



O Ritmo Que Desceu o Morro: A Construção Dos Discursos de Mr. Catra¹

Amanda Torres PINHO²

Ana Caroline FADEL³

Paloma Neves WILM⁴

Netília SEIXAS⁵

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

Surgido nas favelas do Rio de Janeiro sob influência de ritmos do *black music* americano, o *funk* carioca ficou restrito ao seu lugar de criação por quase trinta décadas. Atualmente, porém, trata-se de um dos ritmos mais tocados no país, ouvido e dançado pelas mais distintas classes sociais. Nesse estudo observa-se questões culturais e sociais, referentes às favelas e à criação do *funk* e como determinados contextos podem ter exercido influência na produção do cantor carioca Mr. Catra. Consideramos três discursos de maior ocorrência nas letras do *funk*: o machista, o de apologia às drogas e à violência e o de conscientização e religiosidade, sobre os quais trabalharemos nossa análise.

PALAVRAS-CHAVE: análise de discurso; favela; *funk*; Mr. Catra.

INTRODUÇÃO

Ritmo que inicialmente ganhou fama por conter letras de cunho pejorativo e que ficou restrito às favelas – seu local de origem – por quase trinta décadas, o *funk* é atualmente tocado em casas de show do país inteiro e cantado por jovens das mais distintas classes sociais. Trata-se, sem dúvida, de uma das mais significativas manifestações culturais do país, historicamente construída.

Márcia Benetti afirma, em Metodologia de Pesquisa em Jornalismo, que o discurso é “histórico e subordinado aos enquadramentos sociais e culturais”. Percebe-se,

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 5º Semestre do Curso Jornalismo da UFPA, e-mail: atorrespinho@gmail.com

³ Estudante de Graduação 5º Semestre do Curso Jornalismo UFPA, e-mail: anacarolinefadell@gmail.com

⁴ Estudante de Graduação 5º Semestre do Curso de Jornalismo da UFPA, e-mail: palomanw@yahoo.com.br

⁵ Orientadora do trabalho. Professora de Jornalismo da UFPA, email: netflia.aula@gmail.com



então, que para entendermos o *funk* e seus discursos é necessário antes entendermos a história da criação das favelas e dos personagens que a compõem.

Assim, escolhemos um personagem específico, um dos mais polêmicos e bem-sucedidos intérpretes que o *funk* já teve: Mr. Catra e nos propomos a analisar os discursos recorrentes nas letras de suas músicas.

Nossa pesquisa busca entender, por meio de teorias e conceitos propostos por analistas do discurso, como a questão histórico-social das favelas influencia na produção do *funk* atualmente. Em outras palavras, na construção de sentido dessa sociedade.

Por serem produtos de práticas, social e historicamente determinadas, as maneiras de se utilizarem as possibilidades do discurso são reguladas, regulamentadas: não se pode, absolutamente, falar de uma coisa qualquer num lugar e tempo qualquer. Há, sempre, que se submeter à *ordem do discurso*, articulando aquilo que se pode e se deve dizer no momento histórico da produção de sentidos. (GREGOLIM, 2003)

O RITMO QUE DESCEU O MORRO

Inicialmente formadas em meados dos anos 1900, as favelas do Rio de Janeiro surgem em meio a um contexto em que se verificava a larga expansão populacional na então capital brasileira. O discurso higienista da época resultou em medidas que culminaram em mais de mil demolições – especialmente de cortiços, considerados por estudiosos cariocas a “semente das favelas” – com a intenção de promover o alargamento de ruas.

Para Licia Valladares (2000), o cortiço era considerado

como o *locus* da pobreza, espaço onde residiam alguns trabalhadores e se concentravam, em grande número, vadios e malandros, a chamada “classe perigosa”. Caracterizado como verdadeiro “inferno social”, o cortiço era tido como antro não apenas da vagabundagem e do crime, mas também das epidemias, constituindo uma ameaça às ordens moral e social (VALLADARES, 2000).

Encarada por muito tempo como um problema medico-higiênico a favela enfrentou, inclusive, uma tentativa de extinção através de um documento intitulado “O Código de Obras” publicado em 1937. Sendo também vista como “território máximo da precariedade tanto física quanto social que se opõe ao restante da cidade, à sua ordem e à sua população” (VALLADARES, 2000), foi somente no início dos anos 50, quando



da realização do primeiro senso nas favelas, que se admitiu essa forma de habitação como detentora de valor econômico e possível solução de moradia barata.

Entretanto, concepções mais atuais afirmam que “se a favela venceu, o mesmo não pode ser dito de seus moradores” (SILVA, 2002). Ainda segundo o autor, os favelados são

[...] criaturas da reprodução da desigualdade fundamental da sociedade brasileira e da forma de Estado que lhe corresponde: expressão e mecanismo de continuidade de uma cidadania restrita, hierarquizada e fragmentada. (SILVA, 2002)

É nesse meio que surge na década de 1980 o *Funk*, nome que originalmente designa ritmo norte-americano, clássico na voz de James Brown. No Rio de Janeiro, porém, sofre influência direta do Miami Bass, outro ritmo importado dos Estados Unidos, originando o que hoje se conhece como *Funk carioca*.

Inicialmente restrito às favelas onde era produzido, o ritmo ganhou casas de show do centro urbano a partir do ano 2000, alcançando sucesso nacional em 2001 com o Bonde do Tigrão e o famoso “Cerol na Mão”, cujo álbum lançado pela gravadora Sony, alcançou mais de cem mil cópias vendidas.

Em matéria publicada no mesmo ano, a Revista Veja descreve o ritmo como “Invenção de carioca, pobre, da periferia, o *funk* permaneceu confinado nessas três dimensões por vários anos” (*Engravidei do Trenzinho*. Revista Veja, nº 1693, 28/03/2001).

Apesar de todas as críticas a que foi sujeitado ao longo dos anos, o *Funk carioca*, por meio de um projeto proposto pelos deputados Wagner Montes e Marcelo Freixo, foi definido como movimento de caráter popular e musical do Rio de Janeiro na Assembléia Legislativa da cidade, em setembro de 2009.

O BAILE TODO

Baile *Funk* é o termo utilizado para as festas em que se toca o ritmo carioca. Essas festas, inicialmente, viviam sobre constante ameaça de proibição devido às brigas que ocorriam entre grupos rivais e devido às suspeitas de que eram organizadas por traficantes para atrair usuários.



Segundo pesquisa de Hermano Paes Vianna Junior sobre os bailes *funks*, “no Rio de Janeiro, na baixada Fluminense e em Niterói são realizadas cerca de 700 dessas festas a cada fim de semana, atraindo mais de um milhão de dançarinos”.

Em reportagem publicada na revista *Veja* do começo dos anos 2000, Marcelo Camacho e Marcelo Carneiro criticam os bailes *funks*, que, na época, começavam a se popularizar morro a fora. Os repórteres caracterizam os bailes como festas com “músicas com letras descaradamente chulas, coreografias indecentes, roupas agarradas e decotadas, suor e pegação”.

As letras a que se referem abordam a mulher como objeto sexual, algumas vezes referindo-se a elas como “cachorras”. Essas não foram, porém, as primeiras letras eróticas e de duplo sentido que desvalorizaram o sexo feminino, algo anteriormente verificado nas letras do axé e do forró eletrônico.

Trata-se do discurso, explicado por Sírio Possenti como “um conjunto de enunciados que se relacionam entre si de alguma forma”. Analisando as atuais letras de funk, percebe-se que elas retomam algo anteriormente dito. O Discurso machista, por exemplo, é há muito tempo recorrente. Tal característica, associada a um país com alto padrão de beleza o leva a ser intitulado pelos repórteres de *Veja* como a terra do “sexo-música”.

Quando se pensa que se diz uma coisa nova, logo se pode descobrir que se diz uma coisa antiga, imemorial, um chavão, repete-se um enunciado de uma ideologia (POSSENTI, 1990).

Entendido por Eliseo Véron (1984) como pertencente à “ordem do que é dito”, o enunciado não pode ser separado da enunciação, que “diz respeito não ao que é dito, mas ao *dizer* e suas modalidades, os *modos* de dizer”. Verificamos, então, que ao comparar as letras do *funk* e do axé, por exemplo, temos um enunciado semelhante: fala-se da mulher como objeto sexual. A enunciação, entretanto, não pode ser a mesma, uma vez que as músicas são produzidas em épocas e contextos diferentes.

Isso ocorre devido ao fato da enunciação ser encarada como um processo único e que não se repete, conforme assinalado por Émile Beveniste (2006), ao dizer que “a noção de identidade [entre as enunciações] não é senão aproximativa mesmo quando a experiência é repetida em detalhe. Estas diferenças dizem respeito à diversidade das situações nas quais a enunciação é produzida”.

Assim, aqui observamos a “identidade aproximativa” entre duas enunciações produzidas com mais de dez anos de diferença entre si.



*Pega no compasso
no passo dessa menina
sei que é seu dom
sei que é sua sina.
Cheguei lá na Bahia
vi seu corpo quebrar
mas que bumbum bonito
só sei que vou ligar*

[Disque Tchan, 1997]

*A gente só invade
Depois que a gata pisca
Bumbum não se pede
Bumbum se conquista*

[Bumbum não se pede, 2010]

Notamos, assim, que a modificação entre as enunciações ocorre também devido ao período em que as músicas foram escritas, conforme acima observado. Michel Foucault, em *A Ordem do Discurso* (1970), salienta, a esse respeito, que “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”.

CATRA, O FIEL

A questão do sujeito é uma das fundamentais na análise do discurso e é, portanto, uma das maneiras de se entrar nos seus problemas. A idéia básica é a de que há algum tipo de relação entre aquele que fala e o que ele fala (POSSENTI, 1990).

Wagner Domingues da Costa, mais conhecido como Mr. Catra – O Fiel, é famoso por ser o destaque do *funk* carioca. Mr. Catra nasceu no dia 5 de novembro de 1968 e cresceu no morro do Borel, localizado no bairro da Tijuca na Zona Norte do Rio de Janeiro.

Quando criança, foi criado pelo primo do Secretário de Direitos Humanos do Rio de Janeiro, o que o possibilitou ter uma infância rica. Estudou nos melhores colégios, cursou Direito e fala quatro idiomas. Começou a gostar de música ao assistir a aulas



práticas. A época também ajudou: eram os anos 1980, os anos do *Rock and Roll*. Foi quando Catra criou sua primeira banda de *rock*: O Beco.

A partir da década de 1990, Catra foi apresentado ao *funk* por um amigo DJ, e desde então faz um grande sucesso nessa área. Mr. Catra considera a sua música para todas as idades, diz que seu som “é o que todo mundo pode ter, basta querer”. É autor de músicas que possuem um forte apelo sexual, que abordam a realidade da favela, que falam de violência e também de religião.

Percebendo a inserção do cantor no meio que ele referencia em sua música – as favelas –, podemos lembrar que Eni Orlandi (1988), afirma que

Não basta falar para ser autor. A assunção da autoria implica uma inserção do sujeito na cultura, uma posição dele no contexto histórico-social. Aprender a se representar como autor é assumir, diante das instâncias institucionais, esse papel social na sua relação com a linguagem: construir-se e mostrar-se autor (ORLANDI, 1988).

Os temas abordados por Catra atraem um público variado: seus shows acontecem nos morros, em bailes, festas universitárias, boates e até mesmo em casamentos, além de apresentações fora do país.

O cantor possui quatro mulheres, que aceitam o seu modo de vida e dizem não sentir ciúmes umas das outras, com as quais tem vinte e quatro filhos. Em uma de suas viagens internacionais, Catra conheceu o Muro das Lamentações, quando se converteu ao judaísmo. A poligamia não é aceita na religião judaica, por isso Catra criou sua própria corrente, que chama de “judaísmo salomônico”, ou seja, o judaísmo seguindo princípios do Rei Salomão, que possuía várias mulheres. Ainda assim, Catra afirma não ser machista: “Machista é quem coloca as mulheres pra trabalhar”, afirmou em entrevista ao programa Super Pop da Rede TV, exibido em 09 de janeiro de 2011.

ENTRETENIMENTO

O ritmo dançante, os locais em que geralmente é tocado, o público ao qual se destina: três fatores essenciais no entendimento da concepção de que um dos principais discursos do *funk* é o do entretenimento.

Em nossa análise, pode-se entender os discursos produzidos pelo *funk* como sendo “gerados sobre condições determinadas, que produzem seus efeitos sobre condições também determinadas” (VERON, 1996 apud JANOTTI JR, 2006), uma vez



que se considera toda sua construção histórica. É o que Janotti Jr. (2006) salienta, ao afirmar que “É necessário, então, identificar o modo como as estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados”.

O que se pretende explicar é que o discurso do entretenimento acaba por amenizar outros discursos presentes nas letras de música. No caso do *funk*, esses discursos amenizados são em geral polêmicos. Mais adiante, veremos alguns deles.

MACHISMO

Em pouco mais de vinte anos de *funk*, o discurso machista é recorrente em grande parte das músicas de Catra. Ainda que representem as mulheres como objetos sexuais e utilizem-se de termos pejorativos para descrevê-las, essas são as músicas de maior sucesso do cantor.

*Meu amor
Não precisa se preocupar
Minha mulher não vai reclamar
A minha amante não vai chorar
Meu amor
Minha namorada não vai falar
Eu vou dizer, hein.
Pode me dar, pode me dar.
Pode que pode que pode me dar.*

[Pode me dar, 2010]

Em “Ela dá pra nós”, sucesso de 2010, Catra mostra a figura feminina como interesseira e que se submete aos caprichos do homem em troca de artigos de luxo:

*Quer cordão de ouro importado e um carrão?
Ela dá pra nós que nós é patrão.*

Como já mostramos em comparação com outro ritmo, não é de hoje que a mulher vem sendo vista e retratada dessa maneira. Ao longo dos tempos, não só nas músicas, mas na sociedade como um todo, “o masculino vem sendo tratado como forte



e ativo, ao passo que o feminino é tratado exatamente de forma oposta, como sendo fraco e passivo” (POLLA, 2009).

A diferenciação no tratamento dos gêneros sociais é clássica em nossa sociedade e pode ser apontado como um traço comum e marcante de praticamente toda e qualquer cultura (POLLA, 2009).

Observa-se, entretanto, nas letras de Catra, que o cantor não leva em consideração as conquistas obtidas pelas mulheres, que mantêm, atualmente, uma relação de igualdade e às vezes até mesmo de superioridade com relação ao sexo masculino. A exclusão desses fatos pode ter relação com a idéia de detenção de prestígio e de poder ainda verificada em algumas sociedades.

Os homens enfrentam terríveis problemas sociais quando cedem à pressão feminista. Abandonando seu habitual status de chefe da casa, o homem se vê compelido a procurar compensações para essa perda de prestígio doméstico. Para alguns especialistas, todo esse jogo é apenas um problema social, superável com a transformações dos padrões culturais (O status do marido e o preço do corpo feminino – Revista Status, nº 32. Março de 1977, *apud* ORLANDI, 1987)

Acreditamos que as “transformações dos padrões culturais” citados pela revista Status – em publicação de 1977, quando já se verificavam algumas modificações proporcionadas pelo movimento feminista – já tenham realmente ocorrido: o direito ao voto, a inserção feminina no mercado de trabalho, a criação de métodos contraceptivos etc., mas que o “problema social” não foi em seu todo superado. As letras de Catra nos mostram que mesmo com todas as conquistas do sexo feminino, o que há, ainda hoje, é uma resistência de parcelas do sexo masculino em aceitá-las.

Algumas letras vão além da sexualidade e do discurso machista, apresentando, ainda que de forma mais remota, também o discurso consumista ao referenciar modelos de carros conforme observado abaixo:

*Na 4 por 4 a gente zoa.
Com Whisky e energético, quanta mulher boa.
Ui, o bagulho tá sério.
Vai rolar um adultério!
Sua mina só reclama, tira a sua paz.
Ela é chata demais!
Procura a profissional, meu mano.
Que ela sabe o que faz.*



*É uma coisa louca.
Quica, quica em cima de mim
Assim.
Antes, durante e depois é... Até o fim.*

[Adultério, 1996]

O uso de expressões como “bagulho” e “mano”, de uso estritamente coloquial, demonstram que a “relação do locutor com a língua determina os caracteres lingüísticos da enunciação” (BEVENISTE, 2006). Por estar inserido na sociedade para a qual ele fala, se dirige, o autor utiliza-se dos termos conhecidos e legitimados por seu público, o que pode ser entendido como uma forma de criar um vínculo.

O sentido e o valor da música [...] são configurados através do encontro entre canção e o ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais de recepção, bem como aos seus elementos semióticos (JANOTTI JR, 2006).

APOLOGIA ÀS DROGAS E À VIOLÊNCIA

O discurso polêmico é possível e configura-se como uma prática de resistência e afrontamento (ORLANDI, 2000)

Letras fortes e diretas são outra marca do *funk* e, em especial, de Mr. Catra. Temas como droga e violência são tratados com naturalidade e retratam algo freqüente na vida da maioria das pessoas que vivem nos morros e favelas.

Machado da Silva (2002) afirma que a realidade dessa sociedade não se trata apenas de violência, “mas de um novo padrão de sociabilidade, que anula o princípio de reciprocidade nas relações sociais e converte a violência em padrão de sua regulação, organizando-se por meio de reiteradas demonstrações de força”.

*Mas somos fortemente, pois somos unidos.
Sou comando vermelho com o maior prazer.
O alemão que tenta é claro tá fudido.
Machado tá afiado e vai picar os verme*

[Sou Comando Vermelho, 1997]



Desde seu título a música em questão referencia a organização criminosa brasileira criada em 1979, na prisão carioca Cândido Mendes. O cantor demonstra felicidade ao participar do Comando Vermelho, o que estaria associado ao consumo de drogas e à presença da música e das “popozudas”. O cantor defende sua participação na facção criminosa por acreditar em ideais de justiça e liberdade, o que seria também um propósito da organização.

O comando vermelho faz neguinho muito feliz.

Muita maconha e muito haxixe.

Pagode, funk, popozudas tão querendo meter.

Pra justiça e liberdade eu sou CV então.

Não podemos afirmar, todavia, que Mr. Catra realmente seja integrante do Comando Vermelho. Trata-se apenas de uma música, que conforme acima explicado, é amplamente voltada ao entretenimento. Para Janotti Jr (2006), a também já citada criação de vínculo estabelecida entre o músico e seu público envolve “a tênue relação entre intérprete, personagem e pessoa pública”, onde admite-se a idéia de que Mr. Catra pode falar tanto como intérprete quanto como um simples personagem e, ainda assim, manter sua imagem como pessoa pública.

Em uma de suas composições, o cantor defende a descriminalização da maconha, droga ilícita no país, considerada alucinógena.

Então legaliza.

Geral, geral, geral, geral, geral.

[...]

Que doideira me deu uma louca

Vou abrir a boca e falar do preconceito

Dessa sociedade escrota.

[...]

O vício é erro parceiro, nada é bom quando é levado ao exagero

Nem coisas boazinhas como templos ou igrejas

São coisa legalizada como cigarro ou a cerveja

[Maconha, 2008]



Considera-se que os temas abordados nas letras acima citadas, de uma forma ou de outra, também refletem a questão social, de grande relevância na favela. Tal fator acaba aproximando-os, fortalecendo a relação entre o cantor e seu público.

Cada enunciação é um ato que serve o propósito direto de unir o ouvinte ao locutor por algum laço de sentimento, social ou de outro tipo (BEVENISTE, 2006).

CONSCIENTIZAÇÃO E RELIGIOSIDADE

Outros temas bastantes presentes nas letras de Mr. Catra são a conscientização com relação às favelas e a religiosidade. Baseado na realidade dos morros cariocas, ele transmite aos ouvintes de sua música que muitas coisas recorrentes daquele meio não estão corretas e tenta incentivá-los a lutar contra isso.

Na música “Favela também é arte”, Catra adota um posicionamento de conscientização, contrariando, assim, o discurso de violência utilizado em outras letras já analisadas, uma vez que aqui ele mostra-se favorável a justiça e a paz.

*Ao justo sou fiel e canto pro país inteiro
Lutando contra injustiça, covardia e o desespero.
Eu estou pedindo para acabar com a violência,
A fome, o desemprego e qualquer tipo de carência.
Fé em Deus para todas as comunidades
E força aos irmãos que estão sem liberdade.
Já chega de massacre, o pobre não aguenta mais.
Só queremos liberdade, saúde, justiça e paz.*

[Favela também é arte, 1999]

A contradição verificada nas músicas citadas pode ser justificada a partir do contexto em que são produzidas e veiculadas. Deve-se levar em conta, também, não só questões sociais, mas econômicas, outra vez citando a importância do discurso do entretenimento e o fato de que se trata de um cantor tentando seduzir, convencer um público.

A presença de um sujeito que se apropria da linguagem para mostrar o mundo a partir de seu ponto de vista e em situações específicas demonstra que sujeitos sociais diferentes designam os objetos de modos distintos. E que,



muitas vezes, um mesmo sujeito social o faz de modo diverso, tendo em vista a situação em que se encontra. (DUARTE; BARROS, 2006).

Junto com a conscientização está fortemente presente o discurso da religiosidade. Para mostrar a luta contra a dura realidade das favelas, o cantor afirma que, para alcançarem determinadas mudanças, as pessoas sempre devem ter fé em Deus.

Glória ao Senhor.

Fé em Deus.

Paz, justiça, liberdade, fé em Deus!

[Favela também é arte, 1999]

Mr. Catra transmite a idéia de que a fé em Deus é essencial à vida. Em algumas letras conta a história de pessoas que estavam aparentemente perdidas, até encontrar Jesus. O Senhor é mostrado como a solução para todos os problemas:

Ficou cansado de tentar achar as respostas

E todos que se diziam amigos viraram-lhe as costas

Sua vida se tornou um grande tormento

Até que ele colocou Jesus no seu pensamento

A partir daquele dia sua vida mudou

Ele encontrou alegria, encontrou o amor

Ele encontrou tranquilidade que faltava no lar

Aceitou Jesus, falta você aceitar.

[Casa na favela, 2009]

No trecho seguinte, retirado da música O Bonde do Justo, de 1999, Catra passa uma idéia de fidelidade, que se entende estar associada ao fato dele seguir “os passos de Deus”. O estranhamento inicial pode acontecer ao associar tal letra com a de “Adultério”, na qual, não bastando o título sugestivo, o cantor afirma estar em uma orgia.

Analisando mais amplamente, porém, conclui-se que o cantor não se refere à fidelidade entre homem-mulher, mas provavelmente a uma estabelecida entre amigos, os integrantes do “bonde”.



E eu sei que o nosso bonde é fiel de coração.

[...]

Não existe traição, não acoitamos safadeza

Seguimos passos de Deus, tu pode ter toda a certeza.

[Bonde do justo, 1999]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por se tratar de um ritmo que veio das favelas e ter letras consideradas chulas, o *funk* foi muito discriminado. Hoje esse cenário é diferente: o *funk*, como dissemos anteriormente, desceu o morro e conquistou o mundo.

Mr. Catra, uma das figuras de maior destaque e importância nesse meio, traz em suas composições discursos que estão diretamente ligados ao contexto sócio-cultural vivido na favela. Não se pode ignorar o tempo e como esses enunciados foram construídos.

O jeito inusitado do cantor e suas letras polêmicas são estratégias para atrair o público e um convite a quem lhe ouve a fazer uma reflexão sobre os assuntos abordados em suas letras. Catra dá voz àqueles que, historicamente, costumam ser marginalizados no processo comunicativo, ao tratar de assuntos como machismo, apologia às drogas e à violência e religiosidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral II**. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2006.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. Atlas, 2006.



DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas, SP: Pontes, 1987.

Engravidei do Trenzinho. Revista Veja, nº 1693, 28/03/2001

FANKEIRO CARIOCA ADMITE QUE TEM VÁRIAS MULHERES. **Super Pop**. São Paulo: Rede TV!, 9 de janeiro de 2011. Programa de TV.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 13 ed. São Paulo, SP: Loyola, 2006.

GREGOLIM, Maria do Rosário (org.). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003.

JANOTTI JR, Jeder ; CARDOSO FILHO, Jorge; **A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI, JR, Jeder. **Comunicação e música popular massiva**. Salvador, Edufba, 2006.

JANOTTI JR., Jeder. **Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e conhecimento dos gêneros musicais**. E-Compós (Brasília), v. 1, 2006.

_____, 2007. **Música popular massiva e comunicação: um universo particular**.

Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas, 2007.



LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (orgs.). **Metodologia de pesquisa em jornalismo.**

Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso.** Campinas,

SP: Pontes, 1993.

ORLANDI, Eni. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso.**

Campinas, SP: Pontes, 1987.

POSSENTI, Sírio. **Apresentação da análise do discurso.** IEL, Unicamp: Campinas,

São Paulo: Sem data. *Mimeo.*

SILVA, Luiz Antonio Machado da; LEITE, Marcia Pereira. **Favela e democracia:**

temas e problemas da ação coletiva nas favelas cariocas. Revista Rio: a democracia vista de baixo, 2002.

VALLADARES, Lícia. **A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências**

sociais. Texto apresentado no XXII Encontro Anual da Anpocs de 1998 (GT Cidade e

Metropolização: Desigualdade e Governança Urbana) e alterado em 2000 para

publicação na Revista Brasileira de Ciências Sociais – VOL. 15 N° 44

VERÓN, Eliseo. **Quando ler é fazer: a enunciação do discurso na imprensa escrita.**

São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1984.