

Uma questão de identidade: reflexões sobre os Funks Cariocas dos anos 1990

A question of identity: reflections on Carioca Funks of the 1990s

Larissa Evelyn Silva Mendes¹
Graziela Borguignon Mota²

Resumo

Este artigo pretende analisar duas letras de Funks Cariocas da década de 1990: Rap do Silva, produzida pelo MC Bob Rum, em 1995, e Rap do Salgueiro, produzida por Claudinho e Buchecha, em 1996. A escolha deste objeto de estudo surgiu com a necessidade de explorar o Funk Carioca dos anos 1990, gênero musical desprestigiado socialmente devido ao seu aspecto situacional permeado pela violência e pelo crime organizado. Além disso, entendemos que apesar do estigma violento do Funk Carioca promovido pela imprensa da época, os Funks Cariocas aparentam apresentar uma identidade “não violenta”. Por isso, propomos observar, mais especificamente, os elementos gramaticais do texto que vão além do sentido de língua e relacioná-los tanto aos fatores pragmáticos da textualidade quanto às crenças e valores que circulam na dimensão histórico-social. Sendo assim, o presente estudo tem a finalidade de refletir sobre a Identidade Linguística e as Representações Sociais presentes nessa letra de música, com base nos pressupostos de Serge Moscovici (2007) e Patrick Charaudeau (2015), por meio dos fatores pragmáticos da textualidade cunhados por Beaugrande e Dressler (1983 apud COSTA VAL, 2011) e estudados pela Linguística Textual, representada neste trabalho por Anna Christina Bentes (2001), Koch e Travaglia (2006), Costa Val (2011), Luís Antônio Marcuschi (2012) e Ingedore Koch (2015).

Palavras-chave: Linguística Textual. Representações Sociais. Identidade Linguística. Funk Carioca.

Abstract

This article aims to analyze two Funk Carioca's lyrics from 1990 decade: Rap do Silva, produced by MC Bob Rum in 1995 and Rap do Salgueiro, developed by Claudinho e Buchecha in 1996. This study object was chosen in order to explore a musical genre, which is socially discredited because of its situational aspect permeated by violence and organized crime. Besides, we believe that although the analyzed Funks seem to be violent, because of Funk's stigma promoted by the press of the nineties, the songs present a “non-violent” identity. That is why we intend to observe, more specifically, the grammatical elements which go beyond the sense of language and relate those elements not only to the pragmatic factors of textuality, but also to beliefs and values that circulate the social historical dimension. Therefore, this research has the goal of reflecting about the Linguistic Identity and Social Representations that exist in those lyrics based on the assumptions of Serge Moscovici (2007) and Patrick Charaudeau (2015), through the Pragmatic Factors of Textuality promoted by Beaugrande and Dressler (1983 apud COSTA VAL, 2011) and studied by Textual Linguistic, which is represented in this study by Anna Christina Bentes (2001), Koch & Travaglia (2006), Costa Val (2011), Luís Antônio Marcuschi (2012) and Ingedore Koch (2015).

Keywords: Textual Linguistic. Social Representations. Linguistic Identity. Carioca Funks.

¹ Licenciada em Letras Português / Inglês pela Universidade Veiga de Almeida, professora de Inglês no Curso Control C. • E-mail: larievelynm@gmail.com

² Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense, professora assistente do Curso de Letras da Universidade Veiga de Almeida. • E-mail: borguignon.graziela@gmail.com

1. Primeiras palavras

Este estudo é direcionado para a investigação da linguagem, sob a ótica discursiva. Interessa-nos estudar os discursos enunciados socialmente por meio das letras de canção. A escolha do tema foi motivada pela necessidade de explorar o Funk Carioca, que é um gênero musical brasileiro desprestigiado por muitos. Em meio ao cenário do Funk, escolhemos como objeto de estudo os Funks Cariocas da década de 1990. A seleção da época é importante, visto que foi crucial para o reconhecimento do Funk Carioca como parte da cultura musical brasileira.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a identidade linguística e as representações sociais – conceitos abordados por Patrick Charaudeau (2015) e Serge Moscovici (2007) – das letras de canção “Rap do Silva” e “Rap do Salgueiro” por meio dos fatores pragmáticos da textualidade apresentados por Beaugrande e Dressler (1983 apud COSTA VAL, 2011) na Linguística Textual.

2. A Linguística Textual

Entende-se que o objeto de estudo da Linguística Textual (doravante LT) é o texto. A nova ciência do ramo linguístico, contudo, ainda na década de 1960, passou por várias fases até os estudiosos chegarem à conclusão de que o texto é, de fato, o objeto de estudo da LT.

Para Bentes (2001), Koch (2015) e Marcuschi (2012), no que diz respeito às fases, não há, na história da LT, uma precisão de ordem cronológica. Não obstante, o desenvolvimento das teorias da linguística de texto define três momentos teóricos distintos: o primeiro diz respeito às relações transfrasais e interfrasais, o segundo

preocupa-se com a gramática textual e o terceiro atém-se à linguística de texto. Marcuschi (2012, p.12) define o desenvolvimento da LT da seguinte forma:

Três grandes momentos podem ser observados na sua evolução: inicialmente a pesquisa atém-se aos estudos das relações interfrasais e transfrasais; num segundo momento, surge a gramática textual, demonstrando que o falante é dotado de uma competência linguística que lhe permite reconhecer e produzir textos coerentes; no terceiro momento, surge a linguística de texto, propriamente dita, preocupada com os fatores de produção, recepção e interpretação de textos.

Observa-se, então, que o terceiro momento da LT deu um caráter interdisciplinar ao novo ramo de estudo da Linguística. Assim, os fatores de produção, recepção e interpretação de textos deram a noção de contexto à Linguística Textual. Por isso, Beaugrande e Dressler (1983 apud COSTA VAL, 2011) apresentam sete critérios pragmáticos da textualidade, sendo dois centrados no texto: coesão e coerência, e cinco no usuário: situacionalidade, informatividade, intencionalidade, intertextualidade e aceitabilidade. Em outras palavras, enquanto os fatores centrados no texto se relacionam com os conhecimentos linguísticos, os critérios centrados no usuário são relacionados ao conhecimento de mundo.

A coerência depende da situação, dos interlocutores, da intenção comunicativa. Sabendo isso, fica evidente que este fator da textualidade abrange todos os outros critérios a serem vistos a seguir.

A coesão, de acordo com Marcuschi (2012), envolve especialmente os estudos dos conectivos. Assim, os processos de coesão abrangem os operadores argumentativos, conforme o seguinte quadro:

| Operadores Argumentativos |
|---|
| 1. Oposição – mas, porém, contudo; |
| 2. Causa – porque, pois, já que; |
| 3. Fim – para, com o propósito de; |
| 4. Condição – se, a menos que, desde que; |
| 5. Conclusão – logo, assim, portanto; |
| 6. Adição – e, bem como, também; |
| 7. Disjunção – ou; |
| 8. Exclusão – nem; |
| 9. Comparação – mais do que, menos do que etc. |

Quadro 1

Operadores argumentativos • (Adaptado de Marcuschi, 2012, p.118).

Costa Val (2011, p.10-11) expõe que a intencionalidade tem a ver com a disposição que o produtor tem de construir um texto coeso e coerente em uma determinada situação comunicativa. A autora salienta que o objetivo do produtor pode ser “informar, ou impressionar, ou alarmar, ou convencer, ou pedir, ou ofender, etc.”.

Outro critério da textualidade é a situacionalidade, Marcuschi (2012) compreende que o texto deve cumprir as propostas deste critério, uma vez que sem isso o texto não consegue ancorar nos contextos de seus usuários.

O sexto critério textual é a informatividade. O fator diz respeito “ao grau de previsibilidade (ou expectabilidade)

da informação contida no texto” (KOCH E TRAVAGLIA, 2006, p.86), ou seja, o texto pode ter um grau tanto alto quanto baixo de expectativa.

Os sétimo componente da textualidade é a intertextualidade. Este componente, de acordo com Marcuschi (2012, p.129), se caracteriza por relacionar um dado texto “com outros textos relevantes encontrados em experiências anteriores”. Portanto, o linguista gaúcho compreende que todos os textos interagem entre si, ou seja, não há nenhum texto sozinho.

Sabe-se que as letras de Funk fazem parte do gênero textual canção. No Brasil, Marcuschi (2012) é um grande pesquisador dos gêneros textuais. O próprio estudioso afirma que as pesquisas sobre gêneros começaram com Platão, porém hoje há uma nova visão sobre o tema, com influência de Bakhtin. Os gêneros textuais permeiam a área da LT atual, porque são textos encontrados no cotidiano que apresentam “padrões sociocomunicativos” (MARCUSCHI, 2012, p.155). Em outras palavras, um bilhete, uma piada e até mesmo uma canção são gêneros textuais.

Representações sociais: da sociologia ao discurso

Assim, ao abordar as letras de Funks Cariocas, é preciso atentar para as representações sociais que o gênero abrange. Diante disso, Serge Moscovici (2007, p.49) entende que as representações sociais “são fenômenos específicos que estão relacionados com um modo particular de se compreender e se comunicar”. Com base nesse entendimento, o objetivo do estudo das representações sociais é entender como os conceitos são transformados em objetos ou pessoas.

Além disso, Moscovici (2007, p.61) frisa o conceito de ancorar, que está relacionado ao ato de “classificar e dar nome a alguma coisa”. Por isso, quando uma pessoa é rotulada, ela é confinada a um “conjunto de limites linguísticos, espaciais e comportamentais e a certos hábitos” (MOSCOVICI, 2007, p.63). O pesquisador romeno enfatiza que a linguagem possibilita a personificação de sentimentos, classes sociais, grandes poderes e até mesmo a cultura.

Outro teórico que discute acerca das Representações Sociais é Patrick Charaudeau (2015). Vale acrescentar que o estudioso francês aborda considerações sobre identidade linguística. Para Charaudeau (2015, p.13), “a linguagem está no cerne da construção, tanto individual quanto coletiva, do sujeito, o que ocorre em três domínios da atividade humana”. O domínio da socialização, do pensamento e dos valores.

Charaudeau (2015) acredita que todo ato que

é realizado pelo ser humano contém traços de seu pertencimento à coletividade. Por isso, o autor (2015, p.15) leva em consideração a categorização, pois é pelo olhar dos outros que o ser humano é marcado e etiquetado: “nossas vestimentas, nossa maquiagem, nosso penteado, nossa linguagem, nosso andar”.

O pesquisador francês observa que os julgamentos feitos acerca do mundo e, por consequência, as opiniões que parecem ser individuais, são, na realidade, globais, pois se mesclam às opiniões coletivas. Dessa maneira, como se dá a consciência de identidade linguística em meio às opiniões coletivas? Charaudeau (2015, p.18) explica que, para isso, é necessária a percepção do outro como diferente. “É essa diferença do outro que faz com que eu olhe para mim mesmo, comparando-me a ele, procurando detectar os pontos de semelhança e diferença”.

O estudioso explica que a diferença é acompanhada de um julgamento negativo. Tal julgamento desencadeia os estereótipos e preconceitos a fim de que a identidade do indivíduo seja protegida. Talvez seja esse julgamento que permeie as letras de Funks Cariocas dos anos 1990, visto que tais letras de canção abordam estereótipos e preconceitos sofridos pelos moradores das periferias e pelos funkeiros.

O encontro de si com o outro, tão frisado por Charaudeau (2015, p.21), realiza-se tanto por meio das ações que os indivíduos praticam em sociedade quanto pelas representações. Em consequência, as representações “evidenciam imaginários coletivos”. Tais imaginários são acompanhados de valores compartilhados pelos indivíduos que são constituídos em suas “memórias identitárias”.

Os imaginários sobre a língua “denotam a maneira como os indivíduos se veem enquanto pertencentes a uma mesma comunidade linguística” (CHARAUDEAU, 2015, p. 25). O autor francês enfatiza, contudo, que a língua não é a totalidade da cultura, mas o discurso:

Não são tanto as palavras na sua morfologia nem as regras de sintaxe que são portadoras de cultura, mas, sim, as maneiras de falar de cada comunidade, as maneiras de empregar as palavras, os modos de raciocinar, de relatar, de argumentar para fazer rir, para explicar, para persuadir, para seduzir (CHARAUDEAU, 2015, p.27).

Tendo como base os critérios de coesão e os critérios de coerência bem como a diferença entre língua e discurso, conforme enfatiza Charaudeau (2015), é necessário que se considere o seguinte quadro:



Quadro 2

Processo de construção de sentido • (Adaptado de FERES, 2011, p.33 apud MOTA, 2015, p.30).

O quadro mostra que o sentido de língua está associado ao literal, isto é, à estrutura superficial do texto (coesão). Já o sentido de discurso está relacionado à interpretação, que abrange o contexto da produção e os sujeitos que participam do ato de linguagem (coerência).

As letras de Funks Cariocas dos anos 1990 podem ser relacionadas não só às representações sociais, mas também às memórias identitárias e aos imaginários sobre a língua, uma vez que representam a maneira de falar, argumentar e raciocinar dos sujeitos inseridos no contexto de produção dos Funks Cariocas daquela época.

3. Análise das letras de canção

Para este estudo, selecionamos duas letras de canção: Rap do Silva, do MC Bob Rum, gravada em 1995, e Rap do Salgueiro, de Claudinho e Buchecha, produzida em 1996. O ano de composição das canções foi considerado com a finalidade de traçar o contexto da época, visto que este

Canção 1: Rap do Silva

MC Bob Rum/1995

*Todo mundo devia nessa história se ligar
Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar.
Esquecer dos atritos, deixar a briga pra lá
E entender o sentido quando o DJ detonar.*

Solta o rap DJ!

*Era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
É só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.*

*Era um domingo de sol, ele saiu de manhã
Pra jogar seu futebol, deu uma rosa pra irmã.
Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar
Falou pra sua esposa que iria vir pra almoçar.*

*Mas era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
É só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.*

*Era trabalhador, pegava o trem lotado
Tinha boa vizinhança, era considerado.
E todo mundo dizia que era um cara maneiro
Outros o criticavam porque ele era funkeiro.
O funk não é modismo, é uma necessidade
É pra calar os gemidos que existem nessa cidade.
Todo mundo devia nessa história se ligar
Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar.
Esquecer dos atritos, deixar a briga pra lá
E entender o sentido quando o DJ detonar.*

*E era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
É só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.*

estudo compreende canções produzidas com a temática voltada para o cotidiano violento das favelas e dos bailes funk nos anos 1990, mais precisamente entre os anos 1995 e 1996, período em que o Rio de Janeiro já era retratado como o local em que o crime organizado prosperava.

Tecemos a análise observando, primeiramente, o contexto da canção. Adiante, evidenciamos os aspectos formais e a temática predominante da letra. Em seguida, analisamos a canção com base nos fatores pragmáticos da textualidade, nas representações sociais e na identidade linguística. É importante ressaltar que uma letra de canção, assim como qualquer texto, possui várias possibilidades de interpretação, visto que o receptor interpreta os textos segundo seus próprios objetivos, convicções e crenças.

É com base no suporte teórico dos fatores pragmáticos da textualidade, da identidade linguística e da representação social que acreditamos ser possível a investigação do *corpus* selecionado de acordo com alguns parâmetros de análise.

*E anoitecia, ele se preparava
É pra curtir o seu baile que em suas veias rolava.
Pôs boné e uma camisa, tênis que comprou suado
E bem antes da hora, ele já estava arrumado.
Se reuniu com a galera, pegou o bonde lotado
Os seus olhos brilhavam, ele estava animado.
Sua alegria era tanta logo que tinha chegado
Foi o primeiro a descer e por alguns foi saudado.
Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu
Com a cara amarrada, suando, estava um breu.
Carregava um ferro em uma de suas mãos
Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação.
E o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir
Hoje com sua família ele não irá dormir.*

*Porque era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
É só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.*

*Naquela triste esquina, um sujeito apareceu
Com a cara amarrada, suando, estava um breu.
Carregava um ferro em uma de suas mãos
Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação.
E o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir
Hoje com sua família ele não irá dormir.*

*Porque era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
Era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.*

*Era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
É só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.*

*Era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
É só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.*

A canção *Rap do Silva* foi produzida em 1995. As chacinas e o crime organizado, de acordo com Ventura (2011, p.153), criaram um “pânico diante de qualquer grupo de mais de três jovens negros”. Sob essa perspectiva, o autor entende que, na época, a questão do Funk estava começando a não ser mais tratada como um caso de polícia. Vale acrescentar que o gênero Funk Carioca passou a fazer parte do “saber acadêmico e da alta cultura” (VENTURA, 2011, p.155).

Moyses Osmar da Silva, o MC Bob Rum é cantor, compositor, escritor e bacharel em Administração. Foi justamente com o *Rap do Silva* que o cantor entrou para o cenário musical. Além disso, ele lançou o livro “Era só mais um Silva”, que conta a história do personagem Ronaldo. De acordo com o próprio escritor, o personagem fictício representa a vida de jovens que vivem em comunidades carentes.

Quanto aos aspectos formais, a canção é composta por

treze estrofes. A primeira, a terceira, a décima primeira, a décima segunda e a décima terceira apresentam quatro versos; a segunda estrofe tem apenas um verso, a sexta possui dez versos e a décima contém seis versos. A marca coloquial da canção é denotada, entre outros indícios, pelo emprego de “pra” e “pro”.

A temática do *Rap do Silva* envolve a violência contra os funkeiros. A música narra em terceira pessoa o cotidiano marcado pelo trabalho, família e vizinhança de um morador de uma comunidade, chamado Silva, que fora estigmatizado por sentir prazer em frequentar o baile funk.

Antes de iniciar a narrativa, o autor da canção chama a atenção, na primeira estrofe, para os atritos e confusões que ocorrem durante os bailes. Por isso, é possível afirmar que, por meio do adjunto adverbial de lugar “lá” (que demonstra distância), no verso “Esquecer dos atritos, deixar a briga pra lá”, a intenção do compositor é fazer com que o interlocutor entenda ser o baile um espaço de “não briga”.

Primeira estrofe

Todo mundo devia nessa história se ligar
 Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar.
 Esquecer dos atritos, deixar a briga pra lá
 E entender o sentido quando o DJ detonar.

Vale lembrar que o fator intencional não é marcado somente na primeira estrofe, mas também na sexta, visto que há a presença dos versos: “O funk não é modismo, é uma necessidade/É pra calar os gemidos que existem nessa cidade”. Tal construção identifica o gênero canção Funk como um fenômeno necessário para “calar os gemidos da cidade”, isto é, para acabar com a dor gerada pela violência.

A narrativa é iniciada com os versos: “Era só mais um Silva que a estrela não brilha/ Ele era funkeiro, **mas** era pai de

família”. Estes versos repetem-se constantemente durante a música. Diante deles, é possível perceber a necessidade do compositor de categorizar o protagonista da narrativa. O primeiro verso exprime a ideia de que a “personagem” não era alguém importante. Isso se deve ao fato da presença da expressão “só mais um”, do sobrenome Silva – um nome comum – e da expressão “a estrela não brilha”. Já no segundo verso, observa-se o operador argumentativo “mas”, que expressa a ideia de oposição, marcando um contraste entre ser funkeiro e ser pai de família.

| NEGATIVO | POSITIVO |
|-------------------|--------------------------------|
| Ele era funkeiro, | mas era pai de família. |

Considerando o aspecto situacional da canção, o vocábulo “funkeiro”, nos anos 1990, possuía um estigma negativo, já que o Funk tinha, supostamente, uma relação com a violência. Ser “pai de família”, no entanto, expressa a ideia de ser responsável pela família. Com base nisso, entende-se que o funkeiro é representado socialmente como alguém que não tem a

responsabilidade de ser “pai de família”.

A quinta estrofe repete os versos tratados acima, porém começa com o operador argumentativo “mas”: “**Mas** era só mais um Silva que a estrela não brilha/ele era funkeiro, mas era pai de família”. Para analisar o verso citado acima, é necessário considerar a estrofe anterior:

Quarta estrofe

Era um domingo de sol, ele saiu de manhã
Pra jogar seu futebol, deu uma rosa pra irmã.
Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar
Falou pra sua esposa que iria vir pra almoçar.

A estrofe destacada demonstra a rotina de uma pessoa comum, que cuida da família. Todo esse cuidado com a família é contraposto pela quinta estrofe devido ao emprego do “mas”. Mesmo que a personagem fosse responsável e comprometida com a família, era “só mais um”, ou seja, era uma pessoa comum e, por isso, foi vítima de violência.

Novamente, a nona estrofe apresenta os mesmos versos da terceira e da quinta estrofe. A estrofe em questão é, contudo, iniciada pelo operador “**porque**”: “**Porque** era só mais um Silva que a estrela não brilha/ele era funkeiro, mas era pai de família”. É preciso, então, observar a estrofe anterior a esta:

Oitava estrofe

Pôs boné e uma camisa, tênis que comprou suado
E bem antes da hora, ele já estava arrumado.
Se reuniu com a galera, pegou o bonde lotado
Os seus olhos brilhavam, ele estava animado.
Sua alegria era tanta logo que tinha chegado
Foi o primeiro a descer e por alguns foi saudado.
Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu
Com a cara amarrada, suando, estava um breu.
Carregava um ferro em uma de suas mãos
Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação.
E o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir
Hoje com sua família ele não irá dormir.

O fragmento acima conta que a morte de Silva ocorreu durante sua ida ao baile funk. A violência contra o funkeiro é retratada por meio de um sujeito de má índole – justificada pelo emprego da expressão “cara amarrada” – que “carregava um ferro” (assim são chamadas as armas, conforme explica Ventura [2011]) utilizado para matar o protagonista da canção. O assassinato da personagem é justificado na estrofe seguinte por meio da conjunção causal “**porque**”. Em outras palavras, o fato de o protagonista ser “só mais um” (não ser alguém importante) teria justificado seu assassinato.

Após a análise da canção, é possível verificar que o compositor teve a necessidade de rotular os frequentadores de bailes funk como funkeiros e as pessoas comuns com o nome Silva. Dessa forma, a cultura do Funk acaba sendo personificada não só por meio dos rótulos e categorizações, conforme defende Moscovici (2007), mas também por meio das construções sintático-discursivas analisadas, visto que demonstram o modo como um compositor de Funk explica, narra e argumenta por meio das canções de Funk Carioca dos anos 1990.

Canção 2: Rap do Salgueiro

Claudininho e Buchecha/1996

*Eu sou pobre, pobre, pobre, pobre de marré
Mas sou rico, rico, rico, rico de mulher
Eu sou pobre, pobre, pobre de marré deci
Eu sou Mc Claudinho, sou Buchecha estou aqui*

*Olê, Olá
Salgueiro vem com Pira e a
Força vai chegar iê
Eu quero ver, abalar, sacudir a massa
Arrepiar
Agitar o mundo, vamos navegar
O Salgueiro Força e Pira, ninguém pode parar*

*A cortição do funk, cada vez melhor
A massa se reúne, em um motivo só
Dançar a dança do canguru e da cabeça
E dançar a dança da bundinha não se esqueça
Salgueiro, Força e Pira aplaudem essa emoção
De corpo e alma, na palma da mão
Levando as galeras a lutarem com firmeza
Pela paz nos bailes que curtir é uma beleza
As mulheres lindas que tem no Brasil
Fonte de riqueza, quem provou já viu
Que não existe nada igualável no país
Nem ouro nem a prata faz o homem mais feliz*

No jogo do pecado eu vou arrebentar

*Nesse trem fantasma eu vou me acabar
E cada momento nesse dia eu lembrarei
Toda a importância, eu vou me sentir um rei
Faz bem curtir a vida com a razão de ser
Zoa na moral. Deixo o Funk te envolver
Por isso agora quero ver animação
Trazendo a alegria de viver com emoção*

*Um homem consciente age sempre na moral
Com uma mina do lado, num clima divinal
É hora do funkeiro demonstrar o seu valor
Anunciar ao mundo a nobreza do amor
As galeras irão se unir diante do prazer
Solte essa riqueza que existe em você
A massa acha resposta quando encontra um negão
Zoando rebolando suado no salão
Neste exato momento me aproximo da razão
No escuro levo a paz como iluminação
Menina me envolve com o seu febril olhar
Balança teu corpinho no salão que eu vou passar*

*Boassú, Boa Vista, Young Flu
Vianna e Madama, Paiva, Trovão Azul
Martins, Catarina, Jóquei, Arsenal
Cruzeiro, Pecado, Caçador, Central
Respostas do outro lado que provocam eclosão
Irmãos lá da Mineira, Salgueiro é sangue bom
Galeras que agitam com união
Massa Funkeira arrebentação,
Oh yes.*

A música *Rap do Salgueiro* foi criada em 1996. Nessa época, o Funk já começava a ser resgatado pela mídia. Ventura (2011, p.120), em uma conversa com o DJ Marlboro, entende que esse resgate do Funk tem um aspecto positivo e outro negativo. “(É) Bom porque vai tirar o estigma do fenômeno e ruim porque vai querer domesticá-lo e tirar dele a originalidade”. Além disso, muitos DJs e chefes de equipes da época, como o próprio Marlboro e Rômulo Costa promoviam bailes para diminuir a violência. O fato é que de 1993 até 1996, muitos encontros já tinham sido organizados para discutir a violência no Rio de Janeiro. Ventura (2011) comenta que tais reuniões eram frequentadas por sociólogos, antropólogos, jornalistas, empresários, líderes sindicais e de favelas, artistas e desportistas.

Claudininho (Cláudio Rodrigues) e Buchecha (Claucirlei Jovêncio de Souza) eram amigos desde crianças e moravam na comunidade do Salgueiro, em São Gonçalo, Rio de Janeiro. Buchecha trabalhou como *office-boy* durante um tempo e Claudinho era vendedor ambulante. A dupla iniciou a carreira em 1990 cantando nos bailes funk de São Gonçalo, mas foi em 1996 que

os amigos de infância alcançaram o sucesso quando venceram um festival cantando o *Rap do Salgueiro*. A música apareceu na programação das rádios e desde então a dupla gravou seis CDs. Em julho de 2002, no entanto, Claudinho faleceu, com 26 anos, após sofrer um acidente de automóvel na Via Dutra, Rio de Janeiro. Desde então, Buchecha segue carreira solo.

Quanto aos aspectos formais, a canção é composta por seis estrofes. A primeira estrofe é composta de quatro versos, a segunda possui seis versos, a terceira e a quinta apresentam doze versos, a quarta tem oito versos e a sexta contém nove versos. Fora isso, há a presença da linguagem coloquial é frisada por meio dos vocábulos “responça”, “responças” e “bundinha”.

A temática do *Rap do Salgueiro* abarca não só a violência, mas a paz nos bailes funks. A propósito, a canção promove a união entre as comunidades abordando a luta contra a violência nos bailes, o amor, a dança, a beleza das mulheres brasileiras e a alegria.

O *Rap do Salgueiro* já começa com intertextualidade. A primeira estrofe faz alusão à cantiga popular *De marré, marré, marré*.

De marré, marré, marré

Eu sou pobre, pobre, pobre,
De marré, marré, marré.
Eu sou pobre, pobre, pobre,
De marré deci.

Rap do Salgueiro – primeira estrofe

Eu sou pobre, pobre, pobre, pobre de marré
Mas sou rico, rico, rico, rico de mulher
Eu sou pobre, pobre, pobre de marré deci
Eu sou Mc Claudinho, sou Buchecha estou aqui.

É possível perceber que, neste tipo de intertextualidade, não são citadas todas as palavras, mas a estrutura é parecida. Considerando o aspecto situacional do Funk Carioca da época, os autores recorreram à intertextualidade para legitimar o gênero musical e gerar aceitabilidade, uma vez que a canção *De marré, marré, marré* é uma cantiga conhecida. Além disso, os autores aproveitam-se da citada

primeira estrofe para se apresentarem aos interlocutores.

Vale destacar que o uso do operador argumentativo “mas” nesta construção intertextual marca compensação. A compensação “resulta da diferente direção dos argumentos” (NEVES, 2011). Dessa forma, é possível observar que o compositor demonstra de maneira explícita o apreço pelo amor e não pelo aspecto financeiro.

Marca compensação

Eu sou pobre, pobre, pobre, pobre de marré.

Mas (= em compensação) sou rico, rico, rico, rico de mulher.

Há outro caso de intertextualidade nesta canção no último verso da terceira estrofe que faz alusão a

passagem do livro bíblico dos Atos dos Apóstolos, capítulo três, versículo seis:

Atos, capítulo três, versículo seis da Bíblia

Pedro, porém, lhe disse: Não possuo nem prata nem ouro, mas o que tenho, isso te dou: em nome de Jesus Cristo, o Nazareno, anda!

Último verso da terceira estrofe

As mulheres lindas que tem no Brasil
Fonte de riqueza, quem provou já viu
Que não existe nada igualável no país
Nem ouro nem a prata faz o homem mais feliz

Todos os dois casos de intertextualidade envolvem textos que se referem à dicotomia entre a pobreza e a riqueza. Os compositores afirmam que, apesar de serem pobres, eles são ricos em mulheres. Na canção, as mulheres não só estão representando a riqueza dos bailes funk, mas também um motivo para a violência não ser praticada.

4. Palavras finais

Com este estudo, analisamos o nível discursivo de um Funk Carioca dos anos 1990, o Rap do Silva, por meio dos fatores pragmáticos da textualidade apresentados pela Linguística Textual e dos conceitos de identidade linguística e representação social. É necessário salientar que as interpretações obtidas são tidas como possibilidades de interpretação, visto que o receptor interpreta um texto de acordo com suas próprias crenças e convicções.

A partir do quadro teórico e da análise que apresentamos neste trabalho, percebemos a necessidade de nomeação e categorização ao longo da letra de canção por meio de adjetivos e substantivos como “funkeiro”, “Silva” e “trabalhador”. Nesta análise, estes fenômenos foram encarados como formas de “ganhar uma identificação”. Em outras palavras, a representação por intermédio da nomeação pode ser vista como um indicativo de “luta” por uma identidade, já que o funk não era bem visto pela imprensa nos anos 1990.

A temática do Rap do Silva e do Rap do Salgueiro envolve a violência nos bailes funks. Considerando o contexto de produção das músicas analisadas, abordar tal temática já é um fator intencional, pois esta é uma forma de protestar em favor da paz. Considerando tal fator, buscamos observar os elementos gramaticais do

texto e correlacioná-los às crenças e valores que circulam no espaço social, visto que estes elementos vão além do sentido da língua.

Assim, um advérbio como “lá” e os operadores argumentativos ajudam a construir uma identidade para o Funk dos anos 1990. Tomando como base o contexto da época, o Funk Carioca era sinônimo de violência. Em contrapartida, os Funks analisados, por intermédio dos elementos gramaticais citados, apresentam um discurso de não violência.

Durante a análise, também pôde ser constatada a metalinguagem. O Rap do Silva declara que o Funk não é um modismo, mas uma necessidade e o Rap do Salgueiro apresenta a alegria que o Funk pode levar para os bailes. Pode-se deduzir, assim, que a metalinguagem encontrada nas letras de canções de Funks Cariocas demonstra uma tentativa dos compositores de gerar aceitabilidade para um gênero musical estigmatizado pela mídia da época.

Inferimos, dessa forma, que apesar de os Funks Cariocas da década de noventa serem marcados pelo crime e violência, os compositores de Funk, categorizados socialmente como funkeiros, apresentam as próprias maneiras de empregar os advérbios, verbos, substantivos, adjetivos e operadores argumentativos com a finalidade de mostrar aos interlocutores uma nova identidade para o Funk, oposta à violência.

Ao longo da análise, foi possível verificar que a cultura do Funk não foi personificada somente por meio das categorizações e rótulos, conforme entende Moscovici (2007), mas também por intermédio das construções sintático-discursivas analisadas, já que elas apresentam o modo como um compositor de Funk Carioca explica, narra e argumenta por meio das letras de canção.

Recebido em: 20/09/2017

Aprovado em: 25/11/2017

Referências bibliográficas

- BENTES, Anna Christina. Linguística textual. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A.C. (Orgs.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2001.
- CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, Gláucia Proença; LIMBERTI, Rita Pacheco. (Orgs.) **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015.
- COSTA VAL, Maria da Graça. **Redação e textualidade**. Martins Fontes: São Paulo, 2011.
- KOCH, Ingedore Villaça. **Introdução à linguística textual: trajetória e grandes temas**. São Paulo: Contexto, 2015.
- KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. Contexto: São Paulo, 2006.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. Parábola Editorial: São Paulo, 2012.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- MOTA, Graziela Borguignon. **Imaginários sociodiscursivos na temática feminina da obra de Chico Buarque**. 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015, p. 30.
- VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.