

**A TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO DOS FUNKS PROIBIDÕES
PARA A MÍDIA BRASILEIRA**

Débora Secolim COSER
Gabriela ADAMI
Nayara Natália de BARROS
Professora Responsável: Viviane Veras

RESUMO: o presente trabalho tem por objetivo analisar a letra original de três funks cariocas caracterizados como proibidos em comparação com suas respectivas traduções/adaptações realizadas com o intuito de ajustar seu conteúdo a um contexto específico (a reprodução na mídia), e adequá-lo àquilo que, aos leitores/receptores, é permitido ouvir. A análise do corpus é respaldada nas discussões de Jakobson (1969) sobre tradução, a fim de verificar em que medida pode-se considerar as versões “leves” desses funks traduções intralinguais, e nos postulados de Freud (1913-14) sobre tabu e censura.

Palavras-chave: Linguística Aplicada; Tradução Intralingual; Funk Carioca

FUNK: UMBREVE HISTÓRICO DO GÊNERO MUSICAL NO BRASIL

O funk, como muitos outros estilos musicais brasileiros, tem sua origem em ritmos estrangeiros. A cultura do *hip hop* produzida nos EUA – por sua vez, originada de músicas e influências africanas –, se espalha pelo mundo, e na década de 1970 chega também ao Rio de Janeiro.

À luz da cultura brasileira, e mais especificamente de uma parcela negra e carioca, o *hip hop* e o rap são apropriados e aqui se diferenciam, adquirindo contornos próprios. Como lembra Adriana Facina, “não se trata (...) de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana”. (FACINA, 2009, p.3)

Por partir de uma cultura negra e na maioria das vezes marginalizada, o funk ao longo do tempo vai ser associado a contextos negativos, e retratado pejorativamente pela mídia e/ou pelas elites. Como afirma Adriana Carvalho em seu trabalho “*Funk-se quem quiser*”: *no batidão negro da cidade carioca*”, em uma análise das notícias de jornais veiculadas nas primeiras décadas de sua difusão fica clara a relação dúbia que a mídia estabelece com o funk; o qual, tempos depois, será reconhecido como um ritmo carioca e até nacional.

O movimento da mídia é bilateral, ora “glamourizando” o funk, quando este é incorporado pelas classes mais altas, que passam a tocar o ritmo em boates e academias; ora criminalizando-o, principalmente por relacioná-lo à violência e ao tráfico de drogas nas favelas. Percebe-se, portanto, que “o grande problema não é o gênero musical, mas sim quem o consome”. (CARVALHO, 2010, p. 42)

Apesar das constantes polêmicas, “os artistas e profissionais do funk começam a ocupar um espaço maior na mídia e a despertar o interesse da indústria fonográfica” (FACINA, 2009, p.5); e, nos anos 2000, a indústria cresce: surgem programas de rádio, TV, casas de shows especializados em funk; documentários e livros são produzidos por jornalistas e intelectuais acadêmicos; o funk vira trilha sonora de filmes e novelas etc.

Claramente, o funk deixa de ser algo exclusivo das favelas e do Rio de Janeiro. Com esse movimento de “expansão”, ele transforma-se também em uma fonte de oportunidades, uma profissão:

Se, nos fins da década de 1990, o funk já introduzira e reforçara oportunidades de trabalho para jovens pobres, no final da década de 2000, a popularidade do funk foi de tal maneira ampliada que, mesmo sem qualquer incentivo do Estado, o funk passou a movimentar cerca de dez milhões de reais por mês na cidade do Rio de Janeiro. O funk também passa a ser exportado, devolvendo ao mundo sua maneira local de fazer hip hop. (CARVALHO, 2010, p. 89)

OS FUNKS PROIBIDÕES

Além dessa nova “hierarquia” de personagens do funk (editoras, produtores, artistas), outra modificação surge com sua divulgação mercadológica, no que diz respeito ao conteúdo das músicas: muitas das letras foram denominadas “funks proibidos” por serem consideradas uma apologia ao crime e ao tráfico. Como essas músicas não podiam ser divulgadas em CD ou em espaços públicos, tornou-se frequente a produção de duas versões, sendo uma mais “leve” para a grande circulação.

Ainda nos anos 2000¹, a forma e o conteúdo do funk se modificam novamente: as letras e as “performances” adquirem um caráter muito mais sensual, surgem os “bondes”, e as mulheres passam a ter um espaço maior no palco, como dançarinas e como MCs.

Vale lembrar que o conteúdo e a forma erótica/pornográfica não é um privilégio do funk, mas sempre fez parte de nossas canções e de nossas práticas culturais como um todo (CARVALHO, 2010, p. 135). O que muda, no entanto, é o fato de que atualmente a pornografia passa a ser o centro das atenções, é explícita – resultado tanto de uma nova maneira, característica da modernidade, de encarar a sexualidade em geral, como também do crescimento da “indústria do sexo”, veiculando-o como mercadoria vendável.

Essa forma do funk de cantar o sexo “num estilo papo reto, sem romantismo nem meias palavras” (FACINA, 2009, p. 7), traz de volta a polêmica em volta de suas letras – surge, assim, o novo tipo de funk proibido.

Nessas letras, a pornografia também pode ser encarada como uma maneira de as mulheres se colocarem como iguais aos homens – assumindo uma postura “ativa”, elas também falam abertamente de sexo e daquilo que querem. No entanto, as denominações e descrições contidas nessas letras demonstram que ainda há uma “objetificação” do corpo feminino; o que evidencia ainda mais a “mercantilização” da sexualidade:

¹ Os dados utilizados nessa seção, principalmente no que se refere a datas, baseiam-se no trabalho de Adriana.

(...) Na grande indústria funkeira, as mulheres só entram em cena quando assumem a performance de “putas.” Além disso, não há uma quebra na matriz heterossexual, uma vez que só ocorre uma inversão de posições ou papéis. As categorias naturalizadas do desejo e dos gêneros não são alteradas – a mulher só é enunciada como “puro corpo sexualizado”. (CARVALHO, 2010, p.169)

É interessante lembrar que, diferente das rappers americanas, as MCs e dançarinas do funk não têm muito poder de decisão sobre a forma/conteúdo de suas performances. A postura assumida por elas, e mesmo pelos bondes (artistas masculinos), parece ser a de “aceitar” a pornografia porque é algo que vende, imposto pelo mercado.

Tendo em vista esse cenário do funk no Brasil, interessa-nos analisar e discutir, através de um viés interpretativista empírico, a mudança ocorrida em trechos de três letras de funks: “Adultério”, de Mc Catra, “Agora eu sou solteira”, do grupo Gaiola das Popozudas, e “Eu sou foda”, do grupo Os Avassaladores². Esses funks foram escolhidos para esta investigação porque apresentam mudanças significativas nas letras e, por conta disso, proporcionam uma discussão mais profícua acerca desse gênero musical que, antes mais restrito aos ouvidos das camadas populares, vem se expandindo cada vez mais às camadas mais abastadas por meio da televisão, principalmente.

Com base nesse corpus e nas discussões de Jakobson (1969) sobre tradução, pretendemos verificar em que medida podemos considerar as versões “leves” desses funks traduções intralinguais, segundo a perspectiva teórica proposta pelo autor. Além disso, também interpretaremos essas supostas traduções intralinguais à luz da discussão sobre o tabu realizada por Freud (1913 – 14).

Para a análise, comentaremos inicialmente as versões primeiras do funks, acompanhadas, ao lado, pelas versões veiculadas na grande mídia, por sabermos que essa é, de fato, a ordem cronológica em que elas são criadas pelos compositores.

SOBRE A TRADUÇÃO INTRALINGUAL E ADAPTAÇÃO

Jakobson (1969) afirma que há três diferentes maneiras de interpretar o signo verbal. Ele pode ser traduzido por outros signos da mesma língua, pode ser traduzido para outra língua, ou para outro sistema de símbolos não-verbais. Esses três tipos de tradução constituem, assim, a tradução intralingual; a tradução interlingual e a tradução intersemiótica.

Vamos nos ater à tradução intralingual, conceito que baseia o estudo em questão. A tradução de uma palavra no interior de uma mesma língua faz uso tanto de outra palavra como de outros recursos, mais ou menos sinônimos, para a circunlocução – isto é, para fazer-se entender descrevendo o conceito.

De acordo com Jakobson (1969), “uma palavra ou expressão idiomática só pode ser completamente interpretada por meio de uma combinação **equivalente**³ de unidades de códigos” (JAKOBSON, 1969 p.65). No caso das letras de funks aqui analisadas, vemos

² As letras das músicas utilizadas foram retiradas dos sites www.vagalume.com.br e www.cifraclub.com.br. No entanto, na internet há transcrições diferentes para elas.

³ Grifo nosso

que elas são reescritas/adaptadas de maneira que muitos dos trechos não são necessariamente substituídos por uma combinação *equivalente* de código, mas sim por uma que se adéque aos padrões institucionalizados no que diz respeito ao conteúdo que pode/deve ou não ser veiculado publicamente em nossa sociedade.

Nesse sentido, também nos apoiamos no conceito de *adaptação* e de *tradução mediadora*, propostos principalmente por Gambier (1992).

A adaptação é entendida como o ato de transformar um texto tendo em vista determinado público, segundo critérios socioeconômicos declarados ou não (AMORIM, 2005, p. 101). Esse tipo de adaptação seria, na visão de Gambier, uma forma de tradução intralingual, tal como concebida por Jakobson, e envolveria “a substituição de palavras, escolha de genéricos, condensação de sintagmas, uso de paráfrases, contração de parágrafos, modificação de tempos, manipulação de orações complexas, nova disposição temática, encurtamento de frases etc.” (AMORIM, 2005, p. 102). Do mesmo modo que ocorre com textos literários adaptados para o público infantil, por exemplo, esse tipo de transformação efetua “o apagamento das diferenças culturais em nome de uma certa moral”. Gambier ainda afirma que “tal adaptação-*distorção* é um outro nome da censura, substituindo um original considerado estrangeiro, muito ousado, muito exótico... ela pretende ser *compensação*.” (GAMBIER, 1992, p. 223, *apud* AMORIM, 2005, p. 102). Embora não tratemos aqui da adaptação de um texto estrangeiro nem literário, acreditamos que o conceito se estende a outras instâncias.

Apesar de os limites entre o que constitui uma *adaptação* e o que compõe uma *tradução* nem sempre serem objetivamente delimitados, acreditamos que ambas as atividades envolvem a reformulação de conteúdos com o intuito de atingir determinados objetivos. Um desses objetivos, por exemplo, pode ser o de adequar esses conteúdos para sua veiculação em meios de comunicação abertos - como verificamos na reescrita das letras presentes no corpus aqui analisado.

OTABUEA CENSURA

Como já comentado anteriormente, nas versões dos funks aqui escolhidos veiculadas na grande mídia, algumas palavras são substituídas por outras consideradas mais brandas ou menos chocantes para a recepção dos ouvintes. Consideramos que isso acontece porque, como geralmente ocorre com conteúdos ligados ao sexo e aos órgãos sexuais masculinos e femininos, essas palavras carregam em nossa cultura a marca do tabu – referem-se àquilo que não pode ser dito, que está censurado em diversas instâncias da nossa sociedade.

O palavrão, por exemplo, “pode ser enquadrado no Código Penal e na Lei das Contravenções Penais. O palavrão escrito pode ser considerado crime; o dito na rua pode ser considerado contravenção. Tudo depende das circunstâncias de cada hipótese” (MAIOR, 1990, p.2). A censura, portanto, ocorre como forma de adequação, e em consonância com os valores morais, a educação, a idade dos censores e da sociedade censurada (cf. MAIOR, 1990, p.2).

Freud (1913-14) descreve o tabu abrangendo três significados:

- a) o caráter sagrado (o impuro) de pessoas ou coisas,
- b) a espécie de proibição que resulta desse caráter, e
- c) a santidade (ou impureza) que resulta de uma violação da proibição.

Para o autor, o “tabu traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições” (FREUD 1913-14, p. 01).

À luz dos conceitos de Freud é possível afirmar que aqueles que propagam aquilo que é naturalmente considerado tabu são também considerados tabu, como acontece com os MCs, funkeiros e dançarinas que estão inseridos na cultura do funk no Brasil. Quanto aos receptores dos “proibidões”, estes seriam considerados fracos demais para receber as mensagens tabuizadas que são carregadas pelas letras das músicas.

Não ocorre aos receptores questionar as proibições/alterações impostas para as músicas. Aparentemente, essa censura está naturalizada e convencionada pela sociedade e, dessa forma, encara-se a violação dessa censura como ato automaticamente passível de punição. Entendemos que os compositores dos funks proibidões, para efetuar a tradução, ainda em língua portuguesa, para uma versão considerada mais “leve” das letras, também se colocam na posição de receptores de suas próprias músicas. Assim, conseguem atingir um maior número de pessoas e aumentar o público-alvo dessas canções.

É importante lembrar que, embora as duas versões se dirijam a públicos diferentes, com a expansão dos meios de comunicação, principalmente da Internet, mesmo o público para o qual as versões mais brandas se dirigem tem acesso às versões proibidas – e estas, muitas vezes, acabam fazendo mais sucesso do que suas reescrituras. A “tradução”, se é que podemos continuar a chamar dessa maneira, muitas vezes parece não ser tão boa quanto a original. É recorrente ouvir no meio acadêmico, por exemplo, que quando se tem a oportunidade de ler o original de uma obra a experiência é completamente distinta e mais interessante, vívida, especial.

No caso das letras de funk, por que, então, é tão mais prazeroso e até mesmo divertido poder ter acesso às letras originais? Qual é a justificativa para a crise de risos que provoca a leitura dessas letras? Seria o prazer na subversão de valores morais impostos a nós desde crianças, de forma velada? *Freud explica*: “a proibição é ruidosamente consciente, enquanto o desejo persistente de tocar é inconsciente e o sujeito nada sabe a respeito dele” (FREUD, 1913-14, p.09). Ou seja, explicações lógicas e concretas para as três perguntas anteriores parecem não existir; no entanto, Freud aprofunda suas discussões de modo a elucidar melhor as considerações sobre o tabu e as proibições a ser analisadas aqui sobre as letras de funk.

ANÁLISE DO CORPUS

Para a análise do corpus numeramos as estrofes de cada música e trataremos por A as letras proibidas e por B a equivalente para a mídia, dispostas desse modo devido à ordem em que foram produzidas.

D) A primeira música (Anexo 1) a ser analisada é “Adultério” de MC Catra. A letra descreve uma noite em que o eu-lírico sai em busca de sexo casual com uma garota de programa. As duas versões apresentam alterações significativas em relação à 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª estrofes.

Na segunda estrofe, é notável uma omissão da segunda e terceira linha de A e a inserção de um novo trecho em B. Esta se justificaria, provavelmente, para evitar a perda da melodia, que sempre se mantém tanto neste como nos demais funks aqui analisados.

Na terceira estrofe, a primeira diferença está na substituição da marca registrada *Redbull®* por *energético* na versão midiática – fato que está ligado à propaganda não regulamentada de produtos e aos direitos autorais da marca.

Ainda na mesma estrofe temos a substituição de “o pau ficando duro/ o bagulho tá sério/ vai rolar um adultério” por “ui, o bagulho tá sério/ vai rolar um adultério”. A referência à genitália masculina é tabuizada mesmo quando são usados termos técnicos, como “pênis” e “ereção” na TV, por exemplo. Sendo assim não seria diferente com a metáfora em relação à ereção masculina. Esse tipo de metáfora é carregada de erotismo explícito, por isso a censura.

Na estrofe seguinte a descrição da garota de programa é substituída pela figura da namorada “chata”, fazendo alusão à procura de uma “profissional” como solução do problema no relacionamento. Neste caso, seria uma afronta à chamada “moral e bons costumes” da sociedade, condenável pela má imagem do sexo pago, e pela ilegalidade de tal ato.

A seguir, “fica em cima de mim” é trocado por “quica, quica em cima de mim”, o que, a nosso ver, soa contraditório, já que a imagem expressa pela versão *light* nesse caso parece muito mais censurável que a primeira. Há, ainda, a omissão do trecho “é tesão”.

Por fim, na sexta estrofe, “Gata que delícia, que gozada boa”, em A, é reeditado como “Gata que delícia, quanta mulher boa”, porque o termo “gozada” para indicar ejaculação é, como os demais termos, considerado inapropriado. Vale lembrar que as primeiras acepções dicionarizadas do termo fazem referência a aproveitar algo, desfrutar, experimentar grande prazer, e que este foi posteriormente incorporado para descrever o clímax sexual.

II) A segunda análise volta-se para a música “Sem Calcinha” ou “Agora eu sou solteira” do *bonde* Gaiola das Popozudas (Anexo 2). A canção descreve o sentimento de uma mulher magoada com o seu parceiro, e que sai em busca de vingança no baile funk, procurando um novo companheiro e contando o que pretende fazer para realizar o seu desejo de afronta. Há alterações significativas ao longo das duas letras, que analisaremos a seguir. Vale ressaltar, no entanto, que as mudanças já se iniciam pelo título com o qual a música vai ser divulgada para a grande mídia.

Na primeira estrofe, “sem calcinha” é substituído por “de sainha”, mantendo, assim, a rima e o ritmo, e evitando que se propague o tabu de não usar roupas íntimas – o que carrega uma forte ideia de erotismo e sensualidade, muito mais que dizer “de sainha”. Além disso, ao dizer que vai para o baile funk sem calcinha, a cantora parece estar fazendo apologia à prática do sexo nessas festas.

Além dessa alteração, a palavra “piranha” é trocada por “solteira”, o que consideramos uma mudança bastante significativa de sentido. O dicionário Houaiss define duas acepções para o termo no sentido empregado na música, a saber: “5 Regionalismo: Brasil. Uso: pejorativo. “mulher que freq. mantém relações sexuais por dinheiro; prostituta, meretriz, vagabunda 5.1 Derivação: por extensão de sentido. Regionalismo: Brasil. Uso: pejorativo.

Mulher que leva vida licenciosa, que mantém relações sexuais com muitos homens; vagabunda”. (Houaiss Online)

Ao declarar que “agora eu tô solteira e ninguém vai me segurar”, a cantora reafirma uma posição ativa da mulher, que faz o que quer – mesmo que esse desejo também seja algo mal visto pela sociedade. No entanto, a caracterização explicitamente pejorativa (que como vimos, acontece na maioria dos funks cantados pelas MCs, devido a uma tendência do mercado), e que surge com a denominação de “piranha”, se perde na versão adaptada.

Na terceira estrofe, “trepá-trepá” é reescrito como “pega-pega”, visto que “trepá” é diretamente relacionado ao ato sexual, já em “pega-pega” essa relação não é explícita. Contraditoriamente, a letra proibida veicula a estrofe “Na primeira tu já cansa” enquanto a versão midiática tem o trecho remontado para “Na primeira tu já foi”, que, a nosso ver, carrega sentidos mais pejorativos, significando que o parceiro ejaculou na relação sexual. Esses sentidos, no entanto, são indicados apenas implicitamente nas duas versões.

Ainda nesta estrofe “Ai que piroca boa, bota tudo até o ovo!” é alterado para “Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo”, mantendo a melodia e a rima da canção, mas excluindo significados ligados ao órgão sexual masculino. Esse trecho novamente deixa clara a oposição entre a figura da “puta” na primeira versão, que o eu-lírico quer ocupar, e da mulher solteira na segunda, que quer se divertir.

Mais adiante na letra da música substitui-se “Se elas brincam com a xereca eu te dou um chá de cu!” por “Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem enlouquecer”. Para nós não há sentido em se substituir a palavra “xereca” por “xaninha”. Talvez na reescritura, o compositor tenha considerado que o diminutivo amenizaria a referência ao órgão sexual feminino, já que em língua portuguesa o diminutivo tem a função de eufemizar certas palavras.

Também há a mudança de “eu te dou um chá de cu” para “eu faço um homem enlouquecer”, em que se alteram os termos e o sentido, porque a primeira figura de linguagem (chá de cu) é uma metáfora para referir-se ao sexo anal, enquanto o verso “faço o homem enlouquecer”, em oposição a versão original, não se vincula explicitamente a esse ato sexual, dando oportunidade para que o receptor o interprete de forma mais amena e não se choque com o que ouviria na primeira versão.

A última estrofe, omitida na versão da mídia, retoma novamente a idéia de que a motivação do eu-lírico seria uma espécie de vingança: após a rejeição amorosa, ela “sai da linha”, e passa a tratar o sexo casualmente. A instância última dessa condição é a associação ao filme pornô.

O trecho “agora sento, soco soco” provavelmente é censurado por apresentar, uma vez mais, uma linguagem ousada; que parece sugerir o movimento do ato sexual. Além disso, outro fator que pode ter levado à censura do trecho diz respeito ao fato de que trabalhar em filmes pornográficos é algo tão mal visto quanto a prostituição.

III) A terceira letra foi escolhida para o corpus do presente trabalho por ter sido um grande sucesso na Internet (Anexo 3). O videoclipe do grupo foi postado no YouTube recentemente, e em pouco tempo popularizou a letra da música. Somente quando o bonde se apresentou no programa televisivo *Caldeirão do Hulck*, da rede Globo de televisão (dia 21/05/2011), veio a público a versão adaptada.

Na primeira estrofe, “foda” é substituído por “brabo”, com a intenção de omitir o palavrão; o qual, por mais naturalizado que esteja hoje em dia, em geral não pode ser veiculado em meios de comunicação abertos.

A omissão da terceira estrofe não se encaixa na discussão relacionada às palavras tabuizadas, já que não há motivo aparente para a censura.

Na quarta estrofe, “putaria” é substituído por “ousadia”. A escolha de palavras mantém a rima, e evita os usos tabuizados de “puta” e “putaria”.

É interessante que o vocábulo “vagabundo”, aqui, não segue a acepção de alguém que não trabalha ou não gosta de trabalhar, vadio; mas sim de um indivíduo promíscuo. Contrastando com “piranha”, palavra de significado semelhante e que foi censurada na letra B, vagabundo, aqui, já não é substituído. Isso pode apontar para um preconceito sexista – quando a mulher é promíscua, isso é considerado uma falha de caráter, o que não ocorre quando o sujeito da música é masculino.

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nas discussões apresentadas ao longo do trabalho, consideramos que a reescrita das letras de funk constituem adaptações realizadas com o intuito de ajustar seu conteúdo a um contexto específico (a reprodução na mídia), e adequá-lo àquilo que, aos leitores/receptores, é permitidos ouvir.

Outro fator importante que também nos chamou bastante a atenção durante a pesquisa, foi o fato de as versões originais e proibidas fazerem mais sucesso que as versões alteradas para a mídia, conclusão que está em consonância com a teoria freudiana. Através das discussões expostas por Freud (1913-14) podemos afirmar que há um desejo por uma “necessidade interna inacessível à inspeção consciente (FREUD, 1913-14, p. 09). Os próprios funkeiros se colocam na posição dos receptores e escrevem, mais ou menos ao mesmo tempo, mais de uma versão da mesma música, uma destinada às pessoas maiores de 18 anos, que teriam a possibilidade, sem sofrer nenhum tipo de penalização, de ouvir essas letras; e outra para o público em geral, o qual, mesmo assim, precisa ser selecionado e não se pode afirmar que seja tão “geral” assim.

O nosso desejo por ter acesso e ouvir as versões originais seria justificado, através da perspectiva freudiana, pelo “despertar da lembrança de uma ação proibida [que] acha-se naturalmente vinculado ao despertar de um impulso para vincular esta ação” (FREUD, 1913-14, p. 12), impulso este que causa repugnância e é rechaçado pela sociedade.

Há um interesse da mídia em modificar as versões originais (proibição a qual os próprios compositores já se submetem, ao realizar a escritura de mais de uma versão), porque compactuar com o que é considerado tabu constitui, ainda segundo Freud, um perigo social que deve ser punido para que a comunidade não sofra danos. No entanto, a influência que a Internet exerce sobre a vida de grande parte da população (hoje uma influência quase maior do que a da TV e o do rádio, em alguns casos), faz com que o acesso a essas versões proibidas não possa ser barrado, mesmo que exista a censura por parte da mídia aberta. Essa censura partiria então de uma formalidade já há muito tempo naturalizada e institucionalizada nesses últimos meios de comunicação mais antigos, que vem se desconstruindo e carece de uma discussão mais aprofundada.

Além disso, as traduções implicam perda de sentido, quase generalizadamente. No caso das letras de funks que foram analisadas em perdas de sentido se referem, principalmente a imagem banalizada da mulher como “puta” e dos referenciais sexuais explícitos. Diniz nos alerta para esse processo inevitável:

Toda tradução irá, portanto, oferecer sempre algo além ou aquém do chamado original, e o sucesso não dependerá apenas da criatividade nem da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente. Se nos lembrarmos de que o sentido é o resultado de uma interpretação, de uma leitura, e da função que o texto/tradução terá para a audiência à qual se destina, nunca poderemos avaliar uma tradução com critérios de fidelidade.(DINIZ. 1999, p. 10)

Nesse sentido, acreditamos que os funkeiros são os tradutores de suas próprias versões, num processo que envolve deslocamento das suas próprias posições-sujeito para, então, conseguir avaliar o que seria segundo a sua visão, supostamente, mais adequado ao grande público. É interessante essa observação, porque na maioria dos casos o autor e tradutor ocupam posições diferentes, são indivíduos diferentes. Nesse caso, as duas funções, a de autor e a de tradutor se mesclam, assim os funkeiros e MCs ocupam posições de sujeito-autor e sujeito-tradutor, que não deixa de também ser uma posição de autoria, já que parte de um processo interpretativo, considerando que toda tradução é uma interpretação. De forma semelhante, pode-se afirmar que toda tradução envolve um processo de adaptação inevitável, na medida em que traduzir é conhecer o Outro pela mediação da língua (AMORIM, 2005, p. 106).

BIBLIOGRAFIA

- AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling.** São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- CARVALHO, Adriana Lopes. **“Funk-se quem quiser”: no batidão negro da cidade carioca.** Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP. 2010.
- DINIZ, Thais F. N. Apresentação . In **Cadernos de Tradução / Universidade Federal de Santa Catarina.** Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. — n°7(2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996. V.:21cm. Texto acessado a partir do link: <http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/Cadernos%20de%20Traducao%20Apresentacao.pdf> (último acesso 06/06/2011)
- FACINA, Adriana. **“Não me bate doutor”: funk e criminalização da pobreza.** 2009. Texto acessado a partir do link: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf> (último acesso 28/5/2011)
- FREUD, S. **Totem e Tabu**, ESB vol. XII., 1976. 1913-14. (Arquivo em PDF)
- GAMBIER, Y. **Adaptation: une ambigüité a interroguer.** *Meta*, Montreal, v. 37, n. 3, p. 421-25, sept., 1992.
- Houaiss ONLINE. Verbetes acessados a partir do link: <http://houaiss.uol.com.br/>. Último acesso em 06/06/2011)

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MAIOR, Mário Souto. **Dicionário do Palavrão e termos afins**. Rio de Janeiro: Record, 1990.173 p.
Texto acessado a partir do link: <http://bvmsm.fgf.org.br/obra/livros/020501-00013-002-introducao.pdf> (último acesso em 06/06/2011)

SOUZA, Gustavo. **Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: funk, hip-hop e samba**. 2006.

Texto acessado a partir do link: http://www.cult.ufba.br/enecul2006/gustavo_souza.pdf (último acesso 28/5/2011)

ANEXO 1

Versão proibida	Versão da mídia
Adultério – Mc Catra Parapaparaparapara [2x] 1. Sabe esses dias que tu acorda de ressaca? Muito louco, doidão Tua roupa tá cheia de lama e a cachorra tá na cama 2. É! É o dia que a orgia tomou conta de mim Antes, durante e depois... É pressão até o fim! 3. Na 4 por 4 a gente zoa Whisky e Redbull, quanta mulher boa O pau ficando duro O bagulho tá sério Vai rolar um adultério! parapaparaparapara 2x] 4. Garota de programa, tira a minha paz! Ela é demais! Ela é profissional amigo Sabe o que faz! 5. É uma coisa louca quando fica em cima de mim Assim...Antes, durante e depois é tesão até o fim!! 6. Sentada no meu colo! ah...e a gente zoa Gata que delícia, que gozada boa O pau ficando duro O bagulho tá sério Vai rolar um adultério! Parapaparaparapara [2x]	Adultério – Mc Catra Parapaparaparapara [2x] 1. Sabe esses dias que tu acorda de ressaca? Muito louco, doidão Sua roupa "tá" cheia de lama e a cachorra tá na cama 2. É o dia que a orgia tomou conta de mim...assim...Eu saio com o Léo o Edgar e o Denis vem o Sandrinho...vamo pra onde.. 3. Na 4 por 4 a gente zoa Whisky e energético quanta mulher boa. Uii,o bagulho tá sério Vai rolar um adultério... parapaparaparapara [2x] 4. Sua mina só reclama e tira sua paz, Ela é chata demais.. Procura a profissional meu mano, que ela sabe o que faz... 5. É uma coisa louca que quica, quica em cima de mim Assim... Antes, durante e depois é Até o fim..vamo lá 6. Sentada no meu colo a gente zoa... Gata que delícia...quanta mulher boa Ui,o bagulho ta sério, vai rolar um adultério Parapaparaparapara[2x]

ANEXO 2

Versão Proibida	Versão da Mídia
<p>Sem Calcinha – Gaiola das Popozudas</p> <p>1. Eu vou pro baile, eu vou pro baile Sem, sem calcinha Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar Daquele jeito! Sem, sem calcinha</p> <p>Eu eu, eu eu, eu eu, eu eu</p> <p>2. Eu vou pro baile procurar o meu negão, Vou subir no palco ao som do tamborzão, Sou cachorrona mesmo E late que eu vou passar Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar! Dj aumenta o som</p> <p>3. No local do trepa-trepa eu esculacho tua mina No complexo, ou no mirante Ou tu no muro da esquina Na primeira tu já cansa Eu não vou falar de novo Aqui que piroca boa, bota tudo até o ovo! (Ai, vai... ahhh!)</p> <p>4. Gaiola das Popozudas agora vai fala pra tu Se elas brincam com a xereca eu te dou um chá de cu! Se elas brincam com a xereca eu te dou um chá de cu!</p> <p>5. Sem, sem calcinha [3x] Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar Daquele jeito!</p> <p>6. Sem, Sem calcinha</p> <p>(Repete a primeira parte)</p> <p>7. Eu queria andar na linha, tu não me deu valor Agora sento, soco soco Faço até filme pornô</p>	<p>Agora sou solteira – Gaiola das Popozudas</p> <p>1. Eu vou pro baile, eu vou pro baile, De de sainha Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar Daquele jeito De, de sainha</p> <p>(Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu)</p> <p>2. Eu vou pro baile procurar o meu negão, Vou subir no palco ao som do tamborzão Sou cachorrona mesmo E late que eu vou passar Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar Dj aumenta o som</p> <p>3. No local do pega pega eu esculacho tua mina No complexo, ou no mirante, ou tu no muro da esquina Na primeira tu já foi Eu não vou falar de novo Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo [2x] (ai vai)</p> <p>4. Gaiola das Popozudas agora fala pra você Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem enlouquecer Se elas brincam com a xaninha eu faço o homem enlouquecer</p> <p>5. De, de sainha [2x] Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar Daquele jeito!</p> <p>6. De, de sainha . (Repete a primeira parte)</p> <p>7. (Omissão de estrofe)</p>

ANEXO 3

Versão Proibida	Versão da Mídia
<p data-bbox="365 436 654 464">Sou foda – Os Avassaladores</p> <p data-bbox="365 493 764 548">1. Sou foda na cama eu te esculacho Na sala ou no quarto, no beco ou no carro</p> <p data-bbox="365 577 764 632">2. Eu sou sinistro! Melhor que seu marido Esculacho seu amigo</p> <p data-bbox="365 661 623 688">No escuro eu sou um perigo.</p> <p data-bbox="365 718 695 800">3. Avassalador, um cara interessante Esculacho seu amante até o seu Ficante.....mas</p> <p data-bbox="365 829 678 936">4. Mas não se esqueça que eu sou Vagabundo depois que a putaria Começou rolar no mundo No mundo.</p> <p data-bbox="365 966 643 1073">5. Pra te enlouquecer Pra te enlouquecer Todas todas que provaram não Conseguem esquecer. [2x]</p>	<p data-bbox="820 436 1125 464">Sou Brabo – Os Avassaladores</p> <p data-bbox="820 493 1192 548">1. Sou brabo, na cama te esculacho. Na sala ou no quarto, no beco ou no carro.</p> <p data-bbox="820 577 1187 659">2. Eu sou sinistro! Melhor que seu marido Esculacho seu amigo No escuro eu sou um perigo.</p> <p data-bbox="820 688 1027 716">3. (Omissão de estrofe)</p> <p data-bbox="820 800 1214 882">4. Mas não se esqueça, que eu sou vagabundo, depois que a ousadia começou a rolar no mundo.</p> <p data-bbox="820 966 1179 1073">5. Pra te enlouquecer Pra te enlouquecer Todas todas que provaram não Conseguem es) para enlouquecer. [2x]</p>