bota na cara”, então hoje é mais

Raquel

-- Pras mulheres e pros homens também, né, porque no caso dos homens chega e fala para as mulheres, chega e fala “Ah, vamos ali”. As mulheres antigamente, antigamente antes de surgir o funk, ia numa boa, aceitava, vamos no meu prédio, vai e assim tava indo, agora surgino o funk, não. Especialmente a música da Tati, que está dizendo muita coisa, alertando as mulheres.

Parece-nos que o discurso de ambas nos falam de algo positivo que o *funk* proporcionou às mulheres.

Na primeira fala, a de Andrea, embora o ato seja praticado pelo homem, a mulher se permitiu fazê-lo (e falar dele). Aponta para, no mínimo, uma fala que deixou de ser proibida. Não há mais acanhamento em se falar sobre a intimidade. Parece-nos que, embora a ação seja masculina, ela, a mulher quer que seja assim. Quer que ele faça de um jeito – e não de outro. A mulher assume, então, uma noção de comando.

A fala de Raquel, por sua vez, aborda a descoberta, somente agora, de que a mulher não tem de ser objeto do homem. Somente agora, parece-nos, essa mulher descobre – e, segundo Raquel, sob a influência da música de Tati Quebra Barraco – que não tem de aceitar todos os desejos do homem.³¹

³¹ Causa-nos grande estranhamento uma questão: As mulheres negras e pobres enfrentaram o mercado de trabalho muito antes das feministas, mulheres brancas de classe média, levantarem a voz pelo direito ao trabalho fora de casa. Por que somente agora se descobrem ou começam a se descobrir como não-objeto de uso do masculino?

Se as interpretações de Andrea e Raquel estão “corretas”, houve uma grande falha, um grande mal-entendido no contrato de comunicação do *funk*. Até o lançamento do documentário, não se ouvia falar muito dele a não ser como perversão ou louvação ao crime. Talvez seja essa a falha que o documentário tenta corrigir.

A aproximação relacional, que trata do reconhecimento recíproco dos falantes, pode ser um dos fenômenos a reduzir a ameaça comunicativa, a reduzir o risco a que o sujeito falante se expõe.³²

A comunidade “fala a língua” da comunidade, logo a compreensão torna-se mais próxima, por que não dizer, mais fácil. Talvez seja esperado das mulheres que compõem aquele espaço a *mise én scene* de “guerreira”, custe o que custar. Diferente dos meios sociais em que vivemos, cujo padrão de conduta ainda é ditado por normas rígidas de comportamento. Baseamos, ainda, nossos julgamentos em torno do que seja socialmente apresentável ou não e, em nosso código social, uma mulher falar de seus desejos sexuais (principalmente, dos mais íntimos), de suas fantasias e usar o “palavrão” para isso ainda parece ser completamente inaceitável.

Mas o que se apresenta ali, no documentário? Se, em nossas vidas comuns, consciente ou inconscientemente, representamos, vivemos uma *mise en scène*, é de se imaginar como isso se dá se estamos diante de câmeras, de luzes, de pessoas que nos entrevistam. Esse é um dos grandes problemas do documentário, como já apontado anteriormente. Temos pessoas do nosso mundo histórico, mas embora essas pessoas estejam sendo convidadas a

³² Talvez seja essa aproximação relacional que nos traga as respostas a respeito da diferença de compreensão da manifestação *funk*.

mostrar a sua vida como ela de fato o é, embora o convite seja à naturalidade, é muito difícil ser natural diante das circunstâncias de produção de um filme.³³

O projeto de comunicação, segundo Charaudeau (1983:50) (apud Oliveira 2003:34), traz em si os objetivos e a finalidade do discurso. Quando escrevemos e/ou falamos, temos objetivos em mente a serem alcançados e pensamos em estratégias que nos levarão a atingir o nosso alvo. Esse conjunto de finalidades e as estratégias para atingi-las constituem o projeto de comunicação.

Então, qual seria o projeto de comunicação subjacente ao documentário que analisamos?

Vejamos, pois: há um interesse claro de se tratar da história e dos fundamentos do *funk*. Isso ora se dá com base teórica e histórica (utilizando-se como locutores pessoas que notoriamente viveram a história do *funk*, como o DJ Marlboro, ou que o pesquisaram, como Silvio Essinger), ora se apresenta de forma empírica (com aqueles que, mesmo desconhecidos da grande maioria de pessoas, contribuem com o seu relato, como os diversos moradores da comunidade Cidade de Deus).

O documentário pode ser dividido em treze segmentos, conforme apontamos em capítulo anterior, no qual discorreremos sobre *Ethos*.

A partir da análise desses segmentos, uma parte do projeto de comunicação, não temos dúvida, está desvendada: o documentário tem como objetivo trazer-nos uma visão a respeito sobre o mundo do *funk* com a qual não estamos habituados. Ele pretende nos mostrar o *funk* por um outro prisma, por um outro ângulo de visão. Como muitos textos da mídia propalaram o nascimento de um

³³ Falar de representação e de *mise en scène* nos remete mais uma vez ao conceito de *ethos*.

novo discurso feminista a partir do documentário, acreditamos que, quanto a isso, ele também atingiu o seu fim.

Isso posto, para que nosso discurso atinja o objetivo que se pretende, temos que explorar a margem de manobra disponível, ou seja, temos de ser capazes de administrar aquilo que nos é permitido (as **liberdades**) e aquilo que não nos é permitido (as **restrições**).

É notório ao mais simples dos falantes que há um quadro de restrições e de liberdades em que estão inseridos os atos de linguagem. É esse quadro que nos deixa claro que não podemos falar o que quisermos, da forma que quisermos, na ordem sintática ou morfológica que desejarmos. Também temos clareza, porém, de que podemos estruturar frases que possuam o mesmo significado partindo de escolhas sintáticas e/ou lexicais diferentes. Isso nos mostra o quadro de liberdades em que os atos estão inseridos.

Tais restrições e liberdades podem estar ligadas à própria língua ou ao comportamento lingüístico dos falantes. São inerentes à língua fatos como restrições sintáticas, por exemplo. Não se deve usar um adjetivo plural que tente estabelecer concordância com um nome singular (“criança bonitas”, por exemplo). Em relação aos comportamentos, os contratos de comunicação também agem dentro de um quadro de restrições e liberdades. Não é facultado à mãe da noiva dizer “eu aceito”, em seu lugar, no momento da cerimônia de casamento em que o sacerdote lhe pergunta se ela aceita o homem como seu esposo.

É o comportamento lingüístico que vai determinar quem pode dizer o quê, em que circunstâncias, a quem e como. Sabe-se, porém, que um discurso que não é aceito em uma dada situação (seja ela de tempo, de

espaço geográfico ou da esfera social), pode perfeitamente ser aceito ou amplamente veiculado em outra. São exatamente as restrições e as liberdades que vão determinar a natureza do contrato de comunicação que está sendo erigido entre os parceiros de um ato de comunicação.

Ou seja, todo contrato de comunicação irá pressupor a situação comunicativa em que ele está inserido.

A fala que segue, do DJ Marlboro, demonstra a diferença clara disso. O discurso se erige também em função de seu destinatário:

DJ Marlboro

— Quando você tinha o Rap da Felicidade “eu só quero é ser feliz”, tinha o Rap do Silva, era a favela cantando para o asfalto. Então, ele estava ali sempre mostrando que a favela é muito legal, mostrando auto-estima, mostrando... Quando o funk foi expulso do asfalto e foi para dentro da favela, passou a favela a cantar pra a favela, já é outras regras, outras leis, outro ouvido, ouvindo. É o ouvido que sabe o que está acontecendo de verdade mesmo.

Se o discurso da favela se dirige ao asfalto, a felicidade torna-se a maior das reivindicações. Nada mais é necessário. A despeito dos olhares de fora, a favela é vista por seus moradores como “muito legal”. Se há a mudança do “tu-destinatário”, há, necessariamente, a mudança do discurso. Se o “tu-destinatário” tem ouvidos daqueles que sabem o que está acontecendo na realidade, a fantasia deixa de ser necessária. A *mis-én-scene* é outra. Isso também pode ser visto, mais claramente, ainda, nesta outra fala de Marlboro:

DJ Marlboro

— *Aí, depois reclama das músicas, que a música passa a falar de uma realidade da favela, que as pessoas se assustam, que funk, que é uma realidade que as pessoas vivem, acham que é errado, que não podia fazer essas letras. Como não? É o que eles vivem, é o que eles passam. Como é que você vai querer que eles façam uma letra para você, se você não vive a realidade deles?*

Mc Frank mostra o exemplo de como a música é produzida:

MC Frank

— *Disseram na televisão que “vamos pegar os MCs para averiguação, vamos é... “ como se diz?, é... “eles vão ter que dar depoimentos...” E a minha música estava nesse... no jornal saiu quatro músicas minhas: uma do Menor do Chapa e outro do Cidinho e Doca. Então, eu ali, no caso, era o mais visado. A maioria das minhas músicas, elas são verídicas, são coisas que acontecem mesmo, por exemplo: “Uma hora da manhã o bonde todo se apronta / desce pelas vielas no estilo tipo Colômbia / Quando eu tava subindo, não deu pra acreditar / tiro pra caramba, no estilo de Bagdá.” Eu estava subindo para curtir o baile e os policiais estavam entrando na favela, e, ao mesmo tempo que os policiais estavam entrando na favela, aí, os caras estavam descendo lá de cima. Então, rolou um confronto de armas, tiro pra lá, tiro pra cá e eu fiquei naquele meio e o motorista: “Caraca, cara...” e eu falei: “Maluco, é tipo Bagdá!”*

Se as letras abordam um fato, se as histórias são verídicas, como se pode levar à prisão alguém que retrata a verdade? A verdade da favela não pode aparecer? As verdades daquelas pessoas são insuportáveis a nossos ouvidos e por isso não merecem ser ouvidas?

É a capacidade de lidar e transitar nesse espaço de restrições e liberdades, de explorar essa margem de manobra disponível que vai garantir o sucesso ou o insucesso do projeto de comunicação. Quanto mais o que o Eu-comunicante supôs a respeito do Tu-interpretante estiver correto, mas chances haverá de o projeto de comunicação atingir o seu fim. (OLIVEIRA, 2003, p.34).

O quê, dentro da margem de manobra disponível, poderíamos considerar como liberdades (o que é permitido) e como restrições (aquilo que não nos é permitido) em relação ao documentário? A explicitação do contrato leva-nos a

retomar, mais uma vez, o capítulo de nossa tese “**Muda o enunciador, muda a história**”.

Caso se pretenda realizar um documentário que irá mostrar a um Tu-interpretante uma nova forma de olhar o *funk*, a demonstração da violência está dentro do campo das restrições, o comércio de drogas também. Na verdade, isso não interessa diante do universo que se quer dar notoriedade. Pode ser visto como detalhe, da mesma forma que foi e tem sido mostrado como detalhe quando os mesmos fatos (os mesmos eventos) fazem parte de outras vidas/histórias eleitas socialmente como ídolos aceitáveis ou modelos.

No campo das liberdades, interessa exclusivamente a explicitação dos discursos que “deram certo”. É importante ir ao ambiente em que o *funk* é produzido, conhecer as pessoas que o compõem, mostrar o que elas pensam, qual a sua análise do movimento, como o movimento influenciou suas vidas e seu espaço.

Acreditamos que, nisso, Denise Garcia, a quem consideramos Eu-comunicante principal do documentário (aquela que o idealizou e o produziu), mostrou-se muito feliz em sua capacidade tanto em lidar, quanto em transitar nos espaços de liberdade e restrições que se colocam diante de seu objetivo.

Independente do poder do locutor, porém, o projeto de comunicação pode ter sucesso ou não. É óbvio que o “status” do locutor e o de seu interlocutor configura uma das variáveis que influenciam esse sucesso ou insucesso, mas a força do discurso está ligada muito mais à eficácia com que ele elabora e executa o seu projeto de comunicação.

Ora, o contrato de comunicação fundamenta-se sobre três pilares, a saber: o primeiro deles é a **pertinência do saber**, que tradicionalmente é conhecida na

análise do discurso como intertextualidade (a inter-relação de saberes pré-existentes e a referência que se faz a eles).

O princípio de pertinência se dá pelo reconhecimento mútuo dos parceiros e de seus saberes em comum, incluindo-se nisso todo um saber prévio sobre a experiência do mundo e sobre o comportamento do ser humano em coletividade. Isso pode ser observado na seguinte fala de Marlboro:

DJ Marlboro

— Essa música toda ela é feita com uma característica própria, como lugar nenhum do mundo faz e esse reconhecimento, quem tem que fazer isso é o Ministério da Cultura, a Secretaria da Cultura, antes de qualquer tipo de lugar, né? Mas, infelizmente, o mundo reconhece e a gente lá fica “funk é música de preto, pobre e favelado.”

Esse princípio se funda e se realiza num espaço de significância que é, ao mesmo tempo, interno e externo à sua verbalização. Esse fenômeno aponta para o surgimento de dois tipos diferentes de sujeitos de linguagem: os interlocutores, denominados **sujeito comunicante** e **sujeito interpretante**; e os intralocutores, protagonistas, responsáveis pelo ato da fala e denominados **(sujeito) enunciador** e **(sujeito) destinatário**.

Assim, para que o sujeito falante tenha o direito à palavra e se previna do risco de ter seu discurso desqualificado, é necessário lançar mão dessas estratégias. Deve se empenhar para que o interlocutante atribua pertinência ao seu discurso, ligando-o a um domínio de saber. Metaforicamente, o domínio do saber é o espaço onde circulam os discursos de verdades e de crenças, sem que se pretenda tratar de filosofias em torno de conceitos como “verdadeiro” e “falso”. Pretende-se tratar somente de um discurso sobre o mundo.

Assim, os significados consensuais, construídos por uma comunidade social, acabam por forjar esse discurso sobre o mundo, o qual se torna ponto de referência, possibilitando a troca em suas representações supostamente partilhadas, dentre os parceiros de comunicação. Essas trocas podem estar ligadas à percepção do tangível (mundo físico), à experiência do mundo vivido (afetos e ações) e à prova do raciocínio (intelecto).

O sujeito falante será avaliado, portanto, em relação ao domínio que ele apresenta do saber a que se propõe veicular ou transmitir

DJ Marlboro

**-- Ela fala exatamente para poder mostrar, dar o grito de liberdade das mulheres. Não estou falando que ela em particular sofreu repressão, ela está fazendo isso por causa... Não! Ela falou por todas. Por isso que a mulherada, a maioria das mulheres é fã da Tati. A mulherada geral é fã da Tati. Ela tem mais fã mulher do que homem. Por quê? Porque ela grita e porque as mulheres sempre gostaram de gritar, de botar homem na praça, de direitos iguais. Mas ela é feminista sem cartilha, ela não aprendeu isso, ela aprendeu isso com a vida, ela aprendeu isso na vivência.
(Tati cantando: "Não adianta de qualquer forma eu esculacho / me chamam de puta só porque estou com seu marido...")**

Para conferir pertinência ao documentário, temos falas de pessoas que demonstram saberes estritamente conectados aos atos de linguagem demonstrados, construídos, veiculados por ele.

Antes de mencionar qualquer um outro exemplo, o primeiro, sem dúvida, é o da própria Denise Garcia, produtora do filme, diretora de estréia, que vê seu primeiro filme sendo levado a salas consideradas de projeção de filmes de cultura nas maiores cidades do Brasil, sendo levado também a cinemas de Londres e de Berlim, por exemplo, e discutido na mídia, como mostram alguns de nossos anexos. Os textos dos anexos – veiculados pela mídia – podem ser considerados como aptos a conferir a desejada pertinência ao documentário.

Como outros exemplos, citem-se Deize da Injeção, Tati Quebra-Barraco e Mr Catra que são grandes nomes do *funk* carioca, como também o são Veronica Costa e DJ Marlboro.

O segundo pilar em questão é o **Reconhecimento do Poder**, que tem de ser encarado como a legitimidade socioinstitucional, tornando o discurso uma teoria da instância da enunciação como apontou Parret (apud CHARAUDEAU, 1996, p.28).

O Reconhecimento do Poder se estabelece não só pelo papel social do sujeito falante. Não é somente o seu estatuto socioprofissional que o legitima, mas, sim, a inter-relação entre este, que é sua identidade psicossociológica, e o papel linguageiro, que nada mais é do que o papel comunicacional. Observe-se:

Eliete Mejorado (Lendo uma matéria publicada numa revista sobre o DJ Marlboro)

Página 127: “Nada, senão um trabalhador, o carioca DJ Marlboro está na cidade para tocar não em um nem em dois, mas em cinco pubs na mesma noite.”

A legitimidade, então, não se dá de forma tão simples como pode parecer. O espaço externo a confere, logicamente, mas não é essa a única instância. É necessário que o sujeito seja capaz de fazer a adequação necessária e na medida certa entre sua identidade psicossocial e seu comportamento como aquele que comunica, como ser comunicante, como ser linguageiro.

O **Saber Fazer** é, então, o terceiro pilar que fundamenta o contrato de comunicação. Observamos, assim, que, para que a legitimidade (que é pré-

adquirida) seja outorgada, é necessário não somente SER, mas também PARECER SER.

Daí, só o estatuto da legitimidade não é o suficiente para que se tenha o direito à fala. A competência como sujeito que comunica tem de ser atestada, o que só se torna possível pela **Credibilidade**, que tem de ser reforçada periodicamente, isto é, apresentar atributos que confirmem seu valor dentro do social.

Bencave

— Tenho certeza de um crescimento no Reino Unido, um crescimento pela Europa. Alguém como o Marlboro poderia se dar muito bem, muito bem. Isso porque tem música um pouquinho parecida. As pessoas conseguem entender um pouco mais hoje em dia, eu acho. Acho que é uma novidade, definitivamente. Talvez nos últimos dois anos, ela tem atingido devagarzinho, eu acho.

Logo, o **Saber Fazer** do sujeito será sempre avaliado, julgado e reconhecido exatamente a partir de sua capacidade de se movimentar constantemente entre o espaço interno e o espaço externo da cena comunicativa. Somente tendo um projeto de fala, essa competência será possível.

Além dos exemplos retirados de falas do documentário, podemos citar mais uma vez Denise Garcia, produtora e diretora do filme: embora seja este seu filme de estréia, como dissemos anteriormente, teve seu **saber fazer** reconhecido. Além de o documentário ter sido levado a salas de Londres, Berlim, Cannes, teve também seus direitos autorais comprados pela Rede de TV árabe Al Jazira (que ganhou notoriedade mundial a partir da cobertura da Guerra do Afeganistão (2001) e em razão da divulgação de vídeos terroristas com exclusividade).

Partindo-se do pressuposto que o ato de linguagem nasce de uma situação concreta de troca, que nele sempre há uma intencionalidade, que o mesmo se organiza em torno de um espaço de estratégias e de um espaço de limitações e que constrói sua significação na interdependência entre um espaço externo e um espaço interno, CHARAUDEAU (1996, p.35) propõe um modelo de estruturação em três níveis:

- 1) O **situacional**: que se ocupa dos dados de espaço externo, e que constitui ao mesmo tempo o espaço de limitações e de restrições do ato de linguagem. Nele se determina: a) a finalidade do ato de linguagem, que, resumidamente, responde à pergunta “*dizer ou fazer o quê?*” ; b) a identidade dos sujeitos languageiros, cuja pergunta é “*quem fala a quem?*”; c) o domínio do saber, onde são veiculados os conhecimentos, que tem como perguntas “*a propósito de que?/ sobre o quê?*”; d) as circunstâncias materiais da troca, que, embora não tratem de cronologia, dizem respeito ao tempo e ao espaço e respondem à pergunta “*em que quadro físico de espaço e tempo?*”. São as situações sociodiscursivas (sob a forma de contratos de fala) que constituem essa competência.

O situacional pode ficar bem marcado na seguinte fala de Deize, principalmente quando ela diz “... *não, a gente tem de falar assim, sensual. Talvez não seja nem para falar...*”:

Deize Tigrone

-- Bom gente, nós estamos aqui na Cidade de Deus, onde começou o funk sensual, né, por que já havia o baile “lado A lado B”... não a gente tem que falar assim, sensual. Talvez não seja nem para falar, mas neguim fala que o funk é pornografia, é não sei o quê. não é nada disso. É o funk sensual.

De certa forma, já abordamos anteriormente o situacional quando falamos do espaço de manobras. Quanto ao que ele determina, podemos ainda ratificar que o documentário tem, como finalidade de seu ato de linguagem, mostrar a nós espectadores, tornados seus destinatários, um olhar diferente sobre o *funk*.

As circunstâncias envolvem nosso tempo presente e passam pela questão da favela mostrando-se à não-favela. É um olhar que se desvela, é um “objeto” que se expõe.

- 2) O do **comunicacional**: nesse nível são determinadas *as maneiras de falar* (escrever) em função dos dados situacionais. Responde-se à pergunta: *como dizer?* É importante ao sujeito falante (seja ele comunicante ou interpretante) as questões relativas aos “papéis linguageiros” que ele deve assumir e que garantam seu “direito à palavra” (finalidade), explicitem sua “identidade” e lhe possibilitem tratar de um certo tema (propósito) em certas circunstâncias (dispositivo).

A fala que segue exemplifica a estruturação comunicacional, pela qual se evidencia a preocupação de um sujeito comunicante em relação ao papel linguageiro ocupado por ele:

MC Frank

— *Disseram na televisão que “vamos pegar os MCs para averiguação, vamos é... como se diz?, é... “eles vão ter que dar depoimentos...” E a minha música estava nesse... no jornal saiu quatro músicas minhas: uma do Menor do Chapa e outro do Cidinho e Doca. Então, eu ali, no caso, era o mais visado.*

- 3) O do **discurso**: que se estabelece como o lugar de intervenção do sujeito falante, tornado sujeito enunciador. Esse deve satisfazer as condições de legitimidade (princípio de alteridade), de credibilidade (princípio de pertinência) e de captação (princípios de influência e de regulação), para realizar um conjunto de atos de discurso os quais formarão o texto. Para que esse se efetive, são necessários todos os elementos apontados anteriormente, que sejam o auxílio de um certo número de meios lingüísticos. Eles apresentarão, de um lado, as limitações do situacional e as possíveis maneiras do dizer do comunicacional, e, de outro lado, o “projeto de fala” próprio ao sujeito comunicante. Destarte, as limitações da situação de troca e a especificidade do projeto de fala produzirão o sentido de um texto. As escolhas do sujeito comunicante sempre serão feitas com o propósito de revelar sua própria finalidade, identidade, objetivo, construindo, assim, sua própria legitimidade, sua própria credibilidade e sua própria captação.

O lugar de intervenção do sujeito enunciador, que satisfaz as condições exigidas para o mesmo (ou seja, as condições de legitimidade – princípio de alteridade, de credibilidade – princípio de pertinência, e de captação – princípio de influência e de regulação) pode ser compreendido na seguinte fala de Marlboro:

DJ Marlboro

— Acho que o que acontece é muito mais cruel do que o quê as músicas cantam. As pessoas continuam discriminando as músicas, falam mal das músicas, mas só que esquecem que aquilo é uma realidade que tem que ser tratada. Eles preferem calar a boca do moleque do que tratar o que eles vivem. Isso é muito ruim. Eu toquei ontem em Paris. Toquei duas vezes em Paris. Toquei uma antes de ontem e ontem. Foi o maior sucesso. Fazia carnaval o funk lá, né. Ontem eu toquei nesses lugares e amanhã eu toco na Eslovênia também.

IX.3) CARACTERÍSTICAS DO CONTRATO DE COMUNICAÇÃO

Para CHARAUDEAU (apud OLIVEIRA, 2003, p.38), em um contrato de comunicação tem de estar claros:

a) Que tipos de *papéis na comunicação* o Eu-comunicante e o Tu-interpretante devem desempenhar de acordo com o contrato relacionado a cada situação comunicativa. No pronunciamento de um presidente, por exemplo, cabe ao chefe da nação falar. O papel de todos os outros é o de ouvir em silêncio. Qualquer tipo de crítica, comentário, observação só deve ser exposta após o término do pronunciamento.

Em um documentário, o papel do Eu-comunicante é informar. É compartilhar com o Tu-interpretante informações que a esse pareçam novas. É trazer a ele um mundo que não é necessariamente o seu mundo. Acreditamos que o documentário aqui analisado cumpre claramente esse papel, podemos citar, como exemplo disso a fala do produtor Thelles Henrique:

Thelles Henrique (produtor)

-- Eu me lembro muito bem que o então secretário, Josias Quental, nessa mesma reunião dessa senhora, me disse, me fez uma pergunta, ele não tinha conhecimento: "Mas por que o apelo sexual no funk? Por que essas letras sexuais?" Eu disse para ele o seguinte: "Secretário, na época, essas pessoas que cantam funk hoje, das têm entre 16, 17, 18 anos. E eles cresceram e quando crianças o funk não era um sucesso da mídia. O sucesso da mídia era o Axé Music. E essas crianças que hoje estão se formando adultos, cantam "69 frango assado", cantam outras letras que vocês se sentem agredidos, elas ouviram nada menos agressivo do que "Vai ralando na boquinha da garrafa, vai descendo na boquinha da garrafa" e uma mulher seminua, se esfregando no gargalo de uma garrafa de cerveja e isso é o maior sucesso.

b) Se a comunicação é interlocutiva (os papéis de Eu-comunicante e Tu-interpretante se alternam, como na conversação diária) ou se é monolocutiva (não há troca de papéis).

Charaudeau (idem, p.39) propõe que ao lado da dicotomia oral-escrito, deve-se acrescentar duas outras, a saber: monolucativo versus interlocutivo e presencial versus não-presencial.

Podemos ver, por exemplo, que a comunicação pode ser interlocutiva, presencial e oral, o que acontece num momento em que encontramos um amigo e conversamos com ele; pode ser monolucativa, não-presencial e escrita, quando procuramos o significado de uma palavra no dicionário; pode ser interlocutiva, não-presencial e escrita, quando nos comunicamos por intermédio de um Chat, na Internet. Essa comunicação, porém, pode se tornar interlocutiva, semipresencial e escrita se tivermos posse de uma *web-cam* e que ainda pode se transformar em interlocutiva, semipresencial e oral, se, além da *web-cam*, tivermos um *software* que veicule as vozes dos interlocutores.

“Na interlocução, se o Tu-interpretante rejeita o Eu-enunciador criado pelo Eu-comunicante, este cria outro e testa outra hipótese sobre quem seja o Tu-interpretante, ou seja, cria também outro Tu-destinatário. Faz, assim, a gestão passo-a-passo de sua produção textual, reformulando permanentemente seu projeto de fala até lograr, numa hipótese otimista ser bem-sucedido.”(OLIVEIRA, 2003, p.39)

No documentário em pauta, como se dá em qualquer tipo de filme, temos, claramente, a comunicação monolucativa não-presencial, logo se o “tu-interpretante” rejeitar o “eu-enunciador”, o contrato de comunicação terá sido quebrado, já que, nesse tipo de comunicação, não é possível ao “eu-comunicante” negociar sua “fala” e criar, no momento, outro “eu-enunciador”.

d) Os rituais de abordagem

[...] constituem as restrições, obrigações ou simplesmente condições de entrada em contacto com o interlocutor. Numa situação de interlocução, trata-se de saudações, trocas de gentilezas, perguntas, desculpas, etc. e numa situação monolocutiva escrita, trata-se das introduções e fechos de cartas, das manchetes de jornais, dos títulos de livros, dos slogans da publicidade, dos prefácios, advertências, etc. (Charaudeau, apud OLIVEIRA, 2003, p. 40).

Podemos falar de, pelo menos, três rituais de abordagem presentes no documentário aqui analisado: o primeiro deles, sem a menor dúvida, é o título, pelo inusitado do conteúdo (que se fez opaco para muitos e, talvez, por isso mesmo, expressivamente atraente); a esse se junta o segundo, constituído por cartazes (colados em muros e tapumes) que expunham somente o título sem esclarecer do que se tratava, ratificando sua opacidade. Ressaltamos que foi exatamente isso que nos levou a procurar saber o que estava por detrás daquele apelo e a assistir ao filme; o terceiro é a abertura com a animação cômica na qual a protagonista é uma grande robô *funkeira*, que chega a uma praia sob o som de um “batidão”. Isso gera expectativas a respeito dos acontecimentos que estão por vir.

IX.4) OS SUJEITOS DA COMUNICAÇÃO

A quem se referem os pronomes “eu”, “tu”, “nós”, “você” numa dada situação comunicativa? Essa é a primeira pergunta que temos de nos fazer quando pretendemos analisar um discurso dado.

***Rap da Felicidade
(Cidinho e Doca)***

***Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu
nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu
lugar!
[...]
Diversão hoje em dia, não podemos nem
pensar
Porque até lá nos bailes eles vêm nos
humilhar
[...]
Pessoas inocentes, que não tem nada a
ver
Estão perdendo o uso e seu direito de
viver
[...]
Quem vai pro exterior da favela sente
saudades
O gringo vem aqui e não conhece a
realidade
Vai pra zona sul pra conhecer água de
coco
[...]
O povo tem a força, só precisa descobrir
Se eles lá não fazem nada, faremos tudo
daqui.***

No *funk* acima, a quem se referem esse “eu” (“*Eu só quero é ser feliz* /*Andar tranquilamente na favela onde eu nasci*”) e esse “tu” (a quem o “eu” se destina) que corporificam esse discurso?

Como já expressei, para Charaudeau, há dois “eus” como também há dois “tus”. Dessas entidades, duas de cada uma delas têm existência no mundo real e possuem identidade psicossocial: 1) o Eu-comunicante (aquele que fala ou escreve o texto); 2) o Tu-interpretante (aquele que ouve ou lê – e interpreta – o texto oral ou escrito). A esse conjunto de sujeitos que fazem parte do mundo real, Charaudeau chama de **circuito externo**. Esse externo tem de ser entendido como exterior ao discurso, pertencente ao mundo.

Como dissemos anteriormente, percebemos no documentário, com clareza, dois “Eus-comunicantes”: o primeiro deles é Denise Garcia, produtora e diretora do filme, quem o idealiza, quem o cria e o torna real; e o segundo, Deize Tigrana, que é a voz que nos guia no interior da história que nos está sendo contada, mostrada.

O “Tu-interpretante” é qualquer um dos que assistiram ao filme, pessoas concretas que compõem esse circuito chamado externo.

As outras duas entidades são formuladas no discurso e têm existência teórica: o Eu-enunciador é a imagem que o Eu-comunicante tem de si, nessa dada situação comunicativa. É essa imagem que ele quer passar ao Tu-interpretante, que pode aceitá-la ou não. Ao aceitá-la, o Tu-interpretante a legitima. Como consequência, podemos ter, na verdade, dois “eus” enunciadoreis: um imaginado pelo Eu-comunicante e, em paralelo, outro imaginado pelo Tu-interpretante. A esse conjunto de sujeitos que pertencem ao discurso, Charaudeau chama, como já dissemos, de **circuito interno**.

Esse circuito interno é mais difícil de ser determinado, de ser apontado. A imagem que o locutor faz de si já foi discutida anteriormente quando falamos de *Ethos*. Dissemos que há dois principais “Eus-comunicantes” no documentário: Denise Garcia e Deize da Injeção. Embora o “eu-comunicante” Denise Garcia seja

invisível no documentário, partimos do princípio que sua voz possa ser ouvida por detrás da voz de Deize da Injeção (inclusive pela seleção/ordenação de cenas) e em todos os momentos em que um condutor direto do discurso não aparece. Tentaremos explicitar, primeiramente, o “eu-enunciador” que os “eus-comunicantes” Denise Garcia e Deize da Injeção criam para si:

Logo no início do documentário, Deize faz a apresentação de todos os importantes componentes, criadores, músicos que compõem o cenário do *funk* da Cidade de Deus. Chama-nos a atenção o fato de haver entre eles um travesti, chamado Ramona Guity, que é apresentada por Deize como sua amiga. É óbvio que apresentar um travesti como amiga diante das câmeras de um documentário tem um sentido. No mínimo, mostra desprendimento diante do julgamento alheio e do preconceito de gênero (sexual) que pudesse ser suscitado.

Deize expõe a trajetória do *funk*, conhece sua história, desde o nascimento, quando era chamado de lado A e lado B até sua transformação em *funk* sensual.

Em um determinado momento do documentário, Deize diz ser a precursora das letras explícitas do *funk*:

Deize Tigrone

-- Vamos dizer que o que me deu ânimo assim para fazer esse tipo de montagem, então vamos dizer que foi o cinema nacional, que passava. Com cenas picantes. E a primeira montagem lá, que foi assim explícita, que, sabe, que levou a galera ao delírio, falando assim sobre a mulher ficar de quatro, de lado (risos), foi a minha. Foi a primeira montagem que eu fiz pro bonde das Bad Girls, que foi a “Discurti” que diz que se os gatinhos paga o motel, elas faz o que eles querem, então “ de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha, depois vem pra favela toda aberta e assadinha.”

Depois, ela nos conta que a produção das “montagens” são até mesmo incentivadas pelo seu próprio marido, como o foi a criação da montagem da Injeção que lhe trouxe a fama, levando-a até mesmo à troca de seu nome artístico:

Deize Tigrona

A injeção no caso foi assim: foi uma idéia, né, até tava assistindo televisão, eu vi um homem lá brincando de forçar pensamento e ele falava: “Tá ardendo, mas tá entrando”. E aquilo ficou na minha cabeça e meu marido falava: “Faz uma montagem assim, faz uma música assim.” Entendeu? E por ele estar pedindo para fazer uma música desse jeito, né, nesse ritmo, aí eu fiquei pensando, sabe, martelei ali e lembrei que eu tinha médico marcado, né, eu tava grávida e tava tomando a antitetânica. Então juntou uma coisa a outra e eu lembrei que eu tenho pavor de injeção e ajuntei mais aquele trecho que assisti na televisão e deu certo. A montagem foi um estouro, foi um estrondo e hoje eu sou conhecida como Deize da Injeção.

Essa mulher, cuja imagem é a de mãe e de esposa, possui, porém, posições firmes a respeito de sua produção musical. Quando fala da posição da mulher que “traí” e da que é “traída” deixa claro o que pensa a respeito de uma e a respeito de outra:

Deize da Injeção

-- Eu sempre faço música a favor da amante, né, porque a fiel é sempre mais humilhada. Pra mim, a fiel é sempre mais humilhada, porque a maior humilhação que tem é o cara sair de sua casa para sair com outra mulher.

Ficar a favor da amante aponta, logicamente, para uma inversão de valores sociais numa sociedade que ainda sofre muitas influências da mentalidade cristã. Deize parece não se importar com isso. Outras questões, porém, podem estar por detrás dessas escolhas. Perguntamo-nos: os “derrotados” dão lobo? Os humilhados podem ser cantados? Os vitoriosos, independente dos meios que utilizem para chegar à vitória, é que entram para a história.

Falando ainda da imagem que esse "eu-comunicante" cria de si, não podemos deixar de fora esta fala:

Deize da Injeção

-- Olha só, eu não sou nada, eu não sou nada, né, mas será que se aparecesse na televisão, rebolando na garrafa, eu teria mídia? Eu teria! A Carla Perez conseguiu.

O preconceito volta à tona. Embora cante o que cante, para Deize o fato de ela não estar na mídia se deve ao não se ter “transformado” em uma “mulher-glúteos”, como foi o caso da cantora supracitada. Interessante ela afirmar que teria a mesma mídia que a outra se atuasse da mesma forma. Entretanto, Deize não leva em consideração o fato de Carla Perez ser loira (ou de se apresentar como tal) e ela, Deize, ser negra e favelada.

Deize não se refuta, também, a mostrar-se como trabalhadora e empenha esforços para desvincular a imagem do *funkeiro* da imagem do marginal:

Deize da Injeção

-- Porque o funk, hoje em dia, neguinho fala assim: “não, funk é diversão. Funk é diversão pra quem vai lá assistir a gente. Pra gente é trabalho, é aonde a gente ganha dinheiro. Só que não tem carteira assinada, né. Mas dá pra sobreviver bem, se você faz 3, 4, 5 shows por fim de semana ou então num dia. Eu já fiz oito shows num dia, num domingo.

Mostra-nos que o trabalho do *funkeiro*, embora seja um trabalho informal, é tão árduo como qualquer um outro trabalho (“*Pra gente é trabalho, é aonde a gente ganha dinheiro*”).

Todavia, como mulher trabalhadora, participante do mercado musical, e consciente do esforço que faz, Deize ainda aponta para a diferença de tratamento dispensada a *funkeiros* e pagodeiros:

Deize da Injeção

-- Vamos ser sinceros, a gente vai falar a realidade: a gente sai para fazer o show, casa de show grande, que aí contrata um grupo de pagode e contrata um MC. A gente lota a casa de show, só que o tratamento é diferente. Sabe por quê? Porque assim, a gente vai pra fazer baile pelo carro, entendeu, aí chega lá o carro do pagodeiro é 800, o da gente é 100, 200 reais, entendeu?

Há, claramente, uma denúncia nessa fala. Ainda que possam ser os mais procurados pela plateia, os *funkeiros* recebem tratamento desigual, são discriminados. Deize, mostra-se, então, como aquela que conhece na própria pele a estigmatização por ser *funkeira*. Para ela, a discriminação não está ligada às letras do *funk*, mas sim ao fato de os *funkeiros* serem “favelados”:

Deize da Injeção

— O problema não é o sexo. O problema não é que eles estão discriminando o funk. O problema é que eles estão discriminando o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum.

Podemos dizer que, por conduzir o documentário desde a abertura e promover o seu fechamento, Deize da Injeção pode ser apontada como aquela que coaduna uma voz que perpassa todo o documentário. Seja a voz de Andréa (“Antes, os homens se contentavam com uma. Hoje, os homi quer duas, três e as mulheres fica todo mundo normal, aceita, entendeu?”), de Raquel (“E se o funk fala nessas depravações como ele fala, e na televisão?”), de Tia Júlia (“Essa Ginecologista, serve para a menina que está começando a namorar, está começando agora a ter uma relação, é bom ir ao ginecologista tratar para amanhã, mais tarde, não pegar uma doença.”), de Juliana e as Fogosas (O começo da música é “veterinária pra cachorro, eletricitista pra dar choque, ginecologista pode crer é pra dar toque, fogosa e chapa quente vai ao ginecologista, ta ligado que é de lei dar um trato na pipita), de

Vanessinha Pikachu (*Quando eu saí na revista “Sexy”, colocaram logo na capa “A virgem do funk”, que na época eu ainda era virgem e com 18 anos. Eles acharam até estranho. Uma menina do funk com 18 anos e ainda virgem.*) ou de Tati Quebra Barraco (*[...] Na Cidade de Deus, tinha um festival, aí todo mundo cantava. Aí, o que eu fiz? Quando eu comecei a cantar, eu não tinha música, aí eu comecei a divulgar eles, aí eu fiz o “69” na minha voz porque o dono do “69” deixou eu divulgar eles.*), todas podem ser sintetizadas em um "eu-enunciador" que se olha como uma mulher à frente de seu tempo, que pode cantar o que quiser, falar o que quiser, sem ter de dar satisfação a quem quer que seja, o que comprova a nossa tese da construção de um discurso que pode ser classificado como feminista. Esse "eu-enunciador" constrói o seu espaço e o demarca de forma tal, no documentário, que não há como falar contra ele sem que se incorra ao risco de ser taxado como preconceituoso.

O Tu-destinatário é uma imagem que o Eu-comunicante cria a respeito do Tu-interpretante. O Tu-destinatário é, então, uma abstração, uma hipótese sobre o Tu-interpretante criada pelo Eu-comunicante. É a essa hipótese, a essa imagem, a essa abstração que o Eu-comunicante se dirige. Se a hipótese estiver correta (o Tu-destinatário coincidir com o Tu-interpretante), o Eu-comunicante atingirá o seu objetivo e a comunicação será bem sucedida. Caso não coincida, o projeto de comunicação não terá sucesso.

Se o Eu-comunicante tem domínio sobre o Tu-interpretante, a imagem do Eu-enunciador que o primeiro tenta passar é aceita e há muitas possibilidades de que o projeto de comunicação tenha sucesso. Se o Tu-interpretante recusa essa imagem do Eu-enunciador, certamente o projeto fracassará.

Podemos imaginar uma situação bastante comum em nossas salas de aula, quando o professor, que tem há algum tempo, paulatinamente, perdido sua autoridade, tenta chamar a atenção de um aluno e o mesmo lhe responde com uma outra pergunta do tipo “Quem você pensa que é para falar comigo dessa forma?” A imagem que esse Eu-comunicante criou de si não coincide com a imagem que o Tu-interpretante tem. Não há chance de se ter sucesso nesse projeto de comunicação.

Se pensarmos no “tu-interpretante” como o público que se disporá a assistir ao documentário, podemos supor que o “tu-destinatário” criado seja aquele que simplesmente vá ao cinema por prazer, buscar lazer e diversão, ou quem careça de informações ou pretenda um olhar diferente sobre o *funk*. Essa necessidade pode estar ligada a algum tipo de pesquisa, como é o nosso caso; ou a uma inconformidade com os padrões sociais vigentes; ou ao simples fato de querer ouvir o outro e aceitá-lo como ele é. Caso contrário, a não coincidência pode ocasionar um verdadeiro fracasso neste projeto de comunicação.

A simples menção de pessoas, coisas e fatos de que se fala são suficientes para que se pressuponha a sua existência. Os fragmentos das falas do documentário citado nos mostram alguns desses elementos. Mencioná-los já é o suficiente para que nesse discurso eles se corporifiquem, passem a existir. Isso demonstra, nesse discurso, sua força de evidência.

É o conhecimento do que seja o *funk* e as informações a respeito de Tati Quebra Barraco e Deize da Injeção, por exemplo, as informações a respeito do que seja a desigualdade racial no Brasil, os preconceitos ligados à mulher, à classe e à discriminação sofrida por habitantes de comunidades é que pode nos levar à compreensão dos significados de textos como os exemplificados neste trabalho. Portanto, não só as informações a respeito dos sujeitos da comunicação bem como

a situação em que estão inseridos é que nos permitem analisar os discursos. Como apontou Oliveira (2003:31), perguntas como “Que quis o autor dizer?” ou “Qual a intenção do autor?” embora sejam sofisticadas, não são suficientes.

Oliveira (ibidem) sugere que devemos usar o neologismo de Charaudeau e perguntar “**Quens o texto fez falar?**” Feita essa pergunta, a busca da resposta pode nos levar a um Eu-comunicante ou a Eu-enunciador que pode ser um indivíduo, uma instituição ou a “voz do povo”.

Oliveira menciona ainda a existência de um “ça”, apontado por Charaudeau (1996) que diz que

“Quando falo, falo eu com minhas características pessoais, mas fala também um “ça” por meu intermédio, ou seja, um segmento social, uma faixa etária, um grupo profissional, etc., de que sou porta-voz.”
(Oliveira, 2003, p.31)

Que “ça” estaria presente nas falas veiculadas pelo documentário? Essa é uma das questões que estão sendo abordadas nesta tese.

Se nos preocuparmos com a ideologia, é a esse “ça” que devemos perseguir, com a noção de que o “eu” é o menor dos “ças”:

“Ao descrever a cultura de um povo, por exemplo, podemos, se quisermos um grau maior de detalhamento, decompô-la em várias culturas regionais (no caso de trabalharmos com a variável geográfica) ou de grupos etários, socioeconômicos, profissionais, etc., podendo chegar até a grupos menores, como a família e, por fim, ao indivíduo. A personalidade, vista assim, é a cultura de um indivíduo e nesse sentido o “eu” é o menor dos “ças”. (Oliveira, idem)

Esse Eu-comunicante pode recorrer a um agente indeterminado (que em francês é expresso pelo pronome indeterminador “on”) que pode representar, por exemplo, a “voz do povo”. Fazer uso desse aspecto de pessoa não determinada pode ser uma estratégia bastante eficaz, já que aquilo que é do

conhecimento de todos (“é óbvio que...”, “como todos sabem...”) assume um caráter inquestionável.

Não temos dúvida de que o segmento social a que o documentário faz falar é o daquele (que se considera e é visto por muitos) discriminado por ser pobre, residir na favela e por produzir *funk*. Dentro desse grupo maior, encontramos mulheres que produzem músicas explicitamente sexuais. Além disso, como já foi apontado anteriormente, grande parte, senão a maior parte, dos moradores de favelas são pessoas negras ou descendentes diretos de negros. Somando-se essas características, o filme destaca diversas marcas de preconceito em um mesmo ser: pobre, favelado, *funkeiro*, negro, mulher.

O documentário, acreditamos, tem como um dos objetivos criar este “ça” que “joga luz” sobre a forma desigual com que o *funk* tem sido tratado. A denúncia fica clara na voz de Mr Catra:

Mr Catra

— *Um coroa comendo a criancinha na novela das 8 não é sacanagem, tá ligado?*
 — *O cara trepado em cima da mulher 8 horas da noite na TV Globo não é sacanagem. O funk é sacanagem. Sacanagem é o dinheiro que o governo sonega, róba. Isso que é sacanagem, isso que é crime, tá ligado? Realidade não é crime, realidade não é sacanagem. Todo mundo gosta de fazer amor, todo mundo gosta de gozar gostoso.*

X – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A finalização de qualquer trabalho exige reflexões a respeito do que foi apresentado. Em nosso caso, temos de partir da premissa que o documentário que analisamos, como qualquer filme desse tipo, trata do nosso mundo, do mundo em que vivemos e não é uma ficção criada, imaginada por Denise Garcia. Deixamos claro que não temos a pretensão de lançar mão de nenhum tipo de juízo de valor na análise a que nos propusemos. Interessa-nos apenas o discurso veiculado por esse instrumento. Se ele é verdadeiro ou falso, é uma outra questão que por ora, pelo menos, não nos diz respeito.

Como apontamos no início do trabalho, o documentário nos suscitou algumas hipóteses e questionamentos. Algumas das hipóteses e questionamentos estavam diretamente ligados ao preconceito e à discriminação. No capítulo que intitulamos **“Negros, Quilombos, Favelas: Discriminação”**, pudemos discorrer sobre essas questões, partindo do poema de Castro Alves, passando pela citação bíblica da maldição de Cam, citando estatísticas do IPEA que mostram o tamanho da desigualdade ligada à raça, que ainda existe no Brasil, falando sobre o nosso injusto e cruel processo abolicionista até tratar da formação dos quilombos e das favelas brasileiras, especificamente das cariocas.

Pudemos constatar, algumas vezes, em nossa análise, a denúncia dessa ainda existente discriminação. O discurso de algumas das pessoas entrevistadas deixa clara a insatisfação com o tratamento desigual. Podemos citar como exemplo as falas que seguem:

Deize da Injeção

— O problema não é o sexo. O problema não é que eles estão discriminando o funk. O problema é que eles estão discriminando o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum.

Para Deize, não há dúvidas de que o *funkeiros* são discriminados não pelo o que cantam, mas pelo fato de serem “favelados”. No capítulo intitulado “**Os vários olhares sobre o funk: muda o enunciador, muda a história**”, refletimos sobre isso. Nossas reflexões não nos oferecem outra alternativa a não ser concordar com Deize. Numa sociedade como a nossa, em que tudo é permitido, a rejeição que o *funk* ainda provoca só pode estar ligada ao enunciador que o produz, não ao conteúdo veiculado. Caso contrário, como expusemos anteriormente, outros enunciadores, em outros momentos, também teriam sido rechaçados e, no entanto, não o foram.

Algumas outras falas que trazem à tona esse assunto foram analisadas também. Para fechar essa questão, citamos mais um exemplo:

Andrea

— Nós fomos pro show, outro dia com a Tati e aí chegamos nesse show e eles falaram assim: “Chegou os favelados”. Nós debaixo, jogaram um jato d’água, eu virei e falei assim: “Lá na CDD os favelados não joga água do prédio”. Maior jatão, “scheleps”.

Os personagens falam do que vivem, do que experimentam. Portanto, são legítimos em sua denúncia e, ao expressarem seu repúdio, relatam sua dor em relação ao preconceito com que são tratados.

Nossa outra hipótese questionava a existência de um discurso feminista no documentário. Quanto a isso, encontramos-nos ainda divididos por várias perspectivas, como já dissemos. A literatura a que recorremos nos diz que a definição do termo feminismo não possui um ponto de chegada (ALVES E

PITANGUY, 2003). É muito claro não ser possível comparar o discurso das *funkeiras* com nada de feminismo que foi produzido até agora, mas se partirmos do princípio de que o movimento feminista que conhecemos teve (e tem) como objetivo reinventar as relações interpessoais de forma tal que não haja diferenças de comportamento, tratamentos e/ou aceitação dentre os sexos, não podemos negar que o que elas pretendem é tratar de sua sexualidade como os homens sempre trataram da deles. Isso pode causar estranhamento, é claro, principalmente pelo fato de ainda relegarmos à mulher o papel de protetora da honra e dos bons costumes, o papel de “rainha do lar”.

Assim, o fato de expressar abertamente a sua sexualidade e seus desejos libidinosos confere, sem dúvida, a essas mulheres o papel de feministas, sim. Como dissemos, o discurso é um importante bcal para que se contestem práticas ditas incontestáveis. Se é a supremacia do “macho” ou o direito de somente o homem falar o que quiser que está sendo contestado, não importa. O que importa é que à mulher é dado o direito de falar o que quer da forma que desejar, como o homem sempre o fez. A justificativa para tal pode ser encontrada no interior do trabalho na citação de Salomé (apud NERI, 2005, p.142), para quem “[...] *é preciso infringir todas as barreiras, porque é mais sensato confiar nas vozes do desejo, mesmo quando se exprimem por atalhos, do que confiar em teorias preconcebidas.*”.

A carência de distanciamento, portanto, pode nos levar a análises defeituosas desse discurso que irrompe com força por toda a nossa sociedade. Talvez seja a isso que tenhamos de olhar no momento: o fato de esse discurso ser visto como imoral, como obsceno, até como “sujo” e ter descido do morro e ter tomado os salões ocupados por um grande grupo pertencente à classe média e à classe alta de nossa sociedade.

Falamos na possibilidade de uma dicção feminina que se reproduz a partir de um discurso machista nas letras de *funk*. Mesmo que assim o seja, concordamos mais uma vez com Salomé, citada por NERI (idem), ao dizer que ainda que a emancipação feminina se dê pela imitação do homem, mesmo assim ela será válida. A liberdade deve estar sempre em primeiro lugar. A expressão do desejo é uma das formas de expressão da liberdade. Acreditamos que, para ser livre, é melhor construir atalhos do que ficar preso aos padrões pré-concebidos de nossa sociedade ainda machista e preconceituosa. Pensamos não haver dúvida no fato de que poder dizer o que se quer na intimidade seja um grande avanço, ainda que para muitos isso ainda soe como agressivo, imoral ou proibido. Nossa afirmativa funda-se no fato de que ao homem isso sempre foi facultado e somente agora a mulher atinge esse “direito”.

Um outro questionamento diz respeito ao *ethos*. Interessava-nos averiguar que *ethos* são criados/apresentados em defesa do discurso que o documentário pretende veicular. Como pontuamos, Charaudeau nos diz que o *ethos* pode dizer respeito a grupos, não somente a indivíduos. Ao dividir o trabalho em segmentos, pudemos observar que o primeiro *ethos* construído é o da alegria, do humor e da descontração. A favela não é um lugar onde só existe violência, tráfico, desgraças e tristezas. Isso é ratificado em alguns outros momentos quando, ao percorrer as ruas da Cidade de Deus, as câmeras fazem questão de nos mostrar a alegria das pessoas e as crianças que brincam.

Um outro *ethos* que nos chama a atenção por sua constância é da mulher que desafia a virilidade do homem, que põe o macho em “xeque”, tanto nas letras dos *funks* cantados como na fala de algumas das mulheres. Há também, ainda, um *ethos* que desloca o papel de objeto sexual. Faz-se questão de demonstrar por

intermédio dele que se as mulheres têm sido objeto dos homens, agora eles também passam a ser objeto delas. Em alguns momentos, somos levados a crer que há um *ethos* de mulher que está consciente de seu papel de escolha em relação ao que toca a sexualidade e que esse *ethos* crê na possibilidade de levar essa consciência ao grupo a que ele pertence.

Os *ethos* criados para representação de mães configuram mães modernas, à frente de seu tempo, como pudemos constatar no discurso de Tia Júlia e/ou conscientes das demandas de nosso tempo, como pudemos observar na fala de Denise:

Denise

-- Pelo menos eu tenho minha filha, a mais novinha está com 4 anos. Eu aprendi na rua, que minha mãe não tinha liberdade de conversar comigo sobre sexo. Então, o que vou fazer com minha filha? Eu vou conversar. Eu vou tentar ser liberal com ela pra ela poder ter confiança em mim, entendeu, pra não acabar acontecendo com ela o que aconteceu comigo: eu me perdi com 11 anos e com 16 já era mãe. Não me arrependo. Tô aí, graças a Deus, meu mais velho está com 15 anos. Mas falta de diálogo e se a gente não olhar pros nossos filhos daqui pra frente pior mais vai ficar.

A ferramenta de análise que optamos por utilizar foi a Semiolingüística de Patrick Charaudeau. Partimos de um mundo a significar: o discurso de mulheres que produzem *funk* na Cidade de Deus. Para isso, utilizamos o documentário “**Sou feia, mas tô na moda**”, de Denise Garcia. Pelo processo de transformação, chegamos a um mundo significado completamente novo para nós. Quando dizemos completamente novo, referimo-nos ao fato de que – até o início da pesquisa – nada sabermos a respeito de *funk* e de *funkeiros* e, anteriormente a isso, basearmos toda a nossa “análise” em conceitos pré-concebidos, os quais, lógico, davam origem aos “pré-conceitos”.

Já na posição de sujeito falante do documentário, podemos apontar para a existência de uma dupla enunciação. Podemos falar de um sujeito Denise Garcia, que idealiza o documentário e o torna real, e de um outro, Deize da Injeção, que é a voz, a “*persona*” que nos acompanha durante todo o trajeto. Somos, todos nós, os sujeitos falantes destinatários a quem o documentário pretende atingir.

Parece-nos bastante claro que é justamente pelo processo de alteridade que somos levados a refletir a respeito desse não-eu, tão diferente de nós. As diferenças estabelecidas é que nos levam a legitimá-lo como o outro, como o não-eu.

Ao dar direito à fala às pessoas daquela comunidade, o documentário nos leva a reconhecer a sua pertinência. Não há alguém melhor do que eles próprios para falar da realidade que vivem em seu dia-a-dia.

Fica claro também que a *mise en scène* exigida pelo contrato de comunicação procedeu-se de forma bastante coerente. Os papéis exigidos pela situação comunicativa foram plenamente representados. Dessa forma, se levarmos em conta que o objetivo do documentário é nos trazer uma visão de mundo sobre o *funk* com a qual não estamos ainda habituados, não podemos considerar falha existente nesse contrato de comunicação estabelecido.

Os pilares sobre os quais esse contrato de comunicação foi estabelecido são bastante sólidos. Não há como questionar a pertinência do saber daqueles que participam do filme. Suas experiências de mundo e comportamento social atestam nosso reconhecimento de seu saber. Não há também como questionar o reconhecimento do poder das pessoas que ali são representadas. Tanto Tati Quebra-Barraco, como Deize da Injeção, como DJ Marlboro ou Mr Catra, para citar somente alguns nomes, são figuras consideradas mais do que populares tanto na mídia quanto fora dela, por aqueles que têm qualquer tipo de ligação com o universo

funk, o que lhes confere legitimidade, portanto. E a competência discursiva, ligada ao que é inerente ao produzir *funk*, que cada um deles possui, é suficiente para garantir-lhes credibilidade dentro do social.

A análise do documentário de Denise Garcia e a utilização da teoria de Patrick Charaudeau nos garantiram, portanto, a possibilidade de ampliação de nossa visão, no que concerne ao “mundo *funk*”.

Quando Bill Nichols, conforme apontamos, nos diz que o filme documentário também veicula visões de um mundo comum, com o objetivo de que as exploremos e as compreendamos, não temos dúvida de que a exploração desse documentário nos trouxe uma outra compreensão, um outro olhar a respeito desse fenômeno social que é o *funk* e nos fez entender o quanto de preconceito há em torno dos discursos que circulam sobre ele. Fez-nos também refletir ainda mais a respeito desses assuntos (preconceitos e discriminações) que residem na base de nossa sociedade – e com o qual nos habituamos tão friamente a conviver que acabam por parecer invisíveis.

O “encanto” do documentário reside justamente nisto: em colocar, diante das pessoas, questões atuais de nossa sociedade, com seus problemas e com suas possíveis soluções. Dessa forma, acaba por nos tornar capazes de olhar para questões oportunas que necessitam de atenção. Isto posto, este documentário realmente cumpre com sua função cultural/social.

Fechamos este trabalho, pois, como se fecha um ciclo. Se ousamos desvelar um mundo por muitos considerado fora do âmbito acadêmico, cremos que só o tempo nos revelará se nossa opção foi correta. Não nos furtamos, então, a traçar, pela linha do documentário sob crivo, a vida e o experienciar diário de pessoas/personagens que nos revelam mais do que dados lingüísticos – falam de

um mundo (quase) paralelo ao nosso – para muitos afastado de uma Tese de Doutorado.

Mas nos negarmos a estudá-lo só ratificaria todos os preconceitos denunciados pelo filme. Claro é que muito ainda há – até mesmo no documentário – para ser explorado. Como dissemos, porém, colocamos ponto final em um ciclo – que teve início na observação de um *out-door* e se finda nesta conclusão.

X – ANEXOS

ANEXO 1

TRANSCRIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO:

- **Segmento 1: Apresentação, histórico e fundamentos (mais científico).**

MC G (Na abertura do documentário, sobre caixas de som, cata sem acompanhamento):

"Quem nasceu nasceu/ Quem não nasceu não nascerá"

Abertura com animação e música eletrônica. Uma boneca com som no peito, invade um praia onde um casal consome uma bebida em taças

Um funk de improviso, cantado por um grupo de homens em uma quadra na Cidade de Deus.

Deize Tigrona

-- Bom gente, nós estamos aqui na Cidade de Deus, onde começou o *funk* sensual, né, por que já havia o baile "lado A lado B"... não a gente tem que falar assim, sensual. Talvez não seja nem para falar, mas *neguim* fala que o *funk* é pornografia, é não sei o quê, não é nada disso. É o *funk* sensual.

-- São as nossas garotas...

-- É e vocês são os nossos...

-- Aqui é o Preto de Elite, o Cleber Preto, o Tico, aqui tá Os Havaianos, Tentação do Funk. Essa aqui é minha amiga Ramona Guity. Foi daqui desde que o Duda começou a lançar os grupos, né, desde que eu comecei a cantar, né, eu tenho o prazer de falar, de mencionar aqui pra vocês que eu saí arrastando geral, tipo Carrasco, Bonde do Tigrão, Bonde do Vinho, Faz Gostoso, Preto de Elite, Os Havaianos, Tentação do Funk, né, Tati Quebra Barraco, Serginho e Lacraia. Tudo bem, não são daqui, mas também a inspiração veio daqui, né, porque se não fosse a gente aqui a comçar... foi daqui da Cidade de Deus que saiu para... o funk para geral.

-- Eu tenho o prazer de falar, de mencionar aqui pra vocês que eu saí arrastando geral, tipo Carrasco, Bonde do Tigrão, Bonde do Vinho, Faz Gostoso, Preto de Elite, Os Havaianos, Tentação do Funk, né, Tati Quebra-Barraco, Serginho e Lacraia. Tudo bem, não são daqui, mas também a inspiração veio daqui, né, porque se não fosse a gente daqui a começar... Foi daqui da Cidade de Deus que saiu pra... o funk pra geral.

Cidinho e Doca (cantando em um baile):

"Esse bonde é sinistro, esse bonde sempre abala..."

Doca

-- É o seguinte... o funk, ele sempre foi periferia, talvez agora que ele tá conseguindo assim alcançar a sociedade "Classe A".

Silvio Essinger (jornalista, mostrando vários LPs)

-- Isso aqui é o começo de tudo, predominância de Soul. Baile do Big Boy, começo dos anos 70. A gente tem aqui Ademir Lemos, outro grande DJ, que fazia o baile junto com o Big Boy e que continuou nessa tradição do Soul. A gente chega aqui às primeiras equipes de Soul. Soul Grand Prix, disco de 78, Furacão 2000. A cada baile mais de 10.000 adeptos do Soul confirmam: este é o som! E aqui você uma idéia do que era o baile da Furacão, anos 70, segunda metade dos anos 80, Two Live Crew, Miami Bass, Hip Hop, que até hoje serve de base para o funk carioca.

Edu k (Defalla)

-- É chamado Miami Bass porque se criou esse termo em Miami, aquelas músicas com um som grave, 808

Bonde das Boladas

“ ... diz que é o cara na pressão até de manhã, gatinho seu safado, quer me enlouquecer, 12 horas de suíte, eu vou pagar pra ver...”

- **Segmento 2: O saber fazer**

DJ Duda

-- As capelas, aí começar a ter mais ou menos a idéia da música e as bases que você deve usar de acordo com a música. Aí começa a caçar os beats certos para poder fazer a música.

Grandmaster Raphael

-- Eu uso um programa de computador, mas depois que eu processei, quando cheguei no som que eu quero, eu passo para a bateria, porque pra bateria você pode programá-la, (...), fica muito mais fácil para você fazer batendo.

DJ Sandrinho (somente apresentação)

Grandmaster Raphael

-- Quando eu faço na bateria, eu faço nesse teclado também, que esse teclado é acoplado nesse sampler. Esse sampler é um Darose 760, que eu uso. Eu estou batendo aqui, mas quem está gerando o som é esse equipamento aqui. Isso é um sampler também. Depois isto vai para o mixer e começo a berrar em cima. A melodia é sempre a mesma, em 90% das montagens. Então uma frase “dá, dá, dá, dá, dá...”

As Danadinhas

“A gente vai requebrar, danadinhas, rebolando devagar, danadinhas...”

- **Segmento 3: fundamentos e histórico (mais empírico)**

Deize Tigrone

-- Mas antigamente havia o baile funk, mas só havia o baile funk de, ... como é que é? De lado A e lado B, que era o country, baile country, onde havia baile de briga.

Silvio Essinger

-- Lado A, Lado B, época do baile de corredor. Isso chamou atenção no exterior. Falavam em “Brazilian Fight Club”, a porrada era um negócio até recreativo. O negócio é que a coisas às vezes extrapolava e gente morria, né.

DJ Duda

-- O funk estava em decadência total, vivendo há vários, naquela coisa de baile de briga, baile de incentivo à violência, a gente conseguiu pular, mudar toda a idéia do funk.

Deize Tigrone

-- E passou a ser o funk do prazer, onde todo mundo rebola.

Bonde Faz Gostoso

“papo reto”

“história da vida”

“chão, chão, chão”

Luciana vai de bruço

As Tchutchucas

- **Funk: “status” feminino e poder de escolha.**

Andrea

-- Ah, muitas mulheres eram muito acanhadas em fazer as coisas, entendeu, então o que aconteceu, a música incentivou as mulheres a botá pra fora como a Tati canta “bota na boca, bota na cara”, então hoje é mais aberto.

Tia Júlia – Mãe e empresária (Fogosas)

-- Então tem muita montagem que fale com a menina e com o rapaz.

Raquel

-- Pras mulheres e pros homens também, né, porque no caso dos homens chega e fala para as mulé, chega e fala “Ah, vamos ali”. As mulé antigamente, antigamente antes de surgir o funk, ia numa boa, aceitava, vamos no meu prédio, vai e assim tava indo, agora surgino o funk, não. Especialmente a música da Tati, que está dizendo muita coisa, alertando as mulheres.

Tia Júlia

-- Não é totalmente apologia ao sexo, é um duplo sentido e se ela quiser cantar um dia, fazer um rap, fazer uma montagem, assim, tipo assim, apologia ao sexo, eu vou, eu vou assinar embaixo. Por quê? Por que vou assinar embaixo? Porque serve. Essa Ginecologista, serve para a menina que está começando a namorar, está começando agora

a ter uma relação, é bom ir ao ginecologista tratar para amanhã, mais tarde, não pegar uma doença.

Juliana e As Fogosas

-- A história é que as meninas hoje em dia que procuram a ginecologista, entendeu, pra se tratar. Essa música quando começou a tocar deu uma polêmica do caramba. O começo da música é “veterinária pra cachorro, eletricitista pra dar choque, ginecologista pode crer é pra dar toque, fogosa e chapa quente vai ao ginecologista, tá ligado que é de lei dar um trato na pipita.”

Kate Lyra

-- Cantar é uma coisa de forma extremamente espontânea que agrada. Uma coisa tão ousada uma mulher subir no palco e dizer “Eu quero isso, eu quero aquilo”. Eu vou fazer isso, eu vou fazer aquilo”

Mr. Catra

-- Caralho, a negona é demais. A primeira vez que ela falou “bota tudo até os ovos”, eu falei: “ai, que delícia!” Pra falar “bota tudo até os ovos” tem que ter disposição, tá ligado?

Denise

-- O funk quando fala aquelas coisas depravadas, é o que está acontecendo mesmo. É isso aí mesmo. E não só os homens, mas as mulheres também gostam.

Raquel

-- E se o funk fala nessas depravações como ele fala, e na televisão?

Mr Catra

-- Um coroa comendo a criancinha na novela das 8 não é sacanagem, tá ligado?

Mr Catra (cantando “Tá lotado...”)

-- O cara trepado em cima da mulher 8 horas da noite na TV Globo não é sacanagem. O funk é sacanagem. Sacanagem é o dinheiro que o governo sonega, róba. Isso que é sacanagem, isso que é crime, tá ligado? Realidade não é crime, realidade não é sacanagem. Todo mundo gosta de fazer amor, todo mundo gosta de gozar gostoso.

Dona Lena

-- Com certeza, seria essa loucura, porque na minha época não tinha, ninguém namorava, porque o pai da gente não deixava. Tinha que ficar todo mundo olhando. Hoje, não, hoje tudo é liberado.

Denise

-- Pelo menos eu tenho minha filha, a mais novinha está com 4 anos. Eu aprendi na rua, que minha mãe não tinha liberdade de conversar comigo sobre sexo. Então, o que vou fazer com minha filha? Eu vou conversar. Eu vou tentar ser liberal com ela pra ela poder ter confiança em mim, entendeu, pra não acabar acontecendo com ela o que aconteceu comigo: eu me perdi com 11 anos e com 16 já era mãe. Não me arrependo. Tô aí, graças a Deus, meu mais velho está com 15 anos. Mas falta de diálogo e se a gente não olhar pros nossos filhos daqui pra frente pior mais vai ficar.

Andrea

-- Comprar o anticoncepcional para ela tomar, entendeu, e mandar ela usar bastante camisinha, porque, né, conforme as várias, minha filha também tá nessa, que, né, a gente mora aí, então a gente não tem do bom e do melhor para poder dar a nossos filhos, a gente soa (sic) e corre atrás, mas não pode, né, nem tudo, mas a gente chega lá.

Denise

-- Em minha casa sou eu e meus três filhos mesmo. Não penso em ninguém pegando meu controle remoto e mandando em nós lá em casa, não. Só nós mesmos, só eu e meus filhos. (um voz de fundo, cantando: "é nós que manda...")

Andrea

-- A Raquel é virgem.

Raquel

-- Só de signo

Andrea

-- O trabalho que ela está pedindo é isso aí, cara! Chuchu...

Raquel

-- Tem isso também. Eu sendo dessa forma... Não estou me espelhando no funk para uma coisa dessas. Como ela falou, muitas garotinhas novas aqui estão crescendo nisso e eu não. Tô aí, simplesmente. E não é porque vai para o baile funk e vai engravidar. Eu já curti vários bailes funks na minha vida e hoje em dia eu sou o que sou.

Denise

-- É... mostrar que na favela também existem meninas virgens...

Andrea

-- Pô... abre a boca, não está vendo? Tem que botar pra fora...

Vanessinha Pikachu

-- Quando eu saí na revista "Sexy", colocaram logo na capa "A virgem do funk", que na época eu ainda era virgem e com 18 anos. Eles acharam até estranho. Uma menina do funk com 18 anos e ainda virgem.

- **Segmento 4: Mulher, guerreira e lutadora.**

Verônica Costa

-- Com oito meses de gravidez, vai ainda enfrentar....

Tati Quebra Barraco

-- [...] você quer que eu fique dois meses parada.

Verônica Costa

-- Ela não vai agüentar...

Tati Quebra Barraco

-- Minha cesária é agora dia 26, se marcar dia 25, dia 23 eu paro. No dia 24, eu me interno. Dia 29, estou em casa... que eu vou ligar, né? e quando for primeiro de abril, eu vou estar na pista.

Cantando:

“Se marcar, eu beijo mesmo...”

“Eu sou Quebra Barraco...”

Valesca (Gaiola das Popozudas)

-- Antigamente, as mulheres apanhavam, entendeu? Eram xingadas, entendeu? E elas abaixavam a cabeça. E hoje não. Hoje elas se mostram assim: trabalham, entendeu? Se mantêm sozinhas, muitas, entendeu? Cuidam de seus filhos e vivem sozinhas, guerreiras. Hoje as mulheres são guerreiras, são muito guerreiras.

- **Segmento 5: libertação feminina e ousadia.**

Dona Lena

-- Claro que eu ia gostar se fosse na minha época, né. Nossa... Acho que eu não vinha nem em casa. Acho que eu ia ficar só na rua, atrás de funk.

Deise Tigrone

-- Vamos dizer que o que me deu ânimo assim para fazer esse tipo de montagem, então vamos dizer que foi o cinema nacional, que passava. Com cenas picantes.

(funk canguru pernetta)

-- E a primeira montagem lá, que foi assim explícita, que, sabe, que levou a galera ao delírio, falando assim sobre a mulher ficar de quatro, de lado (risos), foi a minha. Foi a primeira montagem que eu fiz pro bonde das Bad Girls, que foi a “Discuti” que diz que se os gatinhos paga o motel, elas faz o que eles querem, então “ de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha, depois vem pra favela toda aberta e assadinha.”

(Tetine cantando “ de quatro, de lado...”)

Kate Lyra

-- Muitas dessas coisas são uma brincadeira sexual, como também são uma coisa, às vezes eu vejo, como sendo uma coisa até quase que infantil.

Vanessa Picachu

(funk: "Me chama pra sair, olha que decepção, me leva pro cinema pra assistir o pokemon")

-- A primeira foi assim, não tinha nenhuma mulher cantando, eu peguei e fui no baile para gravar antes do baile começar, que é quando eles testam o som, essas coisas. O DJ já estava lá, ele chega mais cedo. Aí eu cheguei lá, tinham uns meninos gravando. Aí, só tinha eu de mulher lá no meio. Aí eu falei: "Também quero gravar.", mas eu queria ir por último, só para os garotos irem embora e eu não ficar com vergonha eles ficarem rindo de mim. Aí, os garotos "Ah, você vai cantar, a gente vai ficar. Aí eu cantei a música, aí o DJ, que também é produtor, aí ele gostou: "Nossa, isso é muito legal", porque a música causou impacto, porque a música é assim: "Pra você sair comigo / você tem que tá preparado / não é só tá de cyclone / e dizer que é o brabo / te dei um lance maneiro / todo mundo viu / na hora do vamos vê / cadê o cara? / sumiu". Aí os garotos todos tiveram reação na hora. "Eu não sumi, não! Eu tô aqui!" Aí o produtor viu que tinha impacto. Aí botou, produziu a música. Quando eu vi, no fim de semana, já estava tocando na rádio. Ele botou pra tocar na rádio. Aí os outros começou a ligar, a pedir. Aí me chamaram para gravar umas músicas para sair no CD da equipe. Aí foi.

Deize Tigrone

A injeção no caso foi assim: foi uma idéia, né, até tava assistindo televisão, eu vi um homem lá brincando de forçar pensamento e ele falava: "Tá ardendo, mas tá entrando". E aquilo ficou na minha cabeça e meu marido falava: "Faz uma montagem assim, faz uma música assim." Entendeu? E por ele estar pedindo para fazer uma música desse jeito, né, nesse ritmo, aí eu fiquei pensando, sabe, martelei ali e lembrei que eu tinha médico marcado, né, eu tava grávida e tava tomando a antitetânica. Então juntou uma coisa a outra e eu lembrei que eu tenho pavor de injeção e ajuntei mais aquele trecho que assisti na televisão e deu certo. A montagem foi um estouro, foi um estrondo e hoje eu sou conhecida como Deize da Injeção.

(Funk da Injeção com Ramona dançando)

"Quando vou ao médico / sinto uma dor..."

(Grupo na rua, maioria homens, dançando, cantando e rebolando ao som da mesma música ainda)

- **Segmento 5: A comunidade Cidade de Deus.**

Vista aérea da Cidade de Deus

Preto de Elite - Fabinho

Deize da Injeção

-- Gente, já ouviram aquela música "Pavarotti"? "Pavarotti, ê.ê..." – Ele é o autor.

Fabinho

-- "Pavarotti", "Descontroladas"...

-- "Ah, vocês estão descontroladas..." Ele é o autor também. (Grupo ao som de palmas, canta a música "Pavarotti")

Chocolate

Canta um Funk

• Segmento 6: Feminismo. DJ Marlboro

-- O funk é um movimento dos discriminados, né, um movimento do pessoal que, dos marginalizados, daqueles que são colocados à margem, sempre. Eu acho isso muito legal, eu me orgulho de ser funkeiro. E a quantidade de mulheres que tem no funk, nenhum outro movimento tem.

Kate Lyra

-- Tanto é que hoje em dia, se você perguntar, por exemplo, a uma das meninas se elas são feministas, a primeira reação delas é que não são feministas (entra a imagem da Gaiola das Popozudas), que feminismo é uma coisa do passado, que não existe. Agora, o discurso delas é feminista total.

Valesca (Gaiola das Popozudas)

-- Às vezes, homem é cachorro mesmo, sem-vergonha. Às vezes, a mulher faz de tudo, se vira, até planta bananeira e ele vai para a rua procurar outra. E aí?

Andrea

-- Antes, os homens se contentavam com uma. Hoje, os homi quer duas, três e as mulheres fica todo mundo normal, aceita, entendeu? Tipo assim, eu sou solteira porque eu quero. Por quê? Os homens quer tudo sacanagem. Se me sacanear, eu sacaneio também, entendeu? Tem que me respeitar. Eu vou respeitar ele, então tem que me respeitar também. Então, eu fico sozinha. Eu fico, tu fica. Tchau, ele vai embora, eu também vou.

Valesca (Gaiola das Popozudas)

-- Mas dizem que a mulher enganou até o diabo. Pior que quando ela quer, ela engana mesmo. E pro homem passar vergonha, acho que é difícil, porque quando a mulher quer fazer, ela sabe fazer muito bem, por debaixo dos panos.

Deize da Injeção

-- Eu sempre faço música a favor da amante, né, porque a fiel é sempre mais humilhada. Pra mim, a fiel é sempre mais humilhada, porque a maior humilhação que tem é o cara sair de sua casa para sair com outra mulher.

(Música: "Vem para o baile, seu otário / pensando que é garanhão / enquanto na sua casa / sua mulher tá com negão")

-- Mas numa casa que eu trabalhava, entendeu, a mulher chegou para mim, entendeu, e falou: “poxa, Deize, aquela sua música é maneira, me dá um CD dela aí, não sei o quê, entendeu”. Aí, poxa, eu tava passando no corredor, a certas horas da madrugada e o meu CD estava rolando e eu tava ouvindo o cara: “hãh, hãh...” Excita... te dá estímulo, entendeu?

Tia Neide

--Eu acho normal, sexo é sexo o tempo todo. Então, como a música da Tati, o pessoal, no início, falando muito, né, criticou. Mas hoje é só isso que rola. Então, eu acho assim, eu acho legal.

DJ Marlboro

-- Ela fala exatamente para poder mostrar, dar o grito de liberdade das mulheres. Não estou falando que ela em particular sofreu repressão, ela está fazendo isso por causa... Não! Ela falou por todas. Por isso que a mulherada, a maioria das mulheres é fã da Tati. A mulherada geral é fã da Tati. Ela tem mais fã mulher do que homem. Por quê? Porque ela grita e porque as mulheres sempre gostara de gritar, de botar homem na praça, de direitos iguais. Mas ela é feminista sem cartilha, ela não aprendeu isso, ela aprendeu isso com a vida, ela aprendeu isso na vivência.

(Tati cantando: “Não adianta de qualquer forma eu esculacho / me chamam de puta só porque estou com seu marido...”)

- **Segmento 7: histórico, fundamentação, justificativas.**

Tati Quebra-barraco

-- Quando eu comecei a cantar, eu não tinha muita música, eu só tinha o Barraco 1 e o 2. Na Cidade de Deus, tinha um festival, aí todo mundo cantava. Aí, o que eu fiz? Quando eu comecei a cantar, eu não tinha música, aí eu comecei a divulgar eles, aí eu fiz o “69” na minha voz porque o dono do “69” deixou eu divulgar eles.

(Tati cantando: “69, frango assado, de ladinho a gente gosta...”)

-- Na Cidade de Deus tem... Eu vou sempre falar isso... Tipo assim... Começou com o Cidinho e Doca, né. Aí a sensação foi a Tati, aí veio o Tigrão, Bonde do Vinho, Carrasco, Faz Gostoso, Descontrolada, as Saradinhas... Tem a Deize da Injeção, “... não adiante de qualquer forma eu esculacho...” também é dela.

Deize da Injeção

-- Olha só, eu não sou nada, eu não sou nada, né, mas será que se aparecesse na televisão, rebolando na garrafa, eu teria mídia? Eu teria! A Carla Perez conseguiu.

Thelles Henrique (produtor)

-- Eu me lembro muito bem que o então secretário, Josias Quental, nessa mesma reunião dessa senhora, me disse, me fez uma pergunta, ele não tinha conhecimento: “Mas por que o apelo sexual no funk? Por que essas letras sexuais?” Eu disse para ele o seguinte: “ Secretário, na época, essas pessoas que cantam funk hoje, elas têm entre 16, 17, 18 anos. E eles cresceram e quando crianças o funk não era um sucesso da mídia. O sucesso da mídia era o Axé Music. E essas crianças que hoje estão se formando adultos, cantam “69 frango assado”, cantam outras letras que vocês se sentem agredidos, elas ouviram nada

menos agressivo do que “Vai ralando na boquinha da garrafa, vai descendo na boquinha da garrafa” e uma mulher semi-nua, se esfregando no gargalo de uma garrafa de cerveja e isso é o maior sucesso.

DJ Duda

-- E a televisão estava mostrando isso, as rádios estavam tocando esse tipo de produto e todo mundo aceitando numa boa. Aí, quando a galera do funk aprendeu que poderia fazer também, começaram a inovar, começaram a ser até um pouco mais abusados...
(baile funk)

Valesca (Gaiola das popozudas)

-- Hoje não é só o funk que fala sobre sexo, entendeu, no carnaval, a mulher bota o peito de fora, então, quer dizer, todo mundo tá vendo. No funk, ninguém vai lá em cima do palco e bota a bunda de fora, o peito de fora. No forró, entendeu, tem o duplo sentido também. Tem aquela “libera o tonho que eu te dou dez contos”, “senta, senta, vira, vira na bicicletinha...”, um negócio assim, entendeu, o Hip Hop também vem com duplo sentido, quer dizer, o funk também é um duplo sentido. Só que não é pornografia, entendeu, todo mundo tem o seu ritmo, o seu jeito de fazer música e colocar pro mundo.

- **Segmento 8: Funk e diversidade.**

Mr. Catra

-- Ué, meu amigo [...?] é machista. Não vê o Lacaia? Discriminado pra caralho, né. Todo mundo é machista. Lacaia é um {...?] ótimo. O funk não tem discriminação.

(Serginho e Lacaia, cantando: “Cuidado com a Cuca, que a Cuca te pega...”)

Entrevistadora

-- Como é o envolvimento das pessoas com a Lacaia?

DJ Marlboro

-- As pessoas gostam dela pra caramba. O funk que não é um reduto gay, eles se aceitam, eu acho isso muito legal. Mostra o quanto não se tem preconceito no funk.

(Serginho e Lacaia, cantando Eguinha Pocotó e “Ele é bonitinho, é o cavalinho...”)

-- Tanto contingente de gente que o funk movimenta, era pra ter um respeito muito grande por parte da sociedade e da mídia, e não tem.

- **Segmento 9: trabalho e mão de obra.**

Deize da Injeção

-- Porque o funk, hoje em dia, neguinho fala assim: “não, funk é diversão. Funk é diversão pra quem vai lá assistir a gente. Pra gente é trabalho, é aonde a gente ganha dinheiro. Só que não tem carteira assinada, né. Mas dá pra sobreviver bem, se você faz 3, 4, 5 shows por fim de semana ou então num dia. Eu já fiz oito shows num dia, num domingo.

MC G

-- Eu costumo fazer nove shows por semana. Dentro do Rio de Janeiro está numa faixa de 400 reais cada show, mas fora do Rio de Janeiro, 2.000, 2.500.

(Bonde Faz Gostoso)

Kleber

-- Todo mundo ganha, o pessoal que carrega caixa, o motorista do caminhão. Então é um mercado que gera receita, gera emprego para geral. Tem segurança dos bailes, tem o pessoal do bar.

Segurança do Baile

-- Não vou dizer pra você que me sustenta o trabalho do funk, né. Porque eu tenho outros trabalhos, eu faço outra segurança, mas final de semana eu trabalho com elas e o dinheiro que eu ganho não vou dizer pra você que dá, mas me ajuda muito, quem diria se eu não tivesse o funk.

Deize da Injeção

-- Vamos ser sinceros, a gente vai falar a realidade: a gente sai para fazer o show, casa de show grande, que aí contrata um grupo de pagode e contrata um MC. A gente lota a casa de show, só que o tratamento é diferente. Sabe por quê? Porque assim, a gente vai pra fazer baile pelo carro, entendeu, aí chega lá o carro do pagodeiro é 800, o da gente é 100, 200 reais, entendeu?

Componente do Grupo Preto de Elite

-- E talvez a rapaziada foi para o show pelo pessoal do funk.

• Segmento 10: discriminação e preconceito. O discurso da favela para a favela. Cidinho

-- Eles demoraram pra caramba pra curtir o samba, entendeu. Aprenderam. Mas estão demorando muito mais pra curtir o funk.

Mr. Catra

-- Eu quero saber o que é que é. O bagulho é espontâneo, o bagulho nasceu na favela de uma cultura dos massacrados, mano. Tá ligado? Despontou pro mundo, despontou pra sociedade e taí.

Deise da Injeção

— O problema não é o sexo. O problema não é que eles estão discriminando o funk. O problema é que eles estão discriminando o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum.

DJ Marlboro

— Essa música toda ela é feita com uma característica própria, como lugar nenhum do mundo faz e esse reconhecimento, quem tem que fazer isso é o Ministério da Cultura, a Secretaria da Cultura, antes de qualquer tipo de lugar, né? Mas, infelizmente, o mundo reconhece e a gente lá fica “funk é música de preto, pobre e favelado.”

Denise

— Os favelados, os negrinhos mesmo, né, e pra eles os funkeiros é ladrão.

Andrea

— Nós fomos pro show, outro dia com a Tati e aí chegamos nesse show e eles falaram assim: “Chegou os favelados”. Nós debaixo, jogaram um jato d’água, eu virei e falei assim: “Lá na CDD os favelados não joga água do prédio”. Maior jatão, “scheleps”.

Denise

— Era um prédio de luxo em Copacabana.

Raquel

— Mas não foi os pessoal da boate. Foi gente que mora acima. No prédio onde que tem a boate. Por que acha que só por ser favelado, a gente não tem cultura. Então eles acham que funk não é uma cultura. Falou em funk, vê logo: Cidade de Deus, os favelados.

Cidinho

— Morar em comunidade, às vezes, tem o seu lado positivo, sabe. Mas o lado negativo, ele é amplo pra caramba, porque ali acontece tudo, cara, a discriminação é muito grande, sabe? Outro dia, eu peguei, eu tomei um táxi, inclusive eu estava até com minhas filhas, sabe? E o taxista falou para mim que não entrava dentro da Cidade de Deus. Que revolta, cara! Que revolta... Eu falei: “Que isso, amigo? Você tá louco? Olha aqui, cara: eu estou com minhas duas filhas aqui, cara. Pô, amigo, aqui dentro tem muito mais gente do bem do que do mal. Dentro de uma comunidade, apenas 1% vai para o lado errado, restam 99, entendeu? Eu sou incluído nesses 99 que restam, que é do bem. Tanto eu como minha família, meus parceiros em geral.” O cara não entrou, cara! Ele não entrou! Aí eu fiquei tão puto com ele e falei: “Então tá bom. Então, eu vou descer aqui na praça e não vou te pagar.” Sabe o que ele falou para mim? “Pô, tá tranquilo, parceiro.” Ele me quebrou. Ele falou para mim: “Tá tranquilo, irmão! Você nem precisa me pagar, mas não me pede para entrar, não...” Aquilo ali, sabe... eu tenho certeza que... eu vou fazer uma música sobre isso, mas a minha ficha ainda não caiu direito, porque eu falando para vocês aqui, eu ainda sinto um pouco daquilo, sabe? Por que eu sou dali, cara, entendeu? Eu sou dali, cara... como se ele chegasse e falasse mal da sua família, dos meus conhecidos, dos meus tiozão, das minhas tiazinhas que tem lá, viu? Das minhas criancinhas. Aquilo ali me revoltou muito.

Raquel

— Você vai procurar um emprego e fala assim: onde é que você mora? — Cidade de Deus.
— Aguarda em casa.

Cidinho

— Esse cara, ele olha pro pessoal dali com medo ou com desprezo, sabe? Ou seja, ali tá um... ali nem é o início da discriminação. Ali é a discriminação inteira, por completo. Acho que, pô, 4h da tarde... sei lá... porque em uma comunidade... a violência está em todo lugar,

lá também. Se fosse de madrugada e ele falasse para mim: “Não vou, não, porque de repente a polícia pode entrar aí e bandido tem aí mesmo e os caras pode trocar tiros, pegar em mim, amassar meu carro ou furar o pneu. Ele pode se preocupar com ele, mas ele não pode se despreocupar comigo nem com você, entendeu? Deve olhar não é só pra CDD, não, mas para todas as comunidades do mundo, do mundo mesmo, sem exceção de ninguém, cara, como gente, como pessoa, cara.

Denise

— Mensagem diretamente pelas pessoas que a gente quer que ouve. Não só em relação a mulher também, não. Até a violência na favela, como nossos amigos aqui mesmo, Cidinho e Doca, que cantam o Rap da Felicidade que fala da nossa favela, pra respeitar a gente, do preconceito, pra poder, os policiais não respeitam a gente.

Doca

— Ela tava falando dos grupos dançando lá fora, muito manero. Só de comentar já estou com vontade de rir.

Cidinho

— Já é engraçado. La vai, hein... Lá vai a voz, hein...

Doca

— segura...

(Cidinho e Doca cantando o Rap da Felicidade)

DJ Marlboro

— Quando você tinha o Rap da Felicidade “eu só quero é ser feliz”, tinha o Rap do Silva, era a favela cantando para o asfalto. Então, ele estava ali sempre mostrando que a favela é muito legal, mostrando auto-estima, mostrando... Quando o funk foi expulso do asfalto e foi para dentro da favela, passou a favela a cantar pra a favela, já é outras regras, outras leis, outro ouvido, ouvindo. É o ouvido que sabe o que está acontecendo de verdade mesmo.

Mr. Catra

— Eu fui fazer um show. Estava no palco cantando, aí o cara falou que eu estava cantando rap proibido. A galera na música, bombando, 6 mil pessoas lá dentro da quadra. Ele chega do lado: “Pára de cantar, senão eu vou te prender que é rap proibido!”

MC Frank

— Disseram na televisão que “vamos pegar os MCs para averiguação, vamos é... “ como se diz?, é... “eles vão ter que dar depoimentos...” E a minha música estava nesse... no jornal saiu quatro músicas minhas: uma do Menor do Chapa e outro do Cidinho e Doca. Então, eu ali, no caso, era o mais visado. A maioria das minhas músicas, elas são verídicas, são coisas que acontecem mesmo, por exemplo: “Uma hora da manhã o bonde todo se apronta / desce pelas vielas no estilo tipo Colômbia / Quando eu tava subindo, não deu pra acreditar / tiro pra caramba, no estilo de Bagdá.” Eu estava subindo para curtir o baile e os policiais estavam entrando na favela, e, ao mesmo tempo que os policiais estavam entrando na favela, aí, os caras estavam descendo lá de cima. Então, rolou um confronto de armas, tiro

pra lá, tiro pra cá e eu fiquei naquele meio e o motorista: “Caraca, cara...” e eu falei: “Maluco, é tipo Bagdá!”

DJ Marlboro

— Aí, depois reclama das músicas, que a música passa a falar de uma realidade da favela, que as pessoas se assustam, que funk, que é uma realidade que as pessoas vivem, acham que é errado, que não podia fazer essas letras. Como não? É o que eles vivem, é o que eles passam. Como é que você vai querer que eles façam uma letra para você, se você não vive a realidade deles?

Cidinho

— Muita gente canta a verdade. Nós ouvimos um cara passar amarrado e todo mundo fazer aquele comentário rápido assim, ninguém quer chegar perto, né, nego até entra, finge que não tá vendo, mas aí a gente sabe: — “aí, vai morrer”. — Ah... Por que vai morrer?” “ — Falaram que é X9, ou roubou alguém na favela.” A gente fala isso na música? Fala. Por quê? Realmente acontece. A gente vive lá dentro. Se é para comentar sobre a música, nego fala: “Ih, essa música é pesada. Esses caras aí, se marcar, são até bandidos também.” Mas não é, cara, é que nós crescemos lá dentro. Nós não somos, mas aquele cara que estudou com a gente, hoje em dia é. Aquele cara que trabalhou com a gente, hoje em dia é. O que nos resta fazer é mostrar para eles que existe uma maneira de se viver melhor do que aquela maneira que ele está vivendo. Ou seja, o nosso ritmo de vida é o ritmo certo.

MC G

— É do tráfico quem quer, se envolve com o tráfico quem quer, canta quem quer, mostra cultura quem quer.

Essinger

— Essa é uma questão das favelas cariocas e no mínimo das facções criminosas. Têm funks que são de louvação das facções criminosas.

DJ Marlboro

— Mas quando o funk fala que o Comando Vermelho é legal, que o Terceiro Comando é legal, amigo... ele está falando do que ele vive. O poder público que entra lá, é só pra bater, pra extorquir, pra poder prejudicar, pra poder tirar a paz da favela.

Essinger

— Têm raps que falam da violência, vidas ceifadas pelo crime. Não, não é uma apologia. Muitas vezes é um repúdio à violência.

Doca

— É muito mais fácil o cara ouvir sua música do que ouvir um conselho teu, entendeu? Às vezes, através de sua música, o cara pode tirar alguma coisa como exemplo. E se você sentar ao lado dele e parar pra conversar, ele vai entrar aqui e sair aqui.

DJ Marlboro

— Acho que o que acontece é muito mais cruel do que o quê as músicas cantam. As pessoas continuam discriminando as músicas, falam mal das músicas, mas só que esquecem que aquilo é uma realidade que tem que ser tratada. Eles preferem calar a boca do moleque do que tratar o que eles vivem. Isso é muito ruim. Eu toquei ontem em Paris. Toquei duas vezes em Paris. Toquei uma antes de ontem e ontem. Foi o maior sucesso. Fazia carnaval o funk lá, né. Ontem eu toquei nesses lugar e amanhã eu toco na Eslovênia também.

- **Segmento 11: Funk carioca = projeção para o mundo.**

Eliete Mejorado (Lendo uma matéria publicada numa revista sobre o DJ Marlboro)

Página 127: “Nada, senão um trabalhador, o carioca DJ Marlboro está na cidade para tocar não em um nem em dois, mas em cinco pubs na mesma noite. “

Bencave (The Breezeblock / BBC Radio 1)

— Eu estava em Barcelona, mas eles fazem uma pré-estréia em Londres duas semanas antes, porque muitos ingleses vão lá. Claro que eu fui ver, porque a gente gosta muito de música eletrônica por aqui. A gente foi para essa rave enorme em Hackney, no East London, duas semanas atrás e eu estava dando uma volta e vi essa sala que tinha um batidão saindo de lá e pensei que soava muito como Miami Bass, soa uma pouco como umas coisas que temos por aqui, mas não era uma coisa nem outra.

Público - Londres

— Nós o vimos no festival de Barcelona semana passada. Ele era o melhor DJ de todos os DJs. Ele quebrou tudo. Descobri que ele ia tocar hoje em Londres e viemos para cá direto. Li sobre ele nas revistas daqui e na Internet. O Rio, o funk brasileiro, essas coisas. Nunca tinha ouvido essa música, a gente não tem nada disso por aqui. É muito parecido com os sons de garagem, do underground de Londres, é muito pesado, um batidão pesado, é... nós gostamos....

Bencave

— Ficamos lá e uma hora depois saímos muito suados e dançamos, eu e meus amigos, por uns 45 minutos. Uau! Isso é muito legal! Ficamos tipo... isso foi muito bom, muito bom mesmo. O Sonar é muito legal porque rola gente diferente, gente que nunca ouvimos falar. Foi assim que ouvi Marlboro. Sei que ele é DJ há um tempão.

Marlboro (sobre o Favela Chic – Paris)

—Por incrível que parece, né, as mulheres rebolando a bunda, meio como se fosse um baile mesmo, ainda estava um pouco longe do baile, mas, tipo assim, o espírito do baile eles entenderam.

Bruno Verner

— Eu estava fazendo um show e botava uma ou duas ou três tracks de funk carioca no meio do show e o povo ficava enlouquecido. Isso ao mesmo tempo era a música eletrônica brasileira que já estava lá há anos acontecendo e aí fizeram esses quatro programas para lançar o programa de rádio e foi tipo um sucesso absoluto. Tinha ligação toda hora e o povo falava: “Que música é essa que vocês estão tocando?”

Bencave

— Tenho certeza de um crescimento no Reino Unido, um crescimento pela Europa. Alguém como o Marlboro poderia se dar muito bem, muito bem. Isso porque tem música um pouquinho parecida. As pessoas conseguem entender um pouco mais hoje em dia, eu acho. Acho que é uma novidade, definitivamente. Talvez nos últimos dois anos, ela tem atingido devagarzinho, eu acho.

Entrevistadora (para taxista)

— Você fala português?

Taxista

— Um pouquinho só.

Marlboro

— Vamos ver o que ele acha do funk, vamos ver como ele escuta o funk.

Entrevistadora

— Ele quer saber o que você acha do funk.

Taxista

— Minha opinião sobre o funk...

Marlboro

— Vamos ver o que o senhor acha do funk.

Taxista

— O que ele disse?

Entrevistadora repete em inglês e o taxista começa a expor sua opinião. A entrevistadora lhe diz: Não, depois de você ouvir!"

(funk começa a tocar no cd: "é som de preto, / de favelado, / mas quando toca /ninguém fica parado")

Taxista

— É música boa. É como... Jazz Funk.

Marlboro

— O que ele pensa?

Entrevistadora

— De onde você é?

Taxista

— Eu sou de Gana, África.

- **Segmento 12: fechamento**

Preto de Elite cantando Martelo de Thor

Deize da Injeção

— Então vocês viram que no funk não tem preconceito, uns homens desses, sarados. Olha o músculo dele! Olha o corpo dele... o corpão do outro... Cadê ele? Fugiu? Corre não, cara... Você também... Olha só o tamanho do homem! E todo mundo aqui sem preconceito... É o baile funk: todo mundo tem que rebolar, tem que dançar, certo?

ANEXO II:

O amargo brilho do pó

Aos 36 anos, Elis Regina, a melhor cantora do Brasil, foi achada morta, trancada em seu quarto, onde tomara a derradeira dose de cocaína

27 de janeiro de 1982

A morte da melhor cantora brasileira provocou um choque nacional, assim que a notícia circulou pelo rádio e pela televisão na manhã da última terça-feira. Cheia de vitalidade nos seus 36 anos, Elis Regina de Carvalho Costa, três filhos, passou metade de sua vida em estúdios, distribuindo uma voz impecavelmente afinada por 27 LPs, catorze compactos simples e seis duplos, que venderam algo como 4 milhões de cópias. Não é um recorde – Roberto Carlos vendeu quatro vezes mais –, mas a qualidade é tão boa que lhe assegurou uma das mais sólidas reputações da música popular brasileira. Sua morte, no apartamento que ocupava nos Jardins, em São Paulo, foi chorada com lágrimas canções entoadas por 25 000 fãs, amigos e parentes que a visitaram no velório do Teatro Bandeirantes, palco de seu maior sucesso, o show 'Falso Brilhante', no centro de São Paulo. Cerca de 1000 pessoas integraram o lento cortejo que atravessou a metade da capital paulista para enterrá-la, quarta-feira, à tarde, no cemitério do Morumbi.

Menos de 48 horas depois de seu desaparecimento, veio o segundo choque, talvez o pior. Desde a véspera, um véu de obscuridade cercava a morte da cantora -a médica que a recebera no Hospital das Clínicas, para onde havia sido levada já sem vida, não fornecera o Atestado de Óbito por sentir-se impossibilitada de concluir por uma morte natural, o cadáver foi assim remetido para autópsia no Instituto Médico Legal. Feitos os exames, emergiu uma sombria conclusão: Elis Regina, dizia o laudo médico, morreu pela intoxicação combinada de bebidas e cocaína. Antes da divulgação do laudo, no início da noite de quarta-feira, o diretor do IML, o polêmico legista Harry Shibata, telefonara para um amigo, o diretor do DOPS, Romeu Tuma, com uma dúvida. "Só me restam, a esta altura, duas hipóteses", expôs Shibata. "Ou foi barbitúrico ou então a ingestão de cocaína com álcool, por via oral, que provocaram a morte. Você sabe me dizer se alguém toma cocaína diluída em líquido?" Tuma não sabia, mas consultou delegados especializados em drogas e a resposta foi positiva: um deles esclareceu que está em moda a mistura de cocaína com uísque, para potencializar o efeito da droga.

RESISTÊNCIAS FAMILIARES - O laudo, enfim divulgado na manhã de quinta-feira pelo delegado Geraldo Branco de Camargo, que comanda o inquérito aberto sobre a morte da

cantora, é cauteloso e claro. "Na necrópsia procedida nada encontramos digno de especial menção que pudesse explicar a morte –, escrevem os legistas José Luiz Lourenço e Chibly Hadad, que assinaram o documento. O exame toxicológico, de suma relevância no caso, dada a negatividade dos achados da necrópsia, veio nos fornecer a resposta da causa mortis", acrescentam. Os dados desse exame levaram os dois legistas a concluir que "a quantidade de álcool etílico encontrada em nível sangüíneo revelou estar a vítima sob estado de embriaguez e a presença de cocaína caracterizando o estado tóxico, que em somatória podem responder pelo evento letal".

Desde que o corpo de Elis fora mandado para o IML, essa hipótese estava no ar. Antes que se tornasse pública e oficial contudo, houve uma cortina de resistências. Amigos da cantora e seu último namorado, o advogado Samuel Mac Dowell de Figueiredo – que a encontrou morta –, tentaram evitar a realização da autópsia, argumentando que ela não costumava usar drogas. O argumento esquecia o aspecto legal da questão: são obrigatoriamente submetidas a autópsia todas as pessoas a respeito das quais não se possa atestar com certeza que tiveram morte natural. Além disso, os amigos de Elis suspeitavam do legista Shibata, que em 1975 assinou o célebre laudo sobre a morte do jornalista Vladimir Herzog – declarando-o suicida sem ter visto o corpo remetido ao IML pelo exército, em cujo DOI CODI ele morreria. "Ela não transava drogas e o Shibata tem ressentimentos do Mac Dowell", dizia o compositor Edu Lobo - referindo-se a um complicador extra, o fato de Mac Dowell ter sido um dos advogados no processo em que a União foi condenada pela morte de Herzog.

EXAME IRREPREENSÍVEL - Também Mac Dowell teria preferido evitar o exame médico legal e não aceitou as suas conclusões. Depois de ser ouvido no inquérito policial, também na quinta-feira, ele ditou uma taxativa declaração, durante entrevista coletiva em que pediu para não responder a perguntas: "Não sabemos que esse laudo, por si só afirma verdades, nem tem uma procedência que leve as pessoas a acreditar nas conclusões que ele apresenta". Mac Dowell não deu maiores precisões, nem quis explicar melhor seu ponto de vista - qualquer polêmica, a respeito, disse ele, seria "irrelevante e inoportuna".

Na verdade, é certo que Elis Regina não morreu de causas naturais, ou doenças, como, provou a autópsia feita por quatro médicos - os dois que assinam o laudo, Harry Shibata e o próprio médico da família da cantora, Alvaro Machado Jr. "O exame foi irrepreensível", reconheceria Machado mais tarde. De fato, ao contrário do que imaginaram diversos amigos de Elis, não se vê como a análise do laudo do IML poderia ter sido eventualmente fraudada - por exemplo, acrescentando-se a cocaína às vísceras, sangue e urina da cantora depois de sua morte. Essa hipótese é claramente fantasiosa: ao ser metabolizada pelo organismo, a cocaína transforma-se em certas substâncias, seus metabolitos, num tempo determinado,

de modo que é possível especificar o momento em que ela foi ingerida. Por isso, a cocaína simplesmente agregada a restos mortais é facilmente identificável.

"UMA GRANDE DAMA" - O fato é que o único elemento encontrado no corpo de Elis capaz de matá-la é a cocaína. Resta a questão de quanta cocaína, exatamente, a cantora ingeriu antes de morrer. O chefe do Departamento de Psicofarmacologia da Escola Paulista de Medicina, professor Elisaldo Carlini, lembra que o laudo não especificou a dosagem de cocaína encontrada. Mas não é preciso haver grande quantidade para que a droga tenha efeitos potencialmente letais. O professor Carlini estima que a cocaína, ingerida por via oral, pode matar uma pessoa se a dose excede meio grama. Raramente alguém ingere menos que isso - e a média de doses encontradas em vítimas, em casos semelhantes, é de 1,2 grama. Seja como for, o IML, anunciou para esta semana a conclusão de um exame destinado a determinar a quantidade de cocaína que Elis tomou.

As divergências que até o final da semana passada cercavam as circunstâncias da morte não foram provocadas, na verdade, por um conflito de versões, mas pelo empenho do advogado Mac Dowell e de amigos da família em preservar a imagem de Elis. Mac Dowell explicou que gostaria de evitar efeitos negativos sobre os filhos da cantora - e contou que impediu o filho mais velho, João Marcelo, 11 anos, de entrar no quarto onde ela estava estendida no chio. Esse empenho, entretanto, se choca com o fato de que em casos nos quais se desconhece a causa da morte, a lei manda que ela seja esclarecida por todos os meios, a começar pela autópsia —, e acobertar o assunto o beneficia, em última análise, ao traficante que vendeu a Elis as drogas que a mataram.

Mais do que tudo, de fato, o laudo mostra que Elis foi uma vítima - e sua perda seria fundamente sentida por milhares de admiradores em todo o país. O presidente João Figueiredo enviou um telegrama de pêsames à família, e não lhe faltaram epitáfios dignos. "Ela é insubstituível", garantiu seu antigo parceiro Jair Rodrigues. "Essa moça era uma grande dama da música brasileira", assegurou Tônia Carrero. Seu velório estava enfeitado com uma constelação de astros de cinema, televisão, música e dança, como Lennie Dale, que foi preso em fevereiro de 1971, no Rio, com um enorme pacote de maconha. O cortejo que a levou ao cemitério foi coberto horas a fio pelas rádios de São Paulo - e o esquema de acompanhamento da TV Globo incluía filmagens de helicóptero. Os jornais da Globo dedicaram a Elis uma quantidade extras só comparável às da morte do presidente Anwar Sadat e do atentado contra o papa João Paulo II.

FRASES ININTELIGÍVEIS - Elis Regina teve um enterro grandioso, mas fez sua última viagem incógnita. Quando Samuel Mac Dowell a levou inerte para o Hospital das Clínicas, por volta das 11h40 de terça-feira, pegou o táxi do português Manuel Gouvêa Alves, 46

anos, na rua Melo Alves, onde fica o apartamento da cantora. A corrida até o hospital não durou mais que quatro minutos, e Gouvêa se lembra bem da hora porque estava ouvindo pela rádio a parte final de seu programa favorito, o de Barros de Alencar. "Mas eu só soube que transportei Elis Regina mais tarde, quando ouvi no rádio que ela tinha morrido", contou. "Me deu uma tal tristeza que se eu tivesse dinheiro não trabalharia mais naquele dia".

Os dias anteriores do casal não permitiam vislumbrar um fim trágico – Elis e Samuel Mac Dowell estavam procurando uma casa para viverem juntos. À véspera da morte, Elis recebeu um grupo de amigos no apartamento, músicos de seu conjunto e Mac Dowell. Na ocasião, contam os participantes, ela bebeu Cinzano e uísque. Por volta das 21 horas, todos se retiraram, menos Mac Dowell, que ficou para jantar e saiu às 23h30. "Evitei ficar até mais tarde porque ela ia ouvir as fitas de seu novo disco", explicaria ele no seu depoimento à polícia. Já em sua casa, o advogado telefonou algumas vezes para a cantora, que não atendeu. Quando finalmente conseguiu completar a ligação, de madrugada, ele recebeu a explicação de Elis. "Não ouvi o telefone porque estava ouvindo as músicas no volume mais alto". Mac Dowell, então, achou a voz dela normal.

Às 9h30 da manhã de terça-feira, de seu escritório, ele voltou a telefonar para Elis. Ela disse que não dormira de noite e, segundo Mac Dowell, conversou normalmente - no final da ligação, porém começou a articular as palavras muito pausadamente, disse algumas coisas ininteligíveis com a voz distante e afinal silenciou.

PRIMEIRA EXPERIÊNCIA – Mac Dowell, alarmado, deixou o escritório, pegou um táxi na rua da Consolação e tocou para a rua Melo Alves. Ele calcula que chegou lá às 10h30 - mais de uma hora, portanto, antes de embarcar o corpo de Elis no táxi de Gouvêa para a viagem até o Hospital das Clínicas. Segundo seu depoimento, esse tempo foi gasto com o arrombamento de duas portas para que pudesse chegar ao quarto de Elis, um telefonema para o Hospital das Clínicas, pedindo uma ambulância, tentativas de reanimar Elis, e telefonemas para seu colega de escritório, Mário Antônio Barbosa. Como a ambulância não chegava, depôs Mac Dowell, sua decisão foi pegar Elis nos braços, descer até a rua e apanhar um táxi. A essa altura chegara também a secretária da cantora, Celina Silva, que o ajudou.

O advogado garante que encontrou no quarto de Elis um envelope vazio de Sonotrat, antidistônico que ela usava para dormir. "Nunca tive conhecimento, nestes seis meses de vida comum, que ela ingerisse tóxico", disse Mac Dowell à polícia. Amigos do casal garantem, que Elis jamais usou cocaína na presença do advogado. Mas lembram que ela experimentou drogas pela primeira vez há pouco mais de um ano, estreando, com um cigarro de maconha. A cocaína surgiu na sua viagem, aos EUA no início de 1981 para

acertar a gravação de um disco com o saxofonista Wayne Shorter. Antes disso, ela consumia cerveja e vodka.

ONIPOTÊNCIA - Pelo menos um dos ex-namorados de Elis, o compositor paulista Guilherme Arantes, 28 anos, viu-a cheirando cocaína, durante o tempo em que andaram juntos no começo de 1981, no Rio de Janeiro. Da mesma forma, um advogado amigo de Mac Dowell lembrava no dia da morte da cantora que ela vinha consumindo a droga – ao mesmo tempo que procurava, junto ao IML, convencer os legistas da conveniência de se dispensar a autópsia. É possível, porém, que Elis jamais tenha sido viciada, nessa droga. Sua relação com a cocaína, provavelmente, insere-se no mesmo tipo em que estão alguns milhares de brasileiros, a maioria deles fora do meio artístico, ou intelectual - e que buscam nesta droga potente um socorro eventual.

A diferença dos alucinógenos ou da maconha, capazes de patrocinar aos seus consumidores momentos de grande alegria ou de profunda depressão, dependendo do estado de espírito de, cada um, a cocaína -C17H21NO4, na sua fórmula química - é uma droga de satisfação garantida. Cheirando-se um décimo de grama, conseguem-se de 15 a 20 minutos de uma sensação de onipotência, lucidez e segurança, e não há a menor possibilidade, de no lugar disso vir qualquer tipo de depressão. "O problema é que você cheira e se sente Deus. Depois, quando o efeito passa, você começa a achar desagradável não ser Deus", confessa um consumidor.

Assim, Arthur Conan Doyle encontrou no pó alguns dos complexos estratagemas vividos pelo seu personagem Sherlock Holmes. Mas se o escritor usava a cocaína para divagar, outro consumidor, o papa Leão XIII, se valia dela como uma ajuda temporal para resolver os assuntos da Igreja. A onipotência ao alcance de todos fez da cocaína um produto do grande consumo na alta hierarquia do fascismo italiano e o espalhafatoso marechal alemão Hermann Goering, ao ser preso pelos aliados em 1945, teve de ser submetido a um complexo programa de desintoxicação, dada a sua dependência em relação à coca.

INSEGURA - Nesse sentido, a cocaína, com sua ação sobre o córtex cerebral, difere das drogas popularizadas na década do 60, que se poderiam chamar de produtos do "esquerda". Ela é essencialmente da "direita": é a droga de quem não quer novidades, mas apenas poder. A cocaína faz do preguiçoso um prodígio de energia, do tímido um audaz, do lento um rápido, mas, na essência, não traz nenhuma idéia, como, por exemplo, as que o escritor inglês Aldous Huxley teve ao tomar a mescalina que lhe ofereceu o tema para "As Portas da Percepção". Para um cantor, por exemplo, a cocaína garante que ele terá coragem de enfrentar a platéia, enquanto as drogas alucinógenas estão longe disso, e as anfetaminas, se asseguram a euforia, garantem também uma segura depressão na ressaca.

Apesar de sua competência profissional, Elis Regina se confessava uma pessoa profundamente insegura - e extraía um pouco do autoconhecimento no consumo da cocaína. Dona de um caráter e comportamento conturbados, que freqüentemente a faziam expressar-se de maneira tortuosa e torturada, Elis não conseguiu, como muitos outros colegas do mundo artístico, adquirir a segurança que procurava sem pagar um alto preço por ela. Sua provável inexperiência no convívio com a droga levou-a à fatal ingestão da semana passada - e abriu sua vida pessoal a uma investigação certamente penosa e dolorida para os que viviam próximos a ela.

"Nada tenho a esconder", desabafou Samuel Mac Dowell, ao final da semana passada, em conversa com um advogado amigo, José Carlos Dias, destacado militante da Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo. A confirmação de que Elis ingeriu cocaína acabaria por derrubar a barreira de discrição que Mac Dowell tentou colocar sobre o caso e que nos próximos dias estará sob a mira das investigações oficiais. Depois da divulgação do laudo médico, o inquérito policial em andamento terá três objetivos: saber se Elis era viciada em cocaína, apurar se houve "induzimento, auxílio ou instigação ao suicídio" e descobrir o fornecedor da droga. Por enquanto, o inquérito está próximo da estaca zero.

O delegado Geraldo Branco de Camargo dispõe de poucos dados para resolver as três incógnitas. A rigor, apenas uma pessoa conhece bem a história da morte de Elis, o advogado Mac Dowell - e talvez conheça apenas parte do que aconteceu. Ele nega com veemência que tenha discutido com Elis nos telefonemas que trocaram de madrugada - enquanto a governanta Maria das Dores Souza ouviu Elis encerrar uma conversa telefônica, por volta do meia-noite de segunda-feira, com um palavrão. Mas o próprio delegado não encontrou pistas nos primeiros cinco depoimentos que colheu: "Em princípio, não vejo conflitos no que disseram os depoentes", diz Camargo. A busca no apartamento da cantora também nada revelou: os únicos medicamentos encontrados pela polícia eram pediátricos.

A tarefa do delegado Camargo não será facilitada pela biografia contraditória da cantora. "Eu sou de Peixes, que é simbolizado por um peixe virado para a direita e outro para a esquerda. Tem hora que estou com o peixe de cima e está tudo bem. Mas aí entra o peixe de baixo e complica tudo", ela costumava dizer. Seu comportamento em público era descrito por amigos como "careta".

É o que explica retratos tão diferentes que fazem dela mesmo os amigos mais chegados - dos quais Elis cobrava atenção, telefone-mas, carinho, mas em relação aos quais era capaz de repentinas explosões de generosidade. Quando soube que sua amiga Ione Cirilo estava sem dinheiro, pagou todas as prestações que ela devia - sem dizer uma palavra à amiga. Em outro repente, na greve dos operários do ABC, em 1980, doou 180 000 cruzeiros para o

fundo de greve – e arrecadou entre amigos, durante um jantar, mais 70 000. "Eu não vim para os canapés, vim para a feijoada", justificava-se com uma ponta do misticismo que sempre a envolveu.

As razões que a levaram à morte podem continuar envoltas em mistério, mas a morte não conseguiu-lhe roubar o sucesso. Num único dia da semana passada, a Odeon, gravadora do seu último LP, Elis Regina, recebeu 19 000 pedidos de cópias do disco, que vendera nos últimos dois anos modestas 50 000 unidades. Nas próximas semanas, a Polygram vai lançar uma caixa de discos com sua obra, e a WEA anuncia seu último disco inédito, Elis em Montreux, para breve. De Elis Regina ficou a voz – exatamente o que esse complexo ser humano tinha de melhor.

A perfeita alquimista

Misturando técnica e emoção, Elis resistiu às fórmulas fáceis e se tornou a maior cantora do Brasil

Em dezoito anos de carreira, Elis Regina percorreu com sucesso o destino dos artistas que jamais se contentam com o brilho do próprio ofício. A melhor cantora da música brasileira - ou, pelo menos, a dona da mais perfeita alquimia entre técnica e emoção – vestia a fama como se fosse um daqueles vestidos caros, que, por belos, devem ser sempre trocados. A cada vitória ela safa, inquieta, em busca de uma nova parada: "Sempre vou viver como camicase. É isso que me faz ficar de pé", confessava.

E foram muitos os vôos vitoriosos dessa estrela desde que ela chegou ao Rio de Janeiro, em 1963, com 18 anos e 36 000 cruzeiros na mala. Aquela pequena gaúcha de 1,53 m ("Meu problema são 10 centímetros a mais; então estaria tudo resolvido") desceu nervosa numa música popular enriquecida pela melodia da bossa nova e empobrecida pela escassez de intérpretes que levava ao reinado de Nara Leão, desafinada, porém levemente soturna, como se queria.

Agitada, chamaram-na "Pimentinha". Movendo os braços para cima e para baixo, foi ridicularizada pelo cronista Sérgio Porto, que dizia não saber se ela era "uma cantora que nada ou uma nadadora que canta". Havia nela, porém, uma pessoa enérgica, inquieta e, acima de tudo, uma cantora afinada. Não conseguiu ancorar-se num gênero que lhe garantisse o sucesso comercial, como sucedeu a Maria Bethânia no modelo "amor inesquecível". Muito menos agarrou-se à repetição de adoráveis recursos, como faz Roberto Carlos. Faltou-lhe a alegria contagiante de Gal Costa e o pique de Rita Lee. Mas tinha algo que faltava a todos e, por isso, nas próximas décadas, quando se procurar a voz desta época, ela estará num disco de Elis.

CORTEJADA PELA ESQUERDA - Poucos são os cantores brasileiros que se fizeram acompanhar por tantos compositores novos. Elis foi a primeira a gravar o desconhecido baiano Gilberto Gil e o mineiro Milton Nascimento. Há pouco anos, descobrira João Bosco, Aldir Blanc e Belchior. Nesta semana, começaria um novo LP onde incluía uma compositora, Irinéia Maria, que nem sequer vira pessoalmente. Tinha tudo para dar certo, e deu, naquilo que sabia fazer muito bem: cantar. Surgiu sorridente, com seus dentes pequenos e o cabelo curto, e assim poderia ter ficado por anos e anos, como eterna parceira de Jair Rodrigues. Mas recuou em busca de maior perfeição técnica, roçou o perigo das interpretações frias e, em 1975, com o show 'Falso Brilhante' conseguiu combinar a cantora emocionada de antes com a técnica conquistada, firmando-se num estilo em que morreu insuperável.

Mas, se o camicase voou bem no ofício, também afundou em ressentimentos e inimizades na vida. Como, numa de suas distorções, o meio cultural brasileiro exige do artista não apenas a arte mas uma espécie de atestado de idoneidade política – de direita para o governo e de esquerda para a oposição –, Elis morreu filiada ao Partido dos Trabalhadores, depois de um, percurso sinuoso e agressivamente patrulhado. Em 1969, ela cantou na Olimpíada do Exército e em 1972 nas cerimônias pomposas do Sesquicentenário da Independência. Por isso, foi colocada no "cemitério dos mortos – vivos" que o cartunista Henfil – presente ao seu enterro – gerenciava na ocasião. Ela partilhava esse campo-santo com Marília Pêra, Roberto Carlos, Tarcísio Meira, Glória Menezes e Pelé. Em 1978, cortejada pela esquerda, fazia campanha para o professor Fernando Henrique Cardoso, candidato do MDB ao Senado por São Paulo. Mas, aos amigos, confessava que preferia o veterano Franco Montoro.

A participação de Elis em manifestações oposicionistas reconciliou-a com a esquerda e, com o tempo, as mesmas patrulhas que apedrejaram passaram a afagá-la, tudo num esforço inútil quer do ponto de vista estético, quer no aspecto político. É improvável que ela tenha trazido votos a candidatos da oposição, assim como é certo que não foi pela sua participação em festas do regime que a ditadura viveu tanto. Esteticamente, ela, que lançava novas músicas e novos nomes, pouco acrescentou à sua biografia cantando músicas simpáticas A esquerda, pelo simples motivo de que Barbra Streisand e Joan Baez não são a mesma pessoa.

A irrequieta personalidade da "Pimentinha" levava as pessoas a querer afinar, sem sucesso, a sua conduta. E, a cada "desafino" de Elis, brotavam sarcasmos. O maledicente compositor Carlos Imperial, ao saber que ela se casaria com o produtor Ronaldo Bôscoli, comentou: "Bem feito para os dois". Mas isso era pouco. A cantora Maysa garantia ter a prova de que faltava caráter a Elis: ela a teria induzido a beber numa noite, para derrubar sua

apresentação num palco que ocupava em seguida. A acusação seria indiscutível se viesse de um semi-abstêmio como Roberto Carlos. Maysa, porém, dificilmente precisaria ser induzida a mais um copo.

AGUERRIDA E AGRESSIVA - "Elis vivia sempre com a corda esticada, a mil por hora, e mudava de opinião em fração segundos", observou na semana passada o compositor Edu Lobo. O psicólogo Roberto Freire, a quem no sucesso do show "Falso Brilhante" ela atribuiu às emoções que distribuía do palco, tornou-se, meses depois, "um mau-caráter aproveitador". Roberto Carlos, de quem ela morreu amiga, já fora "infantil e fugaz". E seu segundo marido, o compositor César Camargo Mariano, com quem vivera feliz no alto da serra da Cantareira por nove anos e dois filhos, virou, com o fim do casamento, "um explorador". Como cantora, podia influenciar pessoas. Como pessoa, não conseguia fazer muitos amigos.

Pudera. Teve um rápido romance há um ano com o cantor Fábio Júnior e, ao encerrá-lo, fulminou o ex-namorado: "Ele foi como um sorvete, gostoso e rápido, mas brigamos quando eu disse que ele estava com saudade do plim-plim da Globo". Aguerrida antes e agressiva depois, Elis sempre suportou mal o presente. Assim como foi capaz de voar

melhor? Eu ou a Bethânia", perguntava com alguma insistência, há poucos anos, sem segurança suficiente para acreditar na sinceridade de quem lhe garantia que era ela.

SEVERO APRENDIZADO - Era a melhor porque poucas cantoras tinham o seu espectro vocal. Rita Lee admite que não tem a metade da extensão de Elis. Bethânia sabe que para Nova York em busca do "sorvete" e de moê-lo depois, sustentava, enquanto o romance durou, que vivia um grande amor. Mesmo no palco, passava por explosões capazes de fazer com que o produtor Roberto de Oliveira dissesse, em tom de brincadeira, "'ela tem tudo para ser a Judy Garland brasileira, mas não bebe".

Em 1977, antes de entrar no palco onde pouco depois sua grande rival Maria Bethânia, ela teve uma crise de choro e recusou-se a cantar. Temia audiência, mas ao dominá-la, saiu coberta de aplausos e chegou feliz ao camarim, onde, pouco depois, começou a quebrar tudo. Por quê? Ouvira os aplausos dados a Bethânia e julgara-se batida. "Quem é

lhe faltam os agudos. Gal, com extensão e agudos, tem graves pouco educados. Elis Regina, que no início da carreira esbanjava tanto agudos quanto fricotes, foi buscar pelo exercício os graves que lhe faltavam e, ao final de um severo aprendizado, era capaz de acompanhar as difíceis construções harmônicas de Milton Nascimento que já machucaram tantos intérpretes.

Assim como não há quem lhe tire os méritos de grande cantora e intérprete, nenhuma briga poderia tirar-lhe a conduta profissional impecável com músicos e colegas. Não apenas protegia valores jovens como, também, defendia os

interesses de quem trabalhava ao seu lado. Há dois anos, quando fazia no Canecão o show "Saudades do Brasil", soube que o empresário Mário Priolli negara um aumento aos bailarinos. "Ou aumenta a moçada ou eu paro com o show", disse a Priolli recebendo de volta o aumento. Doou dinheiro para entidades de defesa do direito autoral, e, recentemente, quando um grupo de cantores foi a Brasília pedir ao governo que liberasse o disco da taxaço dos supérfluos, fulminou a iniciativa: "Isso é defender as gravadoras. Elas é que têm de se preocupar com essa questão e não os artistas, de quem já tiram sua riqueza". Depois do rompimento com o compositor Camargo Mariano, Elis recompôs sua vida sentimental com o advogado Samuel Mac Dowell Figueiredo. Trocou a casa ecológica da serra da Cantareira, onde fazia longas análises dos confortos da vida silvestre, por um apartamento no centro dos espigões paulistas. Deixou o espiritismo que a levava a psicografar mensagens de um avô índio, perdeu o interesse pela parapsicologia e concentrou-se nas virtudes do vegetarianismo – ostensivamente, só bebia guaraná em pó. Ao lado de tanta excentricidade, porém, estava uma vocação caseira. Comia suas verduras mas oferecia aos convidados lombo de porco com alecrim e molho de cerveja. Metódica, acompanhava atentamente a educação dos filhos, a arrumação dos copos, e era capaz de irritar-se se as suas meias coloridas fossem arrumadas fora da escala cromática que pacientemente concebera. "Eu conheci o sucesso sem estar preparada para enfrentar a vida", reconhecia Elis numa daquelas frases que soam proféticas depois que se morre.

No seu caso, porém, esse despreparo aparente não se refletiu quando ela chegou morta ao Hospital das Clínicas,

mas sobretudo nos dias em que, vivíssima, era aplaudida em seus shows. A razão dessa angústia poderia estar na origem humilde, mas nem todos os artistas nascidos humildes são ostensivamente angustiados no sucesso: a imagem serena de Roberto Carlos prova isso à exaustão. A melhor explicação, e a única capaz do desembocar num copo onde se misturam álcool e cocaína às 10 horas da manhã, está numa competitividade exacerbada. Compulsão esta germinada numa menina que aos 11 anos cantava no Clube do guri, programa de calouros de Porto Alegre, e aos 22 casou-se de vestido cumprido com noivo de fraque na capela Mayrink, templo do pernosticismo social carioca. **SEGURANÇA FUGAZ** - Elis nunca foi uma artista publicamente envolvida com drogas Pelo contrário. Ao longo de toda a década do tropicalismo ela hostilizou o desbunde chegou a sugerir que se desligassem as tomadas dos palcos onde subisse Caetano Veloso, para que não pudesse ligar a guitarra elétrica. Nada mais "careta". Afinal, em sua casa havia uma garrafa de

vermute, bebida improvável na prateleira de alguém que efetivamente procura álcool. Assim, a cocaína não entrou no quarto de dormir do Elis pela porta do modismo, mas precisamente pelo pique, pela sustentação que dá ao competitivo, pela segurança fugaz que oferece aos tensos. Nesse sentido, o próprio pó é a quintessência do caretismo.

Paradoxalmente, ela morreu quando se orgulhava de viver com um homem, com quem "não poderia competir", pois Mac Dowell, ao contrário de todos os seus namorados e maridos, ligados ao mundo do espetáculo, é um bem-sucedido advogado, que, antes dela, jamais chegara sequer aos bastidores. "Passei anos complicando as coisas, agora quero voar", dizia há poucos meses. E, de fato, pelas primeiras reações de quase todos os seus amigos, ela vivia

não só um período de grande densidade artística, desde o sucesso do show "Trem Azul", do ano passado, como também de muita felicidade pessoal.

A seleção de seu próximo disco, que deveria aparecer em março, poderia ser a grande surpresa. Mostrava-se segura ousando gravar "O Amor", que Gal Costa acabara de colocar nas lojas sem grande sucesso. E, além de novamente oferecer nomes novos, vinha com velhos sucessos como "Till There as You", dos Beatles. Seu último disco "Elis Regina", vendeu 52 000 cópias, desempenho medíocre para uma estrela e auspicioso para um estreante. Mesmo vendendo pouco, ela era um dos melhores cachês de shows

e, no fim das contas, a pobre menina de 1963 estava rica, mas, sempre perseguida pela maledicência, era acusada de avarenta, num mundo de inveja onde quem não é acusado disso tem fama de pródigo, pois nada há de mais anormal do que se ver num artista alguém normal, ou, pelo menos, alguém muito parecido com as demais pessoas.

Sua normalidade, tão pouco explorada, não se extingue na repetição do talento, mas vai a alguns pontos até mesmo raros. Nada tinha de falsa vaidade das estrelas. Recusou uma sugestão para que seu carro tivesse chofer, vestia-se conservadoramente e, na hora de construir uma casa na

serra, da Cantareira, passou numa empresa de pré-fabricados, mandou embrulhar uma e nela viveu feliz muitos anos. Jamais fez concessões ao escândalo ou ao gênero heroína do fotonovela. Todos os seus romances tiveram endereço e, se dependesse dela, a imprensa jamais os alcançaria.

Sempre manteve os filhos fora da linha de tiro dos espetáculos. Agora, deverá se esclarecer com quem ficam João Marcelo, filho do Ronaldo Bôscoli, a quem ela proibia que visitasse a criança, de 11 anos, Pedro, de 6, e Maria Rita, de 4, ambos vindos de seu casamento com César

Camargo Mariano. Se a sua vontade de que os três nunca se separem puder ser cumprida, ficarão todos com seu irmão Rodrigo ou com os avós, que vivem em São Paulo, trazidos e mantidos por ela desde que o sucesso tirou-a definitivamente de Porto Alegre.

"FAÇO, MAS COM MEDO" - Para todos, desde os amigos até os parentes, o segundo choque da morte de Elis, provocado pelo laudo médico, será, por algum tempo, o mais difícil de absorver. No entanto, é certo que sua memória haverá de resistir às circunstâncias dramáticas do fundo sua vida, assim como a cantora americana Janis Joplin, morta com uma dose excessiva de heroína em 1970,

não teve seu valor artístico julgado pelos padrões do sua vida conturbada. Só morta, Elis Regina conseguiu abrir o caminho para que a julgassem como artista, sem misturar a isso sua vida pessoal e suas decisões erráticas. Afinal, ninguém acreditava nessa pessoa audaciosa quando ela dizia que "morro do medo, faço todos os espetáculos me borrando do medo, todos os dias. Faço, mas com medo. E se mandar parar, eu paro, porque medo eu tenho".

Esse medo, porém, era convertido em agressividade nas relações cotidianas e em inspiração sublime no palco. E Elis,

que sabia quem ela era, alcançava as maledicências que a perseguiram: "No dia em que alguém for reorganizar o meu fichário na pasta ou no compartimento Elis Regina, vai ter muito trabalho. "Eu não tenho a menor intenção de ser simpática a algumas pessoas. Me furtam o direito inclusive de escolher. Sou obrigada a aceitar quem passar pela frente. Me tomam por quem? Um imbecil? Sou algo que se molda do jeitinho que se quer? Isso é o que todos queriam, na realidade. Mas não vão conseguir, porque quando descobrirem que estou verde já estarei amarela. Eu sou do contra. Sou a Elis Regina do Carvalho Costa que poucas pessoas vão morrer conhecendo.

ANEXO III:

11/10/2001 - 03h11

Em entrevista inédita, Renato Russo fala de drogas e da Legião

Publicidade

ALEXANDRE MATIASespecial para a **Folha**

Há exatos cinco anos o pop brasileiro perdia o pouco de senso crítico que tinha, acelerando a escavação do atual abismo cultural em que se encontra. Com a morte de Renato Russo, acabava a Legião Urbana, uma das duas bandas de rock mais importantes do Brasil, funcionando no imaginário nacional -ao lado do experimentalismo dos Mutantes- como os Beatles para o planeta.

O fim do grupo coincidiu com a aceleração da idiotização do pop brasileiro, hoje composto por discos de regravações, muitos deles subprodutos da própria Legião.

No dia 21 de maio de 1994, Renato Russo e a banda viajavam pelo interior de São Paulo com a turnê do disco "O Descobrimento do Brasil". O show daquela noite havia sido no ginásio municipal de Valinhos (a 88 quilômetros da capital) e problemas com a acústica do lugar fizeram o grupo convocar uma reunião de emergência na beira da piscina do hotel Royal Palm Plaza, em Campinas. Leia trechos da entrevista concedida por Renato Russo, após a reunião.

Folha - Qual seu disco favorito da Legião Urbana?

Renato Russo - O "V", que eu acho o disco mais difícil. Gosto muito de "O Descobrimento do Brasil". Agora, que encontrei a programação dos 12 passos -parei de beber e de me drogar-, tudo está mais tranquilo. Esse show de hoje, por exemplo: o som estava um caos, tudo estava um horror, e o público, superlegal. O lugar tinha uma reverberação brutal. O público berrava muito, e o engenheiro de som teve de aumentar tudo, desequilibrrou. No começo era só "bum-bum-bum" e eu berrando, não dava para ouvir os detalhes. Mas, se fosse em outra época, eu teria ficado tão preocupado que ia beber, tomar um porre, falar: "Nunca mais vou fazer show", nhem-nhem-nhem... Isso agora não existe mais. Há uma tranquilidade, uma serenidade que esse disco trouxe, e acho que as músicas refletem isso.

Folha - Como foi sair dessa fase?

Renato Russo - Eu estava me destruindo e, em vez de me matar com um tiro na cabeça, preferi procurar ajuda. Isso vem desde os 17 anos, mas no "V" foi a primeira vez que coloquei na música essas questões. "Montanha Mágica" é sobre isso. Eu era jovem e acabei entrando num beco sem saída.

Isso foi me consumindo, eu ficava deprimido e não sabia o porquê. Achava que o mundo era horrível, igualzinho ao Kurt Cobain, nada mais valia a pena. E isso é estranho porque, se eu achar um dia que as coisas não valham a pena, quero estar com a cabeça no lugar, e não com o corpo cheio de toxinas. Parei com todo tipo de droga e vi que as coisas não eram tão ruins.

Folha - Isso se refletia na sonoridade da banda?

Russo - Isso a gente decide. Todo disco a gente tenta fazer uma coisa diferente, até porque é mais divertido. E para não ficar na obrigação de repetir o mesmo trabalho. Não achávamos que o "Quatro Estações" fosse estourar, porque é um disco bem difícil, mas todo mundo gostou. As letras são complicadíssimas e não é tão pra cima quanto acham. É tão depressivo quanto o "V".

Tentamos fazer músicas mais pra cima porque era natural, mas não ficava bom. "O Descobrimento do Brasil" não é um disco pra cima, é como o "Power, Corruption and Lies", do New Order. É a coisa mais gloriosa do mundo, mas, se prestar atenção, é pesado.

Folha - Como o "Quatro Estações"...

Russo - No geral, as pessoas acharam que aquilo foi a coisa mais alegre que já foi feita. Enquanto o "V", não. A gente tentou fazer uma música alegre pelo menos, de tudo quanto foi jeito, e não saía. "Vento no Litoral" só tocou porque tem uma melodia bonita. Acho "Metal contra as Nuvens" uma música superacessível. O problema é que o disco falava de coisas que as pessoas não estavam querendo ouvir na hora. Foi quando estourou a axé music, a gente veio na contramão. Mas o disco tem as melhores letras, de longe. Consegui falar tudo o que eu queria. Mas as pessoas não queriam ouvir aquilo. Por exemplo, "Metal contra as Nuvens" é uma música sobre o Collor, mas nunca ninguém falou sobre isso.

Folha - Como você vê a crítica?

Russo - Eles usam os motivos errados. Eu não sou o dono da verdade, mas, para mim, o que motiva esses caras é um rancor e uma incompreensão do que é o nosso país e de como as coisas funcionam. Existem iniciativas maravilhosas no Brasil e a gente não sabe. Aí a gente fica oprimido, achando que tudo não presta, que tudo é horrível. Gostaria de poder apresentar um bom trabalho para as pessoas que gostam da gente. Acho sacanagem, na posição que a gente está, não tentar se esforçar o máximo para apresentar o melhor que a gente pode fazer.

Folha - E o futuro da Legião?

Russo - Não tenho idéia. Eu não vejo como a gente vai seguir o que está fazendo sem se repetir. Depois de "Perfeição", eu vou escrever o quê? Depois que você fala "vamos celebrar a estupidez humana", o que você vai falar? Então talvez a gente faça uma coisa parecida com o que o The Cure faz, para depois, com o tempo, a gente fazer uma mescla. Ou virar uma banda de trabalho, como o New Order. Eu não quero ficar falando como eu acho tudo horrível como está. Se a gente cansar, a gente pára. Se a gente achar que ainda vale a pena fazer alguma coisa, a gente continua.

- Alexandre Matias é editor da revista "Play"

ANEXO IV:**Funk Brasileiro põe o mundo para sacudir**

Fonte: Jornal o Extra, de 01 de agosto de 2004.

Postada por: [Fernando Tojal](#)

O funk genuinamente carioca ganhou o mundo. Prova disso foi o hit escolhido para recepcionar o presidente Luiz Inácio Lula da Silva em sua viagem a São Tomé e Príncipe, na África, no último dia 26 de julho. Composta e cantada por Rosemberg Souza, o MC Cepacol, que nunca viajou para o exterior, a música "Beijo na boca" já ecoa em diversos pontos dos continentes americano, africano e europeu. Além do MC Cepacol, outros funkeiros brasileiros vêm colocando os gringos para sacudir o popozão e estão engordando suas contas bancárias com os generosos cachês, geralmente pago em dólar. O Bonde do Tigrão, que realiza cerca de 30 shows por ano no exterior, se prepara para fazer turnês pela Europa e pelos Estados Unidos, em outubro. A procura é tanta que o grupo já abriu dois escritórios de representação na Europa. Por cada show, embolsa mais de U\$ 2 mil. O cachê internacional de Mr. Catra, que já cantou até em Israel chega a R\$ 10 mil, quase o triplo que ele ganha em apresentações pelo Brasil. Os convites são para os grupos se apresentarem em sofisticadas casas noturnas e festivais concorridos. "Na turnê pela América do Sul, eu mal podia andar na rua e ficamos num hotel bacana. Um cirurgião do Uruguai até ofereceu plástica de graça para minha família" - diz o MC Serginho que faz sucesso com a inseparável Lacreia. Mais do que o retorno financeiro, os funkeiros dizem que esperam, com o sucesso no exterior, acabar com o preconceito que o ritmo sofre em seu próprio país de origem.

<http://www.midiafm.com.br/comunidadeofunk/> 27.02.06

ANEXO V:

a , Juliana , Luciana , Yasminee . Elas são consideradas pelos Promotores de eventos do gênero, DJs e os pixadões Meneghel, Ronaldo Fenômeno e Souza (jogador – ex-Vasco), apostam na mística do bairro de Bento Ribeiro para as 4 meninas fizeram o caminho inverso da grande maioria dos artistas do gênero que são quase em sua totalidade adivilhado de as patricinhas do funk, que com muita luta e disposição ganharam a admiração e fama junto ao povo das c

para marcar o sincretismo que há entre o Samba e o Funk, ambos 100% oriundos dos morros e favelas, temos em 1994 a vencedora do concurso de Musa do Carnaval 2004 da Portela, ficando em 3º lugar no concurso de Musa do Carnaval 2004! É, brother, no Bonde das Danadinhas (entrevista realizada em 22 /08/2004)

Entrevistado:

Como surgiram "As Danadinhas"? Queria que vocês resumissem em um parágrafo a cronologia dos fatos. Como se c

Luciana – Bem, era o ano de 2001 e em Bento Ribeiro havia um baile funk no Kasarão que era point, reunindo todos os DJs. Eu fazia eventos de Hip Hop, quem nos apresentou uma proposta de formarmos um grupo de funk, aproveitando o ambiente. Foi assim que surgiu então As Danadinhas!

Yasminee – Deixa eu falar... Nossa primeira música foi Melô da Princesinha, produzida pelo Phabyo Dj que a lançou no baile de apresentação no Palácio do Pagode em Madureira com um sucesso total, graças a Deus!

Entrevistado:

Como a mulher a cada dia toma mais espaço em qualquer segmento da Sociedade, isso prova que o machismo já morreu aqui no Rio de Janeiro. A Dançarina de Mcs.

Primeira a fazer sucesso foi Mc Cacau em 1994 e depois de 2000 Tati quebra-barraco e Vanessinha. Hoje dezenas de artistas estão no palco ou o preconceito impedia isso?

Yasminee - Eu acho que não é uma coisa, nem outra. O que nos afastava do baile e conseqüentemente do mundo do funk, as meninas fazendo shows de boates da Praça Mauá e, infelizmente, ainda há pessoas que, erroneamente, abomina o funk, dando margem para a Imprensa que forja estórias, como aquela que meninas engravidavam em trenzinhos, por não terem tido o devido cuidado. Vencemos nossos obstáculos, nos apresentando com extrema sensualidade, sem abriremos m

Entrevistado:

Como citei na pergunta anterior "bonde de saias", em referência a dezenas de Grupos femininos como Gaiola das Popozinhas, não quando se apresentam vários em uma só noite nos clubes. Entre os grupos femininos existem essas cordialidades?

Luciana - Olha só, 'a simpatia' faz parte da natureza feminina, seria hipocrisia negar tal fato. As meninas estão ligadas ao mundo do funk. Afinal quem não queria pilotar esses "aviões"? Entretanto, elas administram bem isso e procuram não se envolverem pelo trabalho alheio (adoram as Tchutchucas, Bonde Faz Gostoso, amicíssimas dos Carrascos, Mc Frank, concurso de Novos Talentos, o qual foi jurada apostando neles desde o início), sendo essa, a fórmula que deservem de fazer? Ir aos bailes e curtir os shows dos Mcs e Bondes, tal qual no passado... ou seja elas continuam... as

Entrevistado:

Como é querer desmerecer as outras co-irmãs de palco, mas As Danadinhas têm a estigma entre o público masculino de sensualidade ou ela só ajuda? Sendo mais claro, as pessoas assistem ao show mais pela sensualidade do Grupo ou pela música?

Luciana - Acho que os dois ajudam. Não adianta um Grupo ter uma música estourada e o show não cativar o Contraste. É o som, aquela m.....! Quanto à fama de as mais belas, agradecemos o título, mas... pô, a gente fica sem graça

Curtisomrio:

Espeitando a opção sexual de cada um e logicamente a cada dia temos prova que isso não é mais tabu. A passeata mostra que o preconceito perde cada dia mais a sua força. Fiz esse esclarecimento para fazer a seguinte pergunta: A:

Ana – Tempos atrás, quando fomos fazer um show em Três Rios, uma 44 bico largo, se aproximando, nos convidou

Liana – E mais nada, né? Afinal ela não tem ...nada! (risos geral) Que foi, gente? Falei alguma besteira?!!! Todos: N

Curtisomrio:

a mesma pergunta para o Bonde do Vinho. Em cada grupo existe a mais sonsa, a mais intelectual, a mais convers

A – Touro – A Intelectual do grupo, prestará ano que vem vestibular para fazer Faculdade de ... Química!! É a filha do mem, a-d-o-r-a estudar!!! Está sendo preparada pelo seu curso pré-vestibular para passar entre OS TRÊS PRIMEI

Ana – Escorpião – É a conversadeira do Grupo, menina com corpo de mulherão (possui 102 de quadril!!!), com perna amigo,,, sai de baixo! Totalmente perfeccionista nas coreografias, tem um sangue doce para atrair celebridades, quando não desses! Todos: Cala a boca, Lu!!! (risos) O que? Falei alguma besteira?!

Simonee – Virgem – É... (risos) a perua do Grupo. Rosto angelical, possui uma imaginação extremamente fértil, vive no 1. Possui extrema habilidade em se fazer convencer e tem um coração doce e deste tamanho!!!! bibelô, a Penélope charmosa das meninas, altamente teen!

Liana – Capricórnio – É a sonsa do Grupo. Percepção zero! Você lhe conta uma piada e ela rirá uma semana depois. Tá sempre tomando esporro de geral, corpo escultural, é viciada em malhação e feirinhas. É a mão-de-vaca dos dançarinos que pintasse o cabelo de loiro, mas ela: Por que, gente? Hein?! Não entendi... Deixa pra lá, Lu (risos)

Curtisomrio:

Além do show que marcou pra sempre a histórias das Danadinhas? Aquele que vai ficar na memória de cada uma?

Elas respondem:

Central de Guapimirim – evento do Roberto Promoções. Havia cerca de 15000 pessoas no campo e, geral participando

Curtisomrio:

Além dos bailes que as Danadinhas curtiam antes de formarem o grupo?

Liana - Baile funk no Portelão c/ Curtisomrio e Equipe Chapa Quente em 99/2000, Kasarão do funk, Fórmula do Go

Curtisomrio:

Clubs, Djs, Grupos de rock etc... sempre tem alguém a qual se espelham ou tentam seguir o estilo. Muitos bondes trilham e as danadinhas não foi diferente. Tiveram ou não um grupo como inspiração?

Ana - Pelo contrário, a resposta de sua 2ª pergunta, também responde parcialmente essa. Nós fizemos a nossa relação com as danadinhas de se vestirem para shows sem aquelas roupas levianas e coreografias idem, todas procurando serem se

Curtisomrio:

Considerações finais. Em nome da Curtisomrio agradeço a participação e a boa vontade de vocês nessa entrevista onde houve muita paz...

Danadinhas:

Primeiramente agradecer a Deus, onde semanalmente vamos exaltá-lo na Comunidade evangélica Espaço da Vitória, com dedicação e carinho, ao Geiso Turques que foi o primeiro a apostar no nosso trabalho, junto com o Phabyo Dj, a T

o's, Studio LD, Dj Gigante de Volta Redonda (alô Paulão!), Dj Silvinho, Dj Pancinha (Angra), Dj Caciá (RS), Dj Molt
âmbito familiar, nossos Pais, nossos amigos e amigas que sempre nos ajudam diretamente e os Djs independente
ente Rangel Mix Mc, dono da letra Brincar de cirandinha, que conquistou as crianças, valeu parceiro!

s proprietários das Equipes de som em geral, abrindo um espaço aqui pro Reginaldo que é de uma honradez digna
geral para os nossos amigos e colegas de palco e mandar um voto de extremo esforço e luta para os que estão pr
re a Juliana na revista n°2 da Big Mix (gente, ela vai estar ... de biquíni!!!!) e acesse o nosso site/e-mail www.asdan
iano!!! Fomos!!!

ANEXO VI:

(CMI Brasil – Centro de Mídia Independente:

<http://brasil.indymedia.org/pt/blue/2006/01/342311.shtml>)

Feminista, sim, e daí?

09.01.2006 | Pode ter sido lá no comecinho, quando a escritora Rose Marie Muraro trouxe a feminista norte-americana Betty Friedman ao Brasil, nos idos da década de 1970. Pode ter sido um pouco depois, quando revistas como "Ele&Ela" e "Playboy" trataram de carregar nas tintas e retratar as feministas como mulheres "feias, mal-amadas e mal-comidas". O fato é que o feminismo caiu em desgraça no Brasil desde os primórdios, embora seja um movimento responsável pela promoção de maior igualdade entre homens e mulheres e maior liberdade sexual para ambos. As reivindicações feministas estão na origem do movimento gay e de na base da transformação do comportamento sexual, que se tornou mais liberal graças às demandas das mulheres, que pediam o direito ao orgasmo e ao prazer.

As teóricas feministas começaram a discutir como separar aquilo que é a definição natural de uma mulher – fragilidade, docilidade, submissão – daquilo que é a cultural. Os chamados estudos de gênero consideram que é culturalmente determinado que mulheres sejam de um jeito e homens, de outro. Não há na biologia razões efetivas para as diferenças. A partir dessa teoria, aqui super-simplificada, abriu-se a porta para que homens e mulheres construíssem seu lugar na sociedade sem as amarras do determinismo biológico que define que homens sejam fortes, mulheres, fracas, homens sejam sexualmente agressivos, mulheres, passivas, e por aí vai. Foi por esta porta que passaram as reivindicações dos homossexuais – afinal, se homens e mulheres podem ser diferentes daquilo que a biologia determina, podem inclusive fazer outras escolhas sexuais para além do binômio clássico homem-mulher.

Mas todo esse debate teórico se deu no século passado, e foi inclusive alvo de divergências internas. Mulheres negras e pobres acusavam as brancas e ricas de reivindicarem mais prazer, enquanto para elas a questão era exatamente oposta: objeto sexual de homens que as consideravam "sempre prontas para o sexo", o que elas queriam era pleitear mais respeito, menos abuso, e não mais sexo. Reza a lenda que antropólogas brancas fazendo pesquisa de campo em favelas ouviam das suas entrevistadas queixas do tipo "Ele quer sexo todos os dias" e arfavam, invejosas, sonhando com um homem assim em casa.

Para além do folclore e das teorias, vieram os pós-estruturalistas da década de 1980/1990 e desconstruíram a idéia da oposição homem x mulher para passar a defender a pan-sexualidade. Ou seja, assim é se lhe parece, e ninguém se definirá mais socialmente por uma escolha determinada, deixando abertas as portas para todo tipo de manifestação sexual. Avançado demais, né? Pois é, mas é por onde caminha o documentário "Sou feia mas tô na moda", direção de Denise Garcia, que retrata os grupos femininos do funk carioca. Tati Quebra-Barraco, Deise da Injeção (*foto*) e As Danadinhas são algumas das representantes dessa liberdade sexual, que traz junto ao direito ao sexo e ao prazer as bandeiras de igualdade, exatamente como as feministas fizeram na década de 1970. O direito ao prazer está na raiz no movimento feminista, que na França conquistou a legalização do aborto em 1973 com o slogan "Mãe se eu quiser, quando eu quiser", adaptado por aqui como "Nosso corpo nos pertence". No Brasil, essa etapa ainda não está vencida: projeto de lei que propõe a legalização do aborto e pode vir a ser votado em

fevereiro próximo. Sem nenhum respaldo teórico – e, diga-se de passagem, já sem precisar da teoria, na medida em que a prática da igualdade entre os sexos tem se espalhado na sociedade de forma saudável e natural –, as meninas do funk de Cidade de Deus sabem na pele o que é preconceito, até porque, além de mulheres, são pobres, negras e faveladas. O que não falta, portanto, é estigma. Quando cantam suas letras consideradas obscenas, estão reivindicando mais do que prazer na cama, estão botando a boca no trombone para denunciar todas as opressões das quais são vítimas. De quebra, ainda rompem com os padrões de beleza vigentes: nenhuma delas é loura ou magra, e nem por isso deixam de exibir o corpo, dançar ou se apresentar como mulheres altamente desejáveis.

O estranho é que essa é só uma das muitas apropriações das teorias feministas que partiram das universidades norte-americanas na década de 1960 para ganhar o mundo, pelo menos a parte Ocidental do mundo, ao longo dos últimos quase 50 anos. No entanto, teóricas e militantes feministas não costumam reconhecer meninas do funk e outras manifestações culturais menos formais como consequência da entrada do feminismo na sociedade. As quatro novalas de "Sex and the City", por exemplo, que foram para a TV de um país moralista como os EUA dizem que queriam "fazer sexo como homens" são consideradas fúteis e bobocas, apesar da revolução que provocaram no comportamento das mulheres solteiras no final da década de 1990.

Elas até são fúteis, é verdade, mas ainda assim Carrie e suas amigas defendem a liberdade de ir para cama com quem quiser. Enquanto isso, o movimento feminista norte-americano adota cada vez um discurso politicamente correto, moralista, que estabelece critérios para definir assédio sexual e coloca as mulheres como vítimas sexuais de homens violentos. Ao invés de contribuir para a desejável igualdade entre homens e mulheres, essa atitude contribui para instituir uma relação de disputa com os homens, ao invés de incentivar uma relação horizontal.

Não é de se estranhar que feminismo tenha virado quase palavrão, como se as defensoras da igualdade quisessem eliminar os homens, subjugar-los, ou sobretudo vingar-se deles, compensando o tanto de tempo que estiveram no poder. Pode ser que um dia feminismo se torne, enfim, sinônimo de igualdade, como aprenderam as meninas do funk carioca. Prova de que elas têm muito que ensinar.

ANEXO VII:http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=1647**05.01.06****SOU FEIA MAS TÔ NA MODA (1)****Marina Spirandelli**

16/12/2005

Como um furacão cultural, o funk carioca saiu de uma vez por todas das favelas para atingir as mais altas classes sociais, do Brasil e do mundo. Depois de trinta anos de morro, o pancadão finalmente conquistou o asfalto, seus prédios e mansões. Soul Grand Prix e Furacão 2000 começaram a escrever história, isso lá pelos anos 70. Depois veio a influência do Miami Bass, um som mais marcado e forte, que ainda serve de base para as músicas de hoje, de fácil memorização e que caem imediatamente no gosto popular.

Mas não é essa trajetória que faz do funk um destaque. Impressionante é a virada que deu o movimento no curso de sua evolução. As letras de culto ao crime e os rumores de meninas que engravidavam nos bailes já não são mais lembrados. Da violência masculina, mostrada com exaustão pela mídia durante as brigas entre Lado A e Lado B, o funk carioca passou para o erotismo, com mulheres expondo-se no palco em mensagens feministas e muita sensualidade (ou pornografia, dependendo do ponto de vista).

Me chama de cachorra que eu faço au-au...

A sacada das funkeiras foi a de se inspirar no axé, dispensando a boquinha da garrafa e tomando uma posição defensiva. É mais ou menos assim: ‘Se Carla Perez pôde, porque nós do morro não?’ E aí entra toda a complicação do preconceito racial, discriminação e exclusão social vividos diariamente por esse povo humildemente miserável que passa pela breve sensação do sucesso além do Rio de Janeiro.

Sou Feia Mas Tô na Moda, o documentário produzido e dirigido por Denise Garcia, traz depoimentos de muitas “personalidades” deste “funk sensual”, dando voz aos que fazem e aproveitam as noites ritmadas por batidas frenéticas e contorcionismos pélvicos de popozudas e lacraias. Uma face realmente muito interessante da diversidade brasileira. É uma pena que um assunto ainda pouco explorado cinematograficamente tenha recebido nenhuma atenção em termos de estrutura narrativa, criatividade e contraposição de idéias.

Há a opinião da atriz Kate Lyra, que focou mulheres, o rap e o funk em uma pesquisa para o Centro de Estudos Sociais Aplicados do Rio de Janeiro, e uma breve passagem de um jornalista que agrega dados mais históricos sobre o gênero. O resto é a comunidade mesmo, contando, mostrando, defendendo, idolatrando. O DJ Marlboro funciona como uma boa ponte para exemplificar a inserção do funk carioca na Europa, mas no geral a sensação

é de estar assistindo a um trabalho sem profundidade, até em concordância com a baixa complexidade musical do objeto retratado.

O vídeo começa mal com uma animação da Toscographics – o nome dispensa comentários –, a cantoria de um MC e uma “roda de funk” que parece ter ficado sem outro lugar melhor para ser encaixada na produção. Foi gravado em mini DVcam e tem cerca de uma hora de duração, o que pode ser muito para quem não quer ver um pout-pourri de apresentações de Deise da Injeção, Tati Quebra-Barraco, Vanessinha Pikachu, Cidinho & Doca, Juliana e as Fogosas, entre outros talentos.

ANEXO VIII:

<http://www.estacaovirtual.com/arquivo/mat2005/sou-feia.htm> 05.01.06

SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA (2)

Como diz o hit: “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado”. O funk carioca - polêmico, vibrante, dançante, transgressor, dentre outros tantos adjetivos – é o tema do documentário **Sou Feia, Mas Tô na Moda**, de Denise Garcia.

Ame ou odeie o ritmo, ele é uma verdadeira febre que já se espalhou pelo Brasil todo e começa a conquistar o mundo. No filme, exibido no Festival do Rio de 2005, Tati Quebra Barraco, Deise da Injeção, DJ Malboro, Mister Catra, Gaiola das Popozudas, Vanessinha Picaxu e outros astros falam sobre o mundo funk, o preconceito que sofrem e sua inclusão tanto nas festas alternativas da Zona Sul quanto em festas estrangeiras. Além disso, o documentário aborda a crescente atuação das mulheres no universo funk, originalmente masculino.

<http://www.transmitindo.com.br/noticia.php?cod=2964> 05.01.06

[...]

Porque o fim do percurso de Kaurismaki em seu mapeamento musical de Moro no Brasil coincide com o começo de Sou Feia mas Tô na Moda. Mas é uma continuidade com algumas fraturas no percurso. Kaurismaki percebe como a apropriação do rap e do funk pela juventude carioca da Mangueira ainda mantém intacta a base rítmica do samba. Por trás da letra basicamente falada do rap, subsiste a seção rítmica que fez a fama da melhor escola de samba no pé do Rio.

Mas acontece que essa raiz parece muito menos presente no DNA dos funkeiros de Cidade de Deus. Tanto assim que eles nem falam em "composição" mas em "montagem" das músicas. A base rítmica é tirada de um computador, sampleada, e, sobre ela e uma melodia muito simples ("sempre a mesma coisa", diz um dos compositores) se alojam as letras. Estas sim são a grande atração, e sujeitas a polêmica.

Algumas delas são francamente provocativas e elogiam a marginália. Outras são maliciosas e de apelo sexual. "São sensuais", dizem as garotas do grupo As Danadinhas, que vieram do Rio para lançar o filme em São Paulo e, depois da sessão, fizeram um show no espaço ultracult da Avenida Paulista chamado Reserva Cultural. Era o funk de Cidade de Deus chegando aos modetes e culturetes de Sampa.

As meninas e os líderes dos grupos fizeram questão de desvincular o funk da marginália, uma associação que servia para desqualificá-los e aumentar o preconceito, segundo dizem. E, de fato, o filme mostra um outro lado do funk, esse lado que já víamos associado mais ao rap - o protesto, o grito de uma periferia desassistida e olhada com medo e preconceito pelas classes média e alta das cidades grandes.

Certo, é a voz da periferia, o grito rouco dos que estão por baixo na escala social de uma sociedade muito injusta. Mas, para além do protesto, articulado ou não, há essa extraordinária pulsão jovem, cheia de adrenalina e outros hormônios. Esse é talvez o lado mais interessante a ser notado no funk, mais do que considerações estéticas de nariz em pé sobre a sua pobreza musical, ou neomoralistas obre seus versos.

Talvez uma das seqüências mais impressionantes do filme Cidade de Deus, de Fernando Meirelles, seja justamente a do baile funk, cheio de uma energia e agressividade que tanto assustam como atraem. Não por acaso, na vida real esses bailes vêm se espalhando, deixando a periferia e chegando às zonas "nobres" das cidades. Muitas garotas e garotos de classe média gostam de freqüentá-los, porque os consideram antídotos certos contra o tédio. Já não são um fenômeno carioca. Chegaram também a São Paulo.

Antes de desqualificá-las como toscas ou agressivas, seria melhor abrir a alma (e a mente) para tentar ouvir o que essas vozes têm a dizer. Elas vão continuar gritando por aí, goste-se ou não.

by Luis Z.O

ANEXO IX:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/03/050310_funkebc.shtml

Filme sobre mulheres do funk terá estréia mundial em Londres

Eric Brücher Camara

O documentário *Sou Feia, Mas Tô na Moda* sobre cantoras de funk do Rio de Janeiro como De Injeção, Tati Quebra-Barraco e Bonde do Faz Gostoso, entre outras, vai ter a sua première no mês de março, em Londres.

A estréia do filme na capital reforça a chegada do funk carioca às ilhas britânicas.

No ano passado, na cola do sucesso do hit *Quem que Cagüetou*, de Tejo, Speed e Black Alien – veiculação de propaganda de automóveis – foi lançada no país a coletânea *Slum Dunk Presents Funk Carioca*, com Para completar, uma casa noturna em Londres dedica uma noite ao gênero.

O documentário que vai estreiar em Londres foi dirigido pela gaúcha Denise Garcia e passeia, por que pelo universo do funk no Rio de Janeiro.

A idéia, segundo a diretora, é mostrar as "diferentes possibilidades" que o movimento funk apresenta comunidades carentes do Rio de Janeiro.

"Muitas mulheres, por exemplo, costumavam trabalhar como empregadas domésticas, e isso hoje não é tão requisitado. Então muitas dessas meninas, que não têm muitas outras opções, começaram a cantar", diz Denise Garcia, uma das sócias da produtora Toscographics.

'Fonte de renda'

A diretora percebeu que a indústria do funk – um grande baile funk pode reunir entre 4 mil e 5 mil pessoas – como fonte de renda para várias famílias nas favelas, que acabam reinvestindo o dinheiro nas comunidades.

"Vai desde o cara que é o dono da quadra onde o baile acontece, passando pela pessoa que aluga o espaço, o som e vai até os barraqueiros e motoristas que lucram com as festas."

Denise Garcia entrevistou artistas como Cidinho e Doca e as cantoras Tati Quebra-Barraco e Deise da Injeção, entre outras.

No filme, a diretora conta também como as cantoras invadiram o funk, que até alguns anos atrás era domínio dos homens.

"As mulheres nunca foram chegadas a ficar se socando nos bailes na época do 'lado A/lado B' (em que os lados rivais se confrontavam). Então, o DJ Duda, da Cidade de Deus, começou a fazer pequenos bailes", conta a cineasta.

Deise da Injeção

Foi em um desses bailes que surgiu uma das primeiras funkeiras do Rio: Deise da Injeção.

"E dali, a coisa começou a se ampliar para todas as comunidades do Rio de Janeiro."

O documentário mostra como hoje dezenas de "bundes" (grupos) de funk fazem várias apresentações todo o Rio de Janeiro em uma mesma noite, às vezes em extremos da cidade.

Em vez do glamour dos camarins iluminados, a diretora mostra o trabalho árduo daqueles que encontram uma profissão.

"Se as pessoas não têm um emprego, não é só o dinheiro que falta. Elas não têm uma identidade, uma social. Eles (os funkeiros) conseguiram criar um lugar para elas", diz Denise Garcia, que rebate as acusações de que o funk não é cultura.

"É uma ignorância que vem do preconceito. Claro que é cultura. As pessoas se reúnem e desenvolvem algo que se repete e se torna um hábito, isso é cultura."

O filme *Sou Feia, Mas Tô na Moda* ainda não tem data prevista para ser apresentado no Brasil.

ANEXO X:

TATI QUEBRA BARRACO

Cinderela funk

Por Marta Barcellos

Fotos: Frederico Mendes

Marie Claire http://revistamarieclaire.globo.com/Marieclaire/0,6993,EM_902968-1739-6,00.html

Fenômeno genuíno da favela, a carioca Tatiana dos Santos Lourenço circula à vontade pelo mundo das socialites da zona sul. Seu escracho explícito, já acoplado ao codinome Quebra Barraco (transa, na gíria funk), arranca aplausos nos bailes de subúrbio e nas cintilantes passarelas da elite. A princesa Paola de Orleans e Bragança, por exemplo, delirou na pista durante o seu show, na festa do estilista Ocimar Versolato, há quatro meses. Para contagiar públicos tão distintos, Tati abusa das letras apimentadas, que descrevem preferências sexuais sem pudor. Fora dos palcos, no entanto, essa moça de 25 anos, que foi mãe aos 13, se revela acanhada com a fama.

Avisa logo que não gosta de dar entrevistas e esta talvez seja a última. Em um discurso pontuado por frases curtas, e por vezes ríspidas, ela conta que o universo dos desejos de consumo sempre foi estranho à realidade do lugar onde nasceu e cresceu, a Cidade de Deus. Na mesma favela que inspirou o violento filme do diretor Fernando Meirelles, ela se sente protegida: "Fora daqui é que tem risco".

A caminho do terceiro CD, sondada por grandes gravadoras, Tati se dá ao luxo de recauchutar o visual com um pacote de cirurgias plásticas programado para o início deste ano. Mas não abre mão de viver entre os seus, na comunidade. Foi lá que Marie Claire a encontrou, primeiro no apartamento da mãe, depois sentada no meio-fio e, por fim, na varanda da casa da comadre, em um fim de tarde chuvoso no Rio de Janeiro.

Marie Claire A sua frase "sou feia, mas tô na moda" virou hit. Ela ainda se aplica?

Tati Quebra Barraco Claro. Nada vai mudar a minha personalidade. Sou feia, estou na moda, mas um dia passa. Tem muita casa de família aí para eu trabalhar, ser babá, sei lá. Quando a fama passar, à toa é que não vou ficar.

MC O que você faz para ficar mais bonita?

Tati Vou ao salão toda semana, no Méier [zona norte], faço escova e unha. Compro as minhas roupas na Gang [grife preferida das funkeiras, famosa pela calça que "levanta o bumbum" das mulheres].

MC Que mulher você acha bonita?

Tati A Sheila Carvalho, as meninas do programa "Caldeirão do Huck". Tem muita mulher bonita por aí, dá até raiva [gargalhada]. Não tenho olho grande no que é dos outros, cada um tem as suas coisas. Mas essas mulheres, com esse corpo, dá vontade de dar nelas.

MC O sucesso mudou muita coisa na sua vida nesses últimos quatro anos?

Tati São seis anos de sucesso. Desde 1999 [quando passou a ser conhecida no Rio] vou para o shopping e todo mundo me reconhece, me pára.

MC Mas no início você só era conhecida no Rio e não recebia tanto jornalista em sua casa...

Tati Até vinha, um e outro. Quando estourou mesmo [em 2004], foi um caos. Passou a vir mais gente quando a Fernandinha Abreu cantou a minha música no Rock in Rio: "Se tem amor a Jesus Cristo..." [canta].

MC Você gosta da fama?

Tati Para ser sincera, não gosto. Não escolhi ser MC [mestre de cerimônia funk]. Aconteceu. Uma coisa é escolher, outra é acontecer. Não estou acostumada com esse ritmo. Toda hora tem um me ligando, vindo aqui. Quando não quero atender, a pessoa quer saber onde estou. Isso tudo aconteceu de um dia para o outro. A partir do ano que vem, não vou mais dar entrevista para ninguém. Não gosto, não ganho nada com isso. Para que gastar três horas numa entrevista? Só para a minha cara aparecer numa revista?

MC Como você era antes do sucesso?

Tati Mudou tudo. Antes, não esquentava a cabeça. Os meus filhos sempre foram criados com a minha mãe. Eu ia para a pista, chegava, bebia todas.

No outro dia, eu acordava, arrumava a casa, fazia um curso de cabeleireira, trabalhava na cozinha da creche da favela.

MC Não tinha sonhos de criança?

Tati Nunca pensei no que ia ser quando crescesse. Depois botei na cabeça de ser cabeleireira, que é uma coisa que dá dinheiro e curto muito. Fiz curso de estética e queria fazer um de tinturista e escovista. Mas acho que não teria paciência de botar cabelo como eu boto [

Tati faz megahair uma vez por mês, numa sessão que pode durar até 12 horas].

MC O que você faz com o seu dinheiro?

Tati Pago escola para os meus três filhos, ajudo a minha mãe e a minha família. Vou comprando, investindo...

MC Investindo em quê?

Tati Prefiro não falar, senão daqui a pouco neguinho está me seqüestrando e eu não tenho nem onde cair morta.

MC O que compra para você?

Tati Muita roupa e perfume da Natura. Não gosto de maquiagem. Uso só para tirar foto. Em show não dá, porque transpiro muito. Não uso bijuteria, só ouro porque tô podendo [risos].

MC Quanto você gasta com roupas?

Tati Gasto uns R\$ 800 toda semana. Eu tinha 144 calças na última vez que contei. Agora devem ser mais de 200. Guardo calça até debaixo da cama. Estou tentando parar um pouco com isso, porque está virando uma neura. Se não comprar uma roupa numa semana, não me sinto bem. Até tenho condições, mas quero parar com isso.

MC Como tudo começou?

Tati Quando eu tinha 18 anos, fiquei três meses sem namorar. Então tive a idéia de cantar para arrumar namorado. Comecei a cantar aqui na comunidade, zoava [brincava] na favela, dizia para os caras: "Vem ver minhas coxas, meus peitinhos". Fui colocando isso nas letras, até que deu certo, estourou. Agora tenho que continuar com esse tipo de música. O público não vai aceitar se eu decidir cantar uma coisa romântica. A música que criei, com essas letras, me deu a chance de fazer um trabalho que eu nem pensava que fosse possível. Não é que o meu passado tenha sido de

prostituta. Fui mãe com 13 anos porque quis, não fui obrigada. Me deu vontade, dei mesmo, dei logo.

MC Você declarou uma vez que gostava do Roberto Carlos.

Tati Isso foi uma confusão. Eu falei que gostava do jogador Roberto Carlos.

Nada a ver. Sai fora.

MC Você é namoradeira?

Tati Se fosse, não ficava três meses sem namorar.

MC Quantos namorados você teve?

Tati Namorado mesmo uns cinco. De ficar, perdi as contas.

MC O que é muito tempo sem fazer sexo?

Tati E você não sabe? Nunca ficou sem?

MC Queria saber como é para você. Algumas mulheres ficam a vida inteira sem fazer sexo, outras...

Tati Ah, não ficam não. Alguma coisa elas vão arrumar para fazer. Vão se roçar, tocar alguma coisa...

MC Sexo tem que ser todo dia?

Tati Todo dia quando tem vontade. O sexo também não é tudo na vida. Mas é uma boa coisa. Se Deus inventou coisa melhor, não deixou avisado.

MC Você dá vazão às fantasias sexuais?

Tati Não tenho fantasias, nunca fiz nada demais.

MC Nada diferente, um lugar exótico?

Tati Já fiz na escada.

MC Como foi a sua primeira vez?

Tati Foi boa [com descaso]. Mas dei e peguei logo uma gravidez. Dei azar.

MC Mas foi na primeira?

Tati Que nem cachorro [gargalhada].

MC Você quis ter a sua primeira filha? E o pai dela?

Tati Quis e ele assumiu, mas nunca foi meu marido. Quer dizer, assumiu em termos, porque nome não mata a fome, e ele só deu o nome. A minha família arcou com tudo. Hoje estou retribuindo porque posso comprar as coisas, pagar escola particular.

MC Quando engravidou pela primeira vez, você sabia dos riscos?

Tati Sabia tudo. Aqui na favela ninguém é imaturo, não. As pessoas deixam acontecer porque às vezes se perdem um pouco. Aqui rola de tudo. Não aprende quem não quer. Quem não sabe o que é uma camisinha? Quem não sabe o que é uma aids? A gente aqui sabe de tudo porque passa pelas coisas, vê televisão. Ninguém leva ninguém para o mau caminho. Vai quem quer.

MC O seu segundo filho foi planejado?

Tati Não, também foi acidente. Mas aí eu já tinha marido.

MC Fábio [Leite, segurança], seu atual marido, é o pai do Yuri?

Tati Não, cada filho é de um pai. O segundo filho, eu não queria. Mas a minha avó falou para eu ter e aí veio o menino [Yuri tem 7 anos]. Como já tinha Carol, fiquei com um casal. A Milla, planejei. Agora, liguei.

MC Você já ligou as trompas?

Tati Não me arrependo de ter tido os meus filhos cedo. Faria tudo de novo. Mas, agora, daqui não sai mais nada, nem coelho.

MC Você fala sobre sexo com a sua filha mais velha?

Tati Não, mas ela sabe o lugar dela. A Carol não é como eu era. Comecei a namorar com 7 anos, dava beijo na boca. A gente ainda vai falar, não quero que aconteça para ela o mesmo que aconteceu comigo. Mas ela tem outro ritmo, é mais de ficar em casa, de brincar. Eu não, com 11 anos fumava cigarro, bebia.

MC O que você quer para os seus filhos?

Tati Quero o melhor, como toda mãe. Mas só eles é que vão saber o que querem. Esse negócio de mãe pensar muito no que os filhos querem não funciona. Os filhos acabam decepcionando, como fiz com a minha mãe. Fui mãe com 13 anos, fazer o quê? Minha mãe queria que eu formasse uma família, como todo mundo.

MC Os seus filhos fazem o que querem?

Tati Não pode fazer o que quer, não. Eu sou eu, eles são eles. Minha filha já repetiu um ano na escola. Eles moram com a minha mãe. Nunca olhei eles. Então, quando chego, chego logo para sacudir porque não tenho paciência [pausa]. Agora estou curtindo mais, estou mais mãe. Carol chama a minha mãe de mãe. Só o Yuri é que me chama de mãe. Tomara que a pequena também chame a avó de mãe.

MC Você não se importa?

Tati Não, até prefiro. Também chamava a minha avó de mãe porque ela me criava. E assim vai ser.

MC Como a sua família vê o seu trabalho e as letras de suas músicas?

Tati Se estou ganhando dinheiro, não estou roubando, não estou traficando, está tudo bom. E quem não gosta de sexo? Só que eu expresso isso.

MC Você também fala muito em Deus e Jesus nas suas músicas. Você é religiosa?

Tati Você queria que eu falasse no diabo? Tenho fé em Deus. Se não tiver, vou ter fé em quê? Sou católica, mas não freqüento nada.

MC Você está dando voz para as mulheres, invertendo o machismo do funk?

Tati Não. Eu falo por mim, mas não pelos outros. Não é porque moro aqui que estou respondendo pela comunidade. Elas são elas e eu sou eu.

MC E como você recebe a crítica de que as músicas são machistas?

Tati Elas fazem o que querem. Se acharem que têm que dar, vão dar. Não é porque estou cantando que vão ser umas piranhas. Canto o que sinto. As mulheres escutam se quiserem, fazem o que quiserem. Se escutar a minha música e quiser fazer o 69, ficar de joelhos, aí o problema é delas.

MC Você caiu no gosto dos moderninhos, é a nova garota-propaganda da grife Cavalaria, e faz sucesso com gente rica. Como se sente nesse meio?

Tati Para mim, é bom. Quero que o sucesso venha de qualquer jeito, da classe alta, média ou baixa. Quero cantar e arrumar o meu dinheiro.

MC Você chegou a se mudar para um apartamento em Inhaúma [subúrbio carioca] e voltou para a Cidade de Deus. Por quê?

Tati Porque não tem nada melhor que a Cidade de Deus. Nasci e fui criada aqui, não adianta, não tem como eu sair. Posso comprar casas fora, mas vou sempre querer o meu lugar aqui. Em Inhaúma, durante um ano e meio paguei R\$ 600 de aluguel, mas, se dormi dez noites lá, foi muito. Só ia quando arrumava um gatinho. Do jeito que está o mundo, é melhor ficar aqui mesmo.

MC Você se sente protegida na Cidade de Deus?

Tati Quem é que vai me roubar aqui? Fora daqui é que tem risco. Uma

comunidade é o melhor lugar para morar.

MC Você viu o filme "Cidade de Deus"? O que achou?

Tati Grandes merdas. Não foi filmado aqui, nem se passa na minha época. Foi baseado na época da minha mãe, mas todo mundo diz que não era assim. Não me interessa. Não gostei. Mas a Cidade de Deus foi divulgada. Quando saí do Brasil fui bem recebida, me citaram como a Tati Quebra Barraco da Cidade de Deus. Por esse lado, o filme foi bom.

MC A violência não é real?

Tati Só quem não vem aqui tem medo. Tem polícia porque tem que ter mesmo. A nossa favela é a mais criticada em relação à violência, mas a violência não está aqui.

MC Você está gravando programas na TV Globo. O que você espera do futuro? Pensa em ficar rica?

Tati Coisa de rico nunca foi a minha praia. Temos que sonhar no nosso limite. O rico pode falar: "Eu quero um Fox" [carro da Volkswagen], e pronto. Se eu ganhar dinheiro daqui para frente -e só se eu ganhar- aí vou dar um restaurante para a minha mãe, que cozinha muito bem. Depois compro uma casa para ela e vou levando a vida.

MC Você usa um colar com a inicial do Fábio. Você é romântica?

Tati Ele também usa um colar com a letra T. Eu sou de ir logo ao ponto, ver como é que fica. Esse negócio de muito romance não é a minha praia. Com o meu marido, a gente brinca, mas não é de ficar muito nessa caozada [enrolação]. Nem tenho tempo para romance. Ele trabalha dia sim, dia não, como segurança, pega das 19h às 7h, e depois vai dormir. Quando acorda, já estou na rua.

MC Como vocês se conheceram?

Tati Ele também é da Cidade de Deus. Dei em cima. Foi fácil até demais [ri].

MC Vocês são fiéis no casamento?

Tati Eu sou fiel. Se ele é, não posso responder.

MC Tem uma frase sua que a grife Cavallera estampou em uma camiseta: "Não gosto de peru pequeno". Tamanho é importante?

Tati É, mas qualidade também é. Às vezes você pega um pirocão que não faz porra nenhuma. Muito grande também não dá. Tá pensando que isso aqui é poço artesiano? Mas no meu trabalho a gente tem que falar o que o

povo gosta. Então digo que é bom sentar no fundo, não no raso.

MC Fernanda Abreu e Preta Gil citam sempre o seu trabalho. Como é a sua relação com elas?

Tati Tenho amizade com Preta Gil, falo muito com ela por telefone, fizemos show juntas, vamos fazer uma música para cantar juntas. Com Fernanda, nunca conversei.

MC Como ficaram as suas amizades depois da fama?

Tati Tenho os meus amigos antigos. Quem chega agora vai ser só colega.

MC Você é brigona?

Tati Sou. Já bati, dei latada. Mulher me olhando muito, não gosto. Acho melhor lidar com homem, aí não tem fofoca...

MC Pessoas famosas têm falado que você é libertária, uma nova Leila Diniz.

Você sabe quem ela foi?

Tati Sei, tem um hospital com o nome dela aqui perto. Acho bom, porque falo o que penso. Sou assim mesmo, ninguém vai me mudar, critique quem quiser.

MC Qual é o seu maior vício?

Tati Beber cerveja.

MC E as drogas?

Tati Só fumo maconha.

MC Você vai deixar os seus filhos fumarem maconha?

Tati Eles vão fazer o que quiserem. Eu dei para isso, espero que eles não. Faça o que digo, não o que faço.

MC Você não tem medo de falar sobre drogas publicamente?

Tati Não. Falo para quem quiser ouvir. E já falei que fumo maconha até na televisão.

MC Você foi convidada pelo Ministério da Cultura para representar o Brasil em um encontro feminista na Alemanha no ano passado. Como foi essa viagem?

Tati Foi bom, me trataram bem. Fui lá, ganhei meu dinheiro, voltei. Mas o dia demorava a passar, queria voltar logo porque aqui era véspera de feriado. Todo mundo na cachaça e eu lá [faz cara de tédio]. A cerveja era ruim, quente e doce. Comprei uma câmera digital, mas achava tudo caro e

preferia comprar aqui.

MC Viagens e riqueza atraem você?

Tati Não. Eu sou uma mulher sem cultura, que só quer ganhar o seu dinheiro e voltar para casa.

MC Não tem um lugar que você queira conhecer?

Tati Queria ir à Bahia, mas já fui. Acho que gostaria de conhecer Beverly Hills, ver as patricinhas da televisão, porque eu via muito o seriado "Barrados no Baile".

"CARTÃO MAGNÉTICO"	"TAPINHA ATRÁS TAPA NA FRENTE"	"ORGIA"
Abre as pernas, mexe e gira, já viu como é que faz O mané bateu com o carro, quis me levar pro mato É na suíte do mirante que eu quebro meu barraco Lugar luxuoso não entra mané Só sobe de carro, quero ver subir a pé Se liga na Tati, o ritmo é frenético Pra você abrir a porta só com cartão magnético	O homem é assim, pensa que é o rei da malandragem Meu negócio é papo reto, você quer é sacanagem Fala até demais do meu jeito de agir Já cansei de ser otária, a Tati tem que reagir Nós mulheres somos assim, não damos ponto sem o nó Já arrumei mais um jeitinho pra tudo ficar melhor Escute a minha forma pra você ficar comigo Você finge que me ama e eu finjo que acredito Tapa na frente, tapinha atrás,	Ô me chamaram pra orgia Quer pressão Ô me chamaram pra orgia Tati a Quebra Barraco Ô me chamaram pra orgia Esse é o Bonde do Tigrão O que tu quer eu vou te dar É só você me seduzir Porque eu sou a Quebra Barraco E tô pronta pra sacudir Eu vou sim, que eu sou teu macho Nessa escola eu dou aula Você é a Quebra Barraco Quero ver tu quebrar jaula De Tigrão tu não tem

ai gatinho tá bom demais

Tapinha atrás, tapa na
frente,
que jeitinho envolvente

nada

Mais parece um gatinho

Se eu entrar na sua

jaula

O Tigrão fica mansinho

Se eu quebrar o seu

barraco

Vai se amarrar

na minha malícia e

Vai contar pra suas

amigas

Que o Tigrão é uma

delícia

PRODUÇÃO: CRISTINA FRANÇA E MARTA ZOLINGER CABELO E
MAQUIAGEM: CARLA BIRIBA

Anexo XI:

Funk do Bope

<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0,,AA1137270-4005,00.html>

Primeiro vieram os "proibições": músicas funk banidas das rádios, com letras que falam dos bandidos cariocas como se fossem heróis. Agora surgiu o outro lado dos proibições: o mesmo tipo de música, letras igualmente questionáveis, mas enaltecendo as ações da polícia.

As músicas são todas em ritmo de funk, como o que se ouve nos bailes.

"Corre, eu vou te pegar... Corre, eu vou te pegar", diz uma delas.

A letra de uma delas fala do "caveirão", como é chamado popularmente o carro blindado que é usado pela polícia em operações: "O terror deste Rio é o 'caveirão'. Entra em favela, invade o morrão. Se você canta e tem amor à vida, vamos te meter bala e não é perda".

Em outra música, o tema é o Bope, o Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar:

"Bope vai te pegar... Bope vai te pegar... Homem de preto, qual é tua missão? Entrar pela favela e deixar corpo no chão".

Outra letra menciona o 9º Batalhão da PM: "É o 9º Batalhão, boladão, igual Afeganistão, viu, neguinho? Corre de quem? Espera aí que nós divulga daqui. Qual é, mano granada? Valeu, mano fuzil."

Uma outra faixa fala do traficante Luciano Barbosa da Silva, o Lulu, morto em confronto com a polícia, em abril de 2004: "Chegamos na Rocinha no complexo Zona Sul, equipe Alfa foi e quebrou o Lulu."

Várias vozes diferentes podem ser ouvidas nas faixas. A autoria é desconhecida.

O antropólogo e ex-secretário nacional de Segurança Pública, Luiz Eduardo Soares, não conhecia as músicas. Ele as comparou aos chamados "funks proibições", como são conhecidas as músicas que têm execução proibida nas rádios, por fazerem apologia ao crime.

"É uma espécie de mimetização, de cópia do canto dos criminosos, do discurso dos criminosos. Aqui há uma homogeneização. Todos se tornam muito parecidos", avalia o ex-secretário.

Uma música diz: "Vou chegar na favela e vou mais adiante, entrar no beco para matar o traficante."

"Isso é muito grave. Não há nenhum eco, por mais distante que seja, da Constituição, do papel constitucional, democrático, republicano da instituição pública Polícia Militar. Não há nenhuma alusão a respeito, a cidadania, a preservação de direitos, liberdades da vida, defesa, proteção, prestação de serviços", critica Luiz Eduardo Soares.

Procuramos o secretário de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, Marcelo Itagiba.

"Nós não admitimos nenhum funk do mal. Nós apoiamos todo movimento popular positivo que construa alguma coisa para a nossa juventude. Então, nós não admitimos nem funk de bandido, nem funk atribuído a policiais que tenha na sua mensagem qualquer tipo de violência", afirma Marcelo Itagiba.

Procuramos também José Júnior, coordenador-executivo do Afro Reggae, uma organização não-governamental. O Afro Reggae foi fundado em Vigário Geral, subúrbio do Rio, que foi cenário de uma chacina há 12 anos.

Vinte e uma pessoas foram mortas. Entre os acusados pela chacina, estão policiais do Bope e do 9º Batalhão, citados nas músicas.

“Eu não sei quem produziu o CD, não sei quem fez, mas, com certeza, não foram pessoas de comunidades, não foram pessoas das favelas que produziram isso, porque, nas favelas, esse tipo de música, esse tipo de letra não toca. Então, quem fez isso, não sei se foi policial, fez para criar uma situação de instabilidade, de terror, de pânico”, opina José Júnior.

O coordenador-executivo do Afro Reggae diz que as polícias e a população das favelas e comunidades estão em lados opostos, e defende a aproximação das partes.

“Aqui no Rio de Janeiro, eu estou tendo uma aproximação muito boa com a Polícia Militar, no sentido de a gente também poder fazer uma ação que diminua esse olhar - que eu considero um olhar também equivocado - das pessoas que moram em comunidades, que acham que todo policial é violento e corrupto. E também do policial que acha que todo jovem negro, pobre, favelado é bandido. Então, a intenção é diminuir esse apartheid que existe entre as duas partes”, explica José Júnior.

Recentemente músicos da banda da Polícia Militar do Rio participaram de um show com o Afro Reggae. A versão da música que o Afro Reggae tocou, “Imagine”, de John Lennon, será tema de uma campanha mundial da Anistia Internacional, a partir da terça-feira.

“Eu acho que a gente está em um caminho hoje sem volta, mas de diálogo, porque esse é o momento. Acho que ninguém agüenta mais a violência, seja a violência por parte da criminalidade, seja a violência por parte da polícia”, observa o coordenador-executivo do Afro Reggae.

“Nós trabalhamos com a cultura do bem, nós estamos integrados, inclusive, com o movimento Afro Reggae, levando a integração da comunidade, da música com a polícia”, garante o secretário de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, Marcelo Itagiba.

XII: REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. **O que é o feminismo**. SP: Brasiliense, 2003.
- ALVES, Castro. **Canto da Esperança**. Seleção, introdução e notas de Hildon Rocha. RJ: Nova Fronteira, 1990.
- BATISTA, Vera Malaguti. **Difíceis ganhos fáceis – Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro**. RJ: Revan, 2003.
- Bíblia de Jerusalém**. Edições Paulinas, SP:1991.
- BONASSI, Fernando. "**15 cenas de descobrimento de Brasis**". In: Moriconi, Italo (org.). Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. pp. 604-9.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. SP: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Andreilino. **Do Quilombo à Favela – A Produção do “Espaço Criminalizado” no Rio de Janeiro**. RJ: Bertrand Brasil, 2005.
- CHARAUDEAU, Patrick. **ANÁLISE DO DISCURSO: CONTROVÉRSIAS E PERSPECTIVAS**. In.: MARI, Hugo et alii. **Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso**. BH: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 1999
- . **Discurso das Mídias**. São Paulo: Contexto, 2006a.
- . **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2006b.
- . **Para Uma Nova Análise Do Discurso** In.: CARNEIRO, Agostinho Dias (org.). **O discurso da mídia**. RJ: Oficina do autor, 1996.
- . **Uma Análise Semiolingüística do Texto e do Discurso**. In.: Da Língua ao Discurso – reflexões para o ensino. RJ: Editora Lucerna, 2005.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU. **Dicionário de Análise do Discurso**. SP: Contexto, 2004.
- CARNEIRO, Marísia Teixeira e SOARES, Tereza Maria Zavarese. **Representação Social Em Testes De Mídia** In.: PAULIUKONIS, Maria Aparecida L. et GAVAZZI, Sigrid. **Texto e discurso: Mídia, Literatura e Ensino**. RJ: Lucerna, 2003.

DAWE, Fabiano. **A ESCRAVIDÃO E O FUNDO DE EMANCIPAÇÃO DE ESCRAVOS EM DESTERRO: 1872-1888**. Disponível em

<<http://www.multiculturalismo.hpg.ig.com.br/txtFabiano.htm>> Acesso em 03/10/2005.

ESSINGER, Silvio. **Batidão – Uma história do funk**. RJ/SP: Record, 2005.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. SP: EDUSP, 2004

FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil Afro-Brasileiro**. BH: Autêntica, 2001.

FUNCK, Susana Bornéo e WIDHOLZER, Nara (org.). **Gênero em discursos da mídia**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2005.

HERINGER, Rosana. **Desigualdades raciais no Brasil: síntese dos indicadores e desafios no campo das políticas públicas**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2002000700007&lng=pt&nrm=iso> Acesso em 30/09/2005.

GAVAZZI, Sigrid e RODRIGUES, Tânia Maria **Verbos *Dicendi* Na Mídia Impressa: Categorização E Papel Social** In.: PAULIUKONIS, Maria Aparecida L. et GAVAZZI, Sigrid. **Texto e discurso: Mídia, Literatura e Ensino**. RJ: Lucerna, 2003.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença**. RJ: Imago, 1996.

KOSHIBA, Luiz. **História do Brasil**. SP:Atual, 2003.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. SP: Francis, 2006.

MAINGUENAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. SP: Cortez, 2002.

——— **Termos-Chave da Análise do Discurso**, 2000: tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima – BH – Editora da UFMG.

MARTINS, Ieda Maria. **A cena em sombras**. SP: Perspectivas, 1995.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista – o diálogo possível**. SP: Ática, 2004.

MONNERAT, Rosane Santos Mauro. **Processos De Intensificação No Discurso Publicitário E A Construção Do *Ethos***. In.: PAULIUKONIS, Maria Aparecida L. et GAVAZZI, Sigrid (orgs.) **Texto e discurso: Mídia, Literatura e Ensino**. RJ: Lucerna, 2003.

NERI, Regina. **A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade**. RJ: Civilização Brasileira, 2005.

- JÚNIOR, Juvenal Zancheta. **Imprensa escrita e telejornal**. SP: Unesp, 2004.
- MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. SP: Abril Cultural/Brasiliense, 1985
- MORAES, Márcia. **Ser humana – quando a mulher está em discussão**. RJ: DP&A, 2002.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. **Argumentação e linguagem**. SP: Cortez, 1996.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- OLIVEIRA, Ieda. **O contrato de comunicação da Literatura Infantil e Juvenil**. RJ: Lucerna, 2003.
- PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino. **Marcas discursivas do enunciador midiático: casos de modalização autonímica**. In.: PAULIUKONIS, Maria Aparecida L. et GAVAZZI, Sigrid (orgs). **Texto e discurso: Mídia, Literatura e Ensino**. RJ: Lucerna, 2003.
- RAMOS, Silvia (org.). **Mídia e Racismo**. RJ: Pallas, 2002.
- RIBEIRO, Darcy. **Sobre o óbvio**. RJ: Editora Guanabara, 1986.
- RUFINO, Joel. **O que é racismo**. SP: Brasiliense, 2005
- Sociedade Bíblica do Brasil. **Bíblia on line**. SP, 1998
- Wikipedia – Enciclopédia Virtual – <http://pt.wikipedia.org.br>

