

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

**Manoel Ivany dos Santos Vieira Junior**

**REPRESENTAÇÕES DO FUNK COMO PROIBIDÃO E LIGHT:  
uma análise do discurso midiático em notícias do portal UOL**

**Belo Horizonte  
2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

**Manoel Ivany dos Santos Vieira Junior**

**REPRESENTAÇÕES DO FUNK COMO PROIBIDÃO E LIGHT:  
uma análise do discurso midiático em notícias do portal UOL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos – POSLIN – da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, na área da Linguística do Texto e do Discurso, na linha de Análise do Discurso.

Área de Concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de Pesquisa: (2B) Análise do Discurso

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Antonio Soares

**Belo Horizonte  
2023**

V658r      Vieira Junior, Manoel Ivany dos Santos.  
Representações do funk como proibidão e light [manuscrito] : uma análise do discurso midiático em notícias do portal UOL / Manoel Ivany dos Santos Vieira Junior. – 2023.  
1 recurso online (155 f. : il., p&b.) : pdf.

Orientador: Leonardo Antônio Soares.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 153-155.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Análise do discurso – Teses. 2. Discurso midiático – Teses. 3. Funcionalismo (Linguística) – Teses. 4. Funk (Música) - Teses. I. Soares, Leonardo Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 418



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

**REPRESENTAÇÕES DO FUNK COMO PROIBIDÃO E LIGHT: uma análise do discurso midiático em notícias do portal UOL**

**MANOEL IVANY DOS SANTOS VIEIRA JUNIOR**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 14 de dezembro de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Prof(a). Leonardo Antonio Soares - Orientador

UFMG

Prof(a). Renan Belmonte Mazzola

UFMG

Prof(a). Zaira Bomfante dos Santos

UFES São Mateus

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Antonio Soares, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2023, às 09:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renan Belmonte Mazzola, Professor do Magistério Superior**, em 15/12/2023, às 09:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Záira Bomfante dos Santos, Usuário Externo**, em 15/12/2023, às 13:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2843812** e o código CRC **E93203B4**.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por acreditar que Ele sempre me ampara de maneira muito especial, desde as oportunidades que Ele me coloca, até as forças que Ele me dá nas superações de obstáculos, por vezes, vistos, à primeira vista, como impossíveis por mim.

A toda minha família, por cada palavra de afeto e por acreditar no meu potencial. Lembro-me, com muita afeição, da despedida organizada por meus familiares quando precisei ir de Fortaleza a Belo Horizonte para cursar o mestrado, um momento de choros de saudades à vista e de palavras bonitas e cheias de verdade.

À minha avó, Maria Júlia Vieira, porque, embora não esteja mais neste mundo, sei que ela intercede por mim incessantemente. Em vida, ela me criou desde criança e se fez presente nos meus momentos de conquista, principalmente nos mais importantes. Onde esteja, eu amo você.

Aos meus amigos, os do ensino médio, os da graduação, os do mestrado, os de Belo Horizonte e outros que são extremamente importantes para mim. Sinto-me muito acalentado quando racionalizo o quanto de amizades verdadeiras eu tenho, inclusive para encontrar calma em momentos difíceis durante o curso de mestrado por estar longe de casa.

À Universidade Estadual do Ceará (UECE), por ser o lugar onde me graduei. Nela, tive contato com pessoas que fizeram/fazem parte, direta ou indiretamente, da minha formação acadêmica e pessoal.

Aos Professores da UECE que me apresentaram, de forma apaixonante, a Análise de Discurso Crítica (ADC), como a professora doutora Maria Eduarda Gonçalves Peixoto, a professora doutora Claudiana Nogueira de Alencar e o professor doutor Lucineudo Machado Irineu.

Ao Grupo de Pesquisa em Análise de Discurso Crítica (GPADC/UECE) do qual faço parte desde a graduação. Nele, encontrei portas para me aprofundar no campo disciplinar da ADC e conheci pessoas generosas que me ajudaram, de modo direto ou não, na feitura desta dissertação.

Ao meu orientador da graduação, professor doutor Marcos Alberto Xavier Barros, que me orientou de modo muito saudável na construção da minha monografia, além de ter me possibilitado fazer trabalhos científicos mais especializados, com cuidados e rigores que o universo acadêmico exige.

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por ter me assistido no curso de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (POSLIN) e por ter me

oportunizado conhecer pessoas que acrescentaram bastante na minha formação acadêmica e profissional.

Aos professores que passaram por mim durante a jornada do mestrado, sobretudo àqueles que, de maneira calorosa, se mostraram crentes em uma educação pública de qualidade. Para vocês, digo que suas falas acendiam/acendem esperanças em mim no tocante à educação.

Ao meu orientador do mestrado, professor doutor Leonardo Antonio Soares, por me ajudar em todos os momentos em que eu o busquei. Seu modo objetivo de nos passar devolutivas, seu cuidado nas orientações, sua organização com prazos e datas são exemplos de uma orientação verdadeiramente saudável no caótico mundo da pós-graduação. Desejo-lhe, a partir desse meu reconhecimento, que bons frutos, cheio de positividade, cheguem a você.

Aos participantes da banca examinadora, o professor doutor Renan Belmonte Mazzola, que já trouxe seu olhar acerca deste trabalho quando da apreciação do projeto de pesquisa como atividade pré-determinada pelo POSLIN, e a professora doutora Zaira Bomfante dos Santos, com a qual tive o prazer de compartilhar discussões acerca da ADC em uma das últimas disciplinas que cursei no POSLIN, além de ela ter me trazido, em outra ocasião, contribuições extremamente pertinentes no Seminário de Teses e Dissertações (SETED/UFMG). A vocês, meu muito obrigado pelo solícito ato de voltar à minha pesquisa e trazer colaborações a partir de suas leituras.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que fomentou a minha pesquisa durante meu curso de mestrado. Esse auxílio me possibilitou realizar pesquisas e apresentações, ir e me manter em Belo Horizonte e elaborar minha dissertação com dedicação em tempo integral.

E, por fim, mas com extrema importância, agradeço particularmente ao meu querido pai, Manoel Ivany Vieira. Ele, sem dúvidas, é a razão de eu ter tomado para mim várias oportunidades que outrora ele não teve. Como exemplo de pai, seus feitos e sacrifícios, com o intuito de me possibilitar estudar e alcançar meus sonhos, são meus grandes motivos para fazer tudo com muita maestria, pois sei que retribuirei, dessa forma, o orgulho que eu sinto por ele. Obrigado, pai, por ser essa figura indispensável na minha vida.

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

(MC Bob Rum)

## RESUMO

Esta pesquisa se insere nos Estudos Críticos da Linguagem (ECL), mais precisamente, na Análise de Discurso Crítica (ADC). O tema deste trabalho se volta para as representações do funk que são construídas e motivadas ideologicamente através do discurso, sobretudo o discurso midiático. Mais precisamente, interessamo-nos investigar o modo como a mídia, a partir de notícias acerca do funk, constrói e reproduz representações do funk proibidão e do funk light. Pelo fato de a temática do funk ser polêmica no tocante a questões paradoxais, como o funk ser discutido ora como autor ou impulsionador de problemas sociais, ora como movimento ou manifestação cultural da periferia (VIEIRA JUNIOR, 2020), esta pesquisa busca analisar, em duas notícias, publicadas pelo portal UOL no ano de 2021, as quais categorizam o funk como proibidão e light, discursos que apontam duas formas de representar o funk, bem como investigar as implicações sociais de cada representação. Assim, buscamos o arcabouço teórico-metodológico da ADC, na vertente de Fairclough (1992; 2001), com sua abordagem Dialético-Relacional, amparando-nos em conceitos como discurso, texto, prática discursiva e prática social. Para a nossa análise linguística, trazemos a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), de Halliday e Matthiessen (2014), que concebe a oração, conforme a metafunção ideacional na dimensão experiencial, como representação. Após nossa análise, confirmamos a hipótese de que, na mídia, em especial, nas notícias analisadas, há dois modos de representação do funk os quais contrastam, com efeito, na sociedade, gerando formas dicotômicas do mesmo fenômeno social: de um lado, o funk proibidão como o que habita na favela, com termos sem pudores e marginalizado, sem espaço na sociedade civilizada; de outro, o funk light como o que circula mais civilizadamente ou, pelo menos, de maneira menos polêmica, adequando-se a preceitos da hegemonia e ganhando, assim, mais espaços nas mídias.

**Palavras-chave:** Análise de Discurso Crítica. Gramática Sistêmico-Funcional. Discurso midiático. Representação. Funk.

## ABSTRACT

This research is part of Critical Language Studies (CLS) more precisely Critical Discourse Analysis (CDA). The theme of this research is related to the representations of funk that are constructed and ideologically motivated through discourse, especially media discourse. More precisely, we are interested in investigating the way in which the media, based on news about funk music, constructs and reproduces representations of funk proibidão and funk light. Due to the fact that the theme of funk is controversial with regard to paradoxical issues, such as funk being discussed as a booster of social problems or as movement or cultural manifestation of the periphery (VIEIRA JUNIOR, 2020), this research seeks to analyze in two news published by the UOL portal in the year 2021, which categorize funk as proibidão and light, discourses that point out to two ways of representing funk, as well as to investigate the social implications of each representation. Thus, we seek the theoretical-methodological framework of CDA, through the perspective of Fairclough (1992; 2001), with his Dialectical-Relational approach, through concepts such as discourse, text, discursive practice and social practice. For our linguistic analysis, we use the Systemic-Functional Grammar (SFG), by Halliday and Matthiessen (2014), which conceives the sentence, according to the ideational metafunction in the experiential dimension, as representation. After our analysis, we confirmed the hypothesis that, in the media, especially in the news analyzed, there are two contrasting ways of representing funk, in effect, in society, generating dichotomous forms of the same social phenomenon: on one side, the proibidão funk as the one which lives in the favela, with shameless terms and marginalized, without space in civilized society; on the other side, funk light as the one that circulates more civilly or, at least, in a less controversial way, adapting to the precepts of hegemony and thus gaining more space in the media.

**Keywords:** Critical Discourse Analysis. Systemic-Functional Grammar. Media discourse. Representation. Funk.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Concepção tridimensional do discurso .....</b>	<b>27</b>
<b>Figura 2 - Texto em contexto .....</b>	<b>49</b>
<b>Figura 3 - Elementos centrais e periféricos da oração .....</b>	<b>53</b>

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tipos de Processos.....	54
Quadro 2 - Tipos de Circunstâncias.....	57
Quadro 3 - Recapitulação do capítulo de referencial teórico.....	59
Quadro 4 - Recapitulação do capítulo do funk.....	83
Quadro 5 - Categorias de análise.....	92
Quadro 6 - Recapitulação do capítulo de metodologia.....	93
Quadro 7 - Excerto 1 da notícia 1.....	95
Quadro 8 - Orações do excerto 1 da notícia 1.....	96
Quadro 9 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 1 da notícia 1.....	96
Quadro 10 - Excerto 2 da notícia 1.....	99
Quadro 11 - Orações do excerto 2 da notícia 1.....	100
Quadro 12 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 2 da notícia 1.....	101
Quadro 13 - Excerto 3 da notícia 1.....	107
Quadro 14 - Orações do excerto 3 da notícia 1.....	107
Quadro 15 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 3 da notícia 1.....	109
Quadro 16 - Processos trazidos na notícia 1.....	113
Quadro 17 - Circunstâncias trazidas na notícia 1.....	114
Quadro 18 - Excerto 1 da notícia 2.....	115
Quadro 19 - Orações do excerto 1 da notícia 2.....	115
Quadro 20 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 1 da notícia 2.....	116
Quadro 21 - Excerto 2 da notícia 2.....	118
Quadro 22 - Orações do excerto 2 da notícia 2.....	119
Quadro 23 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 2 da notícia 2.....	119
Quadro 24 - Excerto 3 da notícia 2.....	123
Quadro 25 - Orações do excerto 3 da notícia 2.....	123
Quadro 26 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 3 da notícia 2.....	124
Quadro 27 - Processos trazidos na notícia 2.....	127
Quadro 28 - Circunstâncias trazidas na notícia 2.....	128
Quadro 29 - Processos trazidos nas notícias 1 e 2.....	129
Quadro 30 - Circunstâncias trazidas nas notícias 1 e 2.....	130
Quadro 31 - Orações que tratam do funk como proibidão.....	132

<b>Quadro 32 - Orações que tratam do funk como light.....</b>	<b>133</b>
<b>Quadro 33 - Orações como recursos intertextuais que representam o funk proibidão.</b>	<b>135</b>
<b>Quadro 34 - Orações como recursos intertextuais que representam o funk light.....</b>	<b>138</b>
<b>Quadro 35 - Recapitulação do capítulo de análise.....</b>	<b>147</b>

## LISTA DE SIGLAS

ACD	Análise Crítica do Discurso
ADC	Análise de Discurso Crítica
DJ	<i>Disk-Jockey</i>
ECL	Estudos Críticos da Linguagem
GSF	Gramática Sistêmico-Funcional
MC	Mestre de cerimônia

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Análise de Discurso Crítica (ADC) .....</b>	<b>23</b>
2.1.1 Discurso.....	24
2.1.2 Teoria Social do Discurso .....	26
2.1.3 Dimensão/prática social .....	28
2.1.4 Dimensão/prática discursiva .....	31
2.1.5 Intertextualidade.....	34
2.1.6 Dimensão textual/texto.....	37
<b>2.2 Discurso Midiático.....</b>	<b>38</b>
<b>2.3 Gênero discursivo da esfera jornalística: notícia .....</b>	<b>42</b>
<b>2.4 Gramática Sistêmico-Funcional (GSF).....</b>	<b>45</b>
2.4.1 Dimensões locais e globais da linguagem.....	46
2.4.2 Metafunção ideacional: dimensão experiencial .....	52
2.4.3 Sistema de transitividade: Processos e Participantes .....	53
2.4.4 Sistema de transitividade: Circunstâncias .....	57
<b>2.5 Recapitulando o referencial teórico .....</b>	<b>59</b>
<b>3 FUNK.....</b>	<b>64</b>
<b>3.1 História do funk.....</b>	<b>65</b>
<b>3.2 Contribuições do hip hop para o funk.....</b>	<b>66</b>
<b>3.3 Funk e favela .....</b>	<b>68</b>
<b>3.4 Funk e sua prática social: os bailes .....</b>	<b>70</b>
<b>3.5 Funk e mídia .....</b>	<b>73</b>
<b>3.6 Funk e criminalidade.....</b>	<b>78</b>
<b>3.7 Funk e cultura.....</b>	<b>80</b>
<b>3.8 Recapitulando o funk .....</b>	<b>82</b>
<b>4 METODOLOGIA.....</b>	<b>86</b>
<b>4.1 Perfil de pesquisa .....</b>	<b>86</b>
<b>4.2 Corpus .....</b>	<b>87</b>
4.2.1 Portal UOL .....	90
<b>4.3 Procedimentos de análise dos dados .....</b>	<b>91</b>

<b>4.4 Recapitulando a metodologia .....</b>	<b>93</b>
<b>5 ANÁLISE .....</b>	<b>95</b>
<b>5.1 Análise da dimensão textual .....</b>	<b>95</b>
<b>5.2 Análise da dimensão discursiva.....</b>	<b>132</b>
<b>5.3 Análise da dimensão social .....</b>	<b>141</b>
<b>5.4 Recapitulando a análise .....</b>	<b>147</b>
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>153</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O funk<sup>1</sup> é um gênero musical (ESSINGER, 2005; LOPES, 2010; VASSOLÉR, 2018) que aborda a realidade de indivíduos que vivem no mesmo espaço social em que ele transita. Nascido na favela (ESSINGER, 2005; LOPES, 2010), o funk retrata diversos problemas sociais de seu meio, sejam as formas de entretenimento que ocorrem na contramão de aparato de políticas públicas em periferia<sup>2</sup>, sejam os dizeres carregados de termos socialmente classificados como inadequados ou incultos a uma sociedade civilizada.

Com efeito, as práticas do funk, como suas músicas, muitas vezes, ganham holofotes de diversas ordens, quer como propagador da cultura funkeira, apontando suas raízes periféricas, que, na história da constituição desse gênero musical, passou/passa por uma marginalização; quer como, com mais recorrência, autor e instigador de problemas de ordem social, supostamente responsável por incitação a drogas, a sexo e a violência.

É nesse ínterim que o funk ganha, especialmente na mídia, representações que o retratam de acordo com concepções hegemônicas<sup>3</sup>, por serem essas óticas a fitarem concepções mais consensualizadas socialmente, como, por exemplo, a ideia de o funk ser nocivo à sociedade. Conforme Vieira Junior (2020), entende-se que, dependendo de qual olhar vira-se para o funk, representações podem ser propícias à ascensão da legitimidade do gênero musical na sociedade, classificando-o como uma manifestação cultural; ou podem alavancar discursos que o mantenham marginalizado, como um gênero musical do tipo que deve ser evitado.

A partir desse contexto, esta pesquisa se volta para o **tema** das representações do funk construídas ideologicamente no discurso midiático. Mais particularmente, interessamo-nos pelo modo como a mídia, através de notícias sobre o funk, constrói as representações do funk proibidão e do funk light. Para isso, trazemos, como base principal, a Análise de Discurso Crítica (ADC) – também conhecida como Análise Crítica do Discurso (ACD) –, na abordagem de Norman Fairclough (1992; 2001), com suas colaborações teóricas, principalmente, sobre discurso, texto, prática discursiva e prática social. Trazemos, também, a

---

<sup>1</sup> Neste texto, todas as palavras estrangeiras estão em itálico. Contudo, termos como “funk” e “light”, aqui, não apresentam essa marcação, pois entendemos que existe uma apropriação nacional desses termos e de suas implicações sociais, uma vez que eles estão registrados sem marcações nas notícias coletadas para esta análise.

<sup>2</sup> O termo “periferia” está posto como sinônimo de “favela”, tal como aborda Patrocínio (2017, p. 2506), que diz: “[a]o propor uma aproximação entre favela, periferia e subúrbio, estou subvertendo a rigidez de categorias que possuem uma historicidade própria e, principalmente, apontam para uma forma específica de leitura, uso e apropriação do espaço, transformando em território. A aproximação que proponho tem como principal argumento e ponto central de unidade o fato destes conceitos se oporem a uma noção de centro”.

<sup>3</sup> Conceito de hegemonia explanado no capítulo 2, no subtópico “Dimensão/prática social”.

Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), de Halliday e Matthiessen (2014), mais precisamente a metafunção ideacional na dimensão experiencial, que concebe a oração como representação.

Na esteira da ADC, entendendo o conceito de ideologia<sup>4</sup> fazendo referência à mobilização de sentidos, partimos da ideia de que, nesse processo de representações do funk na mídia, se carregam ideologias pelo discurso, mantendo o funk em lugar de marginalização, pois, quando se há categorias nas mídias que envolvem o funk, a partir de suas músicas, em, pelo menos, dois eixos, percebemos a construção de representações ideologicamente motivadas. O funk tocado na favela, categorizado como proibidão nas mídias, traz a realidade crua da cultura funkeira. Por outro lado, o funk tocado em outros espaços sociais (sejam lugares geográficos de prestígio, sejam em programas televisivos de grande repercussão) ganha uma nova roupagem, como novas versões de suas músicas, o que caracterizaria o funk light.

Como justificativa para compor esta pesquisa, elencamos três motivações: a social, a pessoal e a científica. Pensando na relevância social, devemos lembrar que o funk é oriundo da favela e que suas músicas trazem a vivência, a história e a cultura da periferia. Ainda assim, inúmeras vezes, há uma falta de legitimidade do funk por razão do seu local de origem. Tendo isso em vista, a maior motivação social é apontar o funk como um gênero musical legítimo da cultura periférica, que traz dizeres e costumes reais da favela, bem como manter a legitimidade e a realidade da prática do funk, mesmo alcançando outros espaços sociais.

Em relação à motivação pessoal, trazemos dois pontos. O primeiro diz respeito à experiência do autor desta dissertação como sujeito que viveu/vive o funk desde a infância, pois é morador de um bairro periférico, no qual há bons ouvintes de funk, principalmente em ocasiões festivas, como finais de semana e datas comemorativas. O funk, portanto, esteve/está presente em muitos momentos de sua vida, e isso o fez, com naturalidade, inserir-se no funk, já que aquelas canções, com frequência, se mantinham/mantêm presentes em seu ambiente.

O segundo ponto diz respeito à vivência do autor como pesquisador dessa temática. Pesquisas em torno do funk lhe geram incitação de buscar conhecimentos científicos que mobilizem a uma mudança social para esse gênero musical que sofre marginalização. A saber, esta proposta de pesquisa é um aprofundamento e uma extensão de uma pesquisa por ele desenvolvida anteriormente como trabalho monográfico<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Conceito de ideologia explicado no capítulo 2, no subtópico “Dimensão/prática social”.

<sup>5</sup> Disponível nas referências desta dissertação, uma vez que a monografia se serve de base para esta pesquisa.

A motivação científica se deu ao buscar mais trabalhos que relacionassem o funk com mídias, como a pesquisa de Lopes (2010), de Barros (2014) e de Vassolér (2018). Apresentamos abaixo as colaborações de cada um.

A tese de Lopes (2010), uma pesquisa transdisciplinar, que transita na Antropologia, na Comunicação, na Linguagem e na Filosofia, mas dentro das teorias da pragmática da identidade e da etnografia performativa, aborda a constituição da identidade funkeira, seja pela prática musical, seja pelos sujeitos. O funk é apresentado como um gênero musical da periferia, carregado de discursos, presentes em matérias jornalísticas, que o criminalizam.

A dissertação de Barros (2014), inserido nos Estudos Críticos da Linguagem (ECL), como um trabalho transdisciplinar, e abordado dentro do referencial teórico-metodológico da ADC, apresenta o funk como alvo de um processo de demonização por discursos presentes nas mídias. A análise é focada precisamente na figura feminina imersa nos espaços do funk midiático, representando o feminino no funk.

A dissertação de Vassolér (2018), fundamentada na ADC, contribui no campo acadêmico ao analisar discursivamente as letras de funk ostentação, a fim de entender como ocorre, a partir da produção funkeira dos jovens da periferia, o processo do discurso do consumo pelas produções linguísticas, pelas representações sociais e pelas construções de identidades.

Dito isso, no percurso dessas colaborações, à primeira vista, almejamos contribuir academicamente ao analisar as representações do funk dentro de dois eixos: o proibidão e o light. Exploramos, para isso, os processos norteadores da prática discursiva midiática, como a produção das notícias e a sua distribuição, para descortinar ideologias presentes no discurso da mídia.

Assim, o problema, para o qual esta pesquisa se volta, apresenta-se de forma pertinente, pois, como já apresenta Vieira Junior (2020), ora o funk é discutido por ser um movimento cultural que é carregado de práticas sociais comuns da favela, isto é, o funk representado como cultura; ora o funk é colocado como autor ou impulsionador de problemas sociais, ou seja, o funk representado como criminalizável. É no meio dessa antítese que se percebe que, ao trabalhar com funk, uma temática que polemiza diversos posicionamentos, esta pesquisa suscita trazer um olhar diferente a esse gênero musical, como legitimidade de suas práticas e de seu lugar-comum, já que suas músicas, por exemplo, trazem situações reais de seu meio e que, quando alteradas, uma realidade é discursivamente modificada.

A mídia *mainstream*<sup>6</sup> (AMARAL, 2019), que veicula diversos discursos, tem um poder de produção e distribuição com grandes proporções. Comumente, tais discursos estão a par da hegemonia, ocasionando a marginalização de um grupo socialmente minorizado<sup>7</sup>. São nessas engrenagens que o funk se encontra, pois, já que não é consentido como um gênero musical amplamente aceito, diversas representações do funk são construídas.

Percebe-se que a mídia *mainstream*, quando trata das músicas do funk tocadas na favela, representam-no como proibidão. Tal representação já pode gerar vários questionamentos, como o porquê do próprio termo “proibidão”. Além disso, quando essa mídia retrata o funk a partir de músicas tocadas em outras versões, adequando-se a espaços prestigiados da sociedade, é representado como funk light, buscando trazer, provavelmente, a ideia de ser um gênero musical agora apto à civilidade, de acordo com preceitos hegemônicos.

Apesar desses atravessamentos do funk na sociedade brasileira, Cymrot (2021, p. 227) afirma que o “senso comum muitas vezes diz que o funk nem é música, pois não teria melodia, harmonia, ritmo, instrumentos musicais e notas”. Essa ideia equivocada pode ganhar base quando, erroneamente, a sociedade categoriza o funk como um gênero musical homogêneo – o que não condiz com esse fenômeno social, pois, como trata esta pesquisa, há, pelo menos, duas representações do funk, o proibidão, que é marcado principalmente pela censura, e o funk light, que é modificado e não censurado, por ser menos polêmico que o primeiro.

Ainda, o funk é uma manifestação da favela que repercute na sociedade de maneira mais heterogênea, pois, apesar de não tratarmos de outros modos de representação do funk, podemos ambientar, de forma panorâmica, outros tipos de funk, como o *melody*, o consciente e o ostentação. O *melody* se volta a músicas mais pop-românticas, como o hit “Glamurosa”, de MC Marcinho, e o hit “Ela só pensa em beijar (Se ela dança, eu danço)”, de MC Leozinho (CYMROT, 2021); o consciente é uma vertente mais politizada do gênero musical como crítica social (CYMROT, 2021); e o ostentação é marcado, principalmente, pela ideia de consumo, com exaltação de símbolos de valor, como carros de luxo, mansões e roupas e acessórios de marcas (VASSOLÉR, 2018).

---

<sup>6</sup> Conceito de mídia *mainstream* explicado no capítulo 2, no subtópico “Discurso midiático”.

<sup>7</sup> Usamos o termo “minorizado(a)” ao invés de “minoritário(a)”, por entendermos que o primeiro evidencia que comunidades/grupos violentados e marginalizados passaram por tais processos a partir de um agente (classe dominante de diversas ordens). Daí a justificativa para o uso da expressão verbal “minorizado(a)” na forma nominal do particípio - uso regular da estruturação de voz passiva analítica da gramática da língua portuguesa (ex.: a comunidade funkeira foi minorizada por classes média e alta) - no lugar do adjetivo “minoritário(a)”.

Então, sem perder de vista que esta dissertação trata especificamente das representações do funk proibidão e do funk light, esse contraste quanto às representações é o que mais instiga a realizar esta pesquisa, pois compreende-se que, em uma dessas representações, podem causar diversos problemas que tocam o funk e a favela, já que o funk light aparentemente pode apagar as práticas periféricas, a realidade da favela e as formas dos sujeitos desse espaço de se comunicarem. Além disso, o funk light, inúmeras vezes, ocupa mais espaço nas mídias do que o chamado proibidão, causando um afastamento do funk que retrata mais de perto a favela nas repercussões midiáticas.

Contextualizado a temática e sua delimitação, bem como as justificativas e contribuições acadêmicas desta pesquisa, o nosso **objetivo geral** é analisar como a mídia constrói representações do funk, como proibidão e light, através do discurso midiático em notícias publicadas pelo portal UOL. Como **objetivos específicos**, buscamos i) identificar como as representações do funk proibidão e do funk light são construídas, por meio do gênero notícia e sua construção textual, através do léxico e da gramática; ii) relacionar, pela prática discursiva, a intertextualidade que ocorre, de forma explícita ou sugerida, em cada representação; e iii) analisar a prática social exercida pela mídia *mainstream*, em particular pelo portal UOL, a fim de compreender os processos hegemônicos e ideológicos, via discurso, no entorno de cada representação do funk.

Trazidos os nossos objetivos de pesquisa, apresentamos, a seguir, a organização desta dissertação. Além deste primeiro capítulo introdutório, que trouxe uma visão mais ampla de pesquisa, nossa dissertação é composta por mais cinco capítulos, além das referências. Alguns capítulos se subdividem em subcapítulos, os quais trazem pontos de discussão basilares para a realização deste estudo e das análises.

No capítulo 2, o de referencial teórico, trazemos a revisão de literatura que serve como sustentação teórica para o trabalho desenvolvido, buscando elucidar e discutir conceitos e pressupostos teóricos que servem para a executabilidade desta pesquisa. Esse capítulo trata primeiramente do campo disciplinar da ADC, desde sua consolidação como disciplina na década de 1990 até a apresentação da abordagem *faircloughiana*, a Dialético-Relacional, na qual nos filiamos, até as colaborações teóricas e operacionais da GSF.

Para explanar a nossa base teórica principal detidamente, dividimo-la em cinco subtópicos. No primeiro, trouxemos a conceituação de discurso para a ADC e qual conceito nós adotamos para mobilizar aqui. No segundo, mostramos a Teoria Social do Discurso, porque, nela, Fairclough apresenta a concepção tridimensional do discurso, a qual é

constituída pela dimensão/prática social, dimensão/prática discursiva e dimensão textual/texto. No terceiro, expomos a dimensão/prática social, que é a dimensão mais “macro” de análise. Por ela, articulamos elementos sociais diversos em configurações relativamente estáveis e analisamos a hegemonia e a ideologia. No quarto, apresentamos a dimensão/prática discursiva, a que intermedeia as outras duas dimensões do discurso. Essa dimensão sempre se manifesta de forma linguística e focaliza nos processos de produção, distribuição e consumo dos textos. Tratada na dimensão discursiva, ainda trazemos a “microcategoria” da intertextualidade, que é o processo textual que evidencia conexões com outros textos, seja explícita ou implicitamente, porque usamo-nos dela para nossa análise. No quinto subtópico, expomos a dimensão textual/texto, a mais “micro” de análise, que é onde o discurso ganha materialidade. A partir das “microcategorias” de análise do texto, trouxemos a gramática como processo de análise.

Depois de ter apresentado a ADC, trouxemos o segundo subcapítulo do referencial teórico, no qual expomos colaborações teóricas sobre o discurso midiático, já que é esse discurso para o qual esta pesquisa se volta. Também explanamos o conceito de mídia *mainstream* como aquela que é responsável por apresentar à sociedade a favela negativamente, marcada, de maneira predominante, pela ausência de ordem e civilidade.

No terceiro subcapítulo, discutimos sobre a notícia, que é um gênero discursivo da esfera jornalística, desde suas implicações na sociedade até seus modos hierárquicos de composição mais rígidos como gênero discursivo, com título, lide, parágrafo principal e parágrafos secundários.

No quarto subcapítulo, que trata da GSF, nós apresentamos o grande nome que constitui esse campo disciplinar, ou seja, Halliday, além de apresentarmos o modo como a linguagem, conforme a GSF, é concebida. Nesse subcapítulo, dividimo-lo em dois subtópicos. No primeiro, discutimos as dimensões locais da linguagem, que se relacionam às particularidades de um sistema linguístico, e as globais, as quais se referem a qualquer sistema linguístico. No segundo, detivemo-nos à explanação da metafunção ideacional na dimensão experiencial, uma vez que, por ela, operamos conceitos os quais concebem a oração como representação. Aqui, ainda fazemos uma discussão minuciosamente sobre o sistema de transitividade, ou seja, explanamos, de forma pormenorizada, os Processos, os Participantes e as Circunstâncias<sup>8</sup> da oração.

---

<sup>8</sup> Os termos “Processos”, “Participantes” e “Circunstâncias”, assim como os desdobramentos conceituais de cada um, quando relacionados às categorias da GSF, estão marcados neste texto com inicial maiúscula. Optamos por esse destaque, a fim de evitar confusões de sentidos – ora como categoria analítico-conceitual, ora como uso

No último subcapítulo de referencial teórico, organizamos um quadro que, de modo sucinto, recapitula o que foi abordado no capítulo todo, trazendo os pontos mais relevantes de cada subtópico com o intuito de retomá-los para a operacionalização de nossa análise.

No capítulo 3, passamos para a exploração da temática desta pesquisa, o funk. Mostramos, de início, a popularidade atual do funk no Brasil e suas imersões distintas na sociedade. Após isso, dividimos o capítulo em oito partes para explanarmos minuciosamente.

De modo geral, na primeira, expomos a origem do termo “funk”, quando ele surge e de onde ele vem; na segunda, mostramos as contribuições do hip hop<sup>9</sup> para a constituição do funk, como o *rap* e as figuras do DJ e do MC; na terceira, apresentamos o lugar-comum de produção, distribuição e consumo do funk, isto é, a favela; na quarta, trazemos uma das práticas sociais funkeiras mais realizadas na favela, os bailes funk; na quinta, discutimos as controversas repercussões do funk no contexto midiático; na sexta, explanamos a associação do funk à criminalidade; na sétima, mostramos a associação do funk à cultura; e, na oitava, fazemos uma breve recapitulação de todo capítulo, a fim de recuperar os pontos mais importantes do que foi exposto.

No capítulo 4, tratamos da metodologia. Aqui, dividimos o capítulo em quatro partes. A primeira se volta para o perfil da pesquisa. A segunda se trata especificamente do *corpus*, isto é, das duas notícias. Nesse subtópico, trazemos também informações sobre o portal UOL, que é o canal difusor das notícias. A terceira parte se refere aos procedimentos de análise dos dados. E a última parte diz respeito à recapitulação da metodologia.

No capítulo 5, desenvolvemos nossas análises a partir dos postulados dos capítulos que o antecedem. Retomamos conceitos operacionais e discussões sobre nossa temática para aplicar, de modo como apresentado na metodologia, no nosso *corpus*. Dividimos este capítulo em quatro subtópicos. No primeiro, damos luz à análise da dimensão textual, com a “microcategoria” da gramática. No segundo, trazemos a análise da dimensão discursiva a partir da intertextualidade. No terceiro, apresentamos a análise da dimensão social através dos processos ideológicos e hegemônicos que se relacionam à representação do funk proibidão e do funk light. No último subtópico, organizamos um quadro que recapitula conceitos/informações mais importantes da análise.

---

hodierno, fora do contexto da GSF. Além disso, Halliday, em suas produções, comumente emprega a inicial maiúscula em tais termos para marcar o uso das expressões como conceitos científicos de análise.

<sup>9</sup> Como sinalizado acerca do termo “funk” e “light”, o termo “hip hop” não apresenta marcação em itálico por seguir a mesma lógica dos termos supracitados, isto é, entendemos que há uma apropriação nacional do termo “hip hop”, como um gênero musical nacional que implica em práticas sociais situadas.

No último capítulo, o de conclusão, trazemos os resultados percebidos após a análise, como a confirmação de nossa hipótese de pesquisa, além de informações imprevistas que nos deparamos quando da execução dos procedimentos analíticos. Como resultado de nossas análises, apresentamos também nossa contribuição científica ao universo acadêmico e as arestas que nossa pesquisa deixa em aberto para investigações futuras.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo, buscamos contemplar o arranjo teórico-metodológico que subsidia esta pesquisa. De início, trazemos a Análise de Discurso Crítica (ADC) – nosso aporte teórico principal – e alguns de seus conceitos caros, como discurso, prática social, prática discursiva e texto. Em seguida, por nossa pesquisa tratar especificamente de notícias, que veiculam nas mídias, trazemos também, para compor nosso referencial teórico, colaborações acerca do discurso midiático, como também explicações sobre notícia, que é um gênero discursivo da esfera jornalística. Já que nosso *corpus* é composto por duas notícias e como nossa análise parte desse gênero discursivo, é relevante explanarmos sobre notícia detidamente. Após isso, damos luz à Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) – que nos serve para a nossa análise linguística – e alguns de seus conceitos-chave, como Processos, Participantes e Circunstâncias.

### 2.1 Análise de Discurso Crítica (ADC)

A fim de alcançar todos os objetivos listados no capítulo de introdução, amparamo-nos na teoria/método da ADC, que tem, como objeto de estudo, o discurso<sup>10</sup>. Trazemos a ADC por nos filiar com seus princípios enquanto disciplina, dado que seu caráter de análise/investigação pressupõe que a neutralidade na linguagem não existe. Seu objetivo, pois, é descortinar quaisquer relações assimétricas de poder que privilegiam um grupo e desprivilegiam outros, com a finalidade de fazer reflexões para, assim, gerar mudanças discursivas e sociais de desigualdades e injustiças.

Na ADC, há, comumente, uma explicitude política, pois quem trabalha com esta teoria/método, se posiciona abertamente a favor de grupos/comunidades que foram marginalizados ou violentados. De acordo com Fairclough (2010, p. 226), a

ADC está especialmente voltada para as mudanças radicais na vida social contemporânea, para os modos pelos quais o discurso está inscrito nelas e para as configurações atuais da relação entre a semiose e os outros elementos sociais nas redes de práticas.

Logo, o precípuo objetivo da ADC é tensionar o *status quo* de práticas sociais e abrir possibilidades para a mudança social.

---

<sup>10</sup> Conceito de discurso explicado no próximo subtópico, “Discurso”.

Tratando-se da história da ADC, a expressão “Análise de Discurso Crítica”, conforme Resende e Ramalho (2006), foi alcunhada pelo linguista Norman Fairclough, da Universidade de Lancaster, quando publicou, em 1985, um artigo no periódico *Journal of Pragmatics*. Ainda de acordo com as autoras, foi somente na década de 1990 que a ADC se consolidou como uma disciplina. Nesse contexto, linguistas como van Dijk, Kress, Wodak, van Leeuwen e Fairclough se reuniram em 1991, em um simpósio, em Amsterdam, para discutir “aspectos linguístico-discursivos que ajudam no desvelamento de importantes elementos da vida social e suas propostas de trabalho a partir deles” (MELO, 2018, p. 29).

Atualmente, firmada como disciplina, a ADC apresenta diversas abordagens, como a Histórico-Discursiva (HD), a Linguística de Corpus (LiC), a Atores Sociais (AS), a Análise de Dispositivo (AD), a Sociocognitiva (SC) e a Dialético-Relacional (DR) (WODAK; MEYER, 2009 *apud* MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017). Fincamo-nos, nessa seara de abordagens, na Dialético-Relacional, já que essa

abordagem inclui atenção ao papel da linguagem nas lutas sociais, nas transformações das relações de poder e nas tensões que caracterizam os processos de produção e de interpretação textuais sempre em uma relação dialética: a linguagem atuando na mudança social e as mudanças sociais atuando na linguagem (VIEIRA; MACEDO, 2018, p. 51).

Na abordagem *faircloughiana*, é dada uma atenção especial ao papel da linguagem como um espaço de lutas sociais, bem como possibilidades de transformações das relações de poder, a partir das produções textuais e das interpretações, que são sempre mediadas dialeticamente pelo discurso. Em outras palavras, de forma dialética, a linguagem age na mudança social, assim como a última age na primeira.

Como o objeto de estudo da ADC é o discurso, tratamos desse conceito, de maneira mais especializada, no próximo subtópico, pois, além de compreendermos a relevância de tal conceito para ADC, entendemos também que existe um leque de aplicabilidade do termo, desde o senso comum ao mais técnico/científico – inclusive dentro das várias vertentes dos Estudos Linguísticos –, do que é discurso. Então, seguimos à sua explanação.

### 2.1.1 Discurso

Para não se abrir espaço de mal-entendido referente ao termo “discurso” neste texto, explanamos, na linha da ADC, a sua empregabilidade conceitual. Compreendemos, pelo fenômeno polissêmico da linguagem, que o vocábulo “discurso” tem diversas aplicabilidades de uso, como:

(i) enunciado oral, escrito ou multimodal, (ii) mensagem solene e extensa, (iii) conjunto de enunciados característicos do modo de pensar e/ou agir de dados grupos e, por fim, (iv) como uma dimensão da prática social (destaque para essa última acepção, que ocupa uma história nos estudos da linguagem) (PEREIRA *et al.*, p. 21, 2020).

Dessa forma, lembramos os inúmeros empregos da expressão “discurso” em diferentes contextos de uso, como enunciado oral ou escrito, como mensagem de solenidade, como um conjunto de características languageiras comuns de um determinado grupo e, por último, conforme se concebe à ADC, discurso como prática social (FAIRCLOUGH, 1992; 2001) ou até como uma dimensão da prática social (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999).

Pela ótica de Fairclough (1992; 2001), o discurso é prática social, ou seja, não é concebido como atividade individual. O discurso é “um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91). Portanto, o discurso, além de ser entendido como ação, também é compreendido como representação, não apenas no sentido de representar o mundo, mas inclusive de significar o mundo, “constituindo e construindo o mundo em significado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

Anos mais tarde, o conceito de discurso, segundo Chouliaraki e Fairclough (1999), é revisitado e passa a ser entendido não mais como prática social, mas como uma dimensão das práticas sociais. Nesse viés, “o discurso é uma dimensão das práticas sociais, que seriam constituídas também por elementos não discursivos como as crenças, valores, desejos, instituições e relações sociais” (CHOULIARAKI; FAIRCLOUGH, 1999, p. 29). Diante disso, o discurso é uma das diversas outras dimensões, como valores e instituições, que se interconecta com as demais, constituindo, dessa forma, práticas sociais.

Apontado duas empregabilidades de uso do conceito de discurso para Fairclough, apesar de o autor reformular tal conceito, autores(as) brasileiros(as) têm aplicado o conceito de discurso como prática social de maneira frequente, sobretudo em análises textuais com ampla divulgação midiática (assim como a natureza do *corpus* de análise desta pesquisa). Quanto ao conceito de discurso como uma das diversas dimensões das práticas sociais, torna-se mais comum em trabalhos de caráter etnográfico (PEREIRA; TEIXEIRA; PEREIRA, 2020).

Entre essas duas acepções conceituais, de acordo com trabalhos em ADC, que investigam fenômenos sociais a partir de textos da esfera midiática, seguimos essa mesma linha de raciocínio e adotamos o conceito de discurso como prática social (FAIRCLOUGH,

1992; 2001), trazendo à baila, para a discussão deste texto, o conceito de discurso antes da reformulação do autor.

Para exemplificar a visão de discurso como prática social, pensemos no fenômeno social desta pesquisa: o funk. Como prática da favela, ele transita na sociedade, concebido por duas formas, pelo menos, de representação, as quais são impulsionadas por questões ideológicas. Em uma das representações, temos o funk como proibidão (comumente tocado nas favelas); em outra, temos o que seria o mesmo fenômeno social – o funk – representado como light (geralmente tocado em espaços sociais de prestígio na sociedade). A partir disso, entendemos que os modos de representação via discurso são atravessados por questões ideológicas, representando uma determinada prática social de uma forma e não de outra.

Então, conceber o discurso como prática social, embora passado já por uma reformulação, ainda se faz muito pertinente para análises textuais e sociais, com o objetivo de desvelar relações de poder que colocam determinados grupos em lugar de marginalização, como muitas práticas oriundas da favela. Assim sendo, o discurso, nessa esteira, é o objeto de estudo da ADC, porque é por ele que descortinamos marcas de poder que estão nas entrançadas, mas organizadas, engrenagens da sociedade.

Ainda conforme Fairclough (1992; 2001), o discurso tem três aspectos construtivos que contribuem para a construção de: a) identidades sociais, que diz respeito à construção de identidades e posicionamentos do sujeito; b) relações sociais entre as pessoas, que se refere à construção das relações entre os sujeitos; e c) sistemas de conhecimento e crença, que se relaciona à construção de conhecimento e convicções dos sujeitos. Apesar desses três efeitos do discurso, é importante entender que eles não são fatores, por si sós, determinantes, uma vez que Fairclough (1992; 2001) afirma que há uma relação dialética entre discurso e sociedade. Não é sem razão que a abordagem *faircloughiana* é denominada Dialético-Relacional.

Abordado o termo “discurso” e o conceito aqui adotado, passemos à apreciação do próximo subtópico: a Teoria Social do Discurso, que se vincula estritamente com a concepção que aqui trabalhamos de discurso, a saber – reiteramos –, concebido como prática social.

### 2.1.2 Teoria Social do Discurso

A Teoria Social do Discurso tem, como grande nome em sua gênese, Norman Fairclough. Como um expoente do campo da ADC, o autor propõe uma teoria que seja possível “reunir a análise de discurso orientada linguisticamente e o pensamento social e político relevante para o discurso e a linguagem” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 89). Assim, a

Teoria Social do Discurso alicerça a análise de discurso orientada de maneira linguística, sem deixar de lado questões sociais.

A ADC é uma disciplina que propõe uma investigação social a partir do discurso que, por sua vez, se materializa nos textos, pois somente via textos que a análise discursiva é possível, ou seja, a unidade mínima de análise, para a ADC, é o texto. Daí, a preocupação de se ter uma “abordagem teórico-metodológica para o estudo da linguagem nas sociedades contemporâneas” (RESENDE; RAMALHO, 2006, p. 7).

A fim de alinhar, de maneira mais especializada, aspectos linguísticos e sociais, Fairclough (1992; 2001) entende o discurso a partir de três dimensões: a dimensão/prática social, a dimensão/prática discursiva e a dimensão textual/texto. A partir dessas três esferas, o autor elabora a concepção tridimensional do discurso. Baseado nela, analisa-se as circunstâncias organizacionais e as institucionais da sociedade a partir da dimensão social; para a análise dos processos interacionais, foca-se à dimensão discursiva; e as análises linguísticas são realizadas na dimensão textual (MELO, 2009). Com o objetivo de melhor ilustrar tal concepção, segue o quadro tridimensional do discurso:

**Figura 1 - Concepção tridimensional do discurso**



**Fonte:** Fairclough (2001, p. 101)

A figura 1 explicita as três esferas que constituem o discurso. O texto está para o nível da descrição e investigam-se, mais especificamente, questões de léxico, gramática, coesão e estrutura; a prática discursiva se refere às relações de produção, distribuição e consumo, e investigam-se os aspectos que tratam da intertextualidade, interdiscursividade, coerência e

força; a prática social se volta e, por ela, se analisa, intimamente, questões de ideologia e hegemonia (LIRA; ALVES, 2018).

Como já trazidas aqui as duas conceituações dadas ao discurso, explicitamos que, a depender de qual empregabilidade conceitual se traz e se adota como escopo de pesquisa, isso se chega às formas de análise, possibilitando, dessa maneira, dois moldes de análise crítica do discurso. O primeiro – e o que nós adotamos para este texto – diz respeito à concepção tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 1992; 2001); o segundo, contemplando o discurso como um momento das práticas sociais – reformulação do conceito de discurso – se refere ao modelo transformacional do discurso (FAIRCLOUGH, 2003).

Finalmente, após a discussão acerca das concepções de análise discursiva em ADC e, particularmente, a concepção tridimensional do discurso, que “analisa a vida social em perspectivas discursivas a partir de um uma base comprometida com um conjunto de valores que prezam a igualdade social, a justiça social e a democracia” (LIRA; ALVES, 2018, p. 113), trazemos conceitos desse molde de análise, pois, por meio da linguagem, buscamos investigar as representações do funk como proibidão e light, assim como tais representações são construídas e reproduzidas linguisticamente na mídia.

Dito isso, aprofundamos cada dimensão do discurso – social, discursiva e textual – como subtópicos, com a finalidade de explicitar, com clareza, tais conceitos e, muito além disso, relacionar todas as conceituações aqui apresentadas no capítulo de análise.

### 2.1.3 Dimensão/prática social

A primeira dimensão trazida à explanação é a dimensão social. A expressão “prática social” se volta a formas relativamente estáveis de quaisquer atividades da sociedade, como notícias, por exemplo (FAIRCLOUGH, 2010). Qualquer prática social “é uma articulação de elementos sociais diversos em uma configuração relativamente estável” (FAIRCLOUGH, 2010, p. 225). Ainda, de acordo com Magalhães (2000), a prática social compreende ações sociais e linguísticas, um contexto sócio-histórico particular e os sujeitos inseridos nele. Entre os aspectos sociais da prática social e o discurso, existe uma relação dialética.

Conforme Fairclough (2003), há, na prática social, estruturas sociais, que são entidades abstratas como conjuntos de possibilidades, em potencial, a serem realizadas em um evento social. Dessa forma, entende-se que as estruturas sociais são como abstrações, e os eventos sociais são como concretizações da prática social. Todavia, é importante ressaltar que

nem todo evento social é apenas uma consequência das estruturas sociais, haja vista que, em consonância com Fairclough (2003), essa relação é sempre mediada por práticas sociais.

Com a finalidade de exemplificar as estruturas e os eventos sociais (FAIRCLOUGH, 2003), pensemos na prática social “baile funk”. Ao considerar as estruturas sociais dessa prática, é possível perceber que existem várias redes abstratas de relações sociais, como a de cantores(as) de funk, a de dançarinos e dançarinas e, inclusive, a da própria comunidade funkeira. Pensando nisso, conseguimos prevê o papel de cada sujeito nesses espaços e até o que pode, em potencial, se realizar, tornando a prática social “baile funk”, de certo modo, previsível. Essas redes de relações ocorrem por meio de eventos sociais os quais acontecem de forma constante na prática social “baile funk”. Assim, podemos pensar que as concretizações dessas estruturas sociais da prática social “baile funk” são compreendidas como eventos sociais.

Outro fator importante dessa dimensão do discurso é o contexto social que “implica diretamente a prática social, pois nele já se visualiza a questão de poder, que não é inerente a um contexto social, mas às esferas que atingem qualquer contexto” (GÓMEZ *et al*, 2020, p. 165). Assim, na dimensão social, dois conceitos atravessam-na e são extremamente importantes: a hegemonia e a ideologia.

Tratando primeiro da hegemonia, ela é entendida como ações sociais tomadas como consenso nas práticas sociais (FAIRCLOUGH, 1992; 2001). Para Magalhães (2000, p. 92), essa é “a forma mais efetiva de obtenção do poder e da dominação”, pois os significados são tidos consensualmente no corpo social, tensionando, muito dificilmente, os discursos dominantes.

É dessa forma que algumas práticas sociais são consideradas como legítimas socialmente, e outras sofrem marginalização, como muitas práticas do funk, por não estarem em conformidade com a hegemonia. Porém, há a possibilidade, graças à dialética entre discurso e sociedade, de questionamentos e mudanças nesses significados tomados pelo consenso, já que, segundo Fairclough (1992; 2001), a hegemonia é uma liderança que é relativamente instável. Nas palavras do autor,

[h]egemonia é liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e temporariamente, como um ‘equilíbrio instável’. Hegemonia é a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento. Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior

instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas (FAIRCLOUGH, 2001, p. 122).

A partir da citação supracitada, compreendemos que a hegemonia é uma liderança ou dominação cultural, política e econômica de uma sociedade. Por ela, o poder é alcançado, mas de forma instável. Dessa maneira, relações de alianças são construídas não só pela dominação de classes minorizadas, mas, sobretudo, para obtenção de seu consentimento.

Tratando-se da ideologia, Fairclough (2003) a compreende como representações de diversos aspectos do mundo que servem para contribuir e estabelecer relações de poder e dominação. Essa relação é materializada nas práticas discursivas, seja pela mobilização de sentidos em textos, pelas escolhas lexicais ou pelos processos de representação de gêneros musicais e seus sujeitos. “As ideologias embutidas nas práticas discursivas são muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem o *status* de senso comum” (FAIRCLOUGH, 2001, p 117). Portanto, ela opera na sociedade para perpetuar certos grupos no poder e manter outros marginalizados, como aqueles oriundos da favela.

Nessa esteira, a ideologia se relaciona muito intimamente às questões de poder, pois ela serve como forma de mantê-lo ou mesmo de conquistá-lo. Daí surge, via ideologia, relações de poder que marginalizam e violentam grupos/comunidades e sujeitos de diversas esferas da sociedade, e o discurso revela os efeitos negativos da ideologia, uma vez que a ideologia se mantém na sociedade, sendo reproduzida e renovada.

Desse modo, é possível compreendermos que qualquer processo ideológico se vincula à mobilização de sujeitos construídos na linguagem, desde usos lexicais até processos de representação. A “ideologia relaciona-se mais com quem está falando o que, para quem e com que finalidade do que com as propriedades linguísticas de um pronunciamento, pois a representação do discurso não é mera questão gramatical, mas um processo ideológico” (VIEIRA; MACEDO, 2018, p. 59). Nessa linha, já se aponta a ideologia para dimensões que extrapolam o linguístico, pois ela

está localizada tanto nas estruturas (isto é, ordens de discurso) que constituem o resultado de eventos passados, como nas condições para os eventos atuais e nos próprios eventos quando reproduzem e transformam as estruturas condicionadoras (FAIRCLOUGH, 2001, p. 119).

Como exemplo, imaginemos uma apresentação televisiva de funk em horário nobre aos domingos em um canal aberto. Nesse contexto, existem estruturas (as ordens de discurso, que são, a grosso modo, possibilidades, condicionadas historicamente, do que pode e deve ser

dito em práticas sociais situadas) que modelam eventos sociais que já ocorreram nesse contexto, como um cantor de funk tocar músicas com letras adaptadas, distantes, muitas vezes, de sua realidade social.

Por essa perspectiva, na linha *faircloughiana*, quaisquer ideologias são concebidas como negativa na sociedade por se vincular estritamente a relações de dominação e exploração. Ainda que haja a possibilidade de se desvincular dessa racionalidade ideológica, as ideologias “surtem nas sociedades caracterizadas por relações de dominação com base na classe, no gênero social, no grupo cultural, e assim por diante, e, à medida que os seres humanos são capazes de transcender tais sociedades, são capazes de transcender a ideologia” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 121). Dessa maneira, ao pensarmos e refletirmos ideologias e seus efeitos nas relações de poder e dominação, somos capazes de racionalizar processos ideológicos na sociedade, portanto, refletir e “transcender” a ideologia.

Dada a concepção negativa para a ideologia, Fairclough (2001, p. 119) afirma que “nem todo discurso é irremediavelmente ideológico”. A ADC, que é politicamente engajada com grupos minorizados, concebe os discursos de resistência, ou seja, aqueles que se opõem aos dos dominantes, como contraideológicos. O discurso do feminismo (que se opõe a lógica machista) e o discurso de classes sociais minorizadas, como as periféricas, (que se opõe a lógica de classes sociais prestigiadas da sociedade, predominantemente, pelo alto poder aquisitivo) são exemplos de contraideologias.

Finalmente, os conceitos de hegemonia e ideologia, já supramencionados, embora relacionados mais intimamente na prática social, atravessam também as duas outras dimensões do discurso – a discursiva e a textual. Na ADC, a prática discursiva tem uma estima particular, porque é ela que vincula, de modo dialético, texto e prática social.

#### 2.1.4 Dimensão/prática discursiva

A segunda dimensão do quadro tridimensional de Fairclough (1992; 2001) trazida para a explanação é a discursiva. Ela é uma dimensão particular da prática social, já que “‘prática discursiva’ aqui não se opõe a ‘prática social’: a primeira é uma forma particular da última” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99). A dimensão discursiva, nas palavras de Fairclough (2001, p. 99), “focaliza os processos de produção, distribuição e consumo textual. Todos esses processos são sociais e exigem referência aos ambientes econômicos, políticos e institucionais particulares nos quais o discurso é gerado”.

Pela linha do autor, a prática discursiva é uma dimensão do discurso que se manifesta de forma linguística. Ele explica que os processos de produção e de consumo são de natureza parcialmente sociocognitiva, pois “envolvem processos cognitivos de produção e interpretação textual que são baseados nas estruturas e nas convenções sociais interiorizadas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99). Assim, apreendemos que os processos da prática discursiva são mais controlados pelos grupos que detêm o poder. Geram-se, sobretudo no processo de produção, estratégias discursivas que mobilizam aspectos cognitivos e sociais, amparando-se em estruturas convencionadas socialmente, para causar efeitos pré-definidos, como produções de notícias alavancarem determinadas representações de certos grupos sociais. Para entendermos melhor os três processos da prática discursiva, apresentamos, a fio, cada um deles.

O processo de produção relaciona-se com a dimensão do texto à medida que se vincula às escolhas lexicais ideologicamente motivadas a compor produções textuais; e com a dimensão da prática social à medida que leva em consideração quem o produziu, o suporte, os potenciais significados que podem ser acionados a partir da materialidade do texto etc. Fairclough (1992; 2001) ainda ressalta a preocupação com questões de autoria, seja individual ou coletiva, e com questões de recursos disponíveis dos produtores(as) do texto, isto é, “envolve a mobilização de recursos variados referentes aos aspectos da estrutura genérica e dos suportes utilizados” (SILVA *et al*, 2020, p. 151).

O processo de distribuição se refere a como o texto circula, quer seja de pessoa para pessoa, quer seja de modo mais complexo, como as formas de circulação de textos nas mídias. Aqui não se desconsideram as relações assimétricas de poder, porque se entende que há grupos sociais que conseguem, de maneira mais planejada, selecionar e distribuir quais informações serão disponibilizadas para circulação e por quais suportes serão difundidas. Com isso, entendemos que o processo de distribuição segue finalidades específicas, a fim de manter uma relação de *status quo*, com base nas relações assimétricas de poder, tornando e mantendo grupos dominantes, os que têm um grande poder de acesso à informação, como um difusor amplo de circulação de textos, assim como são as plataformas de notícias, para veicularem informações de seus interesses.

As mídias<sup>11</sup>, por exemplo, são veículos de informação com um alcance espacial bastante amplo e com uma economia de tempo significativa. Atualmente, não é incomum encontrar notícias dadas e atualizadas em tempo real, principalmente pelo uso crescente das

---

<sup>11</sup> Discussão mais especializada sobre mídia explanada no subtópico “Discurso Midiático”.

mídias sociais (*Instagram, Twitter, Facebook*, entre outros), que são muito usadas como espaço para a reprodução e renovação de discursos hegemônicos. Então, “esse processo de distribuição pertencente à prática discursiva pode contribuir para a sua manutenção e/ou para modificá-la, tanto para fins de dominação quanto para fins de emancipação” (SILVA *et al*, 2020, p. 151). Não esqueçamos o caráter emancipatório da ADC, que busca a mudança discursiva e social. É graças a isso que conseguimos hoje pensar em mídias – chamadas mídias alternativas – que usam o poder difusor do espaço midiático para contrapor ideologias de diversas esferas sociais.

Por último, o processo de consumo se refere à recepção dos textos, como possíveis consequências das ações dos sujeitos a partir das possíveis – e até prováveis – interpretações levantadas por eles. Aqui se leva em consideração o contexto de recepção do texto e os efeitos, em potencial, que podem ser acionados pelo(a) consumidor(a). Como bem aponta Fairclough (2003), os textos têm efeitos que causam mudanças em nossas crenças, nossos valores, nossas atitudes, seja para reafirmar, negar, questionar, abrindo, assim, a possibilidade de mudanças significativas na sociedade, pois

[e]sse processo de consumo capaz de conduzir à mudança discursiva e social varia de acordo com os diferentes grupos sociais que vão ter acesso aos textos e é pautado em um processo interpretativo determinado pelos elementos da prática social que vai estar relacionado aos modos de interpretação disponíveis a depender dos recursos que os atores sociais vão ter, ou seja, do conjunto de “regras” e convenções estabelecidas socialmente e que orientam como e com que finalidade determinados textos serão lidos/consumidos (SILVA *et al*, 2020, p. 152).

Como aludido na citação, ter contato a um texto, a partir de um gênero discursivo específico, considerando todos os movimentos de cada processo da prática discursiva, sem dúvida, desemboca em ações/interpretações também específicas. Abordar o funk, suas implicações sociais e suas diversas formas de representação e variações a partir de um gênero discursivo argumentativo, como um artigo de opinião ou um debate, no qual se pode questionar, refletir, argumentar, é bastante diferente de abordar o funk em um gênero discursivo de natureza expositiva, como reportagens ou notícias, que são gêneros que não há, comumente, o exercício de ponderações e questionamentos, já que são tidos socialmente como gêneros neutros e fiéis à realidade dos fatos.

Apresentados os três processos da prática discursiva, entendemos que todos eles passam pela lógica de grupos que detêm o poder. Por esse motivo, Fairclough (1992; 2001) explicita que existe uma eficácia ideológica na prática discursiva, dada a ausência da reflexividade de sujeitos, principalmente, por causa do caráter parcial sociocognitivo comum

dos processos de produção e de consumo. Este último – o de consumo – tende a ser realizado de forma irreflexiva ou, pelo menos, superficial. Contudo, essa linha não é unilateral, pois também é possível, a partir do ímpeto crítico, tensionar essa eficácia ideológica, possibilitando reflexões e agências, para, dessa maneira, gerar mudanças discursivas e sociais.

Após a apresentação mais especializada dos processos da prática discursiva, o qual “envolve uma diversidade de elementos: os textos e seus tipos, os gêneros discursivos, os níveis da linguagem, as escolhas lexicais, as figuras de linguagem, etc.” (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017, p. 139), explanamos, a seguir, um fenômeno que é comum da prática discursiva, a intertextualidade (FAIRCLOUGH, 1992; 2001). Organizamos um subtópico para ela, porque servimo-nos da intertextualidade como um dos processos de análise desta pesquisa.

### 2.1.5 Intertextualidade

A categoria analítica da intertextualidade, cara aos ECL, se volta às inúmeras maneiras de renovação e reprodução do discurso. Conforme Fairclough (2003), a intertextualidade se refere à presença de um texto a partir de outros textos, logo uma existência, em potencial, de outras vozes além da voz do autor. As relações de um texto, com as vozes de outrem incorporado textualmente, apontam como os textos são referenciados, compreendidos e dialogados (FAIRCLOUGH, 2003). Essa categoria de análise possibilita entender de que maneira os discursos, em textos, são renovados e reproduzidos, mantendo e atualizando relações assimétricas de poder. Portanto, podemos dizer que a intertextualidade é a presença, em um texto, de outras vozes que evocam

sentidos, significados de outros elementos trazidos à ação por meio dos gêneros discursivos para participar da interação. Interessa, em termos de intertextualidade, que sua utilização estabeleça uma relação entre o texto e outros textos, discursos, práticas, ideologias, sentidos, imagens e assim por diante (BESSA; SATO, 2018, p. 142).

Via intertextualidade, é estabelecida uma relação de um texto com outros textos, seja pelo discurso, seja pelas práticas, seja pela ideologia, seja por outras maneiras. Logo, a intertextualidade é “a propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 114).

Nessa relação textual, via cadeias intertextuais, nem sempre fica visível como se estabelece o diálogo de um texto com outros. Nesse sentido, a intertextualidade pode ocorrer de forma explícita ou implícita. A primeira acontece quando a voz de outrem é marcada declaradamente no texto, expondo autoria. A segunda, por sua vez, acontece quando não há essa marcação, estabelecendo relação intertextual apenas com a ideia ou com expressões selecionadas que fazem relação com outras vozes/outros textos. Daí, a partir desses modos intertextuais – explícita ou implícita –, surge a produtividade textual.

Pela perspectiva de Fairclough (2003), a intertextualidade constitui um movimento de um determinado contexto para outro – fala-se da recontextualização. Aqui se considera transformações específicas, com vozes/textos realocados, gerando-se um novo contexto. Esse movimento pode ser estabelecido com objetivos pré-determinados por grupos dominantes que almejam veicular discursos que melhor os convêm, negociando sentidos que, muitas vezes, são particulares, mas postos como globais.

Ainda pelo ângulo de Fairclough (2001, p. 135), “os textos podem transformar textos anteriores e reestruturar as convenções existentes (gêneros, discursos) para gerar novos textos”. Com isso, graças à dialética discurso-sociedade, existe a possibilidade de intervir discursos que dão vantagens a determinados grupos dominantes, alterando a lógica do discurso hegemônico. Mas, na linha do autor, nem sempre é possível gerar tais intervenções e, por conseguinte, inovações nos textos, pois há, nesse processo de renovação textual, os jogos de poder pré-estabelecidos pelas classes dominantes que detêm o poder de seleção e circulação textual, como pudemos perceber a partir da explanação dos processos da prática discursiva.

Para a análise intertextual, consoante a Fairclough (1992; 2001), há quatro processos que constituem a intertextualidade: negação, ironia, pressuposição e representação de discurso. Cada processo intertextual se manifesta de uma forma, porém qualquer um deles se apresenta materialmente no texto (MAGALHÃES; MARTINS; RESENDE, 2017). Apresentamos, a seguir, cada um acuradamente.

O primeiro processo da intertextualidade apresentado é a negação. Essa manifestação retoma o que já foi dito com a finalidade de negar, contrariar, contradizer. Por essa razão, em conformidade com Fairclough (1992; 2001), trata-se do processo intertextual tonicamente polêmico, pois, de forma explícita, impacta declarações afirmativas.

O segundo processo intertextual exposto é a ironia. Essa, como a anterior, também tem uma tônica polêmica, uma vez que se usa, comumente, do sarcasmo para implicar numa

crítica. Aqui, a ironia necessita da compreensão do intérprete para entender que o significado do texto não é o que está literalmente na materialidade textual, mas de forma sarcástica, irônica.

A pressuposição, o terceiro processo da intertextualidade lançado, acontece, conforme Fairclough (1992; 2001), pela relação intertextual a partir de algo concebido como implícito pelo produtor do texto. Apesar de a relação intertextual ocorrer de forma tácita, há, na materialidade do texto, pistas textuais que apontam e ancoram diálogos com textos outros sem marcação de autoria.

Por fim, o último processo da intertextualidade apresentado é a representação de discurso. Aqui, a intertextualidade ocorre pelo discurso direto, indireto e indireto livre<sup>12</sup>. O primeiro se manifesta com “palavras exatas usadas no discurso representado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 154); o segundo “não se pode ter certeza de que as palavras do original são reproduzidas ou não” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 154), mesmo havendo indícios textuais marcando a intertextualidade; e o terceiro “deixa de apresentar uma oração relatadora e tem ‘dupla voz’, mesclando as vozes do discurso representador e representado” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 154). Nesse processo da intertextualidade, os aspectos intertextuais são identificados visualmente pela organização discursiva. Além disso, a representação de discurso também identifica outros aspectos do evento discurso, ou seja, suas circunstâncias e suas interpretações no discurso representado. Fairclough (2003) afirma que a forma mais comum de intertextualidade pela representação de discurso é o discurso indireto. Daí a atenção à análise para essa estratégia intertextual, uma vez que o discurso indireto aparentemente não parece dialogar com textos prévios, dando a falsa ideia de autoria inédita.

Em conclusão acerca da intertextualidade, Fairclough (1992; 2001) diferencia intertextualidade manifesta – ou simplesmente intertextualidade – de intertextualidade constitutiva – interdiscursividade. Em conformidade com o autor, na primeira, isto é,

[n]a intertextualidade manifesta, outros textos estão explicitamente presentes no texto sob análise: eles estão 'manifestamente' marcados ou sugeridos por traços na superfície do texto, como as aspas. Observe, entretanto, que um texto pode 'incorporar' outro texto sem que o último esteja explicitamente sugerido: pode-se responder a outro texto na forma como se expressa o próprio texto, por exemplo (FAIRCLOUGH, 2001, p. 136).

---

<sup>12</sup> Neste texto, discurso direto, indireto e indireto livre são tratados como processos intertextuais na linha *faircloughiana*, não se restringindo à categoria da gramática normativa da língua portuguesa.

Dessa maneira, a intertextualidade manifesta – ou somente intertextualidade, como aqui a chamamos – se volta a textos que recorrem “manifestamente” a outros textos. Esse movimento pode ser marcado na materialidade textual ou sugerido, pois um texto pode “incorporar” outros sem apresentar explicitamente relações intertextuais.

Já a intertextualidade constitutiva ou interdiscursividade corresponde à ordem de discurso (tipos de discurso). Em outras palavras, a interdiscursividade diz respeito às configurações discursivas que se entrelaçam no texto, amparando um discurso matriz com outros tipos de discurso, como o religioso, o político, o médico, o midiático. A saber, a interdiscursividade, na ADC, se configura, por si só, como uma categoria de análise. Isso posto, debruçamo-nos, neste texto, quando da análise do nosso *corpus*, a primeira apresentada – a intertextualidade.

Expostos a prática discursiva, os seus processos de produção, distribuição e consumo e a categoria analítica da intertextualidade, damos continuidade ao quadro tridimensional do discurso, explanando a dimensão textual ou texto.

#### 2.1.6 Dimensão textual/texto

Finalmente, na dimensão textual, questões de forma e significado se relacionam sempre de modo simultâneo (FAIRCLOUGH, 1992; 2001), pois toda palavra escolhida para a composição de qualquer texto é motivada socialmente. Assim, há razões sociais para construir um texto, em um contexto social situado, e combinar certas expressões no lugar de outras, já que, como afirma Fairclough (2001, p. 107), “os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos”.

Reiteramos que o texto, para ADC, é concebido como a unidade mínima de análise, em vista do discurso sempre ser materializado em textos. É pelo texto que nós nos situamos no mundo, bem como interagimos na sociedade. Assim, faz-se necessário investigar construções discursivas, materializadas em textos, que alicerçam relações assimétricas de poder.

A articulação textual interna (suas formas e seus conteúdos pré-determinados subordinados à forma) é resultado de práticas discursivas anteriores, convencionadas pelo uso e dotada, inclusive, de significado. Como diz Fairclough (2001, p. 103), “os textos são feitos de formas as quais a prática discursiva passada, condensada em convenções, dota de significado potencial”. Escolher dizer o que diz em determinado gênero discursivo, como em uma notícia, implica em significados específicos, em razão da pressão das convenções da

prática discursiva e de todos os seus processos, o que seria diferente caso fosse dito em outro gênero discursivo, como em um relato pessoal.

Acerca da discussão sobre texto, Magalhães, Martins e Resende (2017) entendem textos como tudo produzido em qualquer situação social, como escrito ou falado, como formal ou informal e assim por diante. Ao mesmo passo que eles são produtos, também são processos, pois seus surgimentos e construções partem de uma dinâmica própria de um evento social completo, o qual relaciona questões de tempo, de estrutura social e de ideologia.

Fairclough (2003) afirma que os textos como elementos de eventos sociais causam consequências. Os textos nos mudam à medida que aprendemos coisas com ele, mobilizando, por vezes, crenças, valores, atitudes, entre outros. Então, entendemos que as configurações textuais (de léxico, de sintaxe, de estrutura composicional, de conteúdo), principalmente em notícias, geram implicações sociais simplesmente por veicularem o que veiculam à sua maneira. Sabemos também, como mostrado no subtópico “Dimensão/prática discursiva”, dos investimentos ideológicos que atravessam a produção textual.

Apresentada a discussão teórica sobre texto, quando da análise textual, segundo Fairclough (2001, p. 103), “pode ser organizada em quatro itens: ‘vocabulário’, ‘gramática’, ‘coesão’ e ‘estrutura textual’”. A gramática, como categoria de análise, se faz muito relevante aqui, pois Fairclough (2001, p. 105) menciona que Halliday “faz uma apresentação mais avançada de uma forma de gramática particularmente útil à análise de discurso”. Por essa razão, para nosso arranjo de análise na dimensão textual, usamo-nos da GSF, que será explanada mais à frente em um subtópico. Por ora, seguimos a explanação teórica de discurso, mais especificamente de um discurso particular, o midiático.

## **2.2 Discurso Midiático**

A mídia é tida, comumente, como um espaço amplo de difusão de informações. A mídia impressa, como jornais e revistas, busca transmitir mensagens para um público genérico. Com o advento da *internet*, as mídias ganharam mais um espaço de grande difusão: o digital. A partir disso, atualmente, pode-se pensar em diversos tipos de mídias, como mídias sociais e plataformas de notícias. Nessas tomadas de espaço, a mídia hodiernamente se naturaliza tanto na sociedade que, de modo geral, não enxergamos a potencialidade de efeitos que ela implica socialmente, dado que, ao mesmo passo que ela toca no comum, no espaço público, ela também toca no privado. Não é sem razão que “a mídia é considerada como uma forma de transmissão de ideologias de forma visível ou camuflada” (SOARES, 2009, p. 97).

Relacionando, desde já, mídia e discurso, uma análise de discurso da mídia compreende em situar a linguagem na história e na política. Na história, já que se precisa levar em consideração as estruturas sociais do discurso, situadas em um dado espaço e tempo; e na política, já que é necessário considerar as relações de poder, as quais, via discurso, se estabelecem e mobilizam um conjunto de valores, crenças, ideias (FAIRCLOUGH, 1995), que fazem com que se construa o mundo de um jeito e não de outro. Assim, a mídia estabelece, com efeito, padrões sociais.

O discurso midiático exerce, conforme Fairclough (1989), uma influência penetrante e poderosa na representação da sociedade, uma vez que a mídia dispõe de diversos meios de comunicação que possibilitam alta exposição da população a partir de uma produção relativamente homogênea. Com a ascensão das redes sociais, conseguimos afirmar que os atravessamentos das mídias em nossas formas de representação do mundo e de relação interpessoais são modos que afetam nossa maneira de enxergar o mundo, bem como de nos situarmos nele. Isso ocorre por causa das imposições hegemônicas de padronizações sociais que são feitas em larga escala, já que existe um padrão pré-estabelecido, produzido, distribuído e consumido no espaço midiático.

Como afirma Fairclough (1989), o discurso da mídia é projetado e produzido para uma audiência em larga escala, ou seja, para um público massivo. Ainda em conformidade com o autor, a mídia ocorre, muito regularmente, de modo unilateral. Em outras palavras, produções midiáticas não possibilitam questionamentos ou até diálogos diretamente com quem tem acesso às suas produções. Dessa forma, ideologias que estão revestidas nas produções discursivas das mídias são impostas sem confronto direto e imediato, tornando mais estratégica a naturalização ideológica de grupos hegemônicos nas produções midiáticas.

Se nós pensarmos em plataformas de notícias que circulam na esfera da mídia digital, embora as mídias sociais possibilitem fazer comentários e postagens que confrontem o que é noticiado, as plataformas de notícias não dão acesso imediato ao público, isto é, a interação não é simultânea, porque toda a produção discursiva da notícia já passou por um processo de feitura em diálogo com jornalistas, editoriais e outros demais que compõem o corpo de profissionais da área. Então, inúmeras vezes, a distribuição das notícias já produzidas é revestida de ideologias que muito dificilmente são percebidas e, caso forem, dificilmente são tensionadas.

Segundo Fairclough (1989), a maneira de interação unilateral de diversas mídias, como as plataformas de notícias, não dá chance aos participantes da interação de alternância

entre ser produtor e ser intérprete do texto. Dessarte, nos discursos midiáticos, o(s) produtor(es) de determinados gêneros discursivos assumem a responsabilidade de optar pelo que deve ser noticiado e representado, velando geralmente questões hegemônicas e ideológicas.

Sabemos que é impossível considerar a experiência de cada leitor, a fim de produzir um texto para uma audiência ampla, como a produção discursiva em gêneros jornalísticos nas mídias. Porém, Fairclough (1989) assegura que produtores em comunicação de massa dispõem de modos eficazes de manipulação do público. Eles atribuem às suas experiências coisas para que os leitores aceitem. Dessa maneira, as proposições presentes no discurso não são explicitadas, difíceis, portanto, de serem identificadas e, ainda mais, de serem rejeitadas.

Nesse sentido, a mídia se favorece pelo poder de distribuição massiva que ela atinge. No prisma da ADC, o poder nunca se centra isoladamente em um indivíduo, mas sempre em conjunto, considerando as funções e implicações de papéis sociais, assim como o contexto específico de interação. Logo, plataformas de notícias da mídia, que podem ser entendidas como uma instituição que preza, predominantemente, pela informação, detêm o poder a partir da representação construída e dada a elas, como órgão da sociedade que informa de maneira objetiva e até neutra. De toda forma, pela ótica da ADC, o poder é entendido como instável, já que ele está sempre em disputa pelos indivíduos que o possuem e pelos indivíduos que estão desprovidos dele.

Tratando do poder no discurso midiático, ele pode ser operado de forma oculta (FAIRCLOUGH, 1989). A depender das tendências sistemáticas de noticiários e outras atividades da mídia, a classe capitalista e outros detentores do poder exercem de forma disfarçada a relação de poderio, ocultando o poder ou, pelo menos, não o apresentando muito explicitamente. Isso desemboca nas sensações de normalidades em relações assimétricas de poder que privilegiam um grupo e desprivilegiam outros. Daí, temos situações de dominação em que “dominados e dominantes compartilham a sensação de normalidade da prática, identificados com posições e atividades” (BATISTA JR.; SATO; MELO, 2018, p. 15).

Nesse viés, Fairclough (1989) atesta que, no contexto da mídia, os produtores exercem poder sobre os consumidores. É quem produz os textos midiáticos que determina o que é incluído e excluído, como os eventos sociais são representados e as ordens de assunto de seus espectadores. Logo, podemos compreender que representações do funk no universo midiático não são dadas como natural e fidedigno da realidade, mas construídas na mídia em

consonância dos preceitos hegemônicos por quem provê do poder de produtor de textos na esfera midiática.

Embora Fairclough (1989) saliente que as pessoas e as organizações que a mídia usa como fonte de informações, tal como em notícias, não representam homogeneamente todos os grupos sociais, o discurso da mídia, como já pontuamos, é projetado para grandes audiências. Em outras palavras, o discurso midiático projeta um leitor ideal, na tentativa de se adaptar à diversidade. Essa operação de construção do discurso midiático, apesar de incorporar potencialmente a interpretação de quem consome seus textos, espectadores reais podem refutar, negar e/ou contrariar tal discurso. Portanto, segundo Fairclough (1989), existe aqui uma negociação de sentidos entre o que o produtor produz e o que o leitor, de fato, consome. Nessa ordem de negociação de sentidos, leitores reais negociam assuntos produzidos para leitores ideais, podendo causar identificação do leitor real com o ideal ou negação e afastamento entre os dois leitores.

Assim sendo, o discurso da mídia influencia em práticas discursivas de ordem privada, ocasionando formas de interação na esfera mais particular das pessoas (FAIRCLOUGH, 1995). Aqui, temos uma relação que parece ser dialética entre o discurso da mídia – que projeta um leitor ideal – e o discurso conversacional cotidiano das pessoas – o leitor real e todas as suas experiências e vivências construídas a partir de outros discursos, de diversas instituições e de demais valores e crenças.

Entendendo que o leitor ideal é uma tentativa de aproximação de um leitor real, percebemos essa relação dialética, porque as escolhas lexicais selecionadas para compor uma determinada notícia, por exemplo, não são aleatórias – como já vemos expondo. Essas escolhas são condicionadas socialmente e implicam em interpretações que podem ser acionadas em potencial a partir de simulações do discurso conversacional do dia a dia das pessoas. Assim, além do leitor ideal atingir o leitor real, este interfere, gradativamente, naquele. Por isso, não perdemos de vista que os efeitos de poder das mídias sempre consideram essa relação dialética entre o discurso da mídia e o discurso conversacional cotidiano, com o objetivo de, através da repetição de formas particulares, lidar com causalidades do leitor real, com suas formas de posicionamento e assim por diante.

Nesse viés, a mídia está em constante manutenção com o intuito de reproduzir e renovar discursos que favorecem grupos e desprivilegiam outros. Quando se trata da favela, por exemplo, “não há espaço para as vozes faveladas na mídia” (AMARAL, 2019, p. 128). Compreendemos que a produção do discurso midiático segue a lógica hegemônica, porque a

mídia, entendida como “a principal responsável pela mobilização da opinião pública” (AMARAL, 2019, p. 124), nas vezes que tratam de notícias que versam a favela ou práticas desse espaço, como o funk, ela reproduz estereótipos que relacionam a favela com violência, criminalidade, tráfico de drogas, incivilidade e outras acepções negativas.

Essa mídia que representa a favela sem dar-lhe voz (AMARAL, 2019) desenha a periferia, em suas produções midiáticas, de modo desfavorável, pois ela “tende a explorar tópicos relacionados aos diversos tipos de violência que assolam as favelas e periferias, como o tráfico de drogas” (AMARAL, 2019, p. 124). A mídia, então, estimula a reprodução de ideias estereotipadas sobre a periferia e seus moradores. Nessa linha de raciocínio, Amaral (2019) denomina mídia *mainstream* como a que apresenta a favela negativamente, um espaço, pois, dominado pela violência e criminalidade.

Nessa direção, notícias que expõem a favela apresentam um contexto social e econômico das periferias brasileiras marcadas pela ausência. Tais notícias retratam as práticas periféricas a partir de uma representação negativa que é reproduzida pela própria mídia. Então, a suposta neutralidade, reforçada por inúmeros materiais sobre gêneros discursivos e linguagens, apontando a notícia como um gênero neutro e objetivo, não passa de uma ilusão, haja vista que, baseando-nos na ADC, toda combinação lexical e gramatical, dentro de qualquer texto, é provocada por razões sociais.

Para ancorar a discussão acerca do discurso midiático mais especificamente com a notícia, organizamos o subtópico seguinte para detalhar essa relação. Atualmente, notícias são produzidas, distribuídas e consumidas com muita amplitude no meio digital. Dessa forma, é relevante expor minuciosamente o gênero notícia, a fim de entender como se dão suas produções, bem como suas estratégias de construção textual e as ideologias que, por vezes, estão encobertas nos textos. Lembramos ainda que o *corpus* desta pesquisa são notícias do portal UOL, localizadas em plataformas de notícias no meio digital, e, por isso, se faz ainda mais pertinente a discussão acerca desse gênero discursivo.

### **2.3 Gênero discursivo da esfera jornalística: notícia**

Como já aludido, o discurso é uma abstração que se materializa em textos. Já os textos são organizados em gêneros discursivos, os quais “são formas de linguagem oral ou escrita mais ou menos estáveis, com configuração funcional e conteúdos similares” (BATISTA JR.; SATO; MELO, 2018, p. 10). Magalhães, Martins e Resende (2017, p. 97) salientam que “os gêneros discursivos não se reduzem a textos, mas não há como examinar aqueles sem o

acesso a estes, pois é aí que os gêneros são materializados”. Dessa maneira, os gêneros discursivos tomam formas em textos, com configurações de forma, conteúdo e função relativamente estáveis.

Pela ótica de Fairclough (2010, p. 226), gêneros discursivos “correspondem a diferentes modos de agir, de produzir a atividade social, do ponto de vista semiótico” e são realizados em formas de texto. Qualquer gênero discursivo tem estruturas genéricas (FAIRCLOUGH, 2003) que são estruturas globais ou organização de um texto, dependendo do gênero precípua sobre o qual o texto é redigido. As notícias, por exemplo, “seguem um esquema hierárquico, composto por categorias convencionais” (VAN DIJK, 2017, p. 67), apresentando a seguinte estrutura: i) título; ii) lide; iii) parágrafo principal; e iv) parágrafos secundários.

Resende e Ramalho (2006, p. 62) afirmam que “alguns gêneros pressupõem padrões composicionais rigorosos, outros são mais flexíveis”. Por essa perspectiva, as notícias se enquadram como gêneros discursivos com regularidades composicionais mais rígidas, com categorias bastante convencionais. Para van Dijk (2017, p. 67), “em cada categoria é expressa primeiro a informação mais importante, uma estratégia de cima para baixo que resulta a chamada estrutura de relevância de um texto”. É por essa razão que títulos de notícias e seus lides são expressões de destaque que chamam a atenção do leitor.

Esse movimento de leitura não acontece simplesmente só por convenção, pois a estrutura de relevância de um texto pode ter implicações ideológicas (VAN DIJK, 2017). Escolher manifestar um texto em um gênero discursivo específico já pode indicar intenções sociais. A notícia, que é tida comumente como um gênero discursivo objetivo e neutro, quando apresenta modos de representação do funk na sociedade, implica em estratégias da hegemonia para difundir algo de seu interesse. Portanto, esse gênero discursivo pode ser usado como suporte para difusão de discursos hegemônicos.

Reiteramos que alguns gêneros discursivos, a depender de suas categorias composicionais e suas funções sociais, possibilitam discussões ou questionamentos de forma mais ampla, como ocorre em um debate, ou de forma mais restrita, como acontece em manuais. Assim, quando um gênero discursivo é selecionado para manifestar um texto, essas formas de interação são consideradas, porque elas preveem implicações sociais mais ou menos estáveis específicas do próprio gênero. O fazer notícia, por exemplo, implica em posições ou visões particulares de mundo, pois o “interesse da notícia está vinculado às representações que os jornalistas têm do público” (AGUIAR, 2007, p. 6).

Como afirma van Dijk (2017, p. 63), “[a] maior parte do nosso conhecimento social e político e das nossas crenças sobre o mundo deriva das dúzias de relatos noticiosos que lemos ou vemos todos os dias”. Isso atesta que somos atravessados diariamente por representações do mundo construídas pelas óticas dos discursos da esfera jornalística. Nessa trilha, Aguiar (2007, p. 7) diz que o “acontecimento que se constitui em notícia é aquele capaz de alterar a rotina cotidiana: quanto mais negativo nas suas consequências é um acontecimento, mais probabilidade tem de se transformar em notícia”. Daí, percebemos que os discursos das notícias têm seus traços regulares: noticiar o que impacta na sociedade de maneira mais negativa.

Seguindo essa linha, Richardson (2007) lembra que as instituições da mídia possuem políticas de uso da língua, indicando que análises de textos midiáticos, como notícias, possuem padrões e regularidades que podem ser resultantes de regras estilísticas explícitas. Enquadram-se nisso, as grandes referências que constituem parâmetros de construção de notícias. Em conformidade com Aguiar (2007, p. 9), “os atuais modelos de referência profissional são os jornais O Globo, Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo”. Embora o autor tenha afirmado isso há mais de 15 anos, entendemos que ainda hoje tais jornais são grandes nomes de referência, mesmo que dividindo espaço com plataformas de notícias no meio digital, como o portal UOL<sup>13</sup>.

Considerando isso, não é sem razão que van Dijk (2017, p. 69) pontua que a “análise do discurso das notícias não se limita às estruturas textuais”, pois todos os processos da prática discursiva – produção, distribuição e consumo – “são constituídos socioideologicamente e marcam um posicionamento diante do fato reportado” (NASCIMENTO *et al*, 2020, p. 55). Então, uma análise discursiva de notícias pondera, além das categorias convencionais do gênero discursivo, as ideologias presentes nos processos de produção, distribuição e consumo do texto e as formas de representação de fragmentos da sociedade que elas desembocam.

Como já expomos, qualquer discurso é socialmente motivado, e os discursos das notícias não estão isentos disso. As notícias, muitas vezes, sustentadas pela suposta neutralidade, dada pela convenção no senso comum, trazem imposições ideológicas em suas produções que, muito dificilmente são refutadas, pois a ideia no imaginário social de exposição real do fato noticioso torna o conteúdo das notícias, diversas vezes, inquestionável.

---

<sup>13</sup> Discussão mais detalhada acerca do portal UOL e seu alcance de leitores no Brasil explanado no subtópico “Portal UOL”, no capítulo de Metodologia.

Os meios digitais possibilitaram difusões de conteúdo de maneira mais ampla e rápida, e as mídias sociais possibilitaram quebrar o paradigma de interação unilateral. Em redes sociais, a interação é pulsante entre os produtores de conteúdo e seus consumidores. No universo da notícia, a unilateralidade ainda é fortemente o modo interacional entre produtor e consumidor. Fairclough (1989) nomeia isso de dinâmica de produção e consumo das notícias. As plataformas de notícias seguem parâmetros textuais que não implicam um diálogo com os leitores, não consideram, pois, questionamentos e posições de forma imediata.

A construção de notícias, como um gênero discursivo da esfera jornalística, instanciada na mídia, está ligada intimamente a ações, bem como a opiniões de grupos, selecionando e confeccionando notícias sempre com a concepção previamente de um público alvo, pois, como pontua Richardson (2007), é impossível se pensar na elaboração de práticas discursivas de gêneros da esfera jornalística se não nessas condições.

Portanto, notícias são consideradas interessantes ao público quando “procuram dar uma interpretação de um acontecimento baseado no fator ‘interesse humano’; ou seja, as curiosidades e o insólito que atraem a atenção” (AGUIAR, 2007, p. 7). Os produtores de notícias, sem perder de vista o raro, o extraordinário, o estranho, produzem conteúdos no qual o inusitado não fira a hegemonia, que, como já pontuada, é instável (FAIRCLOUGH, 1992; 2001).

À vista da luta hegemônica, o processo de produção de informações jornalísticas, “configura-se como um espaço público de lutas micropolíticas no qual diversas forças sociais, políticas e econômicas disputam, pela construção discursiva, a produção de sentido sobre a realidade social” (AGUIAR, 2007, p. 11). Nessa disputa discursiva de sentidos acerca da realidade social, como a realidade do funk, a comunidade que se insere no contexto funkeiro negocia sentidos com notícias que abordam formas de representação.

Para se chegar à análise social e trazer questões hegemônicas, é necessário, antes, trazermos a análise linguística. Por isso, para o próximo subtópico, explanamos a GSF, uma vez que nos usamos dela como aporte teórico e analítico para se chegar a análises mais “macro”.

## **2.4 Gramática Sistêmico-Funcional (GSF)**

Além das contribuições teóricas sobre discurso, trazemos, para a dimensão textual, quando da análise linguística – as escolhas lexicais e a gramática que configura as notícias –, as colaborações de Halliday e Matthiessen (2014), que, a partir do estrato da lexicogramática,

na dimensão experiencial da metafunção ideacional, caracterizam a oração como representação.

Halliday é o grande expoente da GSF. Ele elabora uma gramática que atrela, de maneira constitutiva, o sistema da língua e suas possibilidades e probabilidades de aplicação na linguagem; e o uso, que se refere à funcionalidade do sistema nas interações sociais entre os interactantes. Daí a expressão “sistêmico”, fazendo relação às redes de sistemas da linguagem, e “funcional”, referindo-se às funções da linguagem, das quais nos dispomos para produzir significados (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Em outras palavras, a GSF se ancora nos sistemas da língua sem perder de vista o seu uso real na interação.

Entendemos que, nessa perspectiva, a linguagem cria o mundo e constrói nossa realidade, pois todo significado é construído em e por meio da linguagem, através de classificações para nomear e organizar coisas e seres. Logo, a GSF defende a ideia de que os sistemas da linguagem não são fechados, mas orgânicos, isto é, os sistemas linguísticos são abertos à vida social.

Com o intuito de nós nos fazermos entender onde nos pontuamos na grande seara de conceitos e categorias da GSF, apontamos, de maneira geral, conceituações relevantes da área e, de maneira específica, conceitos os quais nos dispomos para nossa análise.

#### 2.4.1 Dimensões locais e globais da linguagem

Na GSF, há duas dimensões de organização da linguagem: as dimensões locais e as dimensões globais. De início, explanamos a primeira, que é denominada como local por se relacionar exclusivamente a particularidades de um sistema linguístico. Aqui, deparamo-nos com duas categorias importantes: estrutura e sistema.

Entende-se por estrutura como “ordenamento sintagmático na linguagem: padrões ou regularidades, que respondem à pergunta ‘o que vai junto com o quê’” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 21). Tratando-se especificamente da língua portuguesa, dispomo-nos, consoante à estruturação regular desse sistema linguístico, de unidades da língua, que se organizam em uma determinada escala de ordem: orações, que se realizam em grupos/frases preposicionais, que, por sua vez, se realizam em palavras, que, finalmente, se realizam em morfemas.

Enquanto ao sistema, trata-se do “ordenamento paradigmático da linguagem: padrões ou regularidades, que respondem à pergunta ‘o que pode figurar em lugar de quê’” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 21). Dessarte, o sistema diz respeito às escolhas lexicais possíveis de uma língua, sem perder de vista sua estruturação.

Nesse viés, de acordo com a GSF, a linguagem é concebida como escolhas, que não são aleatórias, mas pressupõem seleções. Segundo Fuzer e Cabral (2014), as escolhas linguísticas constroem o contexto social em que o texto é negociado, ao mesmo tempo em que elas são determinadas por esse mesmo contexto. Entendemos, pois, que um não opera sem o outro.

Por outro lado, as dimensões globais, distinguindo-se das locais, são dimensões comuns de qualquer sistema linguístico. Aqui, temos categorias relevantes, como estratificação, instanciação e metafunções da linguagem. Explicitamos, abaixo, cada uma dessas categorias.

A língua, em conformidade com Halliday e Matthiessen (2014), é um sistema sociosemiótico que se organiza em quatro estratos – daí a expressão estratificação – que são: semântica, lexicogramática, fonologia e fonética. Apresentamos aqui os dois primeiros por serem pertinentes à análise desta pesquisa.

O estrato da semântica é polissistêmica, ou seja, há múltiplos sistemas semânticos específicos para cada tipo de situação ou tipos de texto. Para a GSF, a semântica contempla conjuntamente três tipos de significado: o ideacional, o interpessoal e o textual. Tratamos sobre cada um deles mais à frente.

O estrato da lexicogramática é concebido pela GSF através da gramática e do léxico simultaneamente. Esse estrato remete a um conjunto complexo de sistemas de opções possíveis que o falante usa ao estruturar suas enunciações, e que o ouvinte também usa para interpretá-las. Como já pontuado, dizemos que as escolhas lexicais na construção de um texto são condicionadas pelo contexto, assim como o último é construído pelas escolhas lexicais feitas.

Para melhor esclarecer essas relações lexicais e contexto relacionando com a temática deste trabalho, podemos afirmar que as escolhas lexicais que compõem uma determinada instância textual não são arbitrárias. Expor o funk, em uma notícia, a partir de certas estruturas e seleções lexicais, considerando a pressão do contexto, segue a lógica de quem a produziu. Consequentemente, a construção de uma notícia, no contexto midiático, que expõe o funk como light, de uma maneira, e proibidão, de outra, são feitas a partir de uma lógica de escolhas realizadas pelo produtor do texto.

A segunda dimensão global explanada é a instanciação. Halliday e Matthiessen (2014) revelam a complexidade de relacionar a organização da linguagem com a função que ela cumpre às necessidades humanas. Com isso, eles pontuam duas perspectivas que se fazem

necessárias para entender essa relação: a perspectiva da linguagem como sistema e a perspectiva da linguagem como texto. A primeira – linguagem como sistema – diz respeito ao potencial sistêmico, ou seja, a potencialidade da linguagem como recurso de criação de significados. Halliday e Matthiessen (2014) afirmam que o sistema linguístico é instanciado em textos – linguagem como texto. Dessa maneira, as duas perspectivas da linguagem não existem como fenômenos independentes. Pelo contrário, as duas são relacionadas pela instanciação.

Nessa dimensão global, podemos descrever atividades sociossemióticas, registros (tipos de texto) e instância textual (texto). Corroborando com Halliday e Matthiessen (2014), acerca da instanciação, Pagano (2020, p. 31) afirma que

registro é um ponto intermediário entre o polo do potencial e a instância. Trata-se de uma variação linguística, uma subespecificação do sistema global. Diz respeito a frequências de seleções em redes de sistemas linguísticos feitas para a geração de tipos de texto, cuja instanciação é determinada por valores contextuais relativos ao campo ou tipo de ação social; às relações entre os participantes da interação ou sintonia; e à organização simbólica da mensagem ou modo.

Assim, o registro é o ponto que intermedeia o potencial linguístico com a instância textual. Esse movimento é operante, pois os registros são variações funcionais da linguagem (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Em outras palavras, os tipos de textos são compreendidos a partir dos elementos contextuais, das interações entre os participantes e da organização da mensagem.

Para exemplificar, pensemos: partindo de uma determinada instância textual (texto), como uma notícia específica, caminharíamos para o registro (tipos de texto), que são as variações funcionais da linguagem, pois, considerando as relações de assimilação com outras instâncias, percebemos a função mais regular de determinado registro. Se ainda caminhamos após o registro, partiríamos para o potencial linguístico, ou seja, para toda potencialidade de criação de sentidos da língua que envolve o sistema linguístico.

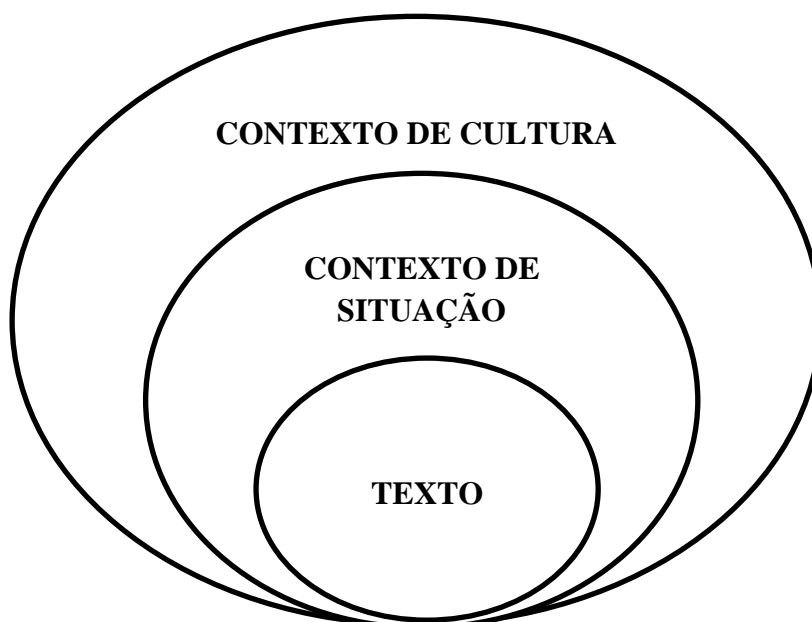
Apresentado isso, Halliday e Matthiessen (2014) afirmam que os registros podem ser representados como configurações particulares de probabilidades sistêmicas. Daí, temos a previsibilidade de configurações de tipos de textos, como notícias, receitas, mensagens de e-mail, entre outros. Pela ótica da GSF, o texto é entendido como um fenômeno social que carrega influências do contexto em que ele foi produzido. Ainda na linha de Halliday e Matthiessen (2014), podemos entender texto como a língua funcionando em um contexto, uma vez que o texto mostra padrões de relação com o registro.

Explicado a instância textual, o registro e o potencial linguístico, é necessário que expliquemos duas noções cruciais para a GSF que se relacionam intimamente com o que foi exposto acerca da instanciação: o contexto de cultura e o contexto de situação.

Podemos, sem prejuízo, entender o contexto de cultura como o nível mais abstrato da linguagem, pois ele se trata do potencial sistêmico de significado já apresentado. Esse contexto corresponde a todo o sistema, conforme Fuzer e Cabral (2014), de significados da língua, já que não se refere apenas a práticas amplas de diferentes localidades e grupos sociais, mas também a práticas institucionais, como escola, igreja, justiça etc. Por outro lado, o contexto de situação pode ser relacionado com o registro, dado que, nesse contexto, probabilidades semânticas norteiam escolhas linguísticas no contexto de uma notícia, de uma bula, de um contrato de venda e compra etc. Portanto, em conformidade com Fuzer e Cabral (2014), o contexto de situação corresponde ao sistema semântico mais particular, que, por sua vez, também é associado com um tipo de situação particular.

Com isso, podemos apreender que “[o] texto está sempre inserido, portanto, em dois contextos: de situação e de cultura” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 26). A fim de ilustrar isso, segue a figura 2.

**Figura 2 - Texto em contexto**



**Fonte:** Fuzer e Cabral (2014, p. 26)

Na figura 2, conseguimos visualizar que o texto está inserido no contexto de situação, inter-relacionando os elementos contextuais do evento social mais imediato. Por sua vez, o

contexto de situação também se inter-relaciona com o contexto mais amplo, o de cultura. Todavia, essa relação não é unilateral, pois, ao mesmo passo que o texto sofre influência do contexto de situação, que sofre influência do contexto de cultura, o inverso também acontece. Entendemos, pois, que existe uma relação dialética entre o texto e os contextos.

Ainda acerca do contexto de situação, de acordo com Halliday e Matthiessen (2014), ele é determinado por três variáveis: campo, relação e modo. O primeiro se relaciona ao evento social que está acontecendo; o segundo se volta à interação dos participantes no evento; e o terceiro se refere às formas que a língua é usada. Cada uma dessas variáveis se relaciona com uma metafunção da linguagem. O campo, a relação e o modo se relacionam, respectivamente, com a metafunção ideacional, que diz respeito à representação do mundo, com a metafunção interpessoal, que se refere à interação com o outro, e com a metafunção textual, que se liga à organização da mensagem. Para entendermos melhor acerca das metafunções, seguimos para a última dimensão global da linguagem a ser explicitada.

A linguagem se desenvolveu para satisfazer as necessidades humanas, uma vez que, no prisma da GSF, tudo pode ser explicado pela linguagem. Nesse sentido, a linguagem é entendida sobre dois propósitos: i) representar o mundo (dar sentido às nossas experiências); e ii) interagir com o outro (influir sobre o outro). Esses propósitos são organizados em forma de informação, mensagem. Daí, temos as três metafunções, as quais são componentes da linguagem que “codificam nossa experiência do mundo, nossas relações sociais e a tessitura de nossas mensagens na forma de conteúdo” (PAGANO, 2020, p. 35). As metafunções, denominadas dessa forma por considerarem essencialmente a funcionalidade subjacente à língua (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), constroem experiências humanas (metafunção ideacional), estabelecem relações sociais (metafunção interpessoal) e organizam as informações em textos (metafunção textual).

A partir do sistema de realização do estrato da lexicogramática, as metafunções da linguagem concebem a oração como uma unidade gramatical que realiza simultaneamente as três metafunções. Os textos, concomitantemente, realizam a função ideacional, a de representar aspectos do mundo; a função interpessoal, a de desempenhar relações sociais entre os participantes; e a função textual, a de permitir a construção e a organização das mensagens. Tratando-se de análise, em cada metafunção, o foco é diferente, dado que a oração pode ser vista como representação, como interação e como mensagem, correspondendo à metafunção ideacional, à interpessoal e à textual respectivamente.

A metafunção ideacional se distingue em dois componentes/dimensões: a experiencial e a lógica (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Esta se relaciona com as inter-relações das orações, pois a “função lógica é responsável pelas combinações de grupos lexicais e oracionais. Sua unidade de análise é o complexo oracional” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 33). Aquela se relaciona com as opções dentro de um sistema de transitividade<sup>14</sup>, já que a “função experiencial é responsável pela construção de um modelo de representação do mundo. Sua unidade de análise é a oração” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 33).

A metafunção interpessoal diz respeito à “interação e os papéis assumidos pelos participantes mediante o sistema de modo (indicativo, imperativo, estruturas interrogativas) e modalidade (auxiliares modais, elementos modalizadores)” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 27). Nessa metafunção, a oração é concebida como troca porque, no processo da interação, lançamos mão de diferentes papéis de fala, quer como dar informação, convidar a receber, quer como convidar a dar, perguntar. Analisa-se, a partir disso, a oração como troca entre falante e ouvinte, pois essa relação envolve os participantes da interação, a natureza dos papéis que cada um desempenha, a relação hierárquica ou não entre eles, o grau de formalidade, entre outros. Consideram-se, portanto, as relações sociais e como elas são estabelecidas no convívio social.

A metafunção textual “está ligada ao fluxo de informação e organiza a textualização por meio do sistema temático” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 27). O uso da linguagem na organização textual cria o fluxo do discurso. Tal organização está relacionada por decisões que o falante toma com relação à distribuição das informações. A oração aqui é a unidade no qual os significados de diferentes tipos são combinados em torno da estrutura Tema e Rema. O primeiro diz respeito ao “ponto de partida da mensagem” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 34), o qual orienta e ancora para o que virá, ou seja, o Rema, que é todo o restante da oração. Em outras palavras, o Tema sempre vem posicionado primeiro, enquanto o Rema é toda a mensagem após o Tema.

Expostas as três metafunções, ancoramo-nos na metafunção ideacional, na dimensão experiencial. Isso porque nos preocupamos em investigar as representações do funk nos discursos midiáticos. Então, se apoiar em uma metafunção que concebe a oração como representação, faz-se oportuno para esta pesquisa.

---

<sup>14</sup> Discussão mais especializada sobre sistema de transitividade explicado no próximo subtópico “Metafunção ideacional: dimensão experiencial”.

#### 2.4.2 Metafunção ideacional: dimensão experiencial

Como expomos antes, segundo a GSF, os propósitos da linguagem correspondem a três grandes funções, nomeadas de metafunção ideacional, metafunção interpessoal e metafunção textual. Embora trazendo à baila, pormenorizadamente, a metafunção ideacional, não podemos perder de vista que as três metafunções, de acordo com Halliday e Matthiessen (2014), ocorrem de forma conjunta, uma vez que “todo texto é multidimensional, realizando mais de um significado simultaneamente, conforme as metafunções que organizam a linguagem” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 26).

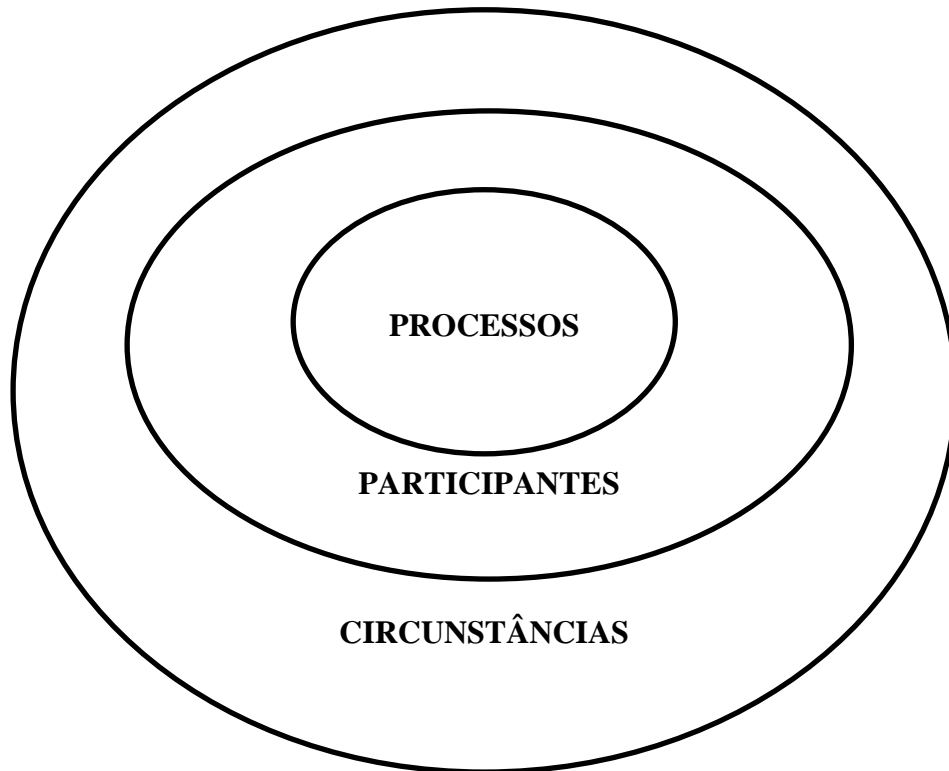
Em especial, a metafunção ideacional na dimensão experiencial, que se relaciona à representação do mundo e às nossas representações a partir de nossas vivências, “representa/constrói os significados de nossa experiência, tanto no mundo exterior (social) quanto no mundo interior (psicológico), por meio do sistema de transitividade” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 27). A dimensão experiencial permite aos interactantes levantar questões sobre quem está agindo, que tipos de ações estão sendo efetuadas e o que ou quem está de acordo ou desacordo. Logo, nessa dimensão, considerando que a unidade de análise é a oração, os aspectos do estrato da lexicogramática são, segundo Fuzer e Cabral (2014, p. 39), “capazes de representar experiências por meio da linguagem”, pois nossa visão de mundo envolve acontecimentos (Processos), entidades (Participantes) e panos de fundo (Circunstâncias).

O sistema de transitividade descreve a oração a partir dos seus três elementos: Processos, Participantes e Circunstâncias. Em conformidade com Halliday e Matthiessen (2014), o Processo, em termos gerais, é o elemento central da configuração e é tipicamente manifestado na lexicogramática pelo grupo verbal. Os Participantes, ainda conforme os autores, são as entidades envolvidas nos acontecimentos e são manifestados na lexicogramática por grupos nominais.

A saber, Halliday e Matthiessen (2014) explicitam que o centro experiencial da oração se apresenta a partir de Processos e Participantes. Ainda assim, na oração, podemos encontrar Circunstâncias, que indicam elementos circunstanciais de tempo, lugar, companhia etc., e são manifestados por grupos adverbiais ou frases preposicionadas.

Pensando no processo analítico, de maneira muito regular, analisam-se, primeiramente, os Processos; em seguida, os Participantes; e, posteriormente, as Circunstâncias. Isso ocorre porque existe um movimento – do central ao periférico – dos elementos da oração na dimensão experiencial, como apresentado na figura 3 a seguir.

**Figura 3 - Elementos centrais e periféricos da oração**



**Fonte:** Fuzer e Cabral (2014, p. 40)

Como ilustrado na figura 3, os Processos são os elementos centrais da oração. Os significados circulam, precipuamente, nos Processos. Em seguida, os Participantes, os quais se usam do Processo para desencadear e/ou sofrer uma ação, são elementos seguintes ao mais central em nível de significado da oração. Por último, as Circunstâncias são elementos mais periféricos, visto que se apresentam apenas eventualmente na oração, explanando mais detalhadamente elementos circunstanciais do acontecimento.

Exposto o sistema de transitividade da dimensão experiencial da metafunção ideacional, apresentamos dois subtópicos para explanar os elementos da oração de maneira mais detalhada. Primeiro, debruçamo-nos acerca dos Processos e seus Participantes; segundo, abrangemos a discussão sobre as Circunstâncias e todos os seus tipos. Seguimos à apreciação.

#### 2.4.3 Sistema de transitividade: Processos e Participantes

A GSF, assim como qualquer vertente linguística filiada ao Funcionalismo, investiga as formas linguísticas sempre atreladas às funções reais da comunicação. Nesse viés, apesar do sistema de transitividade ter como elemento central o Processo, esse sistema descreve

experiências humanas do cotidiano e não trata a transitividade vinculada apenas no verbo, como aborda a gramática normativa, e sim “na totalidade da oração, emergindo das relações estabelecidas entre os diversos elementos que a compõem” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 11).

Halliday e Matthiessen (2014) apontam que as representações linguísticas das experiências são construídas por seis tipos de Processos. Desses, três se configuram como principais, e os outros como secundários. Nas palavras de Fuzer e Cabral (2014, p. 42), “[h]á três tipos principais de processos pelos quais o ser humano representa suas experiências: materiais, mentais e relacionais. Na fronteira entre esses três, há outros secundários”, que são os comportamentais, verbais e existenciais. Segue o quadro 1, que apresenta cada um dos Processos, sua função e seus Participantes possíveis. Trazemos também, com a finalidade de tornar mais elucidativo, expressões sublinhadas que marcam o exemplo de cada Processo.

**Quadro 1 - Tipos de Processos**

<b>Processos</b>	<b>Função</b>	<b>Participantes possíveis</b>	<b>Exemplos</b>
Material	fazer, acontecer, criar	6	Eu <u>criei</u> um hit.
Mental	pensar, querer, sentir	2	Ela <u>pensou</u> em todo figurino.
Relacional	ser, estar	2	Eu <u>sou</u> um MC.
Comportamental	comportar-se	2	A favela <u>assistiu</u> ao show.
Verbal	dizer	4	O MC <u>falou</u> bem na entrevista.
Existencial	existir	1	Lá no morro, <u>há</u> funkeiros.

**Fonte:** Halliday e Matthiessen (2014) (adaptado)

Como exposto no quadro 1, cada Processo tem sua função, como também números de Participantes específicos. Os três primeiros apresentados – Material, Mental e Relacional – são tidos como os principais, uma vez que eles, respectivamente, “representam aspectos do mundo físico, mental e social” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 41). A explicar, os Processos que estão na fronteira entre os três principais, estão postos de determinado modo: o Processo Comportamental está entre o Material e o Mental; o Processo Verbal está entre o Mental e o Relacional; e, finalmente, o Processo Existencial está entre o Relacional e o Material. Adiante, apresentamos cada Processo discriminadamente e seus Participantes.

Os Processos Materiais correspondem ao processo do fazer, acontecer, criar e representam mudanças concretas do mundo (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). As orações materiais têm até seis Participantes possíveis: Ator, Meta, Escopo, Recipiente, Cliente e Atributo. O Participante Ator é inerente nessas orações, pois ele é quem provoca a mudança no mundo. O Participante Meta, por sua vez, é o afetado pela mudança. O Participante Escopo delimita, complementa ou expande o Processo Material, além de não sofrer nenhum impacto do Participante Ator. O Participante Recipiente é beneficiado pelo Participante Ator, pois o Recipiente recebe algum benefício material do Ator. O Participante Cliente também é beneficiado pelo Participante Ator, contudo o Participante Cliente não recebe um benefício material, mas um determinado serviço prestado pelo Participante Ator. Por último, o Participante Atributo “constitui uma característica atribuída a um dos participantes da oração” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 51).

Os Processos Mentais ocorrem no plano da consciência e “podem indicar afeição, cognição, percepção, desejo” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 54). As orações mentais têm dois Participantes: Experienciador e Fenômeno. O Participante Experienciador é geralmente um ser consciente; já o Participante Fenômeno é aquilo que é pensado, desejado, sentido.

Os Processos Relacionais, de acordo com Halliday e Matthiessen (2014), servem para caracterizar ou identificar Participantes. Em concordância, Cunha e Souza (2011, p. 73-74) afirmam que os Processos Relacionais “são aqueles que estabelecem uma conexão entre entidades, identificando-as ou classificando-as, na medida em que associam um fragmento da experiência a outro”. As orações relacionais podem ser classificadas em duas: atributivas ou identificativas. Nas atributivas, o Participante Portador dispõe de uma característica ou qualidade, que é classificada como Participante Atributo; nas identificativas, o Participante Identificado recebe uma identificação, que, em termos de GSF, é o Participante Identificador.

Ainda no Processo Relacional – seja atributivo, seja identificativo –, três relações distintas podem ocorrer: de intensidade, de posse e de circunstância (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). A relação intensiva ocorre quando há uma qualificação de uma entidade; a relação possessiva acontece quando há uma relação de posse entre os participantes (os Participantes aqui são chamados particularmente de Participante Possuidor, aquele que possui algo, e Participante Possuído, aquele que é de posse do participante Possuidor); e a relação circunstancial aparece quando há uma circunstância (Modo, Causa, Localização etc.), que é atribuída a uma entidade.

Os Processos Comportamentais estão situados na fronteira entre os Materiais e os Mentais e “são os responsáveis pela construção de comportamentos humanos, incluindo atividades psicológicas como ouvir e assistir, atividades fisiológicas como respirar e dormir, e verbais como conversar e focar. São, em parte, ação, em parte sentir” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 75). Por essa razão, Halliday e Matthiessen (2014) afirmam que as orações comportamentais são menos distintas das demais, dado que os Processos Comportamentais não possuem características próprias, ou seja, eles são parcialmente Materiais e parcialmente Mentais. Nesse Processo, existem até dois Participantes possíveis: O Participante Comportante, que é um ser tipicamente consciente, e o Participante Comportamento, que estende o Processo Comportamental.

Os Processos Verbais estão entre os Processos Mentais e Relacionais e expressam verbos do dizer, como comunicar, falar, dizer, contar. As orações verbais contêm até quatro Participantes: Dizente, Receptor, Verbiagem e Alvo. O Participante Dizente é o inerente do Processo, ou seja, é aquele que realiza o Processo Verbal; o Participante Receptor é para quem o Processo Verbal é direcionado; o Participante Verbiagem é aquilo que é dito ou falado, isto é, o assunto; e o Participante Alvo é “a entidade atingida pelo processo de dizer” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 73).

No Processo Verbal, existe uma particularidade muito regular com o Participante Verbiagem, pois esse Participante pode ser realizado por outra oração, chamada de oração projetada. Nesse caso, a oração projetada pode ser manifestada em forma de citação ou relato. A primeira ocorre quando a fala é reproduzida tal como foi dita, passando a responsabilidade do enunciado para quem falou; a segunda ocorre quando não é reproduzido fielmente o que foi dito, já que o relato é manifestado como uma síntese da fala do outro, ocasionando uma retirada parcial de responsabilidade de quem disse, uma vez que os dizeres se misturam. A pautar, aqui há uma relação muito direta com uma forma de intertextualidade na linha da ADC: a intertextualidade por representação do discurso (FAIRCLOUGH, 1992; 2001). Estaria a oração projetada manifestada no modo de citação para, em termos da ADC, a representação do discurso como discurso direto; estaria também a oração projetada expressa em forma de relato para a representação do discurso como discurso indireto.

Por último, os Processos Existenciais estão localizados entre os Relacionais e os Materiais e representam algo que, de fato, existe ou acontece (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). As orações existenciais possuem somente um Participante, o

Existente, que “pode representar uma pessoa, um objeto, uma instituição ou uma abstração e também uma ação ou evento” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 79).

Apresentado todos os seis tipos de Processos da dimensão experiencial e seus respectivos Participantes, apresentamos, adiante, o terceiro elemento da oração: as Circunstâncias. Apesar de elas terem um caráter menos inerente em relação aos Processos, incluem sentidos na oração pelo detalhamento do contexto. Em vista disso, seguimos à contemplação acerca das Circunstâncias.

#### 2.4.4 Sistema de transitividade: Circunstâncias

Além dos Processos e seus Participantes, há o terceiro componente do sistema de transitividade, as Circunstâncias, as quais “adicionam significados à oração pela descrição do contexto em que o processo se realiza” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 53). Segundo Halliday e Matthiessen (2014), as Circunstâncias são menos inerentes aos Processos, mas há sua importância no processo de significação, já que é “a interação entre esses aspectos que contribui para a construção do significado global do texto” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 13).

Com base em Halliday e Matthiessen (2014), existem nove tipos de Circunstâncias, podendo estar presente em quaisquer tipos de orações. O quadro 2 apresenta todas elas, exemplificando cada Circunstância com expressões sublinhadas.

**Quadro 2 - Tipos de Circunstâncias**

<b>Circunstâncias</b>	<b>Exemplos</b>
Extensão	A banda viajou <u>por dois dias</u> .
Localização	O show ocorreu <u>no centro da cidade</u> .
Modo	<u>Com animação</u> , todos fizeram o passinho.
Causa	<u>Por causa da chuva</u> , o bailão foi cancelado.
Contingência	<u>Apesar de não ter chovido</u> , eles acharam melhor cancelar tudo.
Acompanhamento	<u>Com seus amigos</u> , O MC gravou no morro.
Papel	Geralmente, a periferia é posta, na mídia, <u>como o lugar da barbárie</u> .
Assunto	O funk fala <u>sobre a realidade da favela</u> .
Ângulo ou Opinião	<u>Na opinião da comunidade</u> , funk é cultura sim.

**Fonte:** Halliday e Matthiessen (2014) (adaptado)

Como apresentado no quadro 2, as Circunstâncias são realizadas na lexicogramática prototipicamente por advérbios. Nas palavras de Cunha e Souza (2011, p. 68), as Circunstâncias “são as informações adicionais atribuídas aos diferentes processos, as quais se realizam por meio de advérbios ou sintagmas adverbiais”. Cada uma das Circunstâncias carrega uma significação que geralmente lhe é inerente, todavia “isso não quer dizer que, em um determinado contexto de uso, um tipo de circunstância não possa revelar outro(s) sentido(s), além de sua significação básica” (CUNHA; SOUZA, 2011, p. 77).

Na esteira de Halliday e Matthiessen (2014), a Circunstância de Extensão se relaciona com distância, duração ou frequência, pois ela responde perguntas como “qual a distância?”, “quanto tempo?”, ou “quantas vezes?”. A Circunstância de Localização se refere a lugar ou a tempo, já que perguntas como “onde?” ou “quando?” são respondidas por ela. A Circunstância de Modo se volta à qualidade, ao meio ou à maneira, e perguntas do tipo “como?”, “com o quê?” ou “de que forma?” são comuns dela. A Circunstância de Causa evidencia a razão ou finalidade, uma vez que ela responde questões como “por quê?” ou “para quê?”. A Circunstância de Contingência diz respeito à condição, concessão ou falta, e perguntas de natureza “sob quais condições?”, “apesar de quê?” ou “na falta de quê?” são respondidas por ela. A Circunstância de Acompanhamento se trata de companhia ou adição, já que perguntas do tipo “com quem?” ou “o que mais?” são respondidas aqui. A Circunstância de Papel aborda resultados, visto que ela responde perguntas de ordem “em quê?” ou “como o quê?”. A Circunstância de Assunto aborda, com clareza, “sobre o quê” é dito ou falado. E, por último, a Circunstância de Ângulo ou Opinião se relaciona a ponto de vista ou fonte, e perguntas como “segundo quem?” ou “de acordo com quem?” são respondidas aqui.

Expostas todas as Circunstâncias, além das demais colaborações da GSF, lembramos que as trazemos para fazer a análise linguística, a fim de contemplar a dimensão textual da concepção tridimensional de Fairclough (1992; 2001), pois não perdemos de vista que o discurso é o nosso objeto de estudo e que, conforme Fairclough (1992; 2001), tais categorias da GSF se somam significativamente para se chegar à análise das outras duas dimensões do discurso – a discursiva e a social.

Por fim, após explanados os conceitos-chave que subsidiam esta pesquisa, desde a ADC à GSF, organizamos, a seguir, um subtópico que sintetiza todo o nosso capítulo teórico. Fazemos isso com o objetivo de recuperar as informações que se fazem mais relevantes para esta pesquisa.

## 2.5 Recapitulando o referencial teórico

Neste subcapítulo, a fim de sintetizar todos os subtópicos expostos no referencial teórico, organizamos os conceitos e as informações importantes de cada um no quadro abaixo, expondo-os resumidamente.

**Quadro 3 - Recapitulação do capítulo de referencial teórico**

<b>Subtópicos do capítulo 2 (referencial teórico)</b>	<b>Conceitos/informações principais abordados</b>	<b>Recapitulação</b>
2.1 Análise de Discurso Crítica (ADC)	Apresentação da ADC, de seu objetivo enquanto teoria/método e de suas abordagens.	Consolidação da ADC como teoria/método na década de 1990, tendo, como grande expoente, Norman Fairclough; O objetivo da ADC é descortinar injustiças sociais que são operadas na/pela linguagem; Apresentação da abordagem que nós adotamos nesta pesquisa, a <i>faircloughiana</i> Dialético-Relacional.
2.1.1 Discurso	Objeto de estudo da ADC.	Apresentação dos dois conceitos de discurso, conforme Fairclough: i) como prática social; e ii) como uma dimensão da prática social. Apresentação do conceito adotado para este texto: discurso como prática social.
2.1.2 Teoria Social do Discurso	Apresentação da concepção tridimensional do discurso.	Análise do discurso orientada linguisticamente, sem perder de vista questões

		sociais. Para a análise do discurso, mobilizam-se três dimensões: a social, a discursiva e a textual.
2.1.3 Dimensão/prática social	Dimensão mais “macro” da concepção tridimensional do discurso.	Articulação de elementos sociais diversos em configurações relativamente estáveis. Aqui, os conceitos de ideologia e hegemonia são mobilizados. O primeiro se refere às relações de dominação materializadas pelo discurso, sempre implicando em relações desiguais de poder; e o segundo se volta às formas de dominação social a partir do consenso.
2.1.4 Dimensão/prática discursiva	Dimensão que intermedia as outras duas dimensões da concepção tridimensional do discurso.	Sempre se manifesta de forma linguística e focaliza nos processos de produção, distribuição e consumo dos textos.
2.1.5 Intertextualidade	Uma das “microcategorias” de análise da dimensão/prática discursiva.	Processo textual que evidencia conexões com outros textos, seja explícita ou implicitamente. A intertextualidade pode ser analisada de quatro maneiras: pela negação, pela ironia, pela pressuposição e pela representação do discurso.

2.1.6 Dimensão textual/texto	Dimensão mais “micro” da concepção tridimensional do discurso.	Onde o discurso ganha materialidade. Diante das “microcategorias” de análise textual, é trazida a gramática como processo de análise nesta pesquisa.
2.2 Discurso midiático	Apresentação do subtópico, em específico a mídia <i>mainstream</i> .	Mídia como um espaço amplo de difusão de informações. O discurso midiático exerce uma influência intensa nas representações da sociedade. Em particular, a mídia <i>mainstream</i> é responsável por apresentar à sociedade a favela negativamente.
2.3 Gênero discursivo da esfera jornalística: notícia	Apresentação do subtópico, como as implicações da notícia na sociedade, bem como seus modos de composição enquanto gênero discursivo.	A notícia, como um gênero discursivo instanciado pela mídia, tem uma predisposição de noticiar algo negativo, pois quanto mais negativo é o impacto do acontecimento, mais probabilidade tem de ser noticiado. Seu esquema hierárquico de composição é regularmente mais rígido, com título, lide, parágrafo principal e parágrafos secundários.
2.4 Gramática Sistêmico-Funcional (GSF)	Apresentação da GSF e seu modo de conceber a linguagem.	A língua é entendida como orgânica, já que a GSF analisa as redes de sistema

		da linguagem (daí o termo sistêmico), assim como analisa as funções da linguagem que nos dispomos para produzir sentidos (daí a expressão funcional).
2.4.1 Dimensões locais e globais da linguagem	As duas dimensões de organização da linguagem.	As dimensões locais se relacionam às particularidades de um sistema linguístico. Já as globais se referem a qualquer sistema linguístico. Nessa última – dimensões globais –, têm-se as categorias de estratificação, instanciação e metafunções.
2.4.2 Metafunção ideacional: dimensão experiencial	Trata-se da representação do mundo.	Uma das metafunções da linguagem, a qual concebe a oração como representação pelo sistema de transitividade.
2.4.3 Sistema de transitividade: Processos e Participantes	Apresentação mais aprofundada dos Processos e Participantes.	Os Processos são os elementos centrais da oração e são tipicamente manifestados na lexicogramática pelo grupo verbal; os Participantes são entidades envolvidas pelos Processos e são manifestados por grupos nominais.
2.4.4 Sistema de transitividade:	Apresentação mais aprofundada das	As Circunstâncias são prototipicamente realizadas

Circunstâncias	Circunstâncias.	na lexicogramática por advérbios ou sintagmas adverbiais.
----------------	-----------------	---

**Fonte:** Elaborado pelo autor

### 3 FUNK

Tratando-se do fenômeno social desta pesquisa, organizamos um capítulo para expor, de maneira minuciosa, o trajeto do funk e suas repercussões nas mídias. Isso se faz necessário, porque a temática que tratamos neste texto se volta às representações do funk em notícias. No final, estruturamos um subtópico que retoma, de forma muito breve, o que explanamos neste capítulo.

O funk é um gênero musical que está presente no Brasil inteiro (CYMROT, 2021). Seja pelas músicas, pelos estilos de afirmação – dos funkeiros –, pelos modos de linguagem particular como uma variação social e/ou pelas práticas sociais comuns que o funk promove, como os bailes, esse gênero musical é um sucesso popular que atravessa, em maior ou menor grau, todos os estados brasileiros.

Essa repercussão do funk pode ser comprovada a partir de canções que marcaram gerações e que até hoje são memórias nostálgicas, como “Glamurosa” de MC Marcinho ou “O baile todo” do Bonde do Tigrão. Existem alguns “funks que duraram apenas um verão e outros que, contrariando o discurso sobre a suposta descartabilidade do gênero, marcaram gerações” (CYMROT, 2021, p. 18). Tais sucessos que marcaram a história do Brasil e de inúmeros brasileiros conseguiram incorporar em diversas esferas sociais, deixando legados do funk até os dias de hoje. Atualmente,

[a] pluralidade de espaços pelos quais o funk transita, por sua vez – bocas de fumo, Grammy Latino, série da Netflix, bailes em favela, prova de ginástica artística nas Olimpíadas de Tóquio de 2020, programas da Rede Globo, clubes de subúrbio, festas universitárias, YouTube –, reflete-se na variedade de públicos e no tipo de letra e batida apresentados” (CYMROT, 2021, p. 18).

A popularidade do funk alcança esferas diferentes da sociedade, desde a “boca de fumo” às “Olimpíadas de Tóquio de 2020”. Isso atesta a pluralidade de público que hoje o funk tem e o consumo de diferentes tipos de funk a partir de um público variado, seja pelas letras das canções funkeiras, seja pelas batidas.

O funk e suas músicas e batidas, ainda em conformidade com Cymrot (2021, p. 18), “remete à diversão, a uma batida irresistível, amigos, liberdade, sensualidade, protagonismo negro e periférico, mas também aciona imagens relacionadas a violência, tráfico de drogas, confusão, arrastão, apologia de crime, barulho, vulgaridade e pobreza musical”. Esses

paradoxos que circulam o funk ocorrem desde sua gênese, como veremos no subtópico seguinte.

Neste capítulo, ambientamos a história do funk, desde sua origem nos Estados Unidos da América até sua chegada às favelas brasileiras. Em seguida, trazemos as contribuições do hip hop para o funk, como o uso do prefixo “MC” para o(a) cantor(a) funkeiro(a). Depois, expomos o funk e seu espaço comum de produção, distribuição e consumo, ou seja, a favela. Adiante, apresentamos a prática social que o funk enseja, os bailes. Ainda, expomos as implicações do funk nas esferas midiáticas. Depois, trazemos o funk e sua construção com a temática de criminalidade. E, por fim, como contraponto, apresentamos o funk e sua construção com o campo semântico de manifestação cultural da periferia.

### 3.1 História do funk

A expressão “funk” veio dos Estados Unidos e expressava um tipo específico de música o qual fazia referência aos lamentos negros e rurais do *blues* e ao *soul*. Nessas músicas, empregavam-se discursos de caráter político e crítico. Nas palavras de Vassolér (2018, p. 27),

funk é um estilo musical que se classifica como descendente da música negra norte-americana, o *Rhythm and Blues* e o *Soul*, no final da década de 1960. Esses ritmos propunham-se a ser um discurso contra-hegemônico de conscientização dos(as) negros(as) americanos(as).

Então, a partir “do *soul*, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, chegamos ao funk, que é quando essa música é reduzida à sua percussividade mais básica” (ESSINGER, 2005, p. 10).

No entanto, antes dessa conceituação histórica do gênero musical funk em sua gênese, em consonância com Medeiros (2006), na década de 1920, a expressão “funk” se tratava de uma gíria dos negros dos Estados Unidos para se referir ao odor do corpo durante as relações sexuais. Funk, “nome que, até então, era a gíria dos negros para o mau cheiro” (ESSINGER, 2005, p. 11), foi sendo recategorizado e, na década de 1960, foi reconhecido como um gênero musical consolidado, provido da música *soul* americana, com misturas de ritmo gospel das igrejas batistas (ESSINGER, 2005). Então, “funk”, termo já usado como gíria para mau cheiro provindo do corpo durante as relações sexuais, ganha conotação firmemente como gênero musical.

Além da relação do termo “funk” com estilo musical, “[n]a virada da década de 1960 para 1970, a palavra *funk* deixou de ter um significado pejorativo e passou a ser símbolo do orgulho negro” (VASSOLÉR, 2018, p. 29). Logo, funk remetia a um estilo de música e às práticas da comunidade negra, como a forma de andar e de se vestir e as músicas que mais costumavam produzir e ouvir.

Nesse estreito entre relações raciais e musicais, o funk, tendo como raízes bases da comunidade negra, teve impactos diretos e indiretos de outro gênero musical também oriundo de práticas dos negros, o hip hop.

### 3.2 Contribuições do hip hop para o funk

Tanto o funk quanto o hip hop são gêneros musicais que muito se relacionam, pois “ambos apresentam as mesmas raízes musicais e sociais” (VASSOLÉR, 2018, p. 35). Na década de 1970, os Estados Unidos passavam por desigualdades sociais e econômicas, o que afetariam as produções no contexto musical, como o hip hop, que começava a surgir como forma de resistência no cenário capitalista estadunidense (BARROS, 2014). Em conformidade com Oliveira e Silva (2004, p. 63),

o surgimento do movimento hip hop está relacionado aos desdobramentos mais imediatos do capitalismo: preconceito racial, miséria e desigualdade. Esta situação foi vivenciada por várias comunidades, em especial nos Estados Unidos, onde o crescimento urbano e tecnológico promovia divisão de trabalho e também o desemprego devido à automação de tarefas outrora realizadas manualmente.

O hip hop se fazia presente no contexto de “preconceito racial”, de “miséria” e de “desigualdade”, tudo isso como impacto negativo da onda do capitalismo na década de 1970. O hip hop, então, estava em “áreas pobres e desassistidas da cidade, onde uma grande população negra [convivia] com um grande número de imigrantes, principalmente jamaicanos e porto-riquenhos” (ESSINGER, 2005, p. 55).

Nessa conjuntura, o hip hop teve um crucial papel “na constituição identificacional de adolescentes e jovens daqueles anos de 1970” (BARROS, 2014, p. 23). Dançarinos de rua – praticantes de movimentos do hip hop – faziam passos que simulavam símbolos de guerra com o intuito de contestar representações de seu próprio espaço. Eles “reproduziam movimentos que representassem os soldados mutilados da guerra [do Vietnã], ou ainda faziam movimentos que representassem a hélice dos helicópteros utilizados na guerra, entre outras representações” (OLIVEIRA; SILVA, 2004, p. 64).

As duas expressões, “hip” e “hop”, são associadas por África Bambaataa, um dos músicos desse período. Tais expressões indicam “quadris” e “saltar” respectivamente. Daí surge “hip hop”, com a finalidade de significar “saltar, mexendo os quadris” (BARROS, 2014, p. 24). Todavia, além de saltar e mexer os quadris, o hip hop começou a se constituir com muito mais impacto a partir de movimentos os quais reivindicariam representações que grupos de prestígio social faziam sobre bairros mais pobres. O grafite, que era a prática de fazer desenhos nas paredes, rompendo com a lógica de produção artística da época, e o *break*, que era a prática de dança que movimentava os quadris, fazendo críticas ao sistema vigente, eram “armas” desse movimento (BARROS, 2014). Em território brasileiro, “o hip hop emergiu no final dos anos 1970 com a ‘cultura *black*’ e incorporou às suas atividades o *break* e o grafite como expressões da ‘arte das ruas’” (VASSOLÉR, 2018, p. 36).

O hip hop ainda continha outros elementos dos quais, mais à frente, o funk se apropriaria. O rap, que significa *rhythm 'n' poetry*, ou seja, a mistura de ritmo e de poesia, ganhava também uma função social. Nas palavras de Essinger (2005, p. 59), “o rap ganhava mais um papel: o de denúncia social, recorrendo a uma espécie de representação crua da realidade, que deixou muita gente incomodada”. Desse modo, nas apresentações de hip hop, o DJ – Disk-Jockey – e o MC – mestre de cerimônia – eram figuras importantes nos bailes, dado que o primeiro era o responsável pela batida e pelo rap, o segundo era responsável por movimentar os bailes, cantando e improvisando rimas. Essa parceria fez o hip hop ser uma das principais manifestações da década de 1970 (BARROS, 2014).

Esses movimentos ou elementos do hip hop foram aos poucos sendo apropriados pelo funk. Segundo Essinger (2005, p. 58), “os bailes cariocas não demorariam a absorver o rap, como demonstra o disco *The Best funky in town vol. 2*, de Cidinho e Cambalhota: estão lá tanto o ‘Christmas Rappin’ quanto o ‘King Tim III’”. Além do mais, a figura do MC, no funk, também faria parte dos bailes, pois esse prefixo seria usado antes dos nomes dos cantores funkeiros (LOPES, 2010). Os MCs, que entraram em cena efetivamente na década de 1990, e os DJs, que entraram em cena um pouco antes, na década de 1980, se constituíam como figuras importantes quando se pensava nos bailes funk.

A relação entre funk e hip hop não se dá apenas nas apropriações de elementos entre os gêneros musicais. As suas repercussões na sociedade também ocupavam o mesmo lugar. Na década de 1990, “[t]anto o funk quanto o hip hop são acusados de promover festas, músicas e danças que incitam a violência” (CYMROT, 2021, p. 82). Muito provavelmente, as raízes raciais e sociais que dão ponto de partida para ambos os gêneros podem ser algumas

motivações pré-estabelecidas na sociedade para relacionar tais estilos musicais com o campo semântico da violência.

No entanto, estabelecer uma associação do funk com o hip hop não é absoluto. Os adeptos do hip hop, de acordo com Lopes (2010), não compartilhavam da influência de contribuição para o funk, já que o hip hop tinha um caráter crítico e de transformação social. Logo, esses jovens julgavam o funk oposto ao movimento do hip hop, ou seja, o funk como alienado, porque o via apenas como entretenimento e não se preocupava com a criticidade comum que o hip hop empregava.

Entre essas tomadas de sentido, consideramos aqui uma relação direta e/ou indireta da constituição do funk, graças a alguns elementos do hip hop, como já apresentado e embasado pelos trabalhos de Essinger (2005), Lopes (2010), Vassolér (2018) e Cymrot (2021). É incontestável que foi “pela influência dos gêneros [...] que muitos sujeitos se constituíram no funk” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 17).

Ainda, segundo Lopes (2010, p. 26), “o hip hop, produzido inicialmente em solo estadunidense, foi batizado, ressignificado e disseminado como funk carioca nas periferias da cidade do Rio de Janeiro”. Portanto, é fato afirmar que o hip hop foi crucial para a gênese e constituição do funk, bem como afirmar que, em primeiro lugar, em solo brasileiro, que o funk chega e se instaura é nas favelas do Rio de Janeiro.

### **3.3 Funk e favela**

O funk é, em princípio, um gênero musical produzido por jovens da periferia (ESSINGER, 2005; LOPES, 2010; VASSOLÉR, 2018). Quando ele chega ao Brasil, precisamente ao Rio de Janeiro, o funk é produzido e difundido pelas favelas cariocas. Contudo, na atualidade,

falar em funk não é sinônimo de falar no Rio de Janeiro em suas particularidades geográficas, sociais e policiais. Se o funk esteve inicialmente vinculado às favelas do Rio, o gênero tornou-se música nacional ainda durante a década de 1990, veiculado através da atuação de certos artistas de boa circulação midiática como Fernanda Abreu e Gabriel Pensador. Ao mesmo tempo, DJs de diversas cidades brasileiras começam a empregar as técnicas e repertórios do funk em bailes de rap, hip hop e música eletrônica, fundamentalmente nas periferias das grandes capitais. (TROTTA, p. 92, 2016)

O funk hoje ultrapassa os limites geográficos do Rio de Janeiro, ‘berço’ do gênero musical no Brasil, e é produzido, difundido e consumido em grandes capitais brasileiras.

Porém, embora tenha ocorrido essa difusão nacional, o funk não transita regularmente em todas as esferas sociais presentes no Brasil, pois, como no Rio de Janeiro, o funk está presente, com muita predominância, nas favelas das cidades brasileiras.

Sabido disso, um dos pioneiros e responsáveis por pesquisar e apresentar o funk na esfera científica foi o antropólogo Hermano Vianna, pois ele realizou a primeira etnografia dos bailes funk da cidade do Rio de Janeiro (LOPES, 2010). Conforme Essinger (2005, p. 73), Vianna “virou uma espécie de ‘tradutor’ para a Zona Sul daquela realidade dos bailes da periferia”. Sobre a nacionalização do funk nas favelas do Brasil, nas palavras do próprio Vianna (2014, p. 44), “o funk chega ao Rio e é deglutido de maneira inédita”.

Como o lugar-comum do funk é a favela, muito naturalmente as produções musicais retratavam – e ainda retratam – as condições reais desse meio. Nessa linha, Essinger (2005) traz em seu livro, “Batidão: uma história do funk”, falas de MCs, como MC Mascote e MC Leonardo. O primeiro afirma que: “Se eu não vivi, eu vi o meu irmão do lado viver. Se eu não passei fome, eu vi meu vizinho passar. Eu boto para fora a realidade, não tem maquiagem não. Tudo o que aconteceu na favela eu boto para fora na minha melodia” (ESSINGER, 2005, p. 107); o segundo diz que: “Tudo que a gente sempre fez de música foi utilizando esse universo da favela mesmo, esse tumulto que é cada vez maior, porque não existe lugar que cresça mais do que a favela” (ESSINGER, 2005, p. 147).

Foi na década de 1980 que o funk começou a ultrapassar os limites das favelas. Já cantado por MCs, as músicas funkeiras eram tocadas em bairros social e economicamente prestigiados, como os da Zona Sul, no Rio de Janeiro. Todavia, essa repercussão do funk gerou incômodo a algumas esferas sociais. O gênero musical começou a ser alvo de um preconceito inconfessável (LOPES, 2010), principalmente por dois fatores: por suas raízes negras e periféricas e por ser uma prática advinda de favelas.

Nos anos 1940 e 1950, construiu-se uma representação da favela, no imaginário das autoridades públicas, como um espaço de ausências e carências que persistiria até hoje (ROCHA, 2010). Então, um gênero musical que advém de um espaço marcado pela falta é acionado no imaginário social como um estilo de música que não acrescenta nada socialmente, logo é preterido da sociedade.

Acrescenta-se a isso, uma representação da favela como meio, por natureza, de gerar criminosos. De acordo com Zaluar (2006), existe uma representação hegemônica da favela como espaço capaz de produzir bandidos, uma vez que o mero contato com a favela poderia

transformar o comportamento de pessoas inocentes, por causa das más influências. Nessa esteira, a favela é desenhada na sociedade como um lugar nocivo para os cidadãos “de bem”.

A favela, seguindo essas representações, é “construída no discurso hegemônico como o lugar do mal, do perigo e da barbárie” (LOPES, 2010, p. 56). E o funk, por sua vez, é o movimento responsável por reunir a favela. Portanto, dentro dessa perspectiva hegemônica, o gênero musical funk é o agente que aglomera o perigo e a incivilidade.

Em contraponto, os residentes das favelas – os favelados – contrariam tais representações. MC Leonardo, sujeito funkeiro oriundo de uma favela, em um ato no plenário da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, afirma que o “funk é, acima de tudo, uma linguagem da juventude das favelas” (LOPES, 2010, p. 62). Essa linguagem da juventude favelada é percebida principalmente nas músicas funkeiras, apresentadas em shows de funk ou mais conhecidos como bailes.

### **3.4 Funk e sua prática social: os bailes**

Uma prática social comum do funk nas favelas é o baile funk. Segundo Essinger (2005, p. 12), o baile funk é uma “festa de música feita pela e para a comunidade, por MCs – os mestres de cerimônia, também conhecidos como rappers ou rimadores – que são o orgulho de sua área e de muitas outras áreas da cidade, dependendo da fama que conquistam”. Acerca dos espaços de realização dessa prática social funkeira, Cymrot (2021, p. 158) diz que o baile funk “era realizado em favelas e abarcava vastos espaços na geografia urbana”.

Esses eventos eram animados e proporcionavam para a comunidade periférica formas de renda alternativas com a movimentação intensa na favela. Conforme Cymrot (2021, p. 105), os bailes funk

são animados pelo som alto de carros estacionados nas ruas ou em postos de gasolina. Lanches e bebidas mais baratos são vendidos muitas vezes pelos próprios moradores do bairro, como forma de complementar ou obter sua única renda. Tais bailes ficaram conhecidos na grande mídia como ‘pancadões’, em virtude do som alto, e entre seus frequentadores são reconhecidos como ‘fluxos’.

Os “fluxos”, que aconteciam na rua, eram, pois, shows abertos e gratuitos (CYMROT, 2021). Como o próprio nome sugere, “nessas festas há o fluxo ou a circulação de pessoas, motos e carros, quando a largura da rua permite. Afinal, os ‘fluxos’ muitas vezes fecham as ruas e ruelas onde acontecem e é difícil atravessá-los” (CYMROT, 2021, p. 107). O movimento na favela, graças aos bailes funk, era intenso e aglomerado.

Os bailes funk, além de proporcionarem festa e lazer à favela, também proporcionavam rendas para donos de estabelecimento comercial que viam aquela multidão de pessoas como potenciais consumidores de comidas e bebidas. “Donos de bares ligavam o paredão de som alugado em frente aos estabelecimentos, em alto volume, para atrair aglomerações de jovens e ajudar na venda de bebidas” (CYMROT, 2021, p. 107).

Dessa forma, os bailes funk, ou os “fluxos”, eram, predominantemente, vistos como eventos essenciais da comunidade, haja vista que eles mobilizavam diversos aspectos da e para a própria favela, isto é, a música funkeira, a organização de eventos, as vendas de comidas e bebidas, o entretenimento etc. Nesse sentido, Cymrot (2021, p. 194) afirma que

[p]elo fato de os bailes de comunidade serem uma das únicas alternativas de lazer da juventude pobre da favela, é natural que as associações de moradores tenham interesse em colaborar para sua realização, ainda mais porque tais bailes constituem um espaço de sociabilidade importante e muitos MCs da comunidade só têm espaço para cantar suas músicas nesses palcos, elevando a autoestima da comunidade como um todo.

As realizações de bailes funk na favela ganhavam impulso não só dos funkeiros, como também da comunidade periférica. As músicas dos MCs eram cantadas nos “fluxos” e elas elevavam a autoestima da favela. É fato que socialmente, muitas vezes, as músicas funkeiras são taxadas como ruins e sem melodia, mas, como pontua Cymrot (2021, p. 277), “[o] funk pode não ser musicalmente agradável a todos os ouvidos, mas deve-se levar em conta o contexto para o qual suas músicas são feitas: o baile”.

Ainda, além desse contexto de produção das canções funkeiras, há uma relativização subjetiva sobre gostos musicais. No entanto, mirando em aspectos que são mais contextuais, “[d]a mesma forma como o funk pode ser considerado ‘música ruim’ para se ouvir em casa, sozinho, tomando um café em um dia frio, uma música erudita dodecafônica pode ser considerada ‘música ruim’ para animar uma pista de dança lotada” (CYMROT, 2021, p. 277).

Uma das precípuas motivações das produções discursivas do funk, como suas canções, era perceber os frequentadores dos “fluxos” cantar e dançar na multidão. Nos bailes funk,

[p]ara a festa produzir um clima excitante e/ou bem-humorado, é necessário haver uma sintonia entre os movimentos corporais, as letras e o ritmo da música. O comportamento no baile é, portanto, em grande medida, orientado pelas músicas. Geralmente, os principais sucessos dos bailes não eram os raps românticos, melosos, que indicavam o momento mais apropriado da paquera, e sim os funks com as batidas mais fortes e marcadas, as chamadas montagens ou “pancadões” (CYMROT, 2021, p. 156)

Daí a razão das músicas com batidas, os “pancadões”, fazerem tanto sucesso quando se pensa em funk e suas implicações nas favelas. Essas músicas eram – e ainda são – categorizadas como as mais apropriadas para fazer toda a galera do baile funk se movimentar e dançar, pois, se tratando de DJs ou MCs, é isso que eles mais deslumbram em um show.

Por outro lado, nos “fluxos”, brigas também eram realidades que aconteciam no meio da multidão. “A música e o modo de dançar eram apontados com muita frequência como um dos fatores propiciadores das brigas nos bailes funk normais. Qualquer esbarrão ou pisão no pé podia dar início a uma briga, principalmente quando não havia um pedido de desculpas”. (CYMROT, 2021, p. 155).

Embora os bailes funk fossem eventos corriqueiros e apreciados pelos funkeiros e por outros sujeitos da comunidade periférica, isso não é uma realidade absoluta para todos os residentes da favela. Se, de um lado, uma parcela da favela se beneficiava com os bailes, do outro, os “fluxos” incomodavam os residentes da comunidade. É nesse atrito que surge a “Operação Pancadão”. Em conformidade com Cymrot (2021, p. 108),

A partir da reclamação de muitos moradores a respeito do barulho e do fechamento das ruas entornos dos ‘fluxos’, inclusive em reuniões dos Conselhos Comunitários de Segurança-Consegs, surgiu a chamada Operação Pancadão, uma ação policial cuja proposta era coibir a realização dessas festas de rua.

Dessa maneira, a polícia tinha bases legais para se envolver nos bailes funk e interromper o evento a seu modo. É por essa razão que os organizadores dos “fluxos” planejavam formas de se dispersar com muita rapidez no caso de haver repressão policial nos “fluxos”, e, após a polícia ir embora, o baile poder ser reiniciado ainda na mesma noite (CYMROT, 2021).

Entre serem uma prática social comum da favela e serem uma prática ilegal que necessitasse de intervenções policiais, os bailes funk foram ganhando conotações negativas, o que já fora desenhado no imaginário social na relação funk-favela. “Logo que surgiram os primeiros funks com letras em português, alguns foram acusados de fazer apologia de crime” (CYMROT, 2021, p. 262). Essas acusações davam mais bases para as ações policiais, ou seja, policiais entrarem nas favelas e suspenderem qualquer festa de funk na periferia.

Os “fluxos” ainda eram vistos como práticas da favela que incitavam ao tráfico de drogas. No entanto, deve-se pontuar que, apesar de o tráfico de drogas ser uma realidade da favela, ele não é um aspecto constituinte dos bailes funk, porque é fato que os bailes e o tráfico de drogas “são atividades que podem se encontrar, mas são independentes, tanto que o

tráfico já existia antes do funk e permaneceu mesmo após a proibição dos bailes” (CYMROT, 2021, p. 306)

Ainda com tudo isso, é inegável que, na década de 1990, os números de bailes aumentaram consideravelmente. Como já havia MC cantando em português nos bailes, Essinger (2005) atenta os modos de linguagem que os cantores funkeiros apresentavam nas suas produções discursivas. Os MCs “falam um português que tanto pode apontar para o nascimento de uma nova língua quanto para a falência do sistema educacional brasileiro, vítima de décadas de abandono e falta de investimentos dos governos” (ESSINGER, 2005, p. 14). Essa afirmação atesta que “o funk ajudava a explicar o Brasil para a classe média” (ESSINGER, 2005, p. 151).

A repercussão dos bailes funk foi tanta que o “fluxo” da periferia “exerceu o papel de ‘zona de contato’ entre segmentos sociais diversos, fazendo com que jovens de classes média e alta conhecessem a favela” (CYMROT, 2021, p. 49). Esse movimento de inserção de público, isto é, a visita nos bailes de sujeitos que não fossem da favela, gerou um julgamento paradoxal da sociedade em relação aos bailes funk. De um lado, tinha-se a classe média indo curtir shows de funk na favela, de outro, tinha a mesma classe média criminalizando os bailes funk. Daí surge a relativização de um mesmo fenômeno social. Acerca disso, Cymrot (2021, p. 50) afirma que “[s]etores da classe média, por sua vez, ao ver que seus filhos passaram a frequentar os bailes funk de comunidade, relativizaram sua visão criminalizante do fenômeno. Afinal, seus filhos não tinham nada a ver com aqueles ‘bandidos’”.

Entre esses paradoxos, os bailes funk – no sentido metonímico para o gênero musical funk –, a partir de seus impactos de difusão, começaram a ser vistos como uma manifestação do funk entendida como movimento de cultura. Assim, nos anos de 1990, “[o]s bailes funk começaram a atrair muitas pessoas e a se constituir um espaço de manifestação cultural da periferia” (VASSOLÉR, 2018, p. 37). Mas, esse entendimento de funk como movimento cultural não foi compreendido socialmente em absoluto. As repercussões do funk na sociedade e as representações paradoxais do funk na mídia evidenciam as tomadas de sentido acerca do funk e de seus efeitos para a sociedade.

### **3.5 Funk e mídia**

De uma forma ou de outra, no final do século XX, o funk ganhou repercussão nacionalmente, sobretudo na mídia. Nas palavras de Cymrot (2021, p. 18),

trata-se de um gênero musical de imenso sucesso popular, incorporado com tensões pela grande mídia, que gera recursos financeiros e empregos direta e indiretamente e é admirado no exterior, ao mesmo tempo que é fortemente identificado com a favela e associado à criminalidade, sendo alvo de repressão policial.

Cymrot (2021) evidencia as tensões sobre o funk no contexto midiático. Se por um lado, o funk era admirado, inclusive no exterior, por outro, ele era associado ao crime. Essas representações do funk paradoxais foram alavancadas principalmente quando o funk sai dos espaços geográficos das favelas e começa a chegar a outros espaços socialmente de prestígio.

Nos anos de 1980, o funk já circulava em diversos espaços que não fossem a favela. As repercussões em torno dele eram turbulentas, dado que “ora o funk aparecia pela mídia corporativa, como um novo gênero musical brasileiro midiático, ora ele aparecia como um gênero causador de barbáries sociais e, por isso, deveria ser retificado ou evitado” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 20).

Ainda na mesma década, oito matérias sobre o funk foram veiculadas em jornais. Delas, três abordavam a etnografia de Hermano Vianna (LOPES, 2010). Para deixar evidente, Lopes (2010) traz algumas notícias que abordaram o funk na década de 1980. Em 25/04/1980, o carioca *Jornal do Brasil* veiculou uma notícia intitulada “Quem não gosta de ‘funk’, bom sujeito não é”. Aqui é traçado um perfil estereotipado de jovens funkeiros: de baixo poder aquisitivo e desempregado. O funk ia sendo desenhado pela mídia como um ritmo advindo da favela, de pobres, nomeados de funkeiros. Já em 13/09/1989, o jornal da *Tribuna*, do Rio de Janeiro, trouxe uma matéria que foi intitulada “As batidas do coração suburbano” (LOPES, 2010). Aqui, segundo a autora, o funk foi comparado com outro ritmo, também de mesmas raízes, o samba, que já era reconhecido como um gênero musical legitimamente nacional.

Anos mais tarde, na década de 1990, o funk ganha espaço na televisão, como o programa da Xuxa, da Rede Globo, a fim de “torná-lo popular entre crianças moradoras de condomínios da zona Sul carioca” (CYMROT, 2021, p. 47). O funk tocado na TV era o chamado “funk melody”, uma vertente de funk mais próxima do gênero musical pop, com um estilo mais romântico de música. Nas palavras de Cymrot (2021, p. 48),

o programa da Xuxa recebia regularmente MCs de funk melody, vertente de funk mais melódica, pop e romântica, mais comportada e palatável ao gosto da classe média, com arranjos musicais mais elaborados e que obteve grande espaço na TV e nas rádios a partir do início dos anos 1990.

Com isso, já se há uma evidência de qual tipo de funk é adotado pela mídia para “cair nos gostos” das classes sociais média e alta. O funk tocado comumente nos bailes funk, “os

pancadões”, não chegava – ou chegava muito raramente (adaptado) – à mídia. Segundo Essinger (2005), os bailes funk, onde os “pancadões” tocavam, incomodavam muito a polícia. É por isso que MCs oscilavam bastante quando se tratavam das repercussões do funk. Nesse contexto, o funkeiro Marlboro afirma:

Eu via que o funk era um movimento muito popular, mais do que qualquer outro movimento musical. E no entanto ninguém falava do funk. Você via uma festa na Zona Sul [do Rio de Janeiro] com 200 pessoas – mídia, jornal, televisão falando – e por que do meu baile, com 10 mil pessoas, ninguém falava porra nenhuma? Por que aquilo existia e eu não existia? Por que aquilo tinha reconhecimento e eu não tinha? Havia alguma coisa errada ali. Eu fui começar a analisar e vi que o funk só ia conseguir quebrar essa barreira de submundo quando começasse a ter os seus próprios artistas. Porque aí eu ia ter funkeiro na televisão, funkeiro na mídia, funkeiro no jornal (ESSINGER, 2005, p. 93).

Marlboro se inquieta com a posição marginalizada que o funk recebia. Mesmo o funk propiciando eventos que chegavam a milhares de pessoas, ele não era mostrado na mídia como uma manifestação musical comparado a outros eventos de música da Zona Sul do Rio de Janeiro. Todavia, anos mais tarde, o mesmo funkeiro afirma que “o melhor momento do funk é quando ele não está na mídia. Quando ele vai para a mídia, ele traz mais problemas do que soluções” (ESSINGER, 2005, p. 214). Dessa forma, é possível inferir as conturbações que o funk passava nas esferas midiáticas.

Nos anos de 1990, um marco considerável em que a mídia relacionou o funk com a criminalidade se referiu aos chamados arrastões. De acordo com Lopes (2010), os arrastões foram repercutidos pela mídia como “invasões” em uma das praias mais famosas do Rio de Janeiro, Ipanema. A mídia informava que jovens funkeiros tinham o objetivo de cometer atos que indicavam perigo aos banhistas. Logo, a imagem do funk no imaginário social foi se relacionando com marginalidade, perigo, bandidagem, entre outras acepções do mesmo campo semântico (LOPES, 2010).

Se nos anos de 1980, o funk é veiculado como gênero musical brasileiro em ascensão social, nos anos de 1990, o funk passa a estar presente predominantemente em matérias policiais (LOPES, 2010). Assim, o gênero musical é representado como nocivo para a sociedade, e, por tabela, o funkeiro passa a ser visto como morador de favela, causador de terror e violência.

Após as repercussões dos “arrastões” causados supostamente pelos funkeiros, a mídia começou a veicular inúmeras notícias que demonizam o funk, como a matéria de 10/08/1993, do jornal carioca “O Globo”, intitulada “Funkeiros apedrejam ônibus e ferem 3”; a de

26/08/1994, do jornal “O Dia”, do Rio de Janeiro, intitulada “Funkeiros tentam estupros”; a de 13/06/1995, novamente do jornal “O Globo”, com o título “Juiz manda apurar apologia ao tráfico nos bailes funk; e a de 12/09/1996, do jornal “O Dia”, com o título “Febre funk já matou 80” (LOPES, 2010).

Ainda, no início dos anos de 1990, a matéria paulista intitulada “Funkeiros vão às ruas para manter os bailes”, do jornal “Folha de S. Paulo”, em 28/03/1992, desenhou um mapa ilustrativo nomeado “O Cenário Funk: onde acontecem os bailes e os arrastões” (LOPES, 2010). Em consonância com Lopes (2010), esse mapa ajudava a criar um desenho no imaginário social, que localizava onde está o perigo, portanto, o lugar que deveria ser evitado. O mapa estava intrinsecamente ligado às regiões em que ocorriam os bailes funk. Dessa forma, o funk passou a ser compreendido na sociedade como bagunça, realizado em favelas e categorizado como potencialmente perigoso.

Na virada do século, o funk, aos poucos, é reportado de maneira distinta, consequência da presença de um público diferente nos bailes funk. Mais do que isso, nos anos 2000, a classe média, além de ir aos bailes, ainda se fazia ver nos bailes pela mídia. Esse público novo sabia cantar músicas funkeiras e tinha a necessidade de ir conhecer as práticas sociais do funk na favela. Como afirma Essinger (2005, p. 134),

[a] classe média, ao ver que seus filhos sabiam cantar todos aqueles funks que tocavam no rádio da empregada, e se aventuravam mesmo a ir conferir *in loco* que agito era aquele, passou a relativizar sua visão do fenômeno: seus meninos e suas meninas não tinham nada a ver com aqueles ‘bandidos’. Eram, quando muito, adolescentes vivendo nos bailes a fase de rebeldia desculpável da idade.

A classe média não estava apenas cantando músicas de funk, mas também estava presente nos bailes. “Não era raro ver carros de luxo na entrada das favelas, cheio de garotões rumo aos bailes. E, para o terror dos pais, tampouco era incomum ver meninas branquinhas namorando os funkeiros pretinhos das comunidades” (ESSINGER, 2005, p. 134). Toda essa inserção social gerou uma relativização do fenômeno funk na mídia e, com isso, passou-se a criar dois tipos de funk – o funk do bem e o funk do mal (LOPES, 2010). O primeiro se referia ao funk curtido por esse novo público; o segundo se remetia ao funk tocado nas favelas, chamado de funk proibidão, que, consoante ao funkeiro MC Catra,

[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 entender 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).

Na década de 2000, o funk tanto se mostra presente em matérias que o demonizam como em páginas que o prestigiam. Programas de televisão voltaram a trazer o funk para as telas, como o programa da Rede Globo “Caldeirão do Huck”, apresentado por Luciano Huck e, anos mais à frente, o “Esquenta!”, apresentado por Regina Casé (CYMROT, 2021). Essas aparições do funk na TV aberta impulsionava o funk nacionalmente e o apresentava como manifestação cultural da periferia.

Em contrapartida, o funk “do mal” continuava condenado à ilegalidade. Mesmo com tantas associações do funk com a criminalidade e tráfico de drogas na mídia, nenhum o impactou tanto como a acusação feita em 2002. No ano referido, o repórter investigativo da Rede Globo, Tim Lopes, foi fazer uma matéria no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, e não voltou no horário pré-estabelecido com o seu motorista. Logo, a mídia noticiou o sumiço do repórter, o que ocasionou uma operação policial que resultou na identificação de alguns bandidos que atuaram no desaparecimento do jornalista.

De acordo com Essinger (2005), Tim Lopes foi pego e revistado por bandidos que encontraram uma câmera com o repórter. Logo, ele foi sentenciado e torturado até a morte pelos assassinos, os quais desapareceram com o corpo do jornalista, uma vez que ele foi esquartejado e queimado com gasolina e pneus. O que sobrou foram restos mortais, enterrados em um cemitério clandestino, que foi descoberto tempos depois.

A comunidade jornalística começou a veicular a fatalidade do caso como um “atentado ao jornalismo investigativo e à liberdade de expressão” (LOPES, 2010, p. 50). Nesse contexto, o crime contra Tim Lopes foi associado ao funk. Como afirma Lopes (2010, p. 51), “o crime contra o repórter foi, ao longo da construção midiática do caso, associado ao baile funk”.

Com esse marco, o funk, por muito tempo, foi reapresentado pela mídia como uma prática altamente perigosa, delimitando, a partir dos mapas já construídos pela mídia, os espaços que não podiam ser frequentados. Daí, se construíam as dicotomias “perigoso” e “não perigoso” ou “evitáveis” e “não evitáveis” no imaginário social. Essa delimitação “atribui às favelas e aos sujeitos favelados certas características situando-os como alienígenas e bárbaros” (LOPES, 2010, p. 37). Mais do que isso, nas práticas discursivas midiáticas (BARROS, 2014), qualquer identificação do funkeiro implicaria na identificação do sujeito como favelado, perigoso e evitável.

Após a explanação do funk nas esferas da mídia até o século atual, é notável que o gênero musical é representado em dois eixos dicotômicos. Por essa razão, organizamos os

dois próximos subtópicos, a fim de organizar como se dá a relação de funk com criminalidade e funk com cultura.

### **3.6 Funk e criminalidade**

Desde sua origem e principalmente após repercussões que ultrapassam os limites da favela, o funk é associado, muitas vezes, à criminalidade. “A representação do funk como um gênero musical passível de criminalização já perpassa por décadas” (VIEIRA JUNIOR, 2020, p. 55). Seja pela apologia ao crime, seja pelo tráfico de drogas, seja, inclusive, pela perturbação da ordem em espaços públicos, o funk é mirado como um estilo musical nocivo à sociedade e, por razões diversas, argumenta-se que ele deve ser, se não criminalizado, controlado.

De acordo com Cymrot (2021, p. 29), “nos anos 1970, o funk era visto como uma ameaça importada à segurança social”. Discursos que almejam manter a segurança social são usados para ir de encontro com as manifestações funkeiras, como se a tríade funk-segurança-sociedade não pudesse coexistir civilizadamente.

Como cada vez mais esse gênero musical foi ganhando força nacional, passando em programas de entretenimento de canal aberto e sendo tocado e cantado pela classe média, o funk, no mesmo ritmo, foi incomodando algumas parcelas da sociedade. A mídia, com seu poder de mobilização da opinião pública, se mostrou/mostra controversa quando se trata das implicações do funk. Em contrapartida, o funk, através de suas práticas sociais, como seus bailes “pancadões”, e de suas práticas discursivas, como suas músicas nas mais diversas vertentes, ocupou/ocupa o seu espaço de mobilizar opiniões sociais. Conforme Cymrot (2021, p. 243), “o funk é um gênero muito popular no Brasil, portanto, sua mensagem tem bastante força e pode influenciar muita gente, o que o torna ameaçador”.

Enxergando o gênero musical e suas possíveis “ameaças” – mesmo que apenas pensadas antecipadamente –, a mídia se mobilizou – e ainda se mobiliza – para, de forma ampla, representar o funk como um gênero criminalizável. Logo, a criminalização do funk é “em sentido amplo, desempenhada pela imprensa, ao construir e reproduzir discursos que reforçam a associação do funk com a criminalidade e que legitimam o tratamento policial” (CYMROT, 2021, p. 21).

Além das criminalizações do funk acontecerem, a partir das tomadas de sentido em notícias, a criminalização ao gênero musical também tem uma faceta de pré-julgamento. Nas palavras de Cymrot (2021, p. 272),

[e]m alguns julgamentos do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro e de São Paulo, o fato de o réu escutar funk ‘proibidão’ é considerado um indício a mais de que pratica o crime de receptação ou de tráfico de drogas, não simplesmente o de uso, e de que pertence a uma facção criminosa, o que justificaria a decretação de sua prisão preventiva ou o aumento de sua pena.

É evidenciado que um sujeito ouvir funk o torna, conseqüentemente, um possível criminoso, e isso é usado como justificativa para decretar uma prisão preventiva. Dessa maneira, na esfera do Poder Judiciário, criminalizar um sujeito, por ser adepto ao funk, ganha forma material e implicações negativas aos funkeiros.

Como um caso mais pontual e recente acerca das implicações da representação do funk com a criminalidade, “dia 1º de janeiro de 2019, nove jovens morreram pisoteados no Baile da DZ7, em Paraisópolis, após uma ação policial” (CYMROT, 2021, p. 102). Ainda segundo Cymrot (2021), os policiais envolvidos no caso narram que estavam perseguindo assaltantes em uma moto e que, aleatoriamente, entraram no baile, sendo recebidos por garrafadas pelo público, o que motivou os policiais a atirar balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. Contudo, a versão das testemunhas contesta a dos policiais, pois elas acusam a polícia de forjar armadilhas, cercando rotas de fuga e, assim, forçando os frequentadores do baile a correr entre os becos estreitos da favela.

As conseqüências de criminalizar o funk pelo preconceito ao gênero musical e suas implicações sociais e pela ordem de prisão preventiva para apreciadores de músicas funkeiras dão abertura a policiais agirem ao seu modo na repressão de práticas funkeiras, como ocorreu no Baile da DZ7, em São Paulo.

A vertente do funk proibidão, por narrar a história de quem vive na favela, falando de tráfico de drogas e de organizações criminosas, incomodam muito particularmente a polícia. Assim, muitas vezes, é gerado um confronto direto entre a autoridade policial e as práticas sociais comuns da favela expostas pelas músicas funkeiras. Cymrot (2021, p. 100) afirma que

[a]lém de as letras sobre sexo e drogas agredirem a moralidade de muitos policiais e de estes se sentirem provocados com a ocupação das ruas pelos jovens, outras letras pregam a morte de policiais e/ou exaltam facções criminosas, vistas pelos policiais como as responsáveis pela morte de seus colegas.

De maneira geral, o papel da polícia de manter a segurança pública é colocado em segundo plano quando pensado na ação de ir atrás de criminosos, pois isso “é visto como importante, desafiador e gratificante, a razão de ser da polícia” (CYMROT, 2021, p. 98). A Polícia Militar de São Paulo, por exemplo, publicou um vídeo em 2017, em sua página no

Facebook, “que exemplificava como o combate aos ‘pancadões’, bailes funk de rua, vinha sendo feito. Nas imagens, é possível ver bombas de efeito moral explodindo e frequentadores correndo” (CYMROT, 2021, p. 101). A repressão policial aos bailes funk comumente gera confusão e correria. Nesses casos, os frequentadores dos bailes se dispersam, buscando abrigo e local seguro, aguardando um provável confronto entre a comunidade e a polícia. Em casos mais graves, mortes são atestadas.

Na esfera Legislativa, houve projetos de lei que tinham a finalidade de criminalizar o funk. Isso era feito de inúmeras maneiras, como se amparar no combate à poluição sonora. Como atesta Cymrot (2021, p. 112),

em alguns projetos de lei que visam supostamente combater a poluição sonora, o foco no som alto, o real causador da poluição sonora, é desviado para a fonte de emissão do som (carros estacionados), para o tipo de música que é tocada nos bailes e para outras questões que nada têm a ver com poluição sonora, como o consumo de drogas, o que reforça a hipótese de que, mais do que a poluição sonora, o alvo desses projetos seja o baile funk em si.

Entendendo que o funk era mirado de diversas formas em alguns projetos de lei, a fim de torná-lo crime, os funkeiros buscaram maneiras de contrapor essas iniciativas. Com efeito, “[a] criminalização do funk acabou politizando alguns funkeiros, que optaram por ingressar na política institucional, a fim de defender a cultura do funk e pautas correlatas, como políticas voltadas à juventude” (CYMROT, 2021, p. 71). A presença dos funkeiros na instância política tinha, portanto, muito mais do que romper com o preconceito do funk, mas dar visibilidade ao gênero musical como movimento cultural.

Nessa busca, o funk seria aos poucos menos debatido em projetos que o criminalizasse, e mais debatido com iniciativas à juventude das favelas e à cultura funkeira. A saber, embora houvesse um discurso que, com recorrência, criminalizava o funk por parte do Estado, isso não era absoluto. “[T]anto o Poder Executivo quanto o Poder Legislativo adotam políticas de repressão ao funk, mas também políticas de reconhecimento e valorização do funk enquanto manifestação cultural” (CYMROT, 2021, p. 133). Daí, as iniciativas de apresentar o funk à sociedade, não como crime, mas como cultura.

### **3.7 Funk e cultura**

A apresentação do funk na mídia como um gênero musical instigador de crimes gerava descontentamentos para a comunidade funkeira e, em consonância com Cymrot (2021, p.

213), “[n]a medida em que o ‘funkeiro’ foi o termo eleito pela mídia e por setores conservadores da sociedade para designar esses jovens ameaçadores como uma conotação claramente pejorativa, essa identidade foi assumida como orgulho”. Os funkeiros, buscavam, em um movimento “contramaré”, reafirmar sua identidade funkeira e visibilizar suas práticas como legítimas, afastando a conotação de criminalidade que a mídia construía e reproduzia.

Como o funk era significado pela mídia em movimentos controversos, o gênero musical também é apresentado em matérias jornalísticas como manifestação cultural, principalmente quando o funk aparecia nos programas de televisão. No início dos anos 2000, programas de TV, como “Mulheres” (Gazeta, de São Paulo), “É Show” (Record, de São Paulo), “Superpop” (Rede TV!, de São Paulo) e “Caldeirão do Huck” (Globo, do Rio de Janeiro) davam espaços para apresentações funkeiras, tornando o funk um “batidão” ouvido por telespectadores (ESSINGER, 2005).

Na década de 2000, um ano significativo favoravelmente para o funk foi o de 2001. Uma festa de funk, promovida pela Furacão 2000, reuniu “atores globais, jogadores de futebol e boa parte da juventude dourada da Zona Sul para dançar música dos MCs de comunidade” (ESSINGER, 2005, p. 211). Com essa imersão das celebridades e da juventude da classe média e alta, o funk começa a ser significado como um movimento autêntico popular brasileiro. A se somar, dois anos depois, em 2003, o evento TIM Festival, para o qual o funkeiro Marlboro fora convidado, teve a presença de muitos funkeiros. Marlboro puxou membros do funk para a sua apresentação, como Tati Quebra-Barraco, Cidinho & Doca, Serginho & Lacraia, Bonde dos Carrascos, Bonde Faz Gostoso, Malha Funk e As Tchutchucas (ESSINGER, 2005).

Nesse contexto, as apresentações do funk ao Brasil faziam o gênero musical ser mais conhecido, ao mesmo passo que era tomado como gosto para ser cantado e dançado em festas. O funk passava a ser significado aos mais diversos públicos como estilo musical autenticamente brasileiro. MC Catra se orgulhava de o funk ganhar essa significação, pois, “[p]ara Catra, o funk é MPB, é ritmo popular carioca” (ESSINGER, 2005, p. 228).

Com as repercussões funkeiras, o entendimento do funk e de suas práticas sociais na favela ficavam mais evidente para as outras classes sociais do Brasil. Na linha de Lopes, (2010, p. 76), “o funk é uma manifestação que não só constitui a realidade para esses sujeitos, como também ‘fala’ e coloca em cena, para a sociedade mais ampla, a maneira pela qual os jovens das favelas significam as suas próprias identidades e práticas”. Portanto, o funk, muito além das questões que envolvem suas músicas, constitui papéis sociais. O gênero musical

também desempenha o papel de porta-voz da juventude da periferia. Conforme Souza (2014, p. 13), o “funk é uma expressão cultural que faz parte da vida dos/as jovens das favelas”.

Nessa conjuntura, Gilberto Gil, cantor, compositor e ministro da Cultura em 2003, diz que “o funk é uma cultura fundamental, já é hora de legitimá-lo” (ESSINGER, 2005, p. 264). Suas palavras previram o que aconteceria anos mais tarde. Em 2009, o estado do Rio de Janeiro aprovou, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, a Lei 5.544/09, o que reconhecia o funk, na esfera legal, como um movimento de caráter popular e cultural (LOPES, 2010).

Essa tomada de sentido foi importante para o movimento funkeiro, pois, quando apresenta o funk para o Brasil como um movimento cultural, rompe com a conotação do gênero musical com a criminalidade. Como afirma Lopes (2010, p. 75),

[a]o afirmar que o funk é uma cultura, negava-se também que o funk é crime, é caso de polícia, é uma questão de segurança pública. Portanto, o enunciado “funk é cultura” cita e rompe com a cadeia significativa que coloca no mesmo eixo paradigmático os termos favela, favelado, tráfico, traficante, funkeiro, funk, coisa de bandido.

Portanto, quando o funk é significado como cultura, nega-se, por tabela, o gênero musical como uma prática ilegal que necessita de intervenções policiais. O funk e suas práticas sociais e discursivas, quando entendidas como cultura, não podem ser mais justificativas para dar ordens de prisão preventiva, pois parte-se do pressuposto de que o funk não estabelece relação com crime ou coisa de bandido.

Finalmente, exposto todo o percurso histórico do funk, bem como suas implicações midiáticas e sociais, conseguimos ambientar detidamente o fenômeno social desta pesquisa. Com isso, a fim de retomar informações importantes deste capítulo, apresentamos o subtópico seguinte.

### **3.8 Recapitulando o funk**

Este subtópico organiza, muito brevemente, a retomada de informações mais importantes acerca do que foi exposto neste capítulo, ou seja, o fenômeno social para o qual esta pesquisa se volta: o funk. Apresentamos, a seguir, o quadro 4 de recapitulação do capítulo do funk.

Quadro 4 - Recapitulação do capítulo do funk

Subtópicos do capítulo 3 (funk)	Informações principais abordados	Recapitulação
3.1 História do funk	Origem do termo “funk”, quando ele surge e de onde ele vem.	A expressão “funk” expressava um tipo específico de música, o qual fazia referência aos lamentos negros e rurais do <i>blues</i> e ao <i>soul</i> . Ele surge por práticas musicais dos negros e, na década de 1960, é consolidado como um gênero musical.
3.2 Contribuições do hip hop para o funk	Contribuições do hip hop para a constituição do funk, como o rap e as figuras do DJ e do MC.	O termo “rap” vem do inglês e significa <i>rhythm 'n' poetry</i> (ritmo e poesia). O DJ (Disk-Jockey) e o MC (mestre de cerimônia) são figuras importantes do hip hop que o funk se apropria, principalmente como elementos fundamentais de uma prática social funkeira: os bailes funk. O DJ é responsável pela batida e pelo rap, e o MC é responsável por movimentar os bailes, cantando e improvisando rimas.
3.3 Funk e favela	Apresentação do lugar-comum de produção, distribuição e consumo do funk.	O funk é um gênero musical produzido geralmente por jovens de favelas. Quando ele chega ao Brasil, é

		<p>produzido e veiculado em favelas do Rio de Janeiro.</p> <p>Hoje, com frequência, o funk é um gênero musical difundido e consumido nas favelas de grandes capitais brasileiras.</p>
3.4 Funk e sua prática social: os bailes	Uma das práticas sociais funkeiras mais realizadas nas favelas.	<p>Prática social comum do funk, os famosos “bailes funks”, também chamados de “pancadões”, por conta do som alto, ou de “fluxos”, por causa da alta circulação de pessoas nos bailes.</p> <p>Quando realizados, os bailes funk geram entretenimento e formas de renda para os comerciantes da região.</p>
3.5 Funk e mídia	Apresentação das controversas repercussões midiáticas sobre o funk.	<p>De um lado, a mídia repercute o funk como gênero musical brasileiro em ascensão e digno de reconhecimento cultural; de outro, o funk é representado como gênero musical prejudicial à sociedade, sendo categorizado, por vezes, como autor e/ou instigador de crimes.</p>
3.6 Funk e criminalidade	Apresentação do funk associado à criminalidade.	<p>O funk é desenhado pela mídia, inúmeras vezes, relacionado à criminalidade.</p> <p>Um marco que impactou</p>

		<p>negativamente o funk foi o assassinato do repórter investigativo Tim Lopes sobre o qual a mídia veiculou o crime intimamente relacionado ao funk. Essa relação de funk e crime chega também à esfera do Judiciário, pois um sujeito, quando notadamente adepto do funk, poderia ser julgado como potencialmente criminoso e, por isso, preso de forma preventiva.</p>
<p>3.7 Funk e cultura</p>	<p>Apresentação do funk associado à cultura.</p>	<p>Em razão da criminalização do funk, funkeiros passaram a ingressar na política para defender o gênero musical. Assim, o funk foi ganhando visibilidade nas instâncias políticas, de modo a compreendê-lo como legítimo para sociedade e afastá-lo da conotação de criminalidade. Como um notável resultado dessa inserção do funk na política, surgiu a Lei 5.544/09, que reconhece o funk como movimento de caráter popular e cultural.</p>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

## 4 METODOLOGIA

Neste capítulo, temos o objetivo de apresentar todos os passos metodológicos realizados nesta dissertação. Partimos da apresentação do perfil de pesquisa. Em seguida, expomos o *corpus* na íntegra e as motivações para sua seleção. Ainda, explanamos o canal difusor das notícias, o portal UOL. Por conseguinte, apresentamos os procedimentos de análise dos dados; e, por fim, organizamos uma breve recapitulação deste capítulo.

### 4.1 Perfil de pesquisa

Pontuamos que esta pesquisa se configura como descritivo-exploratória, já que nos propomos identificar e explicar representações do funk em duas categorias: proibidão e light. Sobre a abordagem da pesquisa, esta dissertação é fundamentalmente qualitativo-interpretativista, porque preocupamo-nos, de modo predominante, com a interpretação do fenômeno que aqui está pontuado a se investigar, pois se entende que, nessa abordagem, “os múltiplos significados que constituem as realidades só são passíveis de interpretação. É o fator qualitativo, ie, o particular, que interessa” (MOITA LOPES, 1994, p. 332).

Conforme Moita Lopes (1994), isolar uma realidade a tornando padrão envolve questões relativas a poder, ideologia, história e subjetividade. Sendo assim, qualquer investigação de cunho social, como a deste trabalho científico, deve considerar uma pluralidade de vozes em ação no mundo social, rompendo com um pensamento que unifica qualquer fenômeno social, como se fosse único e padrão. Na visão interpretativa, “a padronização é vista como responsável por uma realidade distorcida, ie, construída pelos próprios procedimentos de investigação” (MOITA LOPES, 1994, p. 332), o que pode levar a resultados que não interessam, já que não captam a multiplicidade de significados que se pode atribuir à sociedade ao constituí-la (MOITA LOPES, 1994).

Pela luz da ADC, “os elementos textuais são entendidos aqui como argumentos para uma interpretação da prática social” (MAGALHÃES; MARTIN; RESENDE, 2017, p. 31). Então, uma pesquisa qualitativo-interpretativista, principalmente em ADC, deve relacionar o texto ao seu contexto social de produção, considerando aspectos da prática social, como valores, crenças, tomadas de significado, representações, entre outros elementos mobilizados na sociedade que são construídos e reproduzidos através de olhares e interpretações do mundo.

Além disso, esta pesquisa é de ordem bibliográfica por ter como fonte registros escritos, as notícias, com foco específico de análise na linguagem verbal empregada, desconsiderando as imagens, dada a relevância do material linguístico ao objetivo da pesquisa, que é analisar as representações do funk, conforme as duas categorias apresentadas.

## 4.2 Corpus

Quanto ao *corpus*, o material de análise se faz composto por duas notícias<sup>15</sup>, retiradas do portal UOL, que apresentam o funk como proibidão e light. As duas notícias são do ano de 2021 e foram motivadas a ser repercutidas, principalmente, pela música de funk “Baile de Favela”, do MC João, ter estado presente nas olimpíadas de Tóquio, no Japão, em 2021, durante a apresentação da ginasta Rebeca Andrade.

As duas notícias fazem referência nitidamente aos dois tipos de funk e foram extraídas após uma consulta atenta no *Google*, depois de se pôr termos na ferramenta de pesquisa como: funk, proibidão e light. Optou-se por manter as duas notícias da mesma plataforma (portal UOL), por compreender que há uma relação discursiva, orientada de maneira ideológica, entre as notícias que, por sua vez, constituem e reproduzem representações do funk. Ainda mais, por mobilizarmos a categoria da intertextualidade, acreditamos que analisar tal categoria analítica em um único portal difusor de notícias pode trazer resultados relevantes, a fim de encontrar discursos que se renovam nas notícias.

Em uma das notícias, é apresentada a música “Baile de Favela”, produzida na “versão original”, tratando da letra de funk categorizado comumente como proibidão. A letra da canção não fará parte de nossa análise “micro”, pela justificativa de que o nosso objetivo é analisar a notícia e seus modos de representar o funk proibidão e light, e não as letras de músicas funkeiras. Mas, quando da análise “macro” – das dimensões discursiva e social –, explanamos as implicações das duas versões da música, porque entendemos que essas relações impactam nas representações do funk. A seguir, apresentamos as duas notícias.

---

<sup>15</sup> As duas notícias podem ser consultadas em:

Notícia 1: <https://observatoriodatv.uol.com.br/colunas/paulo-pacheco/baile-de-favela-funk-de-rebeca-andrade-na-olimpiada-so-toca-na-tv-com-censura>. Acesso em 16 set. 2023.

Notícia 2: <https://www.uol.com.br/esporte/olimpiadas/ultimas-noticias/2021/07/29/trilha-da-prata-de-rebeca-baile-de-favela-fala-de-sexo-explicito-ouca.htm>. Acesso em 16 set. 2023.

## NOTÍCIA 1:

## JOGOS OLÍMPICOS

***Baile de Favela, funk de Rebeca Andrade na Olimpíada, só toca na TV com censura***

*MC João lançou música “proibidona” em 2015, mas na televisão canta apenas a versão “light”*

PUBLICADO EM 29/07/2021 POR PAULO PACHECO

Rebeca Andrade, primeira ginasta brasileira a conquistar uma medalha em Jogos Olímpicos, apresentou ao mundo o Baile de Favela, sucesso no Brasil desde 2015. Com esta música, MC João se apresentou nos programas de Faustão, Fátima Bernardes e Xuxa Meneghel, entre outros. A letra que o funkeiro canta na TV, entretanto, é completamente diferente do que explode nos alto-falantes dos “fluxos” da periferia.

Para estrear na televisão, MC João precisou alterar a música, que originalmente tem frases explícitas sobre sexo. “Vai ter que mostrar seu talento” e “tudo pra dançar com ela”, por exemplo, substituíram os versos com a palavra “xota”, repetida constantemente pelo funkeiro.

Em março de 2016, a apresentadora do Encontro explicou a quem estava acostumado ao funk “proibidão” de MC João que a letra só pode ir ao ar na TV sem os palavrões: “Sou obrigada a dizer para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão, porque do jeito que estava não ia dar”.

Com a versão “light”, MC João já cantou no Domingão e no Encontro, na Globo; Legendários, Xuxa Meneghel e Programa do Porchat, na Record; The Noite e Programa Raul Gil, no SBT; e no Pânico na Band.

Apesar da “censura”, MC João nunca se incomodou em levar à TV outra versão de seu hit, como respondeu para Fátima Bernardes no Encontro: “Eu sempre cantei normal, como a gente fala, light, e dessa vez surgiu a oportunidade de fazer uma brincadeira no estúdio, quando estava fazendo nada, fiz para tocar na zona norte de São Paulo e hoje está em todo o Brasil”.

O funk “proibidão”, contudo, é o que viralizou. O clipe ultrapassou 230 milhões de visualizações no YouTube e conquistou ainda mais acessos depois que Rebeca Andrade se apresentou no solo da ginástica artística em Tóquio com uma versão exclusiva de Baile de Favela. Em sua performance nesta quinta-feira (29), levantou a plateia do ginásio (formada somente pelas delegações em função da pandemia), que aplaudiu o funk da competidora brasileira. MC João comemorou a conquista de Rebeca em sua rede social.

O “Baile de Rebeca” voltará aos Jogos na final do solo, na próxima segunda. A música ganhou um toque clássico com a introdução de Tocata e Fuga, de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Curiosamente, quem uniu o erudito e o “proibidão” foi um produtor musical gospel, o tecladista Misa Jr, que publicou em seu Instagram a versão completa da trilha da medalhista de prata. Ouça:

## NOTÍCIA 2:

**Trilha da prata de Rebeca, ‘Baile de Favela’ fala de sexo explícito; ouça.**

*Do UOL, em São Paulo 29/07/2021 14H01*

Rebeca Andrade alçou a música “Baile de Favela” ao topo do mundo. O funk, mixado com a composição “Tocata e Fuga”, do alemão Johann Sebastian Bach, foi a trilha que embalou a conquista da prata olímpica da ginasta, a primeira da modalidade entre mulheres, nesta quinta-feira (29).

A música, lançada em 2015, alavancou a carreira de MC João, como é conhecido João Israel Simeão. O funk, da vertente proibidão, fala de sexo explícito, com várias referências ao órgão sexual feminino. A vagina é chamada de “xota” e “checa”.

O teor sexual da composição foi alvo de críticas por internautas. O verso “Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)” é um dos mais visados pois faria referência ao estupro. Em entrevista ao G1, em 2016, MC João defendeu sua música. “Não vejo porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu falei ‘ela veio quente’. No entender, ela está na intenção, na mesma intenção que eu.”

Quando a música estourou, uma versão menos polêmica foi produzida, na qual o verso acima foi substituído por “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)”. Outro trecho totalmente reescrito foi “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)”, que virou “E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)”.

A composição ainda cita diversos bairros e “quebradas” de São Paulo, como Helipa (Heliópolis), na zona sul; Elisa Maria e Jardim Hebrum, na zona norte; São Rafael, na zona leste, locais onde a expressão do funk ganha vida, nas ruas mesmo. O R7, citado na música, é o DJ, que produziu o hit.

No Youtube, o clipe oficial da música ultrapassou a marca de mais de 231 mil visualizações.

**Veja a letra da versão original:**

Que ela veio quente e hoje eu 'to fervendo  
 Que ela veio quente, hoje eu 'to fervendo  
 Quer desafiar, num 'to entendendo  
 Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)

Que o Helipa é baile de favela  
 Que a Marconi é baile de favela  
 E a São Rafael é baile de favela  
 E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)

Eliza Maria é baile de favela  
 Invasão é baile de favela  
 E as casinha 'é baile de favela  
 E os menor preparado pra foder com a checa dela (vai)

Que o Hebrôm é baile de favela  
 A bailão é baile de favela  
 E na rua 7 baile de favela  
 E os menor preparado pra foder com a checa dela (vai)

Eliza Maria é baile de favela  
 Invasão é baile de favela  
 E as casinha 'é baile de favela  
 E os menor preparado pra foder com a checa dela (vai)

Que o Helipa é baile de favela  
 Que a Marconi é baile de favela  
 E a São Rafael é baile de favela  
 E os menor preparado pra foder com a xota delas (vai)

**Versão light:**

Que ela veio quente, hoje eu tô fervendo  
 que ela veio quente, hoje eu tô fervendo  
 quer desafiar, não tô entendendo  
 Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)

Que o Helipa, é baile de favela  
 Que a marconi, é baile de favela  
 E a São Rafael, é baile de favela  
 E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)

Elisa maria, é, baile de favela  
 Invasão, é baile de favela  
 Nas casinha, é baile de favela  
 E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)

Que o Leblon, é baile de favela  
 A bailão, é baile de favela  
 E na rua 7? Baile de favela!  
 E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)

Que ela veio quente, hoje eu tô fervendo  
 que ela veio quente, hoje eu tô fervendo  
 quer desafiar, não tô entendendo  
 Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)

4.2.1 Portal UOL

Como canal difusor das notícias, o portal UOL é uma empresa do Brasil de conteúdo, produtos e serviços de *internet*. Desde 1996, o portal propaga serviços de bate-papo, notícias e

reportagens do Brasil e do mundo inteiro. Atualmente, de acordo com a própria plataforma<sup>16</sup>, o portal UOL é o maior portal brasileiro, com mais de 114 milhões de visitantes únicos por mês e 7,4 bilhões de páginas visitadas mensalmente.

Ainda de acordo com o próprio UOL, ele possui o portal com o maior conteúdo da língua portuguesa do mundo, com mais de 2,5 milhões de assinantes de diversos serviços. Conforme o Comscore<sup>17</sup>, a empresa ocupa a terceira posição entre aquelas que operam propriedades multiplataformas no Brasil, atrás somente dos sites do *Google* e do *Facebook*.

### 4.3 Procedimentos de análise dos dados

Os procedimentos analíticos dos dados se dão a partir da organização de análise do “micro” ao “macro”, considerando as categorias analíticas. Dessa forma, organizamos os dados em três etapas.

- a. Primeiramente, fizemos uma leitura analítica, a fim de analisar dados linguísticos, ou seja, as orações (dentro do escopo da GSF), para identificar como as representações do funk proibidão e light são construídas.
- b. Segundo, relacionamos as orações analisadas entre as notícias em funk proibidão e funk light, a partir da “microcategoria” de análise da prática discursiva, a intertextualidade.
- c. Terceiro, após a identificação das marcas intertextuais que apontam o funk como proibidão e light entre as notícias, analisamos a prática social exercida pela mídia *mainstream*, particularmente o portal UOL, a fim de desvelar os processos hegemônicos e ideológicos que cercam as duas referidas representações do funk.

Com a finalidade de realizar essas três etapas, mobilizamos categorias de análise na dimensão textual, discursiva e social, de acordo com a concepção tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 1992; 2001). Na textual, fazemos uma análise linguística com o aporte da GSF, de Halliday e Matthiessen (2014), com a metafunção ideacional na dimensão experiencial pelo sistema de transitividade. Após isso, identificamos, na dimensão discursiva,

---

<sup>16</sup> UOL. Sobre UOL: Conheça a maior empresa brasileira de conteúdo, tecnologia, serviços e meios de pagamentos digitais. Disponível em: <https://sobreuol.noticias.uol.com.br/>. Acesso em 20 set. 2023.

<sup>17</sup> COMSCORE. Últimas classificações. Disponível em: <https://www.comscore.com/Insights/Rankings?country=BR>. Acesso em 20 set. 2023.

as cadeias intertextuais acerca dos processos que configuram as representações do funk light e do funk proibidão. Na dimensão social, descrevemos como ocorre a construção das representações do funk no discurso, com base em preceitos hegemônicos e ideológicos, desvelando relações assimétricas de poder. Com o propósito de ilustrar os passos de análise desta pesquisa, segue o quadro 5.

**Quadro 5 - Categorias de análise**

<b>Etapa</b>	<b>Dimensão de análise</b>	<b>Conceito teórico de análise</b>
1	Dimensão textual/texto	Sistema de transitividade
2	Dimensão/prática discursiva	Intertextualidade
3	Dimensão/prática social	Hegemonia e Ideologia

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Com base nas etapas de análise, como mostrado no quadro 5, a investigação aqui se dá, fundamentalmente, na relação entre duas representações do funk: o proibidão e o light. Partimos da notícia 1, dividindo a notícia em três blocos, a fim de analisar cada oração do texto. Cada bloco corresponde a um extrato da notícia que está organizado em um quadro. Fizemos isso para nossa análise não se tornar cansativa quando apreciada pelos leitores. Após a análise de todas as orações de todos os blocos, fazemos um apanhado de quais tipos de orações se mostraram mais recorrentes e o que isso pode implicar. Para a notícia 2, fizemos o mesmo movimento.

Após isso, organizamos as orações analisadas e as dividimos, nesse momento, em dois blocos: i) orações da notícia 1 que se relacionam com as da notícia 2, apontando o funk como proibidão; e ii) orações da notícia 1 que se relacionam com as da notícia 2, significando o funk como light. Essa divisão tem o objetivo de facilitar como a intertextualidade entre as notícias ocorre. Ainda, depois da identificação, explanamos quais processos intertextuais ocorrem na reprodução e renovação de sentidos sobre o funk.

Finalmente, após a análise intertextual e seus modos de operação, explicitamos como as relações ideológicas e hegemônicas são empregadas em cada representação do funk, bem como aclaramos as relações assimétricas de poder que estão envolvidas nas representações, principalmente a que marginaliza o funk, tornando o movimento como uma prática violentada.

#### 4.4 Recapitulando a metodologia

Para finalizar este capítulo, organizamos o quadro 6 para, de forma resumida, sintetizar o que apresentamos neste capítulo de metodologia, desde o perfil de pesquisa desta dissertação, até os procedimentos de análise dos dados.

**Quadro 6 - Recapitulação do capítulo de metodologia**

Subtópicos do capítulo 4 (metodologia)	Informações principais abordados	Recapitulação
4.1 Perfil de pesquisa	Descritivo-exploratória; abordagem qualitativa interpretativista; pesquisa bibliográfica.	Identificação e explanação das representações do funk; análise das interpretações construídas pela linguagem do fenômeno social para o qual esta pesquisa se debruça, considerando o texto e o seu contexto social de produção; pesquisa que tem, como fonte, registros escritos (as duas notícias), com foco na linguagem verbal.
4.2 <i>Corpus</i>	Apresentação das duas notícias na íntegra, as quais se constituem como nosso <i>corpus</i> .	Exposição das duas notícias do portal UOL, que apresentam o funk como proibidão e light. Elas datam do ano de 2021 e foram repercutidas após a música “Baile de Favela” ter sido tocada nas Olimpíadas de Tóquio, em 2021.
4.2.1 Portal UOL	Informações do portal UOL, o canal difusor das notícias.	Apresentação sobre o UOL como o maior portal do

		Brasil, com mais de 114 milhões de visitantes únicos por mês e 7,4 bilhões de páginas visitadas mensalmente.
4.3 Procedimentos de análise dos dados	Organização e tratamento analítico dos dados.	Apresentação das três etapas analíticas da pesquisa: i) da dimensão textual, operacionalizamos conceitos da metafunção ideacional na dimensão experiencial pelo sistema de transitividade; ii) da dimensão discursiva, usamo-nos da categoria analítica da intertextualidade; e iii) da dimensão social, trazemos questões de ideologia e hegemonia.

**Fonte:** Elaborado pelo autor

## 5 ANÁLISE

Neste capítulo, mostramos, em termos práticos, como os arranjos teóricos e metodológicos, apresentados no referencial teórico, se articulam com a análise do *corpus* desta pesquisa. Trilhamos o movimento analítico em conformidade com a concepção tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 1992; 2001), partindo da análise mais “micro” até chegar à análise mais “macro”. Sigamos à análise da dimensão do texto.

### 5.1 Análise da dimensão textual

Como primeiro movimento analítico, a fim de contemplar a dimensão textual da concepção tridimensional do discurso, usamo-nos da “microcategoria” da gramática, a partir das colaborações da GSF. Com o objetivo de tornar nossa análise mais elucidativa, fizemos recortes de cada uma das notícias em três partes, as quais nomeamos de excertos. Para início da análise, partimos da notícia 1. A seguir, no quadro 7, apresentamos o primeiro excerto a ser analisado, que traz o título da notícia, o lide e o primeiro parágrafo.

#### Quadro 7 - Excerto 1 da notícia 1

##### JOGOS OLÍMPICOS

Baile de Favela, funk de Rebeca Andrade na Olimpíada, só **toca na TV com censura**

MC João **lançou** música "proibidona" em 2015, mas na televisão **canta** apenas a versão “light”

Rebeca Andrade, primeira ginasta brasileira a **conquistar** uma medalha em Jogos Olímpicos, **apresentou** ao mundo o Baile de Favela, sucesso no Brasil desde 2015. Com esta música, MC João se **apresentou** nos programas de Faustão, Fátima Bernardes e Xuxa Meneghel, entre outros. A letra que o funkeiro **canta na TV**, entretanto, é completamente diferente do que **explode nos alto-falantes** dos “fluxos” da periferia.

**Fonte:** Portal UOL (2021) (adaptado pelo autor)

No quadro 7, há marcações em destaque, ou em negrito ou sublinhado, que evidenciam os Processos e as Circunstâncias respectivamente. Com a finalidade de tornar mais tangível cada oração, apresentamos, logo a seguir, o quadro 8, no qual enumeramos cada oração do excerto 1 da notícia 1 a ser analisada. Sempre que necessário, para elucidar melhor

a compreensão de cada oração, acrescentamos os termos que estão implícitos, mas subentendidos, ou até termos que facilmente são recuperados no texto.

### Quadro 8 - Orações do excerto 1 da notícia 1

<b>Oração 1</b>	Baile de Favela só toca na TV com censura
<b>Oração 2</b>	MC João lançou música “proibidona” em 2015
<b>Oração 3</b>	Na televisão [ele] canta apenas a versão “light”
<b>Oração 4</b>	Rebeca Andrade apresentou ao mundo o Baile de Favela
<b>Oração 5</b>	Primeira ginasta brasileira a conquistar uma medalha em Jogos Olímpicos
<b>Oração 6</b>	Com esta música, MC João se apresentou em programas de Faustão, Fátima Bernardes e Xuxa Meneghel
<b>Oração 7</b>	A letra é completamente diferente
<b>Oração 8</b>	O funkeiro canta a letra na TV
<b>Oração 9</b>	A letra explode nos alto-falantes dos “fluxos” da periferia

**Fonte:** Elaborado pelo autor

No excerto 1 da notícia 1, identificamos, como exposto no quadro 8, nove orações. De todas elas, apenas um único Processo (cantar) se repete em orações diferentes, na oração 3 e na oração 8. Além disso, nem todas as orações apresentam Circunstâncias, como na oração 4. A fim de ilustrar essas observações iniciais e analisar os Processos, Participantes e Circunstâncias de cada oração minuciosamente, elaboramos o quadro 9, apresentado a seguir, organizando cada oração na ordem mais regular (Participante + Processo + Circunstância).

### Quadro 9 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 1 da notícia 1

Oração	Participante	Processo	Participante	Circunstância
1	Baile de Favela (P. Ator)	toca (P. Material)		(1) na tv (C. Localização) (2) com censura (C. Modo)
2	MC João (P. Ator)	lançou (P. Material)	música “proibidona” (P. Meta)	em 2015 (C. Localização)

3	Ele (P. Ator)	canta (P. Material)	a versão “light” (P. Meta)	na televisão (C. Localização)
4	Rebeca Andrade (P. Ator)	apresentou (P. Material)	(1) o Baile de Favela (P. Meta) (2) ao mundo (P. Cliente)	
5	Primeira ginasta brasileira (P. Ator)	conquistar (P. Material)	uma medalha (P. Meta)	em Jogos Olímpicos (C. Localização)
6	MC João (P. Ator)	se apresentou (P. Material)		(1) em programas de Faustão, Fátima Bernardes e Xuxa Meneghel (C. Localização) (2) com esta música (C. Acompanhamento)
7	A letra (P. Portador)	é (P. Relacional)	diferente (P. Atributo)	completamente (C. Modo)
8	O funkeiro (P. Ator)	canta (P. Material)	a letra (P. Meta)	na TV (C. Localização)
9	A letra (P. Ator)	explode (P. Material)		nos alto-falantes dos “fluxos” da periferia (C. Localização)

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na oração 1, a partir de Halliday e Matthiessen (2014), podemos identificar o Processo Material “toca”, implicando em mudanças externas e perceptíveis do mundo, sendo realizado pelo Participante Ator “Baile de Favela”. É de suma importância, na oração 1, as Circunstâncias. Primeiro, a Circunstância de Localização “na TV” amarra o significado da

oração, limitando onde “toca” a canção funkeira. Tal limitação é ainda restringida a partir da segunda Circunstância apresentada na oração, a de Modo, “com censura”.

Na oração 2, outro Processo Material é trazido no excerto da notícia, o “lançou”. O Participante Ator é “MC João”, o cantor de funk, e o Participante Meta é “música ‘proibidona’”. Como a GSF é uma gramática de escolhas (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), podemos relacionar a escolha lexical da notícia entre os participantes Ator e Meta, porque “MC João” é cantor funkeiro, e o funk, que é oriundo da favela, é relacionado comumente com o “proibido”. Nessa oração, ainda se limita a significação, situando a oração no tempo, com a Circunstância de Localização “em 2015”, datando quando a música foi lançada.

Na oração 3, temos mais um Processo Material, o “cantar”, acompanhado do Participante Ator “ele”, fazendo referência ao cantor MC João, e o Participante Meta “a versão ‘light’”. Quando comparada com a oração 2, embora o cantor funkeiro tenha lançada a música proibidona, ele, na oração 3, canta uma versão diferente, a “light”. A Circunstância da oração 3 se relaciona diretamente com a ação do Participante consciente Ator, já que a Circunstância de Localização “na televisão” limita e estrutura o comportamento do referente Participante.

Na oração 4, temos mais um Processo Material, o “apresentou”, com o Participante Ator “Rebeca Andrade”, o Participante Meta “o Baile de Favela” e o Participante Cliente “ao mundo”. O Participante Ator aqui protagoniza a música de funk “Baile de Favela” virar notícia, beneficiando “ao mundo” o conhecimento e circulação da música funkeira.

Na oração 5, há outro Processo Material, o “conquistar”, seguido do Participante Ator “primeira ginasta brasileira” e do Participante Meta “uma medalha”, além da Circunstância de Localização “em Jogos Olímpicos”. Provavelmente, Rebeca Andrade ser a primeira ginasta do Brasil a ganhar uma medalha nas Olimpíadas é a grande informação da notícia, se somando com a música de funk que Rebeca Andrade levou para sua apresentação, como mostrado na oração 4.

Na oração 6, há mais um Processo Material, o “se apresentou”, com o Participante Ator “MC João”, seguido das Circunstâncias de Localização “em programas de Faustão, Fátima Bernardes e Xuxa Meneghel” e de Acompanhamento “com esta música”. Relacionando a oração 6 com a oração 3, principalmente considerando as Circunstâncias delas, sobretudo a de Localização, é possível prever que o funk light foi o cantado nos programas televisivos de entretenimento.

Na oração 7, há o primeiro Processo Relacional da notícia, o “é”. Aqui, temos o Participante Portador “a letra”, fazendo referência à música de funk, e o Participante Atributo “diferente”. No Processo Relacional de atribuição, qualifica-se o participante portador com uma característica, que, por sua vez, é o Participante Atributo (CUNHA; SOUZA, 2011). Na oração 7, a letra da música de funk é qualificada como diferente, e isso é reforçado, em maior grau, pela Circunstância de Modo “completamente”.

Na oração 8, conseguimos identificar o Processo Material “cantar”, junto do Participante Ator “o funkeiro” e do Participante Meta “a letra”. Ainda há nesta oração a Circunstância de Localização “na TV”. Relacionando a oração 8 com a oração anterior, a 7, sobretudo com a Circunstância de Localização, conseguimos estabelecer uma lógica sobre a razão da letra da música ser “completamente diferente”, pois, através do Processo Material, partimos da ideia de que o Participante Ator adéqua a ação de “cantar” de forma planejada, de tal maneira como se espera qualquer indivíduo agir diante da conduta de se apresentar na TV. Logo, “o funkeiro” altera sua música e se molda conforme as normas de comportamento da localização em que ele se encontra.

Na oração 9, temos o Processo Material “explode”, acompanhado do Participante Ator “a letra” e da Circunstância de Localização “nos altos-falantes dos ‘fluxos’ da periferia”. Essa oração, a partir de sua Circunstância, constata que a música de funk tocada na favela é diferente da que é tocada na TV. Além disso, o Processo Material “explode” evidencia que o funk “completamente diferente” é o bastante tocado e circulado na periferia.

Apoiando-nos nas contribuições de van Dijk (2017) acerca da composição mais rígida do gênero discursivo notícia, o título, o lide e o primeiro parágrafo contêm as informações mais relevantes da notícia, as quais analisamos, pela ótica da GSF, linguisticamente. Contudo, os parágrafos secundários também têm seu teor informacional, uma vez que trazem informações complementares acerca do que já foi exposto. Assim, seguimos para o excerto 2 da notícia 1, composto por 4 parágrafos, como apresentado no quadro 10.

#### Quadro 10 - Excerto 2 da notícia 1

Para estrear na televisão, MC João **precisou** alterar a música, que originalmente tem frases explícitas sobre sexo. “Vai ter que mostrar seu talento” e “tudo pra dançar com ela”, por exemplo, **substituíram** os versos com a palavra “xota”, **repetida** constantemente pelo funkeiro.

Em março de 2016, a apresentadora do Encontro **explicou** a quem estava acostumado ao funk “proibidão” de MC João que a letra só pode ir ao ar na TV sem os palavrões: “**Sou** obrigada a

**dizer** para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão, porque do jeito que estava não ia dar”.

Com a versão “light”, MC João já **cantou** no Domingão e no Encontro, na Globo; Legendários, Xuxa Meneghel e Programa do Porchat, na Record; The Noite e Programa Raul Gil, no SBT; e no Pânico na Band.

Apesar da “censura”, MC João **nunca se incomodou** em levar à TV outra versão de seu hit, como **respondeu** para Fátima Bernardes no Encontro: “Eu sempre cantei normal, como a gente fala, light, e dessa vez surgiu a oportunidade de fazer uma brincadeira no estúdio, quando estava fazendo nada, fiz para tocar na zona norte de São Paulo e hoje está em todo o Brasil”.

**Fonte:** Portal UOL (2021) (adaptado pelo autor)

Como feito no excerto 1 da notícia 1, destacamos, em negrito ou sublinhado, os Processos e as Circunstâncias das orações do excerto 2 da notícia 1. Ainda, organizamos o quadro 11 enumerando todas as orações presentes no quadro 10. Quando necessário, adaptamos as orações estruturadas na voz passiva para voz ativa ou na forma reduzida para forma desenvolvida, pois, em termos de análise, é mais entendível identificar os Processos, Participantes e Circunstâncias da oração.

### Quadro 11 - Orações do excerto 2 da notícia 1

<b>Oração 10</b>	Para estrear na televisão, MC João precisou alterar a música
<b>Oração 11</b>	A música originalmente tem frases explícitas sobre sexo
<b>Oração 12</b>	“Vai ter que mostrar seu talento” e “tudo pra dançar com ela” substituíram os versos com a palavra “xota”
<b>Oração 13</b>	Repetida constantemente pelo funkeiro (na voz ativa: o funkeiro repete constantemente [os versos com a palavra “xota”])
<b>Oração 14</b>	Em março de 2016, a apresentadora do Encontro explicou a quem estava acostumado ao funk “proibidão” de MC João que a letra só pode ir ao ar na TV sem os palavrões
<b>Oração 15</b>	[Eu] sou obrigada
<b>Oração 16</b>	Dizer para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão (na forma desenvolvida: [a apresentadora do Encontro] diz para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão)
<b>Oração 17</b>	[O funk “proibidão”] do jeito que estava não ia dar

<b>Oração 18</b>	Com a versão “light”, MC João cantou no Domingão e no Encontro, na Globo; Legendários, Xuxa Meneghel e Programa do Porchat, na Record; The Noite e Programa Raul Gil, no SBT; e no Pânico na Band
<b>Oração 19</b>	Apesar da “censura”, MC João nunca se incomodou em levar à TV outra versão de seu hit
<b>Oração 20</b>	[MC João] respondeu para Fátima Bernardes no Encontro: “Eu sempre cantei normal, como a gente fala, light, e dessa vez surgiu a oportunidade de fazer uma brincadeira no estúdio, quando estava fazendo nada, fiz para tocar na zona norte de São Paulo e hoje está em todo o Brasil”

**Fonte:** Elaborado pelo autor

A partir do quadro 11, da oração 10 à oração 20, conseguimos identificar que os Processos Verbais e Materiais são os mais recorrentes. Quanto às Circunstâncias, somente as orações 12 e 15 não contêm. A ilustrar, no quadro 12, apresentamos os Processos, Participantes e Circunstâncias das orações do excerto 2 da notícia 1.

**Quadro 12 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 2 da notícia 1**

Oração	Participante	Processo	Participante	Circunstância
10	MC João (P. Ator)	precisou (P. Material)	alterar a música (P. Meta)	(1) para estrear (C. Causa) (2) na televisão (C. Localização)
11	A música (P. Possuidor)	tem (P. Relacional (de posse))	frases explícitas (P. Possuído)	(1) sobre sexo (C. Assunto) (2) originalmente (C. Modo)
12	“Vai ter que mostrar seu talento” e “tudo pra dançar com ela” (P. Ator)	substituíram (P. Material)	os versos com a palavra “xota” (P. Meta)	
13	O funkeiro (P. Dizente)	repete (P. Verbal)	os versos com a palavra “xota” (P. Verbiagem)	constantemente (C. Modo)

14	A apresentadora do Encontro (P. Dizente)	explicou (P. Verbal)	(1) que a letra só pode ir ao ar na TV sem os palavrões (P. Verbiagem) (2) a quem estava acostumado ao funk “proibidão” de MC João (P. Receptor)	em março de 2016 (C. Localização)
15	Eu (P. Portador)	sou (P. Relacional)	obrigada (P. Atributo)	
16	[A apresentadora do Encontro] (P. Dizente)	diz (P. Verbal)	(1) que o MC João fez uma versão light (P. Verbiagem) (2) para quem ouviu (P. Receptor)	(1) para ser possível apresentar (C. Causa) (2) na televisão (C. Localização)
17	[O funk “proibidão”] (P. Ator)	não ia dar (P. Material)		do jeito que estava (C. Modo)
18	MC João (P. Ator)	cantou (P. Material)		(1) com a versão “light” (C. Modo) (2) no Domingão e no Encontro, na Globo; Legendários,

				Xuxa Meneghel e Programa do Porchat, na Record; The Noite e Programa Raul Gil, no SBT; e no Pânico na Band (C. Localização)
19	MC João (P. Ator)	se incomodou (P. Material)		(1) nunca (C. Localização) (2) em levar outra versão de seu hit (C. Modo) (3) à TV (C. Localização) (4) apesar da “censura” (C. Contingência)
20	MC João (P. Dizente)	respondeu (P. Verbal)	(1) “Eu sempre cantei normal, como a gente fala, light, e dessa vez surgiu a oportunidade de fazer uma brincadeira no estúdio, quando estava fazendo nada, fiz para tocar na zona norte de São Paulo e hoje está	no Encontro (C. Localização)

			em todo o Brasil” (P. Verbiagem) (2) para Fátima Bernardes (P. Receptor)	
--	--	--	---	--

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na oração 10, temos o Processo Material “precisou” e os Participantes Ator “MC João” e Meta “alterar a música”. Dado que os Processos Materiais estabelecem mudanças nos fluxos dos eventos (FUZER; CABRAL, 2014), o Participante Ator “MC João” empreende energia para “alterar a música”, muito provavelmente, por conta das Circunstâncias apresentadas na oração 10, a de Causa “para estrear” e, principalmente, a de Localização “na televisão”.

A oração 11 traz um fenômeno particular ainda não visto em nossa análise. Identificamos o Processo Relacional que indica posse, regularmente expresso pelo verbo “ter” (FUZER; CABRAL, 2014). Os Participantes Possuidor “a música” e Possuído “frases explícitas” estabelecem uma relação de posse, ou seja, “a música” possui “frases explícitas”. Somado às Circunstâncias da oração, a de Assunto “sobre sexo” e a de Modo “originalmente”, fica mais entendível que tipo de “frases explícitas” a canção tem, além da informação sobre seu modo original de partida.

Na oração 12, temos o Processo Material “substituíram”, o Participante Ator “‘Vai ter que mostrar seu talento’ e ‘tudo pra dançar com ela’” e o Participante Meta “os versos com a palavra ‘xota’”. Nessa oração, é possível compreender, mesmo que de forma ainda superficial, os dois tipos de funk que a notícia traz: o funk proibidão que, conforme na oração 11, originalmente traz termos explícitos sobre sexo como a palavra “xota”, e o funk light que precisa de substituição/alteração, como visto na oração 10, para tocar, principalmente, nos programas de televisão. Ainda, podemos acrescentar, visto que a língua é entendida como interação<sup>18</sup> (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), uma tentativa de aproximação ou afastamento com um determinado público quando se escolhe, para compor a notícia, trazer os

<sup>18</sup> Apesar de a metafunção interpessoal da GSF não fazer parte do nosso escopo de pesquisa, entendemos que existe uma necessidade de trazer essa explanação acerca da estratégia de interação pelo léxico na nossa análise, em virtude de isso acentuar os modos de representação do funk, seja como proibidão, seja como light.

versos da canção com a palavra “xota”, pois isso representa o papel do estilo linguístico na interação.

Na oração 13, o verbo “repete” se refere ao Processo Verbal, seguido do Participante Dizente “o funkeiro”, do Participante Verbiagem “os versos com a palavra ‘xota’” e da Circunstância de Modo “constantemente”. A oração 13 se relaciona intimamente com a oração 11, já que diz respeito ao tipo de funk do qual a música possui frases explícitas sobre sexo. Como defende Halliday e Matthiessen (2014), as escolhas lexicais não são feitas aleatoriamente, por isso trazer, na notícia, um Processo Material que indica recorrência, atrelada à Circunstância de Modo que também indica repetição, pode implicar em um tom enfático no sentido de representar o funk proibidão resumido a uma vertente de funk que apenas se preocupa em trazer termos de sexo.

A oração 14 traz outro Processo Verbal, o “explicou”, com os Participantes Dizente “a apresentadora do Encontro”, Verbiagem “que a letra só pode ir ao ar na TV sem os palavrões” e Receptor “a quem estava acostumado ao funk ‘proibidão’ de MC João” e ainda a Circunstância de Localização “em março de 2016”, se referindo ao momento que esse episódio aconteceu. Na oração 14, percebemos, com clareza, a referência ao funk proibidão, aquele que, de acordo com a oração 11, tem frases explícitas sobre sexo e que, segundo a oração 10, precisa ser alterado, mesmo que isso necessite ser explicado ao público funkeiro, habituado à versão original, já que a canção “só pode ir ao ar na TV” se tiver em consonância com as estruturas normativas desse espaço. Portanto, percebemos, como acontece na oração 12, uma preocupação, conforme Halliday e Matthiessen (2014), de natureza interacional, já que a notícia opta por trazer, como Processo Verbal, o verbo “explicar”, evidenciando uma necessidade de esclarecimento da fala da “apresentadora do Encontro”.

A oração 15 é expressa pelo Processo Relacional “sou”, juntamente com o Participante Portador “eu”, se tratando da apresentadora do Encontro, e com o Participante Atributo “obrigada”, atribuindo uma obrigação à apresentadora acerca de se explicar, a quem está acostumado a ouvir o funk proibidão, que ele necessita de substituição quando tocado na TV. Logo, a oração 15 se relaciona de forma particular à oração 14, sobretudo pelo viés interacional, que é constituinte da língua (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

Na oração 16, temos mais um Processo Verbal, o “diz”, seguido do Participante Dizente “a apresentadora do Encontro”, do Participante Verbiagem “que o MC João fez uma versão light” e do Participante Receptor “para quem ouviu”. Nessa oração, temos algo que pode acontecer com o Participante Verbiagem, projetar uma oração. Nas palavras de Fuzer e

Cabral (2014, p. 74), “[e]m orações verbais, é comum o papel de Verbiagem ser realizado por outra oração”. Aqui, temos especificamente um relato, isto é, quando o que foi dito por alguém é redito por outro, tirando a responsabilidade total do que foi dito de quem disse. Então, o Participante Dizente toma parcialmente tal responsabilidade, e isso é reforçado com as Circunstâncias da oração, a de Causa “para ser possível apresentar” e a de Localização “na televisão”, com o intuito de justificar que as alterações na letra original não foi escolha genuína do MC João, mas uma exigência por ir ao ar na TV.

Na oração 17, voltamos ao Processo Material expresso pelo “não ia dar”. Aqui, só temos um Participante, o Ator “o funk proibidão”. Temos também uma Circunstância de Modo “do jeito que estava”, se referindo à forma original, como dito na oração 11. A oração 17 só reforça o que já foi manifestado desde a oração 10: a necessidade de alterar a letra do funk proibidão em virtude de tocar na televisão.

Na oração 18, temos o Processo Material “cantou” e o Participante Ator “MC João”. Aqui, temos um holofote dado especialmente à representação do funk como light percebida pela Circunstância de Modo “com a versão light”. Acrescentam-se a essa representação os espaços comuns desse funk adaptado, manifestado linguisticamente pela Circunstância de Localização “no Domingão e no Encontro, na Globo; Legendários, Xuxa Meneghel e Programa do Porchat, na Record; The Noite e Programa Raul Gil, no SBT; e no Pânico na Band”. Como nas outras orações que trazem o Processo Material “cantar” especificamente, ou seja, a 3 e a 8, aqui o Participante Ator é totalmente influenciado pela Circunstância de Localização. Em outras palavras, “MC João” adapta seu funk para ser apresentado na televisão, dado que o funk light está particularmente relacionado ao espaço de repercussão, ou seja, programas televisivos, principalmente do eixo de entretenimento.

Na oração 19, identificamos outro Processo Material, o “se incomodou”. O Participante Ator ainda é “MC João”. Nessa oração, as Circunstâncias são extremamente relevantes, pois a Circunstância de Localização “nunca”, somada com a Circunstância de Modo “em levar outra versão de seu hit”, informa que o Participante consciente Ator, em nenhum momento, se incomoda em cantar a versão adaptada do funk proibidão. A Circunstância de Localização “à TV” pontua o espaço comum de repercussão do funk light e a Circunstância de Contingência “apesar da censura” explicita que o funk proibidão é o censurado e, para romper com tal censura, adapta-se o funk, nomeando-o de funk light.

Na oração 20, temos o Processo Verbal “respondeu”, o Participante Dizente “MC João”, o Participante Verbiagem “eu sempre cantei normal, como a gente fala, light, e dessa

vez surgiu a oportunidade de fazer uma brincadeira no estúdio, quando estava fazendo nada, fiz para tocar na zona norte de São Paulo e hoje está em todo o Brasil”, o Participante Receptor “para Fátima Bernardes” e a Circunstância de Localização “no Encontro”. Aqui, o Participante Verbiagem projeta uma oração no modo de citação que, em consonância com Fuzer e Cabral (2014, p. 74), “representa-se uma voz externa como a responsável pelo conteúdo, sem interferência do produtor do texto”, e isso é marcado linguisticamente pelo uso das aspas. O Participante Dizente, na notícia, é totalmente responsável pelo que foi dito, dado que a notícia reproduz as mesmas palavras proferidas por MC João.

Após a análise linguística de todas as orações do excerto 2, segue o quadro 13, o terceiro e último excerto da notícia 1, composto pelos dois últimos parágrafos da notícia.

### Quadro 13 - Excerto 3 da notícia 1

O funk “proibidão”, contudo, **é** o que viralizou. O clipe **ultrapassou** 230 milhões de visualizações no YouTube e **conquistou** ainda mais acessos depois que Rebeca Andrade se apresentou no solo da ginástica artística em Tóquio com uma versão exclusiva de Baile de Favela. Em sua performance nesta quinta-feira (29), levantou a plateia do ginásio (**formada** somente pelas delegações em função da pandemia), que **aplaudiu** o funk da competidora brasileira. MC João **comemorou** a conquista de Rebeca em sua rede social.

O “Baile de Rebeca” **voltará** aos Jogos na final do solo, na próxima segunda. A música **ganhou** um toque clássico com a introdução de Tocata e Fuga, de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Curiosamente, quem uniu o erudito e o “proibidão” **foi** um produtor musical gospel, o tecladista Misa Jr, que **publicou** em seu Instagram a versão completa da trilha da medalhista de prata. **Ouçã:**

**Fonte:** Portal UOL (2021) (adaptado pelo autor)

Como fizemos nos dois primeiros excertos da notícia 1, os destaques em negrito ou sublinhado, marcados nas orações do quadro 13, se mantêm, a fim de identificar, com facilidade, os Processos e as Circunstâncias das orações. No quadro 14, damos continuidade à enumeração das orações da notícia 1.

### Quadro 14 - Orações do excerto 3 da notícia 1

<b>Oração 21</b>	O funk “proibidão” é o que viralizou
<b>Oração 22</b>	O clipe ultrapassou 230 milhões de visualizações no YouTube
<b>Oração 23</b>	[O clipe] conquistou mais acessos depois que Rebeca Andrade se apresentou no solo da ginástica artística em Tóquio com uma versão

	exclusiva de Baile de Favela
<b>Oração 24</b>	Em sua performance nesta quinta-feira (29), [Rebeca Andrade] levantou a plateia do ginásio
<b>Oração 25</b>	Formada pelas delegações em função da pandemia (na voz ativa: as delegações em função da pandemia formaram [a plateia do ginásio])
<b>Oração 26</b>	A plateia do ginásio aplaudiu o funk da competidora brasileira
<b>Oração 27</b>	MC João comemorou a conquista de Rebeca em sua rede social
<b>Oração 28</b>	O “Baile de Rebeca” voltará aos Jogos na final do solo, na próxima segunda
<b>Oração 29</b>	A música ganhou um toque clássico com a introdução de Tocata e Fuga, de Johann Sebastian Bach (1685-1750)
<b>Oração 30</b>	Curiosamente, quem uniu o erudito e o “proibidão” foi um produtor musical gospel, o tecladista Misa Jr.
<b>Oração 31</b>	O tecladista Misa Jr. publicou em seu Instagram a versão completa da trilha da medalhista de prata
<b>Oração 32</b>	Ouçã [tu] [a música com um toque clássico]

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Como mostrado no quadro 14, da oração 21 à oração 32, conseguimos identificar que o Processo Material é predominante nos parágrafos finais da notícia. Tais Processos indicam ação, ou seja, “estabelecem uma quantidade de mudança no fluxo de eventos” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 46). Paralelo a isso, o gênero discursivo notícia busca trazer ações que implicam mudanças no fluxo de eventos hodiernos (AGUIAR, 2007). Sobre as Circunstâncias, somente três orações não apresentam, a 21, a 26 e a 32. No quadro 15, apresentamos os Processos, os Participantes e as Circunstâncias das orações do excerto 3 da notícia 1.

**Quadro 15 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 3 da notícia 1**

Oração	Participante	Processo	Participante	Circunstância
21	O funk “proibidão” (P. Identificado)	é (P. Relacional)	o que viralizou (P. Identificador)	
22	O clipe (P. Ator)	ultrapassou (P. Material)	230 milhões de visualizações (P. Escopo)	no Youtube (C. Localização)
23	[O clipe] (P. Ator)	conquistou (P. Material)	mais acessos (P. Meta)	(1) depois que Rebeca Andrade se apresentou no solo da ginástica artística (C. Localização) (2) em Tóquio (C. Localização) (3) com uma versão exclusiva de Baile de Favela (C. Modo)
24	[Rebeca Andrade] (P. Ator)	levantou (P. Material)	(1) a plateia do ginásio (P. Meta)	(1) em sua performance (C. Modo) (2) nesta quinta- feira (29) (C. Localização)
25	As delegações (P. Ator)	formaram (P. Material)	[a plateia do ginásio] (P. Meta)	em função da pandemia (C. Causa)

26	A plateia do ginásio (P. Ator)	aplauiu (P. Material)	o funk da competidora brasileira (P. Meta)	
27	MC João (P. Ator)	comemorou (P. Material)	a conquista de Rebeca (P. Meta)	em sua rede social (C. Localização)
28	O “Baile de Rebeca” (P. Ator)	voltará (P. Material)		(1) aos Jogos (C. Localização) (2) na final do solo (C. Localização) (3) na próxima segunda (C. Localização)
29	A música (P. Ator)	ganhou (P. Material)	um toque clássico (P. Meta)	com a introdução de Tocata e Fuga, de Johann Sebastian Bach (1685-1750) (C. Modo)
30	Quem uniu o erudito e o “proibidão” (P. Identificado)	foi (P. Relacional)	um produtor musical gospel, o tecladista Misa Jr. (P. Identificador)	curiosamente (C. Modo)
31	O tecladista Misa Jr. (P. Ator)	publicou (P. Material)	a versão completa da trilha da medalhista de prata (P. Meta)	em seu Instagram (C. Localização)

32	[Tu] (P. Comportante)	ouça (P. Comportamental)	[a música com um toque clássico] (P. Comportamento)	
----	--------------------------	-----------------------------	---	--

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na oração 21, identificamos o Processo Relacional, seguido dos Participantes Identificado “o funk ‘proibidão’” e Identificador “o que viralizou”. Essa oração identifica o funk proibidão como o que viraliza, isto é, que ganha muita repercussão na sociedade, apesar de ele não ser apresentado na televisão e, conforme o que expõe a notícia, de ele ser censurado pelos termos sexuais que ele traz.

A oração 22 traz o Processo Material “ultrapassou”, com o Participante Ator “o clipe” e o Participante Escopo “230 milhões de visualizações”. A oração 22 se relaciona com a oração 21, informando a repercussão de alcance do funk proibidão “no Youtube”, que é posto na oração 22 como Circunstância de Localização.

Na oração 23, temos outro Processo Material expresso pelo “conquistou”, seguido dos Participantes Ator “o clipe” e Meta “mais acessos”. A oração se mantém relacionando com a repercussão do funk proibidão, principalmente, “depois que Rebeca Andrade se apresentou no solo da ginástica artística”, Circunstância de Localização; “em Tóquio”, outra Circunstância de Localização; “com uma versão exclusiva de Baile de Favela”, Circunstância de Modo. Todas essas Circunstâncias abrangem o Processo Material “conquistar”, adicionando “significados à oração pela descrição do contexto em que o processo se realiza” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 53). Nessa oração, as Circunstâncias acentuam a conquista da repercussão do clipe.

Na oração 24, temos o Processo Material “levantou”, o Participante Ator “Rebeca Andrade”, o Participante Meta “a plateia do ginásio”, a Circunstância de Modo “em sua performance” e a Circunstância de Localização “nesta quinta-feira (29)”. A oração 24 faz referência aos impactos positivos que a apresentação da ginasta Rebeca Andrade causou, isto é, ela “levantou” a plateia com sua apresentação.

Na oração 25, há mais um Processo Material, o “formaram”, com seus Participantes, o Ator “as delegações” e o Meta “a plateia do ginásio”. Ainda, existe uma Circunstância de Causa “em função da pandemia”. Aqui, temos uma oração que se refere, assim como a 24,

restritamente à apresentação da Rebeca Andrade nas Olimpíadas, em particular, no contexto pandêmico.

A oração 26 contém outro Processo Material, o “aplaudiu”, e os Participantes Ator “A plateia do ginásio” e Meta “o funk da competidora brasileira”. Na oração 26, assim como na oração 24, ainda há impactos positivos referentes à apresentação da Rebeca. Todavia, aqui o funk é trazido linguisticamente como o Participante da oração que recebe os “aplausos” do Participante Ator. Logo, o funk, levado pela ginasta, recebe os aplausos.

A oração 27 é composta pelo Processo Material “comemorou”, pelo Participante Ator “MC João”, pelo Participante Meta “a conquista de Rebeca” e pela Circunstância de Localização “em sua rede social”. Pelo funk ser prestigiado e aplaudido nas Olimpíadas, como mostrado na oração 26, a oração 27 expressa a comemoração do funkeiro MC João – quem canta a música “Baile de Favela” – nas suas redes sociais pela conquista de Rebeca Andrade.

Na oração 28, o Processo Material “voltará” traz o Participante Ator “o ‘Baile de Rebeca’”. Constrói-se aqui uma junção do nome da canção “Baile de Favela” com o nome da ginasta olímpica “Rebeca Andrade”. Essa estratégia linguística aponta para uma possível grande apresentação de Rebeca Andrade juntamente com a música funkeira. As Circunstâncias da oração 28 “aos Jogos”, “na final do solo” e “na próxima segunda” são todas de Localização e se tratam especificamente de informações sobre a próxima apresentação da ginasta nas Olimpíadas na ocasião.

Na oração 29, temos o Processo Material “ganhou”, seguidos dos Participantes Ator “A música” e Meta “um toque clássico”. Como todo Processo Material representa mudanças concretas no mundo, a oração 29 evidencia, com clareza, esse fenômeno. A música funkeira passou por uma alteração “um toque clássico” “com a introdução de Tocata e Fuga, de Johann Sebastian Bach (1685-1750)”, que é a Circunstância de Modo.

A oração 30 informa o autor que deu o toque clássico à música funkeira, como dito na oração 29. A oração 30 traz o Processo Relacional “foi”, o Participante Identificado “quem uniu o erudito e o ‘proibidão’” e o Participante Identificador “um produtor musical gospel, o tecladista Misa Jr.”. Essa oração ainda é acompanhada pela Circunstância de Modo “curiosamente”, uma vez que é posta como curiosidade uma música funkeira proibidona ser tratada por um produtor de música gospel, unindo o erudito e o proibidão.

A oração 31 é expressa pelo Processo Material “publicou”, pelo Participante Ator “o tecladista Misa Jr.”, o Participante Meta “a versão completa da trilha da medalhista de prata”

e a Circunstância de Localização “em seu Instagram”. Nessa oração, informa-se que a música presente na apresentação de Rebeca Andrade está exposta na íntegra pelo responsável de juntar o erudito e o proibidão em seu *Instagram*.

Como última oração do excerto 3 da notícia 1, temos o Processo Comportamental, que inclui atividades, em partes, de ação e, em partes, de sentir (CUNHA; SOUZA, 2011), o “ouça”. Temos também o Participante Comportante “tu” e o Participante Comportamento “a música com um toque clássico”. Essa oração implica em um convite de ouvir a música adaptada exclusivamente para a apresentação da ginasta Rebeca Andrade. Aqui, temos uma oração predominantemente de cunho interacional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), uma vez que o Processo Comportamental “ouvir” está como convite para a audiência, a qual a notícia se volta.

Analisadas todas as orações dos três excertos da notícia 1, podemos constatar que, no nível da oração, quatro tipos de Processos foram utilizados na construção da notícia, ou seja, dos seis tipos, apenas o Existencial e o Mental não estão presentes, provavelmente porque os Processos Existenciais “representam algo que existe ou acontece” (FUZER; CABRAL, 2014, p. 78), e a notícia, na contramão, busca trazer acontecimentos que sofreram mudanças no fluxo cotidiano (AGUIAR, 2007). Já os Processos Mentais, possivelmente, não se fazem presentes na notícia, porque são Processos que acontecem no plano do pensamento, e as notícias buscam trazer ações externas que alteram o curso do dia a dia, o que se espera dos Processos Materiais. Daí, a predominância deles. O quadro 16 mostra os Processos que compuseram a notícia 1 e o número de vezes que eles se repetiram.

**Quadro 16 - Processos trazidos na notícia 1**

<b>PROCESSO</b>	<b>QUANTIDADE</b>
P. Material	22
P. Relacional	05
P. Verbal	04
P. Comportamental	01
P. Mental	00
P. Existencial	00
<b>Total</b>	<b>32</b>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Como mostrado no quadro 16, de 32 orações, 18 são Materiais, 5 são Relacionais, 4 são Verbais e 1 é Comportamental. Uma vez já mencionado acerca da notícia trazer ações que

rompam como fluxo cotidiano (AGUIAR, 2007), entendemos que o predomínio dos Processos Materiais é previsível para os moldes desse gênero discursivo, pois, se o Processo Material corresponde ao fazer, ao acontecer (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), então, as notícias regularmente contêm predominantemente tal Processo, já que elas são exemplos de gêneros discursos que informam sobre acontecimentos concretos do mundo. Além disso, podemos acrescentar que a predominância de tais Processos, em relação ao exposto na notícia, pode indicar que os produtores das músicas funkeiras têm a intenção de agir sobre o mundo, transformando-o, já que algumas prerrogativas do funk são mostrar suas realidades, valorizá-las e derrubar barreiras.

Sobre as Circunstâncias, organizamos o quadro 17, que mostra quais apareceram na notícia 1 e o número de vezes que elas se fizeram presente no texto.

**Quadro 17 - Circunstâncias trazidas na notícia 1**

<b>CIRCUNSTÂNCIA</b>	<b>QUANTIDADE</b>
C. Localização	23
C. Modo	11
C.Causa	03
C. Assunto	01
P. Contingência	01
P. Acompanhamento	01
<b>Total</b>	<b>40</b>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Em conformidade com o quadro 17, 40 Circunstâncias apareceram na notícia 1, pois, enquanto algumas orações não possuíam Circunstâncias, outras se configuraram com mais de uma. Dessas, 23 são de Localização, 11 são de Modo, 3 são de Causa, 1 de Assunto, 1 de Contingência e 1 de Acompanhamento. A Circunstância de Localização se fazer predominante na notícia está dentro do que nós esperávamos, dado que, para compor esse gênero discursivo, perguntas como “quando?” e “onde?”, as quais estão intimamente relacionadas a Circunstâncias de Localização (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), são informações pertinentes para dar mais esclarecimento sobre o acontecimento noticiado. Quanto ao número alto de Circunstância de Modo, podemos apontar para um resultado linguístico que marca a notícia a um teor subjetivo, uma vez que o Modo, que responde a perguntas do tipo “como?” ou “de que forma?” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), sugere a maneira como algo pode ser reportado. Em outros termos, a notícia expõe um fato e subjetiva o acontecimento a partir da maneira que ela noticia, através, principalmente, das

Circunstâncias de Modo, tornando esse gênero discursivo não só como um canal de repercussão, mas um agente de mobilização de sentidos.

Acerca das representações do funk como proibidão e light, esse resultado parcial aponta os dois tipos de funk marcados de forma distinta, principalmente, pela Circunstância de Localização. Espaços midiáticos, como programas televisivos, trazem o funk light, enquanto espaços periféricos ou favelas consomem, normalmente, o funk proibidão.

Dando continuidade à análise linguística, contemplamos a notícia 2. Seguindo o esquema hierárquico mais relevante do gênero notícia (VAN DIJK, 2017) e a maneira como organizamos os excertos da notícia 1, para o primeiro excerto da notícia 2, trazemos o título e o parágrafo principal, como mostrado no quadro 18.

#### Quadro 18 - Excerto 1 da notícia 2

Trilha da prata de Rebeca, ‘Baile de Favela’ **fala** de sexo explícito; **ouça**.

Rebeca Andrade **alçou** a música “Baile de Favela” ao topo do mundo. O funk, **mixado** com a composição “Tocata e Fuga”, do alemão Johann Sebastian Bach, **foi** a trilha que **embalou** a conquista da prata olímpica da ginasta, a primeira da modalidade entre mulheres, nesta quinta-feira (29).

**Fonte:** Portal UOL (2021) (adaptado pelo autor)

No quadro 18, como viemos fazendo nos excertos anteriores, destacamos em negrito as expressões que marcam Processos, e como sublinhadas as expressões que marcam Circunstâncias. Seguindo os números de orações da notícia 1, continuamos as enumerações das orações com as que estão presentes no excerto 1 da notícia 2. Assim, segue o quadro 19.

#### Quadro 19 - Orações do excerto 1 da notícia 2

<b>Oração 33</b>	‘Baile de Favela’ fala de sexo explícito
<b>Oração 34</b>	Ouça [tu] [‘Baile de Favela’]
<b>Oração 35</b>	Rebeca Andrade alçou a música “Baile de Favela” ao topo do mundo
<b>Oração 36</b>	O funk foi a trilha [da prata de Rebeca]
<b>Oração 37</b>	Mixado com a composição “Tocata e Fuga”, do alemão Johann Sebastian Bach (na voz ativa: (?) mixou o funk com a composição “Tocata e Fuga”, do alemão Johann Sebastian Bach)

<b>Oração 38</b>	A trilha [da prata de Rebeca] embalou a conquista da prata olímpica da ginasta nesta quinta-feira (29)
------------------	--

**Fonte:** Elaborado pelo autor

No excerto 1 da notícia 2, identificamos, como exposto no quadro 19, da oração 33 à oração 38, mais orações materiais. De todas elas, apenas três orações apresentam Circunstâncias. Segue, organizadamente, o quadro 20 com essas observações.

**Quadro 20 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 1 da notícia 2**

Oração	Participante	Processo	Participante	Circunstância
33	‘Baile de Favela’ (P. Dizente)	fala (P. Verbal)	de sexo explícito (P. Verbiagem)	
34	[Tu] (P. Comportante)	ouça (P. Comportamental)	[Baile de Favela] (P. Comportamento)	
35	Rebeca Andrade (P. Ator)	alçou (P. Material)	a música “Baile de Favela” (P. Meta)	ao topo do mundo (C. Localização)
36	O funk (P. Identificado)	foi (P. Relacional)	a trilha [da prata de Rebeca] (P. Identificador)	
37	(Não recuperado no texto) (P. Ator)	mixou (P. Material)	o funk (P. Meta)	com a composição “Tocata e Fuga”, do alemão Johann Sebastian Bach (C. Modo)
38	A trilha [da prata de Rebeca] (P. Ator)	embalou (P. Material)	a conquista da prata olímpica da ginasta	nesta quinta-feira (29) (C. Localização)

			(P. Meta)	
--	--	--	-----------	--

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na oração 33, o Processo Verbal “fala” está acompanhado dos Participantes Dizente “Baile de Favela” e Verbiagem “de sexo explícito”. Como título da notícia, que expressa primeiro a informação mais importante (VAN DIJK, 2017), essa oração muito fortemente marca o funk, em primeiro plano, com o contexto sexual, mesmo que o funk tenha ganhado repercussão pela razão da música funkeira Baile de Favela estar presente nas Olimpíadas.

A oração 34 mobiliza competências humanas, como atividades psicológicas (ouvir) (FUZER; CABRAL, 2014), expressas pelo Processo Comportamental “ouça”, seguida dos Participantes Comportante “tu” e Comportamento “Baile de Favela”. A oração 34 representa um convite de ouvir a música funkeira que fala de sexo explícito, implicando, assim como acontece na notícia 1, em uma interação com o público. Acreditamos que essa chamada para ouvir o funk proibidão pode acentuar uma representação do funk, o proibidão, resumindo-o a apenas uma canção.

Na oração 35, temos o Processo Material “alçou”, o Participante Ator “Rebeca Andrade” e o Participante Meta “a música “Baile de Favela””. Como primeira oração do primeiro parágrafo da notícia, essa informação sobre o funk “Baile de Favela” representa um grande acontecimento, sobretudo quando inserido à sua significação a Circunstância de Localização “ao topo do mundo”, evidenciando um interesse humano ao fato curioso noticiado (AGUIAR, 2007), como o estranhamento do funk Baile de Favela estar no “topo do mundo”.

A oração 36 é composta pelo Processo Relacional “foi”, pelo Participante Identificado “o funk” e pelo participante Identificador “a trilha da prata de Rebeca”. Aqui, é informado que a trilha de funk levou a ginasta Rebeca Andrade a ganhar a medalha olímpica de prata, também tratando, como na oração 35, do fato considerado extraordinário, estranho (AGUIAR, 2007), buscando uma interação com o leitor a partir do que o gênero discursivo notícia se propõe a fazer, que é gerar curiosidade no leitor para ele consumir/ler o texto.

A oração 37 traz um Processo Material, o “mixou”. O Participante Ator, inerente ao Processo Material, não está expresso no texto, uma vez que, quando a oração é organizada na

voz passiva, esse Participante que desencadeia o Processo pode ser omitido, pois “[e]struturas passivas propiciam essa situação” (FUZER; CABRAL, 52). Em algumas situações, é possível recuperar o Participante Ator textualmente, o que não está de acordo com o caso da oração 37. Até conseguimos saber o responsável pela mixagem da canção, em virtude da oração 30, presente na notícia 1, porém essa informação não se faz presente na notícia 2. Ainda assim, o Participante Meta “o funk” e a Circunstância de Modo “com a composição ‘Tocata e Fuga’, do alemão Johann Sebastian Bach” são elementos da oração que contêm informações que o produtor do texto busca expor: o funk, que fala de sexo explícito e que levou Rebeca Andrade a ganhar uma medalha olímpica, foi mixado com a composição do alemão Johann Sebastian Bach.

A oração 38 se relaciona com todas as orações anteriores do excerto 1 da notícia 2, principalmente com a oração 36. Na oração 38, temos o Processo Material “embalou”, o Participante Ator “a trilha da prata de Rebeca”, o Participante Meta “a conquista da prata olímpica da ginasta” e a Circunstância de Localização “nesta quinta-feira (29)”. Essa oração fecha o primeiro parágrafo da notícia, que se centra na informação de que a música Baile de Favela, nas Olimpíadas, foi a trilha de Rebeca Andrade, o qual “embalou” a conquista da medalha olímpica de prata.

Após a análise das orações do excerto 1 da notícia 2, damos continuidade com a excerto 2 da notícia 2, composto por dois parágrafos, organizado no quadro 21 a seguir.

#### Quadro 21 - Excerto 2 da notícia 2

A música, **lançada em 2015**, **alavancou** a carreira de **MC João**, **como é conhecido** João Israel Simeão. O funk, da vertente proibidão, **fala** de sexo explícito, com várias referências ao órgão sexual feminino. A vagina é chamada de “xota” e “checa”.

O teor sexual da composição **foi alvo de críticas** por internautas. O verso “Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)” é um dos mais visados pois **faria** referência ao estupro. Em entrevista ao G1, em 2016, MC João **defendeu** sua música. “Não **vejo** porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu **falei** ‘ela veio quente’. No entender, ela **está** na intenção, na mesma intenção que eu.”

**Fonte:** Portal UOL (2021) (adaptado pelo autor)

No quadro 21, identificamos os Processos e as Circunstâncias em negrito e sublinhado, respectivamente, como viemos fazendo desde o primeiro excerto da notícia 1. Por conseguinte, enumeramos as orações presentes no excerto 2 da notícia 2, como posto no quadro 22.

**Quadro 22 - Orações do excerto 2 da notícia 2**

<b>Oração 39</b>	A música alavancou a carreira de MC João
<b>Oração 40</b>	Lançada em 2015 (na voz ativa: (?) lançou a música em 2015)
<b>Oração 41</b>	MC João, como é conhecido João Israel Simeão (na voz ativa: (?) conhece João Israel Simeão como MC João)
<b>Oração 42</b>	O funk fala de sexo explícito, com várias referências ao órgão sexual feminino
<b>Oração 43</b>	A vagina é chamada de “xota” e “checa” (na voz ativa: (?) chama a vagina de “xota” e “checa”)
<b>Oração 44</b>	O teor sexual da composição foi alvo de críticas por internautas (na voz ativa: internautas criticaram o teor sexual da composição [da música])
<b>Oração 45</b>	O verso “Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)” é um dos mais visados
<b>Oração 46</b>	[O verso] faria referência ao estupro
<b>Oração 47</b>	Em entrevista ao G1, em 2016, MC João defendeu sua música. “Não vejo porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu falei ‘ela veio quente’. No entender, ela está na intenção, na mesma intenção que eu.”

**Fonte:** Elaborado pelo autor

No excerto 2 da notícia 2, da oração 39 à oração 47, há um predomínio de Processos Verbais e Materiais. Dessas orações, quatro contêm Circunstâncias. Adiante, organizamos o quadro 23, que apresenta pormenorizadamente os Processos, os Participantes e as Circunstâncias das orações do excerto referido.

**Quadro 23 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 2 da notícia 2**

<b>Oração</b>	<b>Participante</b>	<b>Processo</b>	<b>Participante</b>	<b>Circunstância</b>
39	A música (P. Ator)	alavancou (P. Material)	a carreira de MC João (P. Meta)	
40	(Não recuperado no texto) (P. Ator)	lançou (P. Material)	a música (P. Meta)	em 2015 (C. Localização)
41	(Não recuperado no texto)	conhece (P. Mental)	João Israel Simeão	como MC João (C. Papel)

	(P. Experienciador)		(P. Fenômeno)	
42	O funk (P. Dizente)	fala (P. Verbal)	de sexo explícito (P. Verbiagem)	com várias referências ao órgão sexual feminino (C. Modo)
43	(Não recuperado no texto) (P. Dizente)	chama (P. Verbal)	(1) a vagina (P. Alvo) (2) de “xota” e “checa” (P. Verbiagem)	
44	Internautas (P. Dizente)	criticaram (P. Verbal)	o teor sexual da composição [da música] (P. Verbiagem)	
45	O verso “Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)” (P. Portador)	é (P. Relacional)	um dos mais visados (P. Atributo)	
46	[O verso] (P. Ator)	faria (P. Material)	referência ao estupro (P. Meta)	
47	MC João (P. Dizente)	defendeu (P. Verbal)	(1) sua música (P. Alvo) (2) “Não vejo porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu falei ‘ela veio	(1) em entrevista ao G1 (C. Localização) (2) em 2016 (C. Localização)

			<p>quente’. No entender, ela está na intenção, na mesma intenção que eu.” (P. Verbiagem)</p>	
--	--	--	--	--

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na oração 39, temos o Processo Material “alavancou”, seguido do Participante Ator “a música” e do Participante Meta “a carreira de MC João”. Nessa oração, traz-se a informação de que a música Baile de Favela foi a responsável pelo sucesso do cantor funkeiro, pois o Processo Material “alavancar”, que, segundo Halliday e Matthiessen (2014), não pode ser considerado como uma escolha lexical aleatória, significa dar impulso, fazer avançar. Mais do que isso, “alavancar” denota fomentar e promover, podendo indicar um aspecto positivo para o funk, retirando-o de um lugar de marginalidade e divulgando-o sem preconceitos.

Na oração 40, há outro Processo Material, o “lançou”. Assim como na oração 37, a oração 40 traz um Participante, o Ator, não recuperado no texto, fruto do ocultamento do referido Participante na estruturação da voz passiva (FUZER; CABRAL, 2014). É possível até inferir que o Participante Ator, possivelmente, seja o MC João ou os produtores do cantor, os que tenham lançado “a música”, que, no caso, é o Participante Meta da oração. Contudo, isso são inferências que levantamos além do texto. Ainda, temos a Circunstância de Localização “em 2015”, que informa quando a música funkeira foi lançada.

A oração 41 apresenta o mesmo fenômeno da oração anterior, a 40. Temos um Participante que não é recuperado textualmente. Aqui, temos o Processo Mental “conhece”, o Participante Experienciador, que não é recuperado no texto, o Participante Fenômeno “João Israel Simeão” e a Circunstância de Papel “como MC João”. Na oração 41, conseguimos imaginar que o Participante Experienciador seja as pessoas ouvintes do funk ou que já tenham ouvido falar de MC João, apesar de essa informação não estar no texto explicitamente.

Na oração 42, o Processo Verbal “fala” está seguido dos Participantes Dizente “o funk” e Verbiagem “de sexo explícito”. Essa oração se relaciona muito intimamente com a oração 33, a qual se refere ao título da notícia 2. Todavia, aqui é trazida uma informação a

mais a partir da Circunstância de Modo “com várias referências ao órgão sexual feminino”, tratando de como o sexo explícito é exposto na canção de funk.

A oração 43 é composta pelo Processo Verbal “chama”; pelo Participante Dizente que, mais uma vez, não é recuperado explicitamente no texto; pelo Participante Alvo “a vagina”; e pelo Participante Verbiagem “de ‘xota’ e ‘checa’”. Imaginamos que o Participante Dizente possa ser qualquer pessoa que cante a música Baile de Favela, seja o MC João, seja outra pessoa que cante a música funkeira. Já o Participante Verbiagem, realizado por termos como “xota” e “checa”, além de ser uma tentativa interacional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) de chegar ao leitor com o intuito de causar impacto pelo uso dos termos, também ocasiona em um destaque para a representação do funk proibidão, pois tais expressões podem frisar o ponto de vista de que o funk proibidão é somente uma vertente do gênero musical preocupada em produzir canções de teor sexual.

Na oração 44, fazem-se presentes o Processo Verbal “criticaram”, o Participante Dizente “internautas” e o Participante Verbiagem “o teor sexual da composição da música”. Essa oração se relaciona com algumas orações anteriores, em particular com a oração 33, 42 e 43, as quais informam que o funk Baile de Favela fala de sexo explícito. Na oração 44, o Processo Verbal “criticar”, de modo particular, indica um alvo (FUZER; CABRAL, 2014) que, no caso, diz respeito ao teor sexual da canção.

Na oração 45, temos um Processo Relacional, o “é”, o Participante Portador “o verso ‘Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)’” e o Participante Atributo “um dos mais visados”. Conforme a oração 44 acerca da crítica que o funk Baile de Favela recebe dos internautas, o verso mais criticado seria o que foi exposto como Participante Portador da oração 45, pois ele recebe o atributo de ser o mais visado. Entendemos também que, com probabilidade, trazer, no texto, mais uma vez, o termo “xota” é uma estratégia interacional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014) de buscar o público leitor para compartilhar da mesma crítica em relação ao funk proibidão.

A oração 46 é expressa pelo Processo Material “faria”, pelo Participante Ator “[o verso]” e pelo Participante Meta “referência ao estupro”. Existe uma relação direta aqui com a oração anterior, pois o verso que, segundo a notícia, faz referência ao estupro está presente como Participante Portador na oração 45.

Na oração 47, temos um Processo Verbal, o “defendeu”, os Participantes Dizente “MC João”, Alvo “sua música”, Verbiagem “‘Não vejo porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu falei ‘ela veio quente’”. No entender, ela está na intenção, na mesma

intenção que eu.” e as Circunstâncias de Localização “em entrevista ao G1” e “em 2016”. Aqui, busca-se, através do espaço que a notícia abre para o posicionamento do cantor da música Baile de Favela, contrapor a representação do funk tido como proibidão com a referência ao estupro, expresso na oração 46. Isso porque o Processo Verbal escolhido para compor a oração não corresponde simplesmente àqueles que significam verbalizar, como o “dizer” ou o “falar”, mas “defender”, ou seja, falar com o objetivo de argumentar, de escudar (FUZER; CABRAL, 2014). A oração ainda traz o Participante Verbiagem no modo citação, marcado linguisticamente pelas aspas (FUZER; CABRAL, 2014). Essa estratégia linguística da notícia aponta uma isenção de responsabilidade do próprio difusor da notícia em defender o funk das críticas que a mesma notícia informou. Em outras palavras, a defesa do funk é levantada somente pelo Participante Dizente, o MC João.

Depois das análises linguísticas em relação às orações do excerto 2 da notícia 2, segue o quadro 24, o terceiro e último excerto a ser analisado.

#### Quadro 24 - Excerto 3 da notícia 2

Quando a música estourou, uma versão menos polêmica **foi produzida**, na qual o verso acima **foi substituído** por “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)”. Outro trecho totalmente reescrito **foi** “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)”, que **virou** “E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)”.

A composição ainda **cita** diversos bairros e “quebradas” de São Paulo, como Helipa (Heliópolis), na zona sul; Elisa Maria e Jardim Hebrum, na zona norte; São Rafael, na zona leste, locais onde a expressão do funk **ganha** vida, nas ruas mesmo. O R7, **citado** na música, é o DJ, que **produziu** o hit.

No Youtube, o clipe oficial da música **ultrapassou** a marca de mais de 231 mil visualizações.

**Fonte:** Portal UOL (2021) (adaptado pelo autor)

No quadro 24, estão em destaque os Processos, marcados em negrito, e as Circunstâncias, que estão sublinhadas. No quadro seguinte, o 25, enumeramos todas as orações identificadas no excerto 3 da notícia 2. A seguir, apresentamos o quadro 25.

#### Quadro 25 - Orações do excerto 3 da notícia 2

<b>Oração 48</b>	Quando a música estourou, uma versão menos polêmica foi produzida (na voz ativa: quando a música estourou, (?) produziu uma versão menos polêmica
<b>Oração 49</b>	Na versão menos polêmica, o verso acima foi substituído por “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)”

	(na voz ativa: Na versão menos polêmica, “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)” substituiu o verso acima)
<b>Oração 50</b>	Outro trecho totalmente reescrito foi “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)”
<b>Oração 51</b>	“E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)” virou “E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)”
<b>Oração 52</b>	A composição cita diversos bairros e “quebradas” de São Paulo
<b>Oração 53</b>	A expressão do funk ganha vida, nas ruas mesmo
<b>Oração 54</b>	O R7 é o DJ
<b>Oração 55</b>	O R7, citado na música (na voz ativa: (?) cita o R7 na música)
<b>Oração 56</b>	O DJ produziu o hit
<b>Oração 57</b>	No Youtube, o clipe oficial da música ultrapassou a marca de mais de 231 mil visualizações

**Fonte:** Elaborado pelo autor

No último excerto da notícia 2, da oração 48 à oração 57, identificamos a recorrência dos Processos Materiais. Sobre as Circunstâncias, somente três orações não contêm. Essas informações foram organizadas mais detalhadamente no quadro 26, como exposto adiante.

#### **Quadro 26 - Participantes, Processos e Circunstâncias do excerto 3 da notícia 2**

<b>Oração</b>	<b>Participante</b>	<b>Processo</b>	<b>Participante</b>	<b>Circunstância</b>
48	(Não recuperado no texto) (P. Ator)	produziu (P. Material)	uma versão menos polêmica (P. Meta)	quando a música estourou (C. Localização)
49	“Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)” (P. Ator)	substituiu (P. Material)	o verso acima (P. Meta)	na versão menos polêmica (C. Modo)
50	Outro trecho reescrito (P. Identificado)	foi (P. Relacional)	“E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)” (P.	totalmente (C. Modo)

			Identificador)	
51	“E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)” (P. Ator)	virou (P. Material)	“E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)” (P. Meta)	
52	A composição (P. Dizente)	cita (P. Verbal)	diversos bairros e “quebradas” (P. Verbiagem)	de São Paulo (C. Localização)
53	A expressão do funk (P. Ator)	ganha (P. Material)	vida (P. Meta)	nas ruas mesmo (C. Localização)
54	O R7 (P. Identificado)	é (P. Relacional)	o DJ (P. Identificador)	
55	(Não recuperado no texto) (P. Dizente)	cita (P. Verbal)	o R7 (P. Verbiagem)	na música (C. Localização)
56	O DJ (P. Ator)	produziu (P. Material)	o hit (P. Meta)	
57	O clipe oficial da música (P. Ator)	ultrapassou (P. Material)	a marca de mais de 231 mil visualizações. (P. Escopo)	no Youtube (C. Localização)

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na oração 48, temos o Processo Material “produziu”, com o Participante Ator, não recuperado no texto, e com o Participante Meta, “uma versão menos polêmica”. Nessa oração, não é possível afirmar quem “produziu” “a versão menos polêmica”, mas é possível inferir que essa versão se trata da versão light da música Baile de Favela e que ganhou repercussão “quando a música estourou”, expressa pela Circunstância de Localização.

Na oração 49, a Circunstância de Modo “na versão menos polêmica” representa o funk light, assim como pontuado na oração anterior. A oração 49 é composta pelo Processo Material “substitui”; pelo Participante Ator ““mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)””; e pelo Participante Meta “o verso acima”, se tratando do verso presente na oração 45. A oração 49 evidencia o que configuraria o funk light pelo Processo Material “substitui”, em função desse Processo Material, fruto de uma escolha lexical para compor a notícia pelo produtor do texto (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), provocar como significação “alterar”, “adaptar”, assim como já percebido na oração 12 da notícia 1, marcado também pelo mesmo Processo Material.

A oração 50 é estruturada pelo Processo Relacional “foi”; pelo Participante Identificado “outro trecho reescrito”; e pelo Participante Identificador ““e os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)””. Essa oração aponta o movimento que ocorre entre o funk proibidão e o funk light, o percurso de alteração e reescrita da mesma canção funkeira. A Circunstância de Localização “totalmente” acentua a modificação do funk proibidão.

A oração 51, expresso pelo Processo Material “virou”; pelo Participante Ator ““e os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)””; e pelo Participante Meta ““e os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)”” é um exemplo do movimento de funk proibidão para o funk light. A saber, essa mesma modificação já tinha sido pontuada na notícia 1, expressa na oração 12, e é frisada na oração 49, já que tais Processos Materiais circulam no campo semântico de modificação, adaptação.

A oração 52 informa, mais especificamente, do que se trata a música Baile de Favela fora do contexto sexual, como fora apontada pela notícia. Nessa oração, temos o Processo Verbal “cita”, o Participante Dizente “a composição”, o Participante Verbiagem “diversos bairros e ‘quebradas’” e a Circunstância de Localização “de São Paulo”. A oração 52 contextualiza o local de produção do funk Baile de Favela, informando bairros e “quebradas” de São Paulo.

A oração 53 se relaciona intimamente com a oração 52. Aqui, temos o Processo Material “ganha”, o Participante Ator “A expressão do funk”, o Participante Meta “vida” e a Circunstância de Localização “nas ruas mesmo”. A contextualização do espaço de produção e repercussão do funk se mantém sendo informada.

Na oração 54, temos o Processo Relacional “é”, o Participante Identificado “O R7” e o Participante Identificador “o DJ”. Nessa oração, assim como acontece nas orações 52 e 53, a contextualização acerca da produção funkeira da música Baile de Favela permanece.

A oração 55 se estrutura pelo Processo Verbal “cita”; pelo Participante Dizente, que não é manifestado linguisticamente no texto, resultado de uma voz passiva que propicia essa ocultação (FUZER; CABRAL, 2014); pelo Participante Verbiagem “o R7”; e pela Circunstância de Localização “na música”. Apesar de o Participante Dizente estar oculto, podemos inferir que ele, assim como na oração 43, seja o MC João ou outras pessoas que cantem o funk.

A oração 56 é composta pelo Processo Material “produziu”, pelo Participante Ator “o DJ” e pelo Participante Meta “o hit”. Essa oração se relaciona particularmente com a oração 55, informando que o R7, que é o DJ que produziu o hit, é citado na canção.

Por último, na oração 57, temos o Processo Material “ultrapassou”; o Participante Ator “o clipe oficial da música”; o Participante Escopo “a marca de mais de 231 mil visualizações”; e a Circunstância de Localização “no Youtube”. Nessa oração, é informada a tamanha repercussão do funk proibidão no YouTube, pois o clipe oficial da música diz respeito ao funk antes do processo de adaptação. Dessa maneira, o funk repercutido se refere ao funk proibidão. Para relacionar, essa informação sobre a repercussão do funk no YouTube já fora mencionada na notícia 1, expressa na oração 22.

Após as análises de todas as orações dos três excertos da notícia 2, constatamos que os Processos presentes na notícia foram quase todos contemplados, pois somente o Existencial não foi manifestado no texto. Provavelmente, porque, como explicado sua ausência na notícia 1, esse Processo representa algo que existe (FUZER; CABRAL, 2014), e a notícia, recorrentemente, almeja trazer mudanças no mundo (AGUIAR, 2007), ou seja, ações que alteram a rotina das pessoas. A fim de mostrar os Processos presentes na notícia 2, segue o quadro 27.

**Quadro 27 - Processos trazidos na notícia 2**

<b>PROCESSO</b>	<b>QUANTIDADE</b>
P. Material	12
P. Verbal	07
P. Relacionais	04
P. Mental	01
P. Comportamental	01
P. Existencial	00
<b>Total</b>	<b>25</b>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Conforme o quadro 27, podemos notar que o Processo Material foi o mais recorrente. Das 25 orações analisadas, 12 são Materiais, 7 são Verbais, 4 são Relacionais, 1 é Mental e 1 é Comportamental. A recorrência de Processos Materiais, como percebido também na notícia 1, se mostra previsível por serem Processos que indicam feitos os quais rompem o fluxo regular de acontecimentos do dia a dia, comum da notícia (AGUIAR, 2007). Porém, a reincidência de orações Materiais com o Participante Ator não identificado textualmente, possibilitado pela estruturação da voz passiva (FUZER; CABRAL, 2014), é notória. Isso pode apontar para um apagamento de responsabilidade do Participante que desencadeia a realização do Processo ou para uma ausência de informações de que a notícia trata. No segundo caso, para o gênero discursivo notícia, isso implicaria em incredibilidade, fator que o canal difusor da notícia não almeja. A somar, o grande número de Processos Verbais na notícia 2 ficou patente. Atribuir o que é dito a partir do Processo Verbal aos Participantes Dizentes pode ser uma estratégia linguística de a notícia se isentar do que foi manifestado no texto, atribuindo a responsabilidade integral apenas ao Participante Dizente, como nos casos da presença de Participante Verbiagem manifestado no modo citação.

Sobre as Circunstâncias, de todas as orações da notícia 2, 14 apresentam Circunstâncias. Como uma dessas orações foi composta acompanhada de duas, foram totalizadas 15. Segue o quadro 28 com essas informações organizadamente.

**Quadro 28 - Circunstâncias trazidas na notícia 2**

<b>CIRCUNSTÂNCIA</b>	<b>QUANTIDADE</b>
C. Localização	10
C. Modo	04
C. Papel	01
<b>Total</b>	<b>15</b>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Como mostrado no quadro 28, das 15 Circunstâncias presentes na notícia 2, 10 são de Localização, 4 são de Modo e 1 é de Papel. O grande número de Circunstâncias de Localização se mostra o mais recorrente, assim como na notícia 1. Provavelmente, seguindo a lógica que já explicamos, a de a notícia trazer informações contextuais de “quando” e “onde” o ocorrido que é noticiado acontece. Também, na mesma regularidade da notícia 1, a segunda Circunstância mais repetida é a de Modo, possibilitando entender que o evento noticiado é exposto à forma como o produtor da notícia vislumbra. Assim, podemos concluir,

corroborando com os pressupostos da ADC, que a notícia não é um gênero discursivo objetivo e neutro.

Em termos de representação do funk a partir da notícia 2, notamos que o funk proibidão e o funk light são antagonizados principalmente pelos Processos Materiais que implicam em mudanças, alterações ou substituições. O funk proibidão é representado por expressões explícitas sobre sexo, enquanto o funk light, às vezes, categorizado como “menos polêmico” (oração 51 e 52), é aquele que modifica os termos sexuais, passando por um processo de adaptação.

Quando pensamos na somatória de orações das notícias 1 e 2, chegamos ao total de 57. Nessa relação entre as notícias, contabilizamos 40 orações que apresentam Circunstâncias, chegando a 55, no total, por algumas orações apresentarem mais de uma. Elaboramos o quadro 29, que mostra esses números acerca dos Processos.

**Quadro 29 - Processos trazidos nas notícias 1 e 2**

<b>PROCESSO</b>	<b>QUANTIDADE</b>
P. Material	34
P. Verbal	11
P. Relacional	09
P. Comportamental	02
P. Mental	01
P. Existencial	00
<b>Total</b>	<b>57</b>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

A partir das notícias 1 e 2, o quadro 29 expõe que, das orações presentes nos dois textos, 34 são Materiais, 11 são Verbais, 9 são Relacionais, 2 são Comportamentais e 1 é Mental. Esse resultado confirma que a notícia tem uma predisposição de trazer muitos Processos Materiais na sua composição por ser o Processo que mais provoca mudanças externas no mundo (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014).

O Processo Verbal, como segundo mais recorrente, pode apontar para uma tentativa de quem produziu o texto se isentar parcial ou integralmente do que é dito na notícia, pois esse Processo traz a fala de alguém, podendo ser em relato ou em citação, atribuindo a responsabilidade do conteúdo dito, em parte ou totalmente, para o Participante Dizente (FUZER; CABRAL, 2014). Com muita probabilidade, a notícia, que, consensualmente, é concebida como um gênero discursivo neutro, é elaborada com esse viés de se isentar do

conteúdo que ela mesmo apresenta, amparada no pressuposto de que ela é feita de acordo com a verdade e transparência dos fatos, trazendo, assim, o Processo Verbal para responsabilizar quem disse do que disse, sobretudo questões que possam gerar mais polêmicas.

O Processo Relacional, que se repetiu nove vezes nas notícias, caracteriza algo ou alguém (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). A partir disso, podemos compreender que o gênero discursivo notícia, mais do que repercutir coisas do mundo, ele atua no mundo, pois a notícia provoca caracterizações em entidade e que tais caracterizações chegam às pessoas como verdade. Logo, pensando especificamente nas duas notícias coletadas, representar o funk como proibidão ou light pode ser consequência do consumo de tais notícias.

O Processo Comportamental implica em ações que são, em parte, atividades psicológicas e, em parte, atividades fisiológicas (CUNHA; SOUZA, 2011). Nas notícias analisadas, percebemos atividades que partem do plano do pensamento e desembocam em ações físicas, como o “ouvir”. De acordo com nossa análise, tais Processos não se mostram atrelados intimamente ao gênero discursivo, mas sim à estratégia linguística de tentar estabelecer interação com os leitores e ao conteúdo que os textos trouxeram, ou seja, as informações sobre o funk proibidão e o funk light.

Os dois últimos Processos, o Mental e o Existencial, se mostram escassos nas notícias. O Mental foi trazido somente uma vez, provavelmente, porque, na notícia, orações que ficam no plano do pensamento não correspondem à expectativa do gênero discursivo que busca trazer mudanças concretas que acontecem no mundo. Quanto ao Existencial, como já aclarado, também não implica em mudanças impactantes no dia a dia, logo sua ausência em notícia não nos surpreende.

Tratando das Circunstâncias, 40 orações as apresentaram, algumas com mais de uma Circunstância, totalizando 55. Dessas, 33 são de Localização, 15 são de Modo, 3 são de Causa, 1 é de Papel, 1 de Assunto, 1 de Contingência e 1 de Acompanhamento. Vejamos o quadro 30 que apresenta elucidativamente esses dados.

**Quadro 30 - Circunstâncias trazidas nas notícias 1 e 2**

<b>CIRCUNSTÂNCIA</b>	<b>QUANTIDADE</b>
C. Localização	33
C. Modo	15
C. Causa	03
C. Papel	01
C. Assunto	01
C. Contingência	01

C. Acompanhamento	01
<b>Total</b>	<b>55</b>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

De acordo com o quadro 30, a junção das Circunstâncias das duas notícias resulta em um número expressivo de Circunstâncias de Localização. Como notado em cada uma das notícias, podemos concluir que esse gênero discursivo traz, com regularidade, informações contextuais que indicam “quando” e “onde” acontece o evento noticiado.

A Circunstância de Modo, como a segunda Circunstância mais vezes trazida nas notícias, pode apontar mais informações contextuais do evento noticiado através de indagações, como “de que forma?” ou “como?” (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014). Todavia, essa Circunstância também pode indicar subjetividade no gênero discursivo, pois expressões como “completamente” (oração 7) e “constantemente” (oração 13) da notícia 1, bem como “curiosamente” (oração 30) e “totalmente” (oração 50) da notícia 2 são exemplos de léxicos que se referem muito mais a como o produtor do texto qualifica o evento noticiado, do que uma suposta transparência em expor o conteúdo da notícia.

As demais Circunstâncias, a de Causa, a de Papel, a de Assunto, a de Contingência e a de Acompanhamento, se fazem presentes nas notícias de maneira atípica, trazidas muito mais pelo teor do conteúdo noticiado do que pela composição do gênero discursivo notícia em orientar trazer tais Circunstâncias.

No que concerne às representações do funk a partir dos resultados linguísticos das duas notícias, podemos constatar que o funk light é uma consequência de coerção do funk proibidão. O principal ponto de oposição entre as duas representações é a modificação do funk proibidão, produzido genuinamente na favela, para o funk light. Na notícia 1, essa oposição é marcada predominantemente pelas Circunstâncias de Localização, pois, de um lado, o funk proibidão toca nas favelas, e, de outro, o funk light toca nos programas de televisão. Na notícia 2, a oposição é perceptivelmente nítida pelos Processos Materiais que significam modificações, alterações do funk proibidão para o funk light.

Apresentada a análise linguística a partir da “microcategoria” da gramática, contemplando a dimensão textual, sigamos à nossa segunda etapa analítica, a fim de trazer a análise da dimensão discursiva através da intertextualidade.

## 5.2 Análise da dimensão discursiva

Com base nos resultados da análise linguística, identificamos orações que apontam para a representação do funk como proibidão ou light. De todo modo, antes de analisarmos os processos intertextuais presentes entre as duas notícias, contemplando, assim, a dimensão discursiva do modelo tridimensional (FAIRCLOUGH, 1992; 2001), relacionamos, com base nos resultados da primeira análise, as orações que direcionam mais evidentemente o funk como proibidão, organizadas no quadro 31, e as orações que mais claramente representam o funk como light, postas no quadro 32.

**Quadro 31 - Orações que tratam do funk como proibidão**

Orações da notícia 1	Orações da notícia 2
(2) MC João lançou a música “proibidona” em 2015	(33) ‘Baile de Favela’ fala de sexo explícito
	(42) O funk fala de sexo explícito, com várias referências ao órgão sexual feminino
(9) A letra explode nos alto-falantes dos “fluxos” da periferia	(43) A vagina é chamada de “xota” e “checa” (na voz ativa: (?) chama a vagina de “xota” e “checa”)
(11) A música originalmente tem frases explícitas sobre sexo	(44) O teor sexual da composição foi alvo de críticas por internautas (na voz ativa: internautas criticaram o teor sexual da composição [da música])
	(45) O verso “Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)” é um dos mais visados
(13) Repetida constantemente pelo funkeiro (na voz ativa: o funkeiro repete constantemente [os versos com a palavra “xota”])	(46) [O verso] faria referência ao estupro
	(47) Em entrevista ao G1, em 2016, MC João defendeu sua música. “Não vejo porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu falei ‘ela veio quente’.

	No entender, ela está na intenção, na mesma intenção que eu.”
(17) O funk “proibidão” do jeito que estava não ia dar	(52) A composição cita diversos bairros e “quebradas” de São Paulo
(21) O funk “proibidão” é o que viralizou	(53) A expressão do funk ganha vida, nas ruas mesmo
(22) O clipe ultrapassou 230 milhões de visualizações no Youtube	(57) No Youtube, o clipe oficial da música ultrapassou a marca de mais de 231 mil visualizações

**Fonte:** Elaborado pelo autor

### Quadro 32 - Orações que tratam do funk como light

Orações da notícia 1	Orações da notícia 2
(1) Baile de Favela só toca na TV com censura	(48) Quando a música estourou, uma versão menos polêmica foi produzida (na voz ativa: quando a música estourou, (?) produziu uma versão menos polêmica
(3) Na televisão [ele] canta apenas a versão “light”	
(6) Com esta música, MC João se apresentou em programas de Faustão, Fátima Bernardes e Xuxa Meneghel	(49) Na versão menos polêmica, o verso acima foi substituído por “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)” (na voz ativa: Na versão menos polêmica, “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)” substituiu o verso acima)
(7) A letra é completamente diferente	(50) Outro trecho totalmente reescrito foi “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)”
(8) O funkeiro canta a letra na TV	(51) “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)” virou “E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)”
(10) Para estrear na televisão, MC João precisou alterar a música	
(12) “Vai ter que mostrar seu talento” e “tudo	

<p>pra dançar com ela” substituíram os versos com a palavra “xota”</p>	
<p>(14) Em março de 2016, a apresentadora do Encontro explicou a quem estava acostumado ao funk “proibidão” de MC João que a letra só pode ir ao ar na TV sem os palavrões</p>	
<p>(16) Dizer para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão (na forma desenvolvida: [a apresentadora do Encontro] diz para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão)</p>	
<p>(18) Com a versão “light”, MC João cantou no Domingão e no Encontro, na Globo; Legendários, Xuxa Meneghel e e Programa do Porchat, na Record; The Noite e Programa Raul Gil, no SBT; e no Pânico na Band</p>	
<p>(19) Apesar da “censura”, MC João nunca se incomodou em levar à TV outra versão de seu hit</p>	
<p>(20) [MC João] respondeu para Fátima Bernardes no Encontro: “Eu sempre cantei normal, como a gente fala, light, e dessa vez surgiu a oportunidade de fazer uma brincadeira no estúdio, quando estava fazendo nada, fiz para tocar na zona norte de São Paulo e hoje está em todo o Brasil”</p>	

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Os quadros 31 e 32 foram organizados com o objetivo de facilitar como, aos poucos, se desenham as representações do funk proibidão e do funk light através das orações das notícias. A saber, nem todas as orações analisadas apontam necessariamente para a

representação do funk, seja proibidão, seja light. Algumas orações tratam dos eventos olímpicos, da apresentação da ginasta Rebeca Andrade e do feito inédito sobre a conquista da medalha de prata nas Olimpíadas. Nesses casos, essas orações não se fazem relevantes para o nosso segundo momento de análise, pois buscamos investigar, de modo específico, as duas representações do funk supramencionadas.

Particularmente, o quadro 31 contém 7 orações da notícia 1 e 10 orações da notícia 2, totalizando 17 orações que indicam, mais evidentemente, o funk como proibidão. No quadro 32, há 12 orações da notícia 1 e 4 orações da notícia 2, totalizando 16 orações que, mais patentemente, denotam o funk como light.

Conforme o quadro 31, que mostra as orações, as quais tratam o funk como proibidão notoriamente, analisamos, a partir da intertextualidade, os processos intertextuais que produzem e reproduzem o funk como proibidão. Para isso, elaboramos o quadro 33, que sistematiza as orações como recurso intertextual entre as notícias 1 e 2.

### **Quadro 33 - Orações como recursos intertextuais que representam o funk proibidão**

<b>Processo intertextual</b>	<b>Oração da notícia 1</b>	<b>Oração da notícia 2</b>
<b>PRESSUPOSIÇÃO</b>	(21) O funk “proibidão” é o que viralizou; e (22) O clipe ultrapassou 230 milhões de visualizações no Youtube	(57) No Youtube, o clipe oficial da música ultrapassou a marca de mais de 231 mil visualizações
	(9) A letra explode nos alto-falantes dos “fluxos” da periferia	(52) A composição cita diversos bairros e “quebradas” de São Paulo
	(11) A música originalmente tem frases explícitas sobre sexo	(33) ‘Baile de Favela’ fala de sexo explícito; e (42) O funk fala de sexo explícito, com várias referências ao órgão sexual feminino
	(13) Repetida constantemente pelo funkeiro (na voz ativa: o	(43) A vagina é chamada de “xota” e “checa” (na voz ativa: (?)) chama a vagina de

	funkeiro repete constantemente [os versos com a palavra “xota”])	“xota” e “checa”); e (45) O verso “Mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo (vai)” é um dos mais visados (46) [O verso] faria referência ao estupro
NEGAÇÃO	(13) Repetida constantemente pelo funkeiro (na voz ativa: o funkeiro repete constantemente [os versos com a palavra “xota”])	(46) [O verso] faria referência ao estupro (47) Em entrevista ao G1, em 2016, MC João defendeu sua música. “Não vejo porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu falei ‘ela veio quente’. No entender, ela está na intenção, na mesma intenção que eu.”

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Com base no quadro 33, podemos perceber que existem redes intertextuais que lincam as notícias 1 e 2. O processo intertextual pela pressuposição, que ocorre a partir de algo entendido como tácito, mas com pistas textuais que ancoram diálogos entre os textos (FAIRCLOUGH, 1992; 2001), é o mais recorrente. Já o processo de negação, o qual é polêmico, porque nega declarações de afirmação (FAIRCLOUGH, 1992; 2001), se manifesta evidentemente apenas uma vez.

Na esteira da intertextualidade pela pressuposição, as orações 21 e 22 da notícia 1 se relacionam com a oração 57 da notícia 2, associando a alta repercussão do funk proibidão. Isso é marcado pelas expressões “viralizou” e “ultrapassou 230 milhões” na notícia 1 e pela expressão “ultrapassou a marca de mais de 231 mil visualizações”. Especificamente, a oração 22 e 57 se usam do mesmo Processo na sua construção oracional, o que comprova mais efetivamente uma relação intertextual, mesmo havendo uma incoerência de número de 230 milhões na oração da notícia 1 e 231 mil visualizações na oração da notícia 2.

Na trilha do mesmo processo intertextual, a oração 9 da notícia 1 se relaciona com a oração 52 da notícia 2. Aqui, a expressão “periferia” da notícia 1 e “‘quebradas’ de São Paulo” da notícia 2 apontam para o local de produção, distribuição e consumo do funk proibidão, ou seja, o funk proibidão é comum nas periferias e “quebradas”, confirmando o que já foi apresentado no capítulo 3, especificamente no subtópico 3.3, que trata da relação entre funk e favela.

Além de significar intertextualmente a viralização do funk proibidão e o seu local comum de produção, distribuição e consumo, a temática “sexo”, muito previsivelmente, seria tratada aqui. Isso pode ser percebido, primeiramente, pela oração 11 da notícia 1 e pelas orações 33 e 42 da notícia 2. A pressuposição pode ser captada pela expressão “frases explícitas sobre sexo” na notícia 1 e “sexo explícito” na notícia 2. O ponto precípua aqui é representar o funk proibidão por apenas uma característica: o teor sexual presente na canção.

Na oração 13 da notícia 1 e na oração 43, 45 e 46 da notícia 2, há mais um processo intertextual pela pressuposição reiterando a característica principal do funk proibidão a partir do campo semântico sexual. As expressões “versos com a palavra xota” na notícia 1 e “xota” e “verso” na notícia 2 evidenciam a intertextualidade entre as notícias, uma vez que elas reiteram o teor sexual presente no funk proibidão.

Relacionar o funk com sexo já data desde suas repercussões controversas na mídia, como mostrado no capítulo 3 desta dissertação. Contudo, trazer tal relação de forma reiterada, reduzindo o funk proibidão a produções musicais sobre sexo explícito possibilita uma ideia de criminalização do funk proibidão, dado que, para a sociedade, em termos normativos, um gênero musical vinculado restritamente a produções musicais que tematizam o sexo não se faz relevante para o bem comum social.

Por essa perspectiva, temos um processo intertextual marcado pela negação. A oração 13 “o funkeiro repete constantemente [os versos com a palavra xota]” da notícia 1 e as orações 46 “[o verso] faria referência ao estupro” e 47 “em entrevista ao G1, em 2016, MC João defendeu sua música. ‘Não vejo porque de eu estar incentivando a violência contra a mulher. Eu falei ‘ela veio quente’. No entender, ela está na intenção, na mesma intenção que eu.”, da notícia 2, marcam uma intertextualidade polêmica, pois, se o funk proibidão repete termos como “xota”, ele, com previsibilidade, é alvo de críticas e até criminalização por fazer “referência ao estupro”. Daí, surge a negação, manifestada pela citação direta do MC João, quando argumenta que o funk, mesmo que tenha termos sobre sexo, não incentiva a violência

contra a mulher, em razão de ambos compartilharem da mesma intenção. Logo, é negada a referência ao estupro emergida pelo “verso com a palavra xota”.

Essas cadeias intertextuais, já superficialmente percebidas na análise linguística e confirmadas na análise discursiva, servem como base para reproduzir e manter a representação do funk proibidão relacionado precipuamente pelo contexto sexual. Por isso, esse funk necessitaria de uma adaptação, surgindo o funk light. Para compreendermos os movimentos intertextuais que buscam representar o funk light, organizamos o quadro 34, que elenca as orações da notícia 1 e da notícia 2, tratando o funk como light claramente, assim como fizemos no quadro 33 acerca do funk proibidão.

#### **Quadro 34 - Orações como recursos intertextuais que representam o funk light**

<b>Processo intertextual</b>	<b>Oração da notícia 1</b>	<b>Oração da notícia 2</b>
<b>PRESSUPOSIÇÃO</b>	<p>(7) A letra é completamente diferente; e</p> <p>(12) “Vai ter que mostrar seu talento” e “tudo pra dançar com ela” substituíram os versos com a palavra “xota”</p>	<p>(49) Na versão menos polêmica, o verso acima foi substituído por “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)” (na voz ativa: Na versão menos polêmica, “Mexeu com Mc João vai ter que mostrar o seu talento (vai)” substituiu o verso acima);</p> <p>(50) Outro trecho totalmente reescrito foi “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)”;</p> <p>(51) “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)” virou “E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)”</p>

	(10) Para estrear na televisão, MC João precisou alterar a música	(51) “E os menor preparado pra foder com a xota dela (vai)” virou “E os menor preparado tudo pra dançar com ela (vai)”
	(1) Baile de Favela só toca na TV com censura; (3) Na televisão [ele] canta apenas a versão “light”; (6) Com está música, MC João se apresentou em programas de Faustão, Fátima Bernardes e Xuxa Meneghel; e (18) Com a versão “light”, MC João cantou no Domingão e no Encontro, na Globo; Legendários, Xuxa Meneghel e e Programa do Porchat, na Record; The Noite e Programa Raul Gil, no SBT; e no Pânico na Band	(48) Quando a música estourou, uma versão menos polêmica foi produzida (na voz ativa: quando a música estourou, (?) produziu uma versão menos polêmica)

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Como exposto no quadro 34, conseguimos identificar marcas intertextuais entre as duas notícias. A pressuposição é o processo intertextual que relaciona as notícias 1 e 2, estabelecendo diálogos por expressões ou palavras (FAIRCLOUGH, 1992; 2001), a fim de reproduzir uma representação específica para o funk, o light.

As orações 7 e 12 da notícia 1 se relacionam com as orações 49, 50 e 51 da notícia 2, a fim de significar o funk light a partir da adaptação. As expressões “diferente” e

“substituíram”, na notícia 1, e “substituiu”, “reescrito” e “virou”, na notícia 2, dão gancho para entendermos uma relação intertextual, no qual o funk light se configura pela alteração e adaptação do funk proibidão, resultando em letras diferentes entre os dois tipos de funk.

Pelo processo intertextual da pressuposição, a oração 10 da notícia 1 manifesta uma intertextualidade com a notícia 2 através da oração 51. Os processos “alterar” na notícia 1 e “virou” na notícia 2 acarretam o mesmo significado: o funk light sendo representado pela mudança e adaptação do funk proibidão.

As orações 1, 3, 6 e 18 da notícia 1 e a oração 48 da notícia 2 se relacionam intertextualmente, trazendo à tona o funk light como aquele que veicula comumente na TV e que é resultado de uma adaptação de um funk que foi censurado. As expressões “na TV”, “com censura”, “na televisão”, “versão light” e “esta música”, na notícia 1, e “estourou” “versão menos polêmica”, na notícia 2, fazem alusão ao mesmo fenômeno, embora, algumas vezes, com expressões ou termos diferentes. Quando o funk chega aos espaços televisivos, ganhando repercussão, por vezes, nacionalmente, ele é censurado e nomeado de versão light ou até de versão menos polêmica, como se o funk, de uma forma ou de outra, gerasse inquietação. Portanto, notamos que a censura do funk proibidão gera, por conseguinte, o funk light e mesmo este se mantém polêmico, embora em menor grau.

Identificadas as reproduções e renovações discursivas do funk proibidão e light entre as notícias pela categoria da intertextualidade, concluímos que existe uma retomada de sentido sendo atualizada textualmente, pois a intertextualidade, como ambientada no capítulo de referencial teórico, “toma os textos historicamente, transformando o passado – convenções existentes e textos prévios – no presente” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 115). Por isso, discursos são atualizados para reafirmarem o que já fora outrora mencionado, como a recorrência de representar o funk como proibidão pelo contexto sexual ou pela necessidade de censura, e o funk light como uma adaptação menos polêmica do funk proibidão.

Somente foi possível chegar a essas conclusões pela intertextualidade, mais especificamente pelo processo de pressuposição – com predominância – e de negação. Percebemos que a relação estabelecida entre os textos se mostrou recorrentemente pela pressuposição, causando até a falsa ideia de autoria, já que esse processo intertextual pode causar uma ideia de ineditismo. Quanto ao de negação, esse processo se mostrou apenas uma vez, a partir de uma citação direta do MC João, dando espaço para um confronto de sentidos entre uma possível criminalização do funk proibidão, por causa da explicitude sexual nas suas canções, e a negação da relação de apologia ao estupro na música funkeira.

É importante não perder de vista que o funk proibidão, desde a análise linguística, se mostra relacionado intimamente com a favela, o funk que é tocado na periferia e que é tido como proibido, assim, sendo censurado em outros espaços que não sejam as “quebradas” e favelas, dando luz à ideia de impedimento da música “proibidona” na sociedade. Quanto ao funk light, o que é levado para a TV, pressupõe que a música deve se adequar às estruturas sociais dos espaços televisivos, bem como à normatização social do que não é censurado. Logo, podemos concluir que o funk proibidão e o funk light, por si sós, desembocam, de forma constituinte, em processos intertextuais polêmicos, porque um evoca o outro, causando os seguintes juízos de valor: censurado e proibido, de um lado, e não censurado e não proibido, de outro.

Depois da realização da análise da dimensão discursiva pela intertextualidade, apresentamos adiante a análise da dimensão social, trazendo à baila a ideologia e a hegemonia, como categorias analíticas mais “macro”.

### **5.3 Análise da dimensão social**

Apresentada a análise linguística na dimensão textual e as relações intertextuais na dimensão discursiva, entendemos que as representações do funk são construídas discursivamente, e reproduzidas e renovadas nas mídias. Assim, trazendo à explanação a dimensão social da concepção tridimensional do discurso, o funk light, o que é adaptado, se adéqua aos preceitos hegemônicos, por ter como base uma ideologia que coloca a prática funkeira, bem como o espaço de onde o funk vem, como bárbaro (LOPES, 2010), assim como a mídia *mainstream* concebe a favela e as suas práticas marcadas pela violência e criminalidade (AMARAL, 2019).

O discurso da mídia sempre projeta o seu conteúdo para uma ampla audiência. Comumente, essa interação, sobretudo em notícias, acontece de maneira unilateral. Dessa maneira, não é incomum consumir e adotar como verdade o que é exposto pelas mídias, pois, na esteira de Fairclough (1995), os discursos midiáticos mobilizam conjuntos de valores e crenças que fazem com que se represente um determinado fenômeno do mundo de forma única e padrão. Com isso, compreendemos que as notícias trazidas para esta análise, além de repercutirem formas de representação do funk, elas atuam no processo de significação, pois os discursos da mídia são potencialmente responsáveis na construção de representações e trazem, em seus discursos, ideologias, seja de forma explícita ou não.

A oração 16, “dizer para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão (na forma desenvolvida: [a apresentadora do Encontro] diz para quem ouviu que o MC João fez uma versão light para ser possível apresentar na televisão)”, exemplifica um movimento regular nas mídias televisivas e também nas notícias. O funk proibidão é figurado como impossível de ser apresentado na televisão, necessitando ao MC João, o cantor da música funkeira, elaborar outra versão, a light, para apresentar. A notícia, por sua vez, repercute essa censura do funk na TV e aciona à sua audiência um desenho particular dado ao funk proibidão e outro dado ao funk light.

Essas representações não são meramente ilustrativas e aleatórias, mas orientadas ideologicamente, pois, como a ideologia mobiliza construções de sentido/representação, estabelecendo formas de dominação (FAIRCLOUGH, 2003), o funk, que é apresentado na TV, quando é representado como light, ele não apenas indica uma ação comum de adaptação, mas marginaliza o funk proibidão e todos os fenômenos sociais que o constituem.

Como as notícias mobilizam nossos conhecimentos sociais e políticos (VAN DIJK, 2017), quando elas trazem modos de representação do funk e renovam tais representações por relações com outras notícias, percebemos um modo de reforço de uma suposta verdade acionado por elas, evitando, assim, questionamentos e consensualizando o que foi noticiado. Então, o funk light, que é desenhado pela mídia como apto às apresentações televisivas e é consensualmente aceito pela sociedade, não gera (ou gera muito dificilmente) inquietação ou questionamentos polêmicos, como refletir quais implicações geram ao funk proibidão quando ele é censurado e proibido de se apresentar nas mídias. Portanto, as notícias analisadas certamente regulam discursos hegemônicos no intuito de consentir uma forma padrão de representar o funk proibidão, de um determinado modo, e o funk light, de outro.

De forma consensual, é entendido que o funk proibidão necessita de outra versão para ser apresentada na televisão, e essa ação é realizada sem reflexões, críticas ou indagações sobre não poder cantar o funk proibidão, a versão original. A oração 19, “apesar da ‘censura’, MC João nunca se incomodou em levar à TV outra versão de seu hit”, pode nos mostrar a hegemonia agindo no sentido de o funk light ser cantado na TV sem gerar incômodo ao cantor funkeiro. Essa não reflexividade impossibilita mudanças nas tomadas de sentido/representação do funk, logo impossibilitando mudanças sociais.

A lembrar, a hegemonia diz respeito a alianças culturais, políticas e econômicas (FAIRCLOUGH, 1992; 2001) que regulam grupos para se manter na posição de poder. As notícias, por sua vez, são produzidas, de forma orientada, por interesses econômicos,

sobretudo. Então, entendendo o funk como um gênero musical que, aos poucos, toma espaço na sociedade, a hegemonia opera sobre isso, fazendo com que os funkeiros, pelo consenso, modifiquem as versões originais das letras de funk para, após a adaptação, se fazer presente nos espaços em que o funk proibidão, conforme os preceitos hegemônicos, amparados por uma ideologia que é aversiva às práticas periféricas, não pode estar.

Esse movimento da hegemonia é nocivo para o funk proibidão, que é invisibilizado não só nas mídias, mas também incompreendido socialmente sobre o seu local de produção, distribuição e consumo. As manifestações da favela, muitas vezes, são invalidadas pela hegemonia, que não concebe produções da periferia originalmente, precisando alterá-las aos modos hegemônicos sem ferir alianças pré-acordadas.

A hegemonia é uma liderança relativamente instável (FAIRCLOUGH, 1992; 2001) e, por isso, ela sempre está operando na sociedade para se manter no poder. Porém, graças a essa instabilidade, mudanças sociais são passíveis de acontecer, mesmo que muito dificilmente. Dito isso, a mídia, quando produz e reproduz discursos para o leitor ideal, almeja um resultado a partir do consumo de seus textos que, em conformidade com Fairclough (1989), nem sempre é alcançado, porque o leitor real negocia sentidos quando em contato com o texto. Nessa trilha,

[a] mídia, ao fazer as denúncias da venda ilegal dos CDs de ‘proibidão’ e disseminar o medo, de maneira antagônica, ajudou a popularizar na cidade toda o que até então era popular apenas nas favelas, pois o gênero exalta valores que dizem respeito a uma parte de seus moradores (CYMROT, 2021, p. 214).

Portanto, o funk, na contramão do que a mídia dissemina, alcança popularidade e toma espaços sociais que ultrapassam os limites da periferia.

Ainda assim, mudanças sociais não são tão simples de serem alcançadas, porque existem relações de poder que podem dar pouco direito de voz a alguns grupos sociais, como os oriundos da favela. Aos poucos, podemos constatar que o funk é silenciado de modo sistemático e até criminalizado, como vimos no capítulo 3 desta dissertação. O próprio emprego taxativo da expressão “proibidão” é problemático. Apontar um gênero musical como proibido, sugere, no mínimo, que ele deve ser censurado, e, caso mantê-lo na sociedade, deve-se adaptá-lo, alterando discursivamente a realidade do funk “proibidão”.

Se a ideologia, consoante a Fairclough (1992; 2001), é sempre negativa e opera nas relações de dominação, representar o funk como proibido é um processo ideológico. Proibir uma manifestação da favela é o mesmo que criminalizá-la, caso ela permaneça acontecendo.

Como exemplo desse processo de criminalização, Cymrot (2021, p. 272) informa que “[c]antar ou ouvir funk ‘proibidão’ é apontado pelo Ministério Público como falta disciplinar grave na prisão, levando o presidiário a perder benefícios”. Essa ação é um exemplo de materialização da ideologia, operando nas relações entre presidiários e Ministério Público.

A ideologia se materializa nas nossas práticas sociais (FAIRCLOUGH, 1992; 2001). Os discursos ideológicos, por sua vez, colocam o funk em lugar de marginalidade e tomam forma quando pune um sujeito por ser adepto ao gênero musical, uma vez que “[c]antar ‘como se fosse’ bandido se torna ‘ser bandido’, e narrar histórias se torna confessar crimes” (CYMROT, 2021, p. 278).

Ora, se o funk é um gênero musical que tem como nascedouro a favela (ESSINGER, 2005; LOPES, 2010; VASSOLÉR, 2018), não nos surpreende funkeiros produzirem canções que tratam da realidade desse espaço. O funk categorizado como proibidão fala de armas, tráfico de drogas, temas sexuais e guerras entre facções criminosas porque isso é parte do cotidiano das favelas (CYMROT, 2021, p. 244). Então, invisibilizar e criminalizar o funk proibidão não é apenas censurar as letras de músicas funkeiras, mas também toda realidade que constitui a favela.

De acordo com Cymrot (2021, p. 366), “[o]s ‘proibições’ incomodam por trazer uma narrativa sobre a violência que alguns setores sociais prefeririam que fosse invisibilizada”. Alianças hegemônicas, sustentadas por ideologias que discriminam práticas da favela, quando alteram as letras do funk proibidão, à primeira vista, estão adaptando a canção de funk, alterando termos de teor sexual, de violência e de facções criminosas. No entanto, quando essas adaptações são profundamente analisadas, compreendemos que elas não contribuem para o enfrentamento de questões sociais complexas que afetam diretamente a vida de sujeitos favelados. Nesse contexto, “[d]efensores dessa vertente de funk sustentam que não é a descrição da realidade feia que deve ser combatida, mas a realidade em si que deve ser mudada. O ‘proibidão’ incomoda, porque joga na cara da sociedade uma realidade que ela prefere esconder” (CYMROT, 2021, p. 243).

O funk proibidão, por ser preterido socialmente, consequência de uma ideologia que o representa como negativo, não é repercutido na sua pluralidade, já que ele, nos discursos midiáticos, é reduzido a uma vertente funkeira que é caracterizada principalmente por canções com termos sobre sexo. MC Catra, cantor funkeiro do Rio de Janeiro, diz que “[a] sociedade não está preparada para entender 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).

É fato que o funk proibidão é a vertente do funk que mais se aproxima da favela, não apenas no sentido de consumo e entretenimento, mas também de vivências pelas quais pessoas que moram na favela passam. Mais do que isso, “[h]á quem defende até que o ‘proibidão’ tem uma função pedagógica, no sentido de servir de alerta para a juventude se afastar das drogas e do crime” (CYMROT, 2021, p. 243-244).

A partir disso, podemos concluir que a representação do funk proibidão é muito mais plural do que a representação percebida nas duas notícias analisadas. Muito além de ser um funk que traz predominantemente termos sobre sexo, o funk proibidão traz práticas sociais da favela e pode trazer também um caráter pedagógico quando alerta a comunidade periférica sobre realidades como drogas e crime.

A não compreensão dessa pluralidade sobre o funk proibidão se relaciona intimamente com as representações construídas no discurso midiático orientadas ideologicamente. Se, de um lado, a mídia padroniza o funk proibidão para ser entendido na sociedade consensualmente de uma única forma, de outro, conforme Cymrot (2021), esse mesmo funk tem um significado diferente para camadas sociais distintas. A juventude da classe média, com perspectivas de entrar na faculdade e conseguir bons empregos, é impactada pelo funk proibidão de forma totalmente distinta da juventude periférica que, no seu cotidiano, convive com facções criminosas, sente na pele a repressão policial e está mais exposto ao assédio da ostentação que é resultado do tráfico.

Como a ideologia estabelece relações de poder e dominação (FAIRCLOUGH, 2003), é mais conveniente o funk proibidão ser, reiteradas vezes, apresentado na mídia como a vertente do gênero musical que produz canções funkeiras com termos sexuais de forma explícita, porque, dessa maneira, ele é mais fácil de ser colocado no lugar de alvo. A oração 44, “o teor sexual da composição foi alvo de críticas por internautas (na voz ativa: internautas criticaram o teor sexual da composição [da música]”, exemplifica a estratégia de tornar o funk proibidão alvo de críticas. Além disso, a mesma oração traz que as críticas foram realizadas por internautas, os quais nós não sabemos sua classe social, sua formação, nem seus gostos mais subjetivos sobre gêneros musicais.

Podemos inferir, de acordo com o que já foi apresentado, que, se a classe média é a que mais estranha o funk proibidão, então, com probabilidade, ela corresponde aos “internautas” que criticam essa vertente do funk. Essa estratégia, na notícia, de dar a impressão de que uma parcela social, a qual critica o funk, é um exemplo de toda sociedade, é

ideológica, porque diz respeito a relações de dominação, as quais colocam o funk proibidão em lugar de marginalização.

Já sabemos que a hegemonia, consoante a Fairclough (1992; 2001), não alcança o poder se não de forma instável. Então, nem tudo que é operado pelos discursos hegemônicos ocorre como esperado. A classe média que, possivelmente, crítica o funk proibidão também o consome. Contudo, como a hegemonia implica em alianças sociais, como as de ordem econômica e cultura, é necessário que tenha uma marca distinta do funk que é tocado na periferia e do funk que é tocado nas festas das classes média e alta. Daí, temos o funk light, que, quando alterado, se afasta das práticas sociais da favela.

O funk light não traz as vivências da periferia como traz o funk proibidão. Em suas letras, não há termos que falam dos cenários favelados, sobretudo expressões que apontam para problemas de ordem social e pública, por isso o funk light não trata da realidade corriqueira da periferia. Desse modo, esse funk se afasta das concepções que a mídia *mainstream* veicula sobre a favela, como criminalidade e insegurança (AMARAL, 2019). O funk light é, pois, o considerado apto à civilidade, logo também, apto a ser veiculado nas mídias, na televisão e nas Olimpíadas.

O funk é um gênero musical que circula nas mais diversas camadas sociais, pois ele “é música de ‘preto, pobre e favelado’, mas é também música de casamentos de elite, de festas de classe média e de bailes de todas as classes” (TROTТА, 2016, p. 91). No entanto, não podemos pensar que o mesmo funk que toca na favela é o funk que toca em festas de classe média, uma vez que grupos que estão no poder, sobretudo pelo quesito econômico, não compartilhariam das mesmas práticas que são comuns do “preto, pobre e favelado”.

A oração 17, “[o funk ‘proibidão’] do jeito que estava não ia dar”, exemplifica justamente essa marca de distinção. Grupos dominantes, que se usam da ideologia que mobiliza a favela como um lugar de marginalidade a partir das relações de dominação, são os mesmos grupos que buscam se diferenciar dessas práticas faveladas, para não romper a lógica de que na favela não se produz músicas aceitáveis e aptas a serem repercutidas. Por essa razão, o “funk ‘proibidão’ quase não encontra espaço na mídia” (CYMROT, 2021, p. 243), diferentemente do funk light.

Nos moldes hegemônicos, o funk light é tido como consenso na dimensão social. Assim, a hegemonia consensualiza tais categorizações, dificultando romper estruturas sociais na dimensão social, bem como também dificulta uma mudança social, como, por exemplo, pela negação do vocábulo “proibidão” e seus significados negativos para se referir ao funk

circulado na favela. Por outro lado, como movimento contraideológico, o funk proibidão pode também significar reação aos preceitos de grupos hegemônicos, haja vista que esse tipo de funk se aproxima da realidade da favela, marcada, muitas vezes, pela violência policial (AMARAL, 2019). Além do mais, o funk categorizado como proibidão é o tocado na periferia, é o funk que traduz a linguagem da juventude das favelas (LOPES, 2010).

A fim de romper a representação consentida pela hegemonia do funk proibidão com o intuito de gerar mudanças discursivas e sociais, que é a razão dos desdobramentos de análises da ADC (FAIRCLOUGH, 1992; 2001), o funk proibidão traz “discursos que lutam contra o silêncio, a invisibilidade e o esquecimento; que questionam a paz e produzem uma memória acerca da criminalidade” (CYMROT, 2021, p. 249). O funk proibidão é um retrato de uma camada social que busca discussões sobre práticas sociais problemáticas que o cercam. Se considerado isso com o objetivo de sanar problemas regulares enfrentados pelas favelas, as músicas funkeiras “proibidonas” alterariam naturalmente a partir das consequências de novas práticas sociais de seu meio.

#### 5.4 Recapitulando a análise

Como fechamento do capítulo de análise, organizamos o quadro 35 para, resumidamente, recuperar o que expomos em nossas análises. Apresentamos informações principais abordados em cada subtópico, como a categoria analítica da qual nós usamos para tratar dos dados e os resultados mais patentes de cada parte da análise.

**Quadro 35 - Recapitulação do capítulo de análise**

<b>Subtópicos do capítulo 5 (análise)</b>	<b>Informações principais abordados</b>	<b>Recapitulação</b>
5.1 Análise da dimensão textual	Categoria da gramática para contemplar a dimensão textual.	Análise linguística dos Processos, Participantes e Circunstâncias das 32 orações da notícia 1 e 25 orações da notícia 2. Após a análise, notamos que o funk proibidão e o funk light são contrastados

		principalmente pelas Circunstâncias de Localização e pelos Processos Materiais que denotam alterações.
5.2 Análise da dimensão discursiva	Categoria da intertextualidade para contemplar a dimensão discursiva.	Análise discursiva das cadeias intertextuais que ocorrem entre as duas notícias. Após a análise, percebemos que o funk proibidão é intertextualmente marcado pelo teor sexual de suas músicas, já o funk light é marcado pela adaptação da primeira versão.
5.3 Análise da dimensão social	Categoria da ideologia e hegemonia para contemplar a dimensão social.	Análise social dos processos hegemônicos e ideológicos que atravessam cada representação do funk. Após a análise, compreendemos que as representações do funk proibidão e do funk light são ideologicamente motivadas, marginalizando o funk proibidão por reduzi-lo a um gênero musical que fala recorrentemente de sexo explícito, logo invisibilizando práticas funkeiras e práticas sociais comuns da favela.

**Fonte:** Elaborado pelo autor

## 6 CONCLUSÃO

Nesta dissertação, buscamos analisar discursos que contrastam a temática do funk. Investigamos representações do funk que são construídas no discurso midiático e que são orientadas ideologicamente. Especificamente, analisamos as formas como as representações do funk proibidão e do funk light são construídas em duas notícias do portal UOL.

Esta pesquisa se voltou para o problema no tocante às formas dicotômicas contrastantes que ocorrem sobre o funk. Ao trabalhar com essa temática, partimos da ideia de que as representações do funk proibidão e do funk light são ideologicamente motivadas, porque, à primeira vista, em uma dessas representações, o funk é posto no lugar de marginalização. Daí, tínhamos como hipótese que o funk proibidão é representado como o que produz e circula nas favelas, fazendo referências a termos sem pudores e a ações/práticas explicitamente relatadas; já o funk light é representado como uma adaptação do funk proibidão, alterando as músicas que retratam as práticas da favela, ganhando, assim, mais espaço nas mídias.

A partir disso, nossa pesquisa teve como **objetivo geral** analisar o modo como a mídia constrói as representações do funk proibidão e light através do discurso midiático em notícias publicadas pelo portal UOL. Para alcançar isso, pontuamos três **objetivos específicos** que se relacionam intimamente com o nosso trajeto analítico. A retomar, o nosso primeiro foi identificar como as representações do funk proibidão e do funk light são construídas por meio do gênero notícia e sua construção textual através do léxico e da gramática; o segundo foi relacionar, pela prática discursiva, a intertextualidade que ocorre, de forma explícita ou sugerida, em cada representação; e o terceiro foi analisar a prática social exercida pela mídia *mainstream*, em particular pelo portal UOL, a fim de compreender os processos hegemônicos e ideológicos, via discurso, no entorno de cada representação do funk.

Quanto à organização deste trabalho, primeiro trouxemos o capítulo de introdução, no qual apresentamos a contextualização de nossa pesquisa, como o tema, a delimitação do tema, a justificativa e formulação do problema de pesquisa e a apresentação de nossos objetivos. Depois, apresentamos a fundamentação teórica para aclarar detidamente a ADC, o discurso midiático, o gênero discursivo notícia e a GSF. Em seguida, explanamos a temática social para o qual esta pesquisa se volta, o funk. Por conseguinte, organizamos o capítulo de metodologia. Após isso, debruçamo-nos no capítulo analítico.

Em nossa análise, seguimos os nossos passos de pesquisa pontuados nos objetivos específicos. A lembrar, seguimos o trajeto analítico, conforme a concepção tridimensional do

discurso (FAIRCLOUGH, 1992; 2001). Partimos de uma análise “micro”, contemplando a dimensão do texto com a “microcategoria” da gramática. Analisamos cada oração das duas notícias, ancorando-nos na GSF. Concluída essa primeira parte da análise, constatamos que o funk proibidão e o funk light são, de fato, dicotômicos, pois um antagoniza socialmente o outro. O funk light surge em reação ao funk proibidão, a partir das alterações das letras de músicas funkeiras “proibidas”.

Na notícia 1, percebemos que o fator principal que marca essa distinção entre as duas representações do funk se refere às Circunstâncias de Localização presentes nas orações da notícia. Quando trazido que o funk é tocado nos espaços periféricos, o texto trata do funk proibidão. Quando trazido que o funk é tocado nos programas de televisão, a notícia trata do funk light. Já na notícia 2, notamos que a principal marca distintiva entre os dois tipos de funk corresponde às escolhas de diversos Processos Materiais que significam modificações do funk proibidão para o funk light, como “substituir”, “alterar” e “virar”.

Na segunda etapa da pesquisa, orientada pelo segundo objetivo específico, usamo-nos da “microcategoria” da intertextualidade para contemplar a dimensão discursiva. Analisamos as relações intertextuais das duas notícias a partir de suas orações. Dois processos da intertextualidade se fizeram presentes: o de negação, que apareceu somente uma vez, e o de pressuposição, que foi o mais recorrente. Notamos que as representações do funk como proibidão e como light são reproduzidas e renovadas entre as notícias, associando o funk proibidão pelo teor sexual explícito e pela necessidade de censura, e o funk light pela adaptação menos polêmica da primeira versão e pela não necessidade de censura.

Na última etapa de pesquisa, de acordo com o terceiro objetivo específico, fazemo-nos valer da ideologia e da hegemonia, contemplando, dessa forma, a dimensão mais “macro”, a social. Aqui, concluímos que as representações do funk proibidão e do funk light são ideologicamente motivadas, porque, desde a análise linguística, o funk tido como proibido é aquele vindo da favela, atrelado à ideia de que, conforme a mídia *mainstream*, ela é predominantemente marcada pela violência e criminalidade, logo não produz nada relevante socialmente. O funk tido como light é aquele adaptado, com termos modificados, e que se afasta das práticas reais da favela para, dessa maneira, estar em consonância com os preceitos hegemônicos, ou seja, apto para circular na sociedade e ser consumido consensualmente, desconsiderando e (mais do que isso) invisibilizando a primeira versão.

Assim, como **conclusão** final após toda nossa análise, percebemos que tais representações, com efeito, contrastam na sociedade. As notícias, ao produzirem e

reproduzirem discursos que representam o funk como proibidão, de um modo, e o light, de outro, acionam uma forma padrão de conceber cada tipo de funk, unificando um fenômeno que, na verdade, é plural. Essa estratégia, que é renovada intertextualmente entre as notícias, coloca o funk proibidão em posição de marginalização por concebê-lo apenas como um gênero musical que fala de sexo explicitamente, desconsiderando que o funk proibidão carrega em suas letras a realidade das práticas da favela, como a violência policial, o tráfico de drogas e as guerras entre facções.

Produzir o funk light nessas condições é ignorar problemas muito mais complexos que são corriqueiros nas favelas brasileiras. O funk light impossibilita expor as máculas sociais que constituem a periferia, logo não se discutem tais problemas e não se refletem formas de saná-los. Por isso, o funk light não apenas censura o funk proibidão, mas silencia uma camada da sociedade.

Acreditamos que as mudanças das letras de funk deveriam ser consequências de mudanças reais das práticas sociais faveladas, como ações que combatessem as adversidades desse espaço. Daí, problemas como tráfico de drogas, teor sexual, repressão policial e guerras de facções não se fariam presentes nas canções em decorrência de mudanças sociais efetivas nas favelas.

Como contribuição científica, a partir do estado da arte sobre o funk nas mídias levantado na introdução, trazemos olhares diferentes a esse gênero musical, principalmente ao funk proibidão, após desvelarmos processos ideológicos presentes no discurso midiático, o qual representa o funk ao seu modo. Também trazemos formas plurais de conceber o funk que trata da realidade da favela, como um gênero musical que narra as histórias comuns do que se passa nas periferias e que alerta a juventude periférica, no sentido de afastá-la das drogas e do crime.

Esta dissertação traz à baila, a partir do que foi analisado, retratos que são problemas estruturais do Brasil, como a desigualdade social. Conseguimos expor as tensões decorrentes de práticas discursivas e sociais da favela que são preteridas amplamente nas mídias. Essas práticas, quando tomadas por classes sociais mais favorecidas, são alteradas, modificando, discursivamente, a realidade das periferias.

Trazer esta discussão à tona pode suscitar reflexividade e agência, como discute Fairclough (1992; 2001), pois discursos que produzem e reproduzem uma representação ideológica que marginaliza um determinado grupo minorizado, como a comunidade funkeira

e periférica, quando contrariado pelos intérpretes, temos a possibilidade de mudanças discursivas e sociais em torno das práticas do funk, assim como das práticas da favela.

Por fim, tematizar e analisar o funk proibidão e o funk light nas mídias não se faz esgotado pela feitura desta dissertação. Arestas que não foram contempladas aqui podem ser preenchidas a partir deste trabalho para análises futuras, como investigar as diferenças entre os dois tipos de funk, a partir das inúmeras letras de funk que têm a versão light e a versão proibidão. É possível também ter este trabalho como ponto de partida para investigar, em forma de pesquisa de campo, relatos da comunidade funkeira sobre suas percepções acerca dos dois tipos de funk. Além disso, como a ADC é essencialmente interdisciplinar, nossa pesquisa pode, ainda, suscitar investigações possíveis em outros campos, como na História e nas Ciências Sociais.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, L. Os valores-notícia como efeitos de verdade na ordem do discurso jornalístico. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007. Santos. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r0832-2.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2023.
- AMARAL, F. Contos à margem: letramentos de sobrevivência e midiativismo nas favelas do Rio de Janeiro. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 13, n. 3, p. 121-140, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/38064> Acesso em: 27 ago. 2021.
- BARROS, M. A. X. **Performatividade, gênero e representação**: a construção do feminino no funk midiático. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/download/dissertacoes-por-turma-2011-a-2019/>. Acesso em: 18 set. 2023.
- BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. Introdução. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. (orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. p. 7-17.
- BESSA, D.; SATO, D. T. B. Categorias de análise. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. (orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 6. p. 124-157.
- CHOULIARAKI, L.; FAIRCLOUGH, N. **Discourse in late modernity**: rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- CUNHA, M.; SOUZA, M. **Transitividade e seus contextos de uso**. São Paulo: Cortez, 2011.
- CYMROT, D. **O funk na batida**: baile, rua e parlamento. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- ESSINGER, S. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FAIRCLOUGH, N. **Language and power**. London: Longman, 1989.
- FAIRCLOUGH, N. **Discourse and social change**. Cambridge: Polity Press, 1992.
- FAIRCLOUGH, N. **Media Discourse**. London: Ed. Hodder Arnold. 1995.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Trad., ver. téc. e pref.: I. Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FAIRCLOUGH, N. **Analysing Discourse**: textual analysis for social research. London: Routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, N. A dialética do discurso. **Revista Teias**, [S.l.], v. 11, n. 22, p. 225-234, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/24124> Acesso em: 23 mar. 2023. (traduzido, com autorização do autor, por Raquel Goulart Barreto).
- FUZER, C.; CABRAL, S. **Introdução à Gramática Sistêmica-Funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.
- GÓMEZ, A. C. et al. Prática social. In: IRINEU, L. M. et al (orgs.). **Análise de discurso crítica**: conceitos-chave. Campinas: Pontes, 2020. p. 159-174.

- HALLIDAY, M.; MATTHIESSEN, C. **Introduction to Functional Grammar**. 4. ed. London: Routledge, 2014.
- LIRA, L. C. E.; ALVES, R. B. C. Teoria social do discurso e evolução da análise de discurso crítica. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. (orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 5. p. 104-122.
- LOPES, A. C. **“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Lopes-Dissertacao-Funk.pdf> Acesso em: 18 ago. 2023.
- MAGALHÃES, I. **Eu e tu: a constituição do sujeito no discurso médico**. Brasília: Thesaurus, 2000.
- MAGALHÃES, I.; MARTINS, A.; RESENDE, V. **Análise de discurso crítica: um método de pesquisa qualitativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- MEDEIROS, J. **Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo e prazer**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006. Disponível em: [http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Funk\\_carioca\\_repaginado.pdf](http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Funk_carioca_repaginado.pdf). Acesso em: 18 set. 2023.
- MELO, I. F. Análise do discurso e análise crítica do discurso: desdobramentos e intersecções. **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura**, São Paulo, ano 05, n. 11, 2º semestre de 2009. Disponível em: [https://cienciaslinguagem.eca.usp.br/Melo\\_ADeACD.pdf](https://cienciaslinguagem.eca.usp.br/Melo_ADeACD.pdf) Acesso em: 11 mar. 2023.
- MELO, I. F. Histórico da análise de discurso crítica. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. (orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 1. p. 20-35.
- MOITA LOPES, L. P. Pesquisa interpretativista em Linguística Aplicada: a linguagem como condição e solução. **DELTA**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 329-338, 1994. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/45412> Acesso em: 30 ago. 2023.
- NASCIMENTO, C. F. S. et al. Poder. In: IRINEU, L. M. et al (orgs.). **Análise de discurso crítica: conceitos-chave**. Campinas: Pontes, 2020. p. 45-63.
- OLIVEIRA, P. D. L.; SILVA, A. M. Para além do hip hop: juventude, cidadania e movimento social. **Motrivivência**. ano 16., n. 23, p. 61-80, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/download/2023/3901>. Acesso em: 18 set. 2023.
- PAGANO, A. S. Modelagem da linguagem e do contexto na teoria sistêmico-funcional. **Revista da Abralin**, v. 19, n. 3, p. 25-49, 2020. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1770> Acesso em: 04 set. 2023.
- PEREIRA, A. S. et al. Introdução análise de discurso crítica: os porquês. In: IRINEU, L. M. et al (orgs.). **Análise de discurso crítica: conceitos-chave**. Campinas: Pontes, 2020. p. 17-24.
- PEREIRA, A. S.; TEIXEIRA L. M. S.; PEREIRA, R. S. Discurso. In: IRINEU, L. M; et al (orgs.). **Análise de discurso crítica: conceitos-chave**. Campinas: Pontes, 2020. p. 25-44.
- RESENDE, V.; RAMALHO, V. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.
- RICHARDSON, J. **Analysing newspapers: an approach from Critical Discourse Analysis**. Ed. Palgrave. London. 2007.

ROCHA, D. **Da Batalha à Guerra do Rio**: uma abordagem espaço-temporal da representação das favelas na imprensa carioca. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, ABEP, 22., 2003, Caxambú, MG. Anais eletrônicos... Disponível em: <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/2298/2252>. Acesso em: 18 set. 2023.

SILVA, A. L. N.; et al. Prática discursiva. In: IRINEU, L. M. et al (orgs.). **Análise de discurso crítica**: conceitos-chave. Campinas: Pontes, 2020. p. 143-158.

SOARES, L. **O discurso gay na televisão**: uma análise das representações gays nas novelas. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-8T9RJ9>. Acesso em: 02 dez. 2022.

VAN DIJK, T. A. **Discurso, notícia e ideologia**: estudos na análise crítica do discurso. Trad. Zara Pinto-Coelho. 2ª ed. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2017. Disponível em: [http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs\\_ebooks/article/view/2872/2778](http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2872/2778) Acesso em: 24 mar. 2023.

VASSOLÉR, J. Ferreira. **Consumo, logo existo**: análise discursiva crítica de representações sociais em letras de funk ostentação. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34856/1/2018\\_JulianaFerreiraVassol%c3%a9r.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34856/1/2018_JulianaFerreiraVassol%c3%a9r.pdf) Acesso em: 18 set. 2023.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Edição digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/v0sv>. Acesso em: 25 fev. 2020.

VIEIRA, J. A.; MACEDO, D. S. Conceitos-chave em análise de discurso crítica. In: BATISTA JR., J. R. L.; SATO, D. T. B.; MELO, I. F. (orgs.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. Cap. 3. p. 48-77.

VIEIRA JUNIOR, M. I. S. **Representações do funk em notícias do portal UOL**: aspectos intertextuais da prática discursiva. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=96769>. Acesso em: 18 set. 2023.

TROTTA, F. C. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, p. 86-101, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/30529937/O\\_funk\\_no\\_Brasil\\_contempor%C3%A2neo\\_uma\\_m%C3%BAsica\\_que\\_incomoda](https://www.academia.edu/30529937/O_funk_no_Brasil_contempor%C3%A2neo_uma_m%C3%BAsica_que_incomoda) Acesso em: 04 set. 2023.

ZALUAR, A. “Crime, medo e política”. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. 5. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas editora, 2006. Cap. 16. p. 299-322.