

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Mariana Gomes Caetano

**Entre bordas e fronteiras: gênero, política
e interseccionalidade no funk carioca**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Ciências Sociais da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção do grau de Doutora em
Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^a. Maria Sarah da Silva Telles

Coorientadora: Prof^a. Adriana Facina Gurgel do Amaral

Rio de Janeiro

Setembro de 2019



Mariana Gomes Caetano

**Entre bordas e fronteiras: gênero, política
e interseccionalidade no funk carioca**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais do Departamento de
Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da
PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora
abaixo.

Professora Maria Sarah da Silva Telles

Orientadora

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Professora Adriana Facina Gurgel do Amaral

Coorientadora

Museu Nacional/UFRJ

Professora Sonia Maria Giacomini

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Professora Adriana Carvalho Lopes

UFRRJ

Professora Flora Côrtes Daemon de Souza Pinto

UFRRJ

Professor Carlos Vicente de Lima Palombini

UFMG

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Mariana Gomes Caetano

Possui Bacharelado em Estudos de Mídia (UFF) e Mestrado em Cultura e Territorialidades (UFF). Tem experiência e interesse nas áreas de gênero, comunicação, cultura e música.

Ficha Catalográfica

Caetano, Mariana Gomes

Entre bordas e fronteiras : gênero, política e interseccionalidade no funk carioca / Mariana Gomes Caetano ; orientadora: Maria Sarah da Silva Telles ; co-orientadora: Adriana Facina Gurgel do Amaral. – 2019. 236 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2019.
Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Funk. 3. Interseccionalidade. 4. Fronteira. 5. Cultura. 6. Gênero. I. Telles, Maria Sarah da Silva. II. Facina, Adriana. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. IV. Título.

CDD: 300

À Marielle Franco, a new mestiza-carioca interrompida pelo ódio

Minha amiga, seu nome há de ecoar

Liberdade para Rennan da Penha

Agradecimentos

Sem minhas queridas orientadoras, Sarah e Adriana, esse trabalho não seria possível. Sarah, que encontro incrível, que sorte a minha ter você, seu companheirismo e afeto durante tantos momentos difíceis e outros bons. A ciência brasileira se engrandece com pessoas como Sarah, que além de uma professora e pesquisadora de ponta, é um ser humano único, de uma generosidade ímpar. Obrigada por tanto! Dri, já são 11 anos de parceria, amizade, troca, tantas coisas sem nome. Minha maior incentivadora, inspiração, amiga, minha família carioca é o que construímos nessa amizade! Não tenho palavras para definir o quanto você faz por mim!

Agradeço à minha família, à minha mãe, que até hoje não entende muito bem o que faço, mas nunca deixou de apoiar; e meu irmão, grande incentivador, mais parece uma mãe de *miss*.

Ao Rodrigo, que não saiu do meu lado, adaptou sua rotina para viabilizar meus estudos, aguentou minhas crises e me proporcionou dias mais leves, meu maior admirador não-secreto, não sei como agradecer tanto amor.

Aos meus sogros, Lu e Rob, que me deram abrigo em tantos momentos difíceis nesse período de escrita intensa. Obrigada por cada palavra de carinho, cada almoço e cada café!

Às minhas amigas, minha base, meu tudo, meu porto seguro, Malu e Julia. Amores que não saem do meu lado, Clarice, Livia e Carol. E minha eterna cúmplice, Mariana. Eu amo todas vocês! Kyoma, Julia e Paulo Vitor, sem palavras, muito carinho.

Às amigas que Marielle me deu, minhas irmãs de vida, Iara e Lana, às companheiras amadas, Luna e Rogéria. Agradeço também aos amigos do Dignificando o Funk, Dennis e Leo, queridos, quanto amor! E também aos Desorientados, especialmente Sofia e Vini, fechamento puro!

Meu muito obrigada à nossa eterna tropa, Carol, Pâmella, Dani, Giulia, Maria e Marielle. Para o mundo, Marielle era vereadora em exercício. Para nós, a amiga que encontra para almoçar correndo no centro da cidade; a companheira que grita que conosco anda melhor; a irmã que chora junto as vitórias, que discute,

briga, ouve e teima. Sim, tudo no presente. Não consigo falar no passado. Por mais que se diga que ela virou semente, Mari é nossa eterna Mari, da tropa.

Às minhas companheiras e companheiros do PSOL, em especial às mulheres do partido, com quem posso sempre contar. Obrigada pela coletividade e por compartilharem comigo os sonhos e as lágrimas.

Aos meus eternos professores e amigos Marildo Nercolini e Ana Enne, sempre do meu lado para tudo, minha eterna gratidão e afeto; aproveitando para agradecer aos alunos da disciplina Mídia e Construção Social da realidade e à minha amada amiga, irmã e parceira Ohana Boy por não soltar minha mão.

Meus queridos colegas do PPGCIS, super obrigada por sempre estarem ao meu lado, especialmente Carol, Brena e Taísa com quem fiz trocas incríveis, sempre com muito afeto.

Obrigada também a cada pessoa que falou comigo na internet, especialmente meus amigos de vida que conheci no Twitter, me desejando sorte e me fortalecendo em tantos momentos. Um beijo especial para Suzana, minha querida Su!

Agradeço à Ana Roxo, que nos trata como filhos, mesmo a gente sempre dando tanto trabalho. Obrigada, Ana!

Sou grata também à banca que aceitou colaborar com este trabalho, Adriana Lopes, que me acompanha desde a graduação com enorme generosidade, Carlos Palombini e suas excelentes contribuições, quase um segundo coorientador, Flora Daemon e sua incrível parceria, e Sonia Giacomini, sempre disposta a ajudar!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Foram destinados recursos indispensáveis para que eu pudesse seguir com a pesquisa de doutorado de forma satisfatória, o que espero que continue ocorrendo no futuro da pesquisa no Brasil.

Resumo

Caetano, Mariana Gomes; Telles, Maria Sarah da Silva (Orientadora). **Entre bordas e fronteiras: gênero, política e interseccionalidade no funk carioca.** Rio de Janeiro, 2019, 236 p. Tese de Doutorado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A militarização do cotidiano das cidades, que tem pautado as políticas de segurança pública no estado do Rio de Janeiro, traz consequências para as práticas culturais, sobretudo nas favelas e periferias. É o caso do funk. “Entre bordas e fronteiras: gênero, política e interseccionalidade no funk carioca” concebe esse gênero musical, expressão cultural da diáspora africana, a partir das categorias de fronteira e interseccionalidade para apresentá-lo como cultura fronteiriça, lugar de encontro e diversidade. Três hipóteses justificariam essa leitura: a linguagem da forma-cultural da fronteira; o incentivo atual a temas relativos à diversidade de raça e gênero; o fato de ser essa fronteira habitada pelos chamados “corpos matáveis”. O funk mostra, em seus subgêneros musicais, uma lógica na divisão entre gêneros masculino e feminino. O subgênero musical proibidão reitera uma masculinidade hegemônica; a putaria, a transgressão de uma feminilidade tida como ideal. O funk mostra que na cultura de fronteira o binarismo é recurso para desvendá-lo e, possivelmente, desconstruir dualismos, ainda que a partir de reiteraões. Não há de dentro e de fora: a ambiguidade comanda e a blasfêmia permite sonhar.

Palavras-chave

Funk; interseccionalidade; fronteira; cultura; gênero; feminismo.

Abstract

Caetano, Mariana Gomes; Telles, Maria Sarah da Silva (Advisor). **Between Border-Lines and Border-Lands: Gender, Politics and Intersectionality in Funk Carioca**. Rio de Janeiro, 2019, 236 p. Tese de Doutorado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The militarization of everyday urban life, which has marked public security policies in the state of Rio de Janeiro, bears consequences for cultural practices, especially those of favelas and peripheries. This is the case of funk carioca. “Between Border-Lines and Border-Lands: Gender, Politics and Intersectionality in Funk Carioca” conceives this musical genre, which is a cultural expression of the African diaspora, within the categories of borderland and intersectionality to present it as a borderland culture: a place of diversity and a meeting place. Three hypotheses underpin this reading: the language of the borderland culture-form; present-day stimuli to issues of race and gender diversity; the fact that this borderland is inhabited by so-called “killable bodies”. Brazilian funk subgenres display a logic of masculine and feminine gendering. The proibidão (forbidden) subgenre iterates hegemonic masculinity; the putaria (explicit) subgenre iterates the transgression of a femininity that is viewed as ideal. Funk carioca shows that in borderland culture there is no room for binarism, no inside and outside place: ambiguity rules and blasphemy allows dreaming.

Keywords

Funk; interseccionalidade; borderland; cultura; gênero; feminismo.

Sumário

1. Preliminares	12
2. Interseccionalidade e fronteiras em um mundo fragmentado	29
2.1 Essencialismo, universalismo e reconhecimento	33
2.2. Interseccionalidade como um conceito polissêmico na academia e na luta política	40
2.3. Caminho metodológico e o encontro entre as fronteiras	54
2.4 Fronteiras simbólicas, metáfora e o funk como cultura fronteiriça	66
3. As transformações do funk a partir de uma realidade de criminalização da cultura, militarização e moralização	77
3.1 Gêneros musicais da diáspora na fronteira entre cultura e segurança pública	80
3.2 Criminalização do funk e as críticas ao processo de “pacificação” militarizada do Rio de Janeiro	94
3.3 Unidades de Polícia Pacificadora e a última fronteira da militarização da vida	100
3.4 “Evoluiu”: o funk entre a cadeia e o <i>red carpet</i>	110
3.5 O sexo como crime de mulher: a criminalização do funk ontem e hoje na perspectiva de gênero	120
3.6 As crianças como pretexto	133
4. Proibidão, putaria e políticas de gênero: a cultura fronteiriça do funk como lugar de encontro dos sujeitos matáveis	138
4.1 Funk do bem X funk do mal: as disputas políticas em torno da identidade funkeira	141
4.2 Na fronteira entre o light e o proibido: equalização e sagacidade	155
4.3 Putaria para as mulheres, proibidão para os homens? Masculinidade e feminilidade nos subgêneros do funk	168

4.4 Marginais e estranhos: o funk como lugar do encontro dos sujeitos matáveis	183
4.5 Linguagem fronteiriça e discussões sobre gênero e sexualidade no funk	187
5. Reflexões finais	214
Referências bibliográficas	219

Não pretendo nada,
nem flores, louvores, triunfos.
nada de nada.
Somente um protesto,
uma brecha no muro,
e fazer ecoar,
com voz surda que seja,
e sem outro valor,
o que se esconde no peito,
no fundo da alma
de milhões de sufocados.
Algo por onde possa filtrar o pensamento,
a ideia que puseram no cárcere.

O País de Uma Nota Só

(Carlos Marighella)

1. Introdução

Navio, mar, chão, cais, maré... não há território fixo. Não há raiz que não seja no caminhar, não há emergência que não seja na palma das mãos. Na corrente sanguínea, a doçura do amargor daqueles que clamam através da música. Não há essência, nem na ancestralidade. Não há, porém, futuro sem antepassados. Aos que percorrem a margem, o que resta? Como fazer desses indivíduos não mais a periferia do pensamento, mas o centro de toda a reconfiguração dos marcos teóricos? Como deslocar os sujeitos periféricos da margem ao centro, do chão ao topo, da superfície ao profundo sem essencializar suas identidades? Como emergir o subalterno sem que este tenha seu discurso deslegitimado ou tornado apêndice? Como fazer política na diferença? Estas são algumas das perguntas que, a meu ver, devem nortear trabalhos que pretendem romper com a lógica do formalismo acadêmico.

Com essas e outras questões já no horizonte, desde 2008 tenho me dedicado a estudar o funk carioca e seus atravessamentos, em especial as questões de gênero e sexualidade. Este gênero musical da diáspora africana que se transforma rapidamente e nos fornece recursos quase infinitos para analisarmos as relações de gênero, raça, classe, sexualidade, entre tantas outras em voga na atualidade. O funk como gênero musical e movimento cultural tem ganhado o mundo. Com diversidade de batidas, temáticas e letras, o funk não é mais exclusividade do território carioca, além de se apresentar como um dos gêneros de maior sucesso nas plataformas digitais de *streaming* musical e no YouTube. A imensa maioria dos profissionais envolvidos com o funk nasceu e/ou reside em uma das 763 favelas cariocas. Hoje, pode-se dizer que esse gênero musical se apresenta como a principal forma de lazer da juventude carioca, sobretudo para os jovens favelados. Segundo os dados do Censo do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) de 2010, a população favelada do Rio de Janeiro é de cerca de 1,39 milhão de habitantes (cerca de 22% da população carioca). Esses números oferecem a dimensão da importância do funk para o Rio de Janeiro e para o Brasil.

Segundo Lopes, os anos 2000 são marcados por profundas transformações na produção musical funkeira, em que as “montagens” e os “funks putaria” passam a constituir a maior parte das produções mais conhecidas, em detrimento do

chamado “funk consciente” ou dos “raps” (Lopes, 2010). Um dos subgêneros mais fortes do funk hoje, a putaria tem como temática principal o erotismo. Quando ele entre em pauta, as mulheres já estão mais presentes no funk, que até então era produzido, em sua maioria, por homens.

Durante minha dissertação de mestrado¹, defendida em 2015 na Universidade Federal Fluminense, me ative às questões gênero e ao debate sobre feminismo através da representação das mulheres no funk. Para isso, tive como sujeita de pesquisa a MC Valesca Popozuda², sua performance, letras de músicas e aparições na mídia, bem como minha (pouca, mas importante) interação com ela. Depois disso, Valesca lançou sua própria biografia, muitas transformações aconteceram em sua carreira e ela segue sendo uma das principais artistas do funk mais de quatro anos depois.

Naquele trabalho, obviamente, não buscava dar conta de todas as questões de gênero presentes no funk, mas sim aquelas que atravessavam Valesca Popozuda enquanto artista e o funk enquanto gênero musical. Tratei de temas considerados “polêmicos”, entre eles a forma como alguns setores do movimento feminista encarava a relação das funkeiras com algumas das principais pautas históricas do feminismo. Busquei compreender os incômodos – e até uma certa rejeição, em alguma medida – direcionados às funkeiras e ao fato de algumas delas passarem a se identificar como feministas e a falar sobre esse assunto publicamente.

Também busquei dissertar sobre como algumas posturas essencialistas podem atravessar, de alguma forma, os movimentos feministas e suas práticas. Tentei mostrar como essas formas de essencialização da identidade feminina, aliadas ao processo contínuo de criminalização do funk – fruto do racismo estrutural e do preconceito de classe enraizados na sociedade – podem resultar em práticas discriminatórias. Em algumas reflexões iniciais ali presentes havia o objetivo de dialogar com os movimentos feministas e com a academia em geral sobre a

¹ MY PUSSY É O PODER. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. GOMES, Mariana. Dissertação de Mestrado, UFF, 2015: https://www.academia.edu/12704441/MY_PUSSY_%C3%89_O_PODER._Representa%C3%A7%C3%A3o_feminina_atrav%C3%A9s_do_funk_identidade_feminismo_e_ind%C3%A9stria_cultural

² Valesca Popozuda é MC, produtora e empresária, e deu início à carreira em 2000 como dançarina do grupo Gaiola das Popozudas que, posteriormente, tornou-se um bonde feminino do qual Valesca passou a ser vocalista. Em 2013 começou sua carreira solo com a música “Beijinho no Ombro”, que fez sucesso em todo o Brasil e até no exterior.

necessidade de abarcarmos uma maior diversidade de corpos e vozes capazes de provocar importantes transformações coletivas.

Entendendo que as representações são sempre uma incompletude, meu trabalho buscava conferir centralidade ao que diziam as funkeiras naquele momento, ainda que estas formas de dizer não tivessem o objetivo militante que muitas vezes esperamos da arte. Afirmar que, sim, poderíamos enxergar no funk produzido por mulheres reflexos de séculos de lutas das mulheres por equidade, autonomia, direitos e liberdade; e que da mesma forma elas poderiam contribuir para que essas lutas, em algum nível, tenham continuidade, ainda que nem sempre a intenção inicial seja essa.

Analisei as etapas da longa – para os parâmetros do funk – carreira artística de Valesca Popozuda no funk, começando por sua trajetória na Gaiola das Popozudas, grupo de funk feminino em que ela começou, até seu empreendimento como cantora solo. Abordei, também, as modificações em seu corpo ao longo desse período e como isso se relacionava com o contexto social, com seus objetivos como artista e com as críticas da mídia.

Como já dito, minha dissertação de mestrado não tinha como objetivo abordar todas as questões presentes no funk feito por mulheres e nem poderia fazê-lo, assim como esta tese não deseja tentar. No entanto, busco aprofundar algumas questões, inclusive metodológicas, que ficaram por fazer, levando em conta também algumas transformações ocorridas no mundo funk carioca desde então. O que busco, aqui, é retomar esses pontos a partir de novas reflexões teórico-metodológicas acumuladas ao longo do doutorado, além de propor outros temas para análise.

Neste trabalho, a partir da ideia de fronteira, proposta por diversos autores da antropologia social, geografia e outras áreas do conhecimento, pretendo construir uma ponte capaz de atravessar elementos importantes para a reflexão política e acadêmica em relação ao funk, em especial no que diz respeito às relações de gênero e sexualidade. Se antes o funk aparecia como “objeto”³ de pesquisa a partir dos conceitos de identidade, representação e indústria cultural, nesta pesquisa ele continua sendo o tema central, mas a partir de uma abordagem teórico-

³ É preciso pontuar o meu desconforto com o termo “objeto”. Acredito que, nas Ciências Sociais, precisamos lançar mão de novos conceitos e novas formas de nomear nossos estudos. No entanto, na dificuldade de apresentar uma nova forma de dar nome, uso entre aspas.

metodológica que tem como elementos centrais o conceito de interseccionalidade e a ideia de fronteira.

Pretendo propor alguns debates em torno do conceito de **interseccionalidade** proposto por Kimberlé Crenshaw, advogada de Direitos Civis nos Estados Unidos. Seu texto mais conhecido - *Mapeando as Margens: Interseccionalidade, Política de Identidade e Violência contra Mulheres de Cor*⁴ - foi publicado em 1991, apura a teoria interseccional baseada em um caso de discriminação racial e de gênero. Crenshaw pretende demonstrar que, em alguns casos, as opressões (de gênero, raça/etnia, classe, entre outras) se articulam de tal forma, que se torna impossível avaliá-las separadamente. Isto é, para as mulheres negras, foco utilizado pela autora, o racismo e o machismo não podem ser vistos como estruturas isoladas, mas sim, articuladas, entrecruzadas, sobrepostas/entrepostas, de tal maneira que utilizar apenas uma das categorias (apenas raça ou apenas gênero) para explicar uma determinada realidade vivida por mulheres negras não é o suficiente.

Este conceito se mostra pertinente não apenas pela interpelação que nos provoca, mas também pelas possibilidades de pensarmos quantas questões podem ser levadas em conta ao analisarmos uma mesma realidade. Mas ele também pode nos levar a um caminho de análise que fragmenta as realidades de forma que a **intersecção** passa a ser **fragmentação**. Angela Davis, por exemplo, traz reflexões que nos permitem pensar a interseccionalidade como política de aliança, como um elemento capaz de somar à luta de classes e às lutas de combate às opressões. Pensar a teoria interseccional como ferramenta para a construção de políticas de aliança se coloca como tarefa urgente para os dias atuais. Isto porque, no interior dos movimentos sociais, o caminho que parece estar se desenhando é a de “guetização” a partir do discurso identitário.

Um dos objetivos deste trabalho é contribuir, ainda que modestamente, para a construção de uma análise sobre a própria interseccionalidade. Neste sentido, a interseccionalidade para esta pesquisa se apresenta como marco teórico-metodológico, mas também como “objeto” em si, com história, objetivos, contradições e ganhos políticos. Historicizar o conceito, bem como aplicá-lo

⁴ No original: Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. CRENSHAW, Kimberle. Stanford Law Review, Vol. 43, No. 6 (Jul., 1991), pp. 1241-1299

enquanto empreendimento metodológico são grandes desafios que pretendo cumprir ao longo desta tese, pensando sempre nas implicações políticas possíveis.

É claro que há muitas marcas sociais que não necessariamente a de gênero, todas interseccionadas a partir de contextos sociais que podem ser diferentes ou semelhantes, mas que são nuançados de acordo com a vivência dos sujeitos. Epistemologias que deem conta de todas essas desestabilizações conceituais não existem à priori, é preciso, portanto, construir ferramentas interpretativas a partir de cada análise. Novas epistemologias que partam de olhares capazes de enxergar os estilhaços da realidade, como propõe Geertz (2001), mas levando em conta que estes estilhaços de uma sociedade complexa também possuem pequenas partes sobrepostas, conectados, remendados e interseccionados, mas não hierárquicas entre si.

Dessa forma, é necessário que os fragmentos de toda essa complexidade sejam analisados em seus contextos, sem apriorismos ou certezas prévias. Isto não significa distanciamento de princípios ou livrar-se de tudo que fora produzido até aqui, mas sim, compreender que o que é produzido deve servir como ferramenta e não como fim. Que os conceitos devem ser instrumento e não tábua fixa, estável, na qual apoiamos uma realidade que possivelmente comprova categorias prévias das ciências sociais.

Trazendo o que disse Chimamanda Adichie apresentou durante o TED Global 2009⁵: histórias importam e podem ser usadas para empoderar. Para tanto, é necessário que ampliemos o espectro de vozes audíveis e compreensíveis. Defendo, portanto, que é preciso escutar o que as mulheres, todas elas, têm a dizer, garantir que suas falas sejam tão valorizadas quanto quaisquer outras e que suas pautas sejam respeitadas, ainda que demarcando as diferenças no interior do feminismo, desde que de maneira justa e não-violenta.

O foco deste trabalho não é especificamente o recorte racial, mas sim, buscar ferramentas para análises das questões gênero, tendo como um dos fatores também a questão de raça. Levando em consideração elementos como classe, território, religião, entre outros, é possível elaborarmos análises mais sólidas sobre a questão de gênero. O ponto de partida é o de que não há um sujeito universal capaz de

⁵ Disponível em

<https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?&language=pt>.

representar – ou mesmo de sintetizar todas as questões sobre – o que é ser mulher, em especial em uma sociedade como a brasileira, mestiça, desigual e colonizada.

Em uma realidade de violência e desrespeito aos direitos das mulheres, entendo que os debates sobre gênero na academia são urgentes. Mas não apenas. Precisamos discutir, também, as violências e desrespeitos dos direitos de mulheres específicas, de corpos específicos. É preciso trazer, da margem ao centro, algumas perspectivas tantas vezes convenientemente ignoradas por alguns setores do movimento feminista, em especial os mais conservadores.

Se existe uma classe trabalhadora no Brasil, ela é majoritariamente representada por mulheres, negras, moradoras de favelas e periferias, com filhos – muitos deles encarcerados – e vítimas de vários tipos de violência. Neste sentido, é preciso também corporificar o sentido de “classe trabalhadora” ao qual os grupos de esquerda tanto recorrem. A importância da classe enquanto categoria analítica deve se dar, também, na sua caracterização, em dizer quem ela é, quem a forma e porque estão sub-representadas.

Essa mesma classe trabalhadora, no entanto, encontra-se precarizada e quase que totalmente sem acesso aos direitos, inclusive os trabalhistas. As mulheres do funk são filhas dessa classe – e muitas delas ainda fazem parte dela. O objetivo é, portanto, através de uma proposta interseccional, buscar nas mulheres do funk alguns dos elementos urgentes de serem acrescentados nas análises feministas atuais. Na trajetória dessas mulheres e em seus corpos, atravessam a raça, a classe, o território, a religião, a violência, o sexo e muitos outros pontos. Não acredito que nessas sujeitas encontraremos “a resposta” para as questões de gênero ou mesmo para o feminismo, mas com certeza poderemos criar novas perguntas e, quem sabe, a partir daí, construir pontes para a solidariedade, a transformação social e a luta conjunta – porém diversa.

Assim, situo este trabalho como uma forma de buscar, nas sobrevivências e nas fronteiras cotidianas – simbólicas e físicas – não respostas para perguntas prontas, mas sim novas perguntas capazes de desmoronar respostas dadas. Do interior da diáspora africana, local sem território fixo, porém de onde emergem as maiores potências culturais e intelectuais atualmente, é de onde podem sair algumas flechas certeiras. É da crítica ao pensamento binário e ocidental, a meu ver, que surgirão as perguntas que responderão às certezas.

Compreendendo o funk como um movimento cultural que se situa precisamente na diáspora africana, é daí que pretendo retirar alguns dos elementos que podem nos ajudar a reorganizar reflexões sobre o feminismo, os direitos humanos e as diversidades. O desafio é, de maneira comprometida com estes princípios, tentar trazer as mulheres do funk da margem dos debates, para o centro da teoria.

Ao mesmo tempo em que se tenta construir uma nova forma de se fazer ciência que contemple também o olhar feminino sem hierarquia diante do que se é produzido por homens, existe a tentativa de se construir - e desconstruir - visões sobre o sujeito "mulher". Isto é, a quebra com os binarismos, com as abordagens identitárias que fixam um significado do ser "mulher" não acontece antes nem depois deste movimento que pretende construir uma epistemologia feminista, mas é fruto e semente dele. Ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade de políticas identitárias capazes de reivindicar espaços e instituir um novo olhar sobre a mulher nas ciências humanas, ocorre o questionamento das categorias de gênero binárias, da determinação do sujeito "mulher" como ser de única representação possível.

Este trabalho se estrutura, portanto, a partir de alguns eixos centrais, que são também hipóteses a serem desenvolvidas. A primeira delas é a de que interseccionalidade é um empreendimento analítico importante para os estudos de gênero atualmente. Defendo aqui não uma exclusividade para o uso de autoras que trabalhem nessa perspectiva, nem uma rejeição da literatura atual sobre o tema ou mesmo dos clássicos multidisciplinares. Ao contrário, acredito que a interseccionalidade, pode se somar e ajudar a elaborar teorias que escapem das categorias prontas e binárias, que não são suficientes para a complexidade do funk. Levanto, assim, a hipótese de que há um campo teórico-metodológico a ser explorado a partir da sensibilidade e da amplitude dos olhares interseccionais.

Como defende Boaventura de Souza Santos em seu artigo “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”, a ideia de “zona fronteira” pode ser lida como uma metáfora que ajuda nosso pensamento a transmutar-se em relações sociais e políticas (p. 51). Neste sentido, pensando o funk como lugar onde se encontram sujeitos que trazem consigo o entrecruzamento das questões de raça, classe, gênero, território, religião, e tantas outras que poderemos alcançar ao longo desta pesquisa, é possível utilizarmos a metáfora proposta por Santos. Estes atores sociais se

conectam a outros, aos quais Anzaldúa (2007, p. 25) chama de “os atravessados” (*los atravesados*), que residem também em zona fronteira: o *queer*, o “perverso”, o mulato, o mestiço.

Outra hipótese que pretendo trabalhar é a de que a diáspora africana e seus diversos frutos (tão enraizados) no Brasil podem ser vistos em todos os detalhes da construção da sociedade brasileira, sobretudo na cultura. O funk, como demonstram Lopes e Facina (2010), é uma das expressões da diáspora africana no Brasil. As letras, as performances, as batidas e tudo o que gira em torno deste gênero musical demonstram seu total *entranhamento* em meio às “metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea” (Lopes, Facina, 2010). No entanto, é preciso inserir também o viés de gênero a esta análise, pois sabemos que a produção musical, as letras, as performances, a indumentária e praticamente tudo que envolve as mulheres do funk apresentam especificidades.

Essas especificidades geram a necessidade de uma leitura específica a partir desta premissa diaspórica. O funk, uma das expressões maiores da cultura negra no Brasil de hoje, é, como toda cultura negra, criativo e estratégico, mas também vulnerável (Lopes, Facina, 2010). Assim, sabemos que esta vulnerabilidade atinge às mulheres de maneira diferenciada, mas também traz consigo outras nuances. Entre os maiores artistas de funk hoje, na perspectiva das vendas e da geração de renda/lucro, estão várias mulheres (Anitta, Ludmilla, embora hoje muito referenciadas no pop, Valesca e MC Carol). Assim, o funk se mostra mais uma vez como “objeto” complexo e repleto de ramificações, tornando as análises imediatistas e pouco aprofundadas, facilmente refutáveis. Para alguns setores sociais e populares, o funk passa de alienação para a corporificação do próprio protesto político de denúncia das desigualdades e opressões. É no funk que a juventude pobre e de maioria preta se diverte, ganha seu dinheiro e dialoga com o mundo.

Sob o ponto de vista das relações de gênero, partimos de duas hipóteses centrais que, em alguma medida, se complementam: no funk, as performatividades da masculinidade e da feminilidade podem ser encaradas a partir do reforço e da transgressão das identidades de gênero. Assim, ao mesmo tempo que a masculinidade pode ser reforçada pelos homens, principalmente através dos discursos sobre sexo nas músicas do subgênero putaria e sobre o cotidiano da “bandagem” através dos proibições (que muitas vezes se confundem tanto pela

linguagem como pela performance), ela pode ser ambígua em alguns outros casos, especialmente porque o sujeito central das narrativas do proibidão é o próprio “bandido”, personagem contraditório e contra hegemônico. Enquanto que a feminilidade performada pelas mulheres do funk parece transgredir as ideias universais de feminilidade tão cristalizadas na cultura brasileira, em especial nos funks putaria.

É preciso pontuar também que há uma presença forte das mulheres do funk no subgênero putaria, conforme apontado anteriormente por outros trabalhos (Lopes, 2012; Gomes, 2015; Moreira, 2014). É claro que os homens também produzem funk putaria, recentemente, inclusive, ela tem se misturado muito com o proibidão, conforme aponta Dennis Novaes (2016). Já no proibidão, as mulheres praticamente inexistem. Atualmente, há registros de poucas mulheres⁶ que cantam este subgênero, embora algumas delas já o tenham feito no passado, como MC Sabrina, MC Marcelly, entre outras. Portanto, é possível concluir que há indícios de uma certa lógica na divisão entre os gêneros nos subgêneros putaria e proibidão no funk carioca. Esta divisão parece ter relação com as performatividades de masculinidade e feminilidade presentes na sociedade atual.

Minha terceira hipótese a ser discutida é a de que o funk e sua linguagem compõem e atualizam um caminho percorrido pela cultura brasileira de ocupação da cena por sujeitos mais diversos, antes invisibilizados ou mesmo rejeitados. Essa aposta está baseada na ascensão de uma diversidade de corpos muito marcantes na última década da história do funk. Este não é um fenômeno exclusivo do funk e nem mesmo da atualidade, ele tem suas expressões, inclusive, nos desfiles das escolas de samba. Aí reside a conexão entre o funk e o samba a partir de um ponto afirmado por Boaventura de Sousa Santos a respeito da forma cultural da fronteira. Ela tem como uma de suas características justamente a carnavalização das formas e da linguagem. Ora, se o samba inclui esses indivíduos em toda a sua diversidade mais explicitamente em uma de suas maiores expressões, o carnaval, e nota-se que o funk tem como característica central a carnavalização, podemos perceber que a interseção entre os dois gêneros musicais se dá, então, a partir da carnavalização das formas e da linguagem.

⁶ Uma delas é a MC Deise Loira, ainda pouco conhecida do grande público.

Analisando os videocliques e as produções musicais recentes do funk, bem como os espaços de fruição do gênero, pode-se notar que não apenas estes sujeitos estão ali presentes, mas também estão demarcando a sua diversidade e sua forma de estar no mundo através do seu corpo, com forte viés racial e de gênero. O que diferencia o funk do samba é que, especialmente nos produtos audiovisuais, esses corpos estão constantemente presentes e com naturalidade, ao mesmo tempo que desempenham um papel nítido de questionamento de uma hegemonia de padrões estéticos no *mainstream*.

O sucesso de artistas do passinho, com seus corpos em sua maioria negros, seus cabelos que, para muitos, representam uma novidade; MC Carol e Jojo Toddynho, com seus corpos gordos, negros, sem qualquer sinal de traços europeus, seus cabelos alisados e sua indumentária tão diversificada; MC Xuxu (entre outras MCs transgêneres e *drag queens*), visivelmente uma mulher trans, sem “passabilidade”⁷, com videocliques e performances que confrontam fortemente os binarismos de gênero e sexualidade; e Lia Clark, *drag queen* que causou polêmicas diversas no mundo funk a partir de 2016. Defendo, assim, que o funk e seu “papo reto” possibilitam, por diversos motivos, a inclusão de tantos corpos quanto forem se aproximando.

A linguagem é um elemento importante, mas apenas ela não é uma explicação completa para o fenômeno que aponto aqui. Também não podemos explicar a aproximação desses sujeitos em torno do funk somente pela conjuntura de maior expressão das pautas feministas e de Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais (LGBTs). A meu ver, esta aproximação também se dá pelo fato de que o funk se apresenta como forma cultural da fronteira (Santos, 1994, p. 49) que abraça o abjeto e é produzido pelos corpos matáveis pela estrutura do sistema capitalista (LGBTs, negros e negras, mulheres fora do padrão de beleza hegemônico), ou, *los atravesados*.

Observando o mundo do funk e sua enorme complexidade, fica claro que há reações e disputas em torno do significado político do próprio funk e suas vertentes. E também é claro que boa parte dessas disputas envolve uma certa tentativa de diferenciação que se pautam a partir do processo de criminalização do funk. Há DJs

⁷ Para ativista transfeminista Daniela Andrade, “passabilidade” é a possibilidade de uma pessoa trans ser lida pela sociedade como alguém em total conformidade com seu gênero designado no nascimento.

e MCs autodenominados “da antiga” – ou seja, músicos do funk que faziam sucesso no passado e agora já estão fora da cena – que, em seus grupos, acabam atacando jovens MCs e DJs porque cantam e tocam este ou aquele tipo de funk. Esta crítica está muito relacionada, no caso dos DJs, com o fato de tocarem majoritariamente produções em 150bpm e, muitas delas, com letras de putaria. No caso dos MCs, a crítica é por cantarem em alguns lugares que os “da antiga” não consideram oportunos, mas principalmente por cantarem putaria. Como gênero musical, o funk não é um movimento social, embora através dele se faça política e também haja uso político por parte do poder público para controle da população favelada.

Assim como em todo o espectro social, boa parte desses acirramentos acontecem na internet, mais especificamente nas redes sociais. Portanto, este é um recurso importante para viabilizar as análises dos conflitos no interior do funk, principalmente se levarmos em conta que estes se dão em âmbito nacional, não somente no território do Rio de Janeiro. Pretendo, portanto, levar em conta o conteúdo que circula pelas redes, tanto produzidos pelos próprios funkeiros, como pelos fãs, bem como reportagens de jornais, revistas e portais de notícias.

Este trabalho busca aprofundar alguns dos debates iniciados na minha dissertação de mestrado, trazendo um panorama mais amplo para além de Valesca Popozuda e das mulheres do funk, sem abandonar sua importância. Pensando as produções que vieram, além de aprofundamentos teóricos necessários para compreensão do funk e sua centralidade tanto para a juventude negra e favelada/periférica, quanto para as políticas de segurança pública implementadas pós-UPPs.

Em resumo, o objetivo deste trabalho é, a partir de duas categorias centrais – fronteira e interseccionalidade – pensar o funk, enquanto manifestação cultural da diáspora africana e, ao mesmo tempo, cultura fronteiriça, demonstrando que este lugar é o do encontro e da diversidade. A partir desta premissa, pretendo articular três hipóteses que explicam esta característica do funk: 1) a linguagem da forma cultural da fronteira; 2) a conjuntura atual que incentiva a presença dos temas relativos às diversidades de raça, gênero e sexualidade; e 3) o funk como cultura fronteiriça onde se encontram os chamados corpos matáveis.

Apresentarei, também, um pequeno histórico sobre o cenário do funk carioca – e suas influências paulistas também – a partir de 2014, especialmente a partir do desmonte das políticas de segurança pública ligadas às Unidades de Polícia

Pacificadora (UPPs) nas favelas do Rio de Janeiro. Esse histórico precisa ser feito para que algumas transformações ocorridas no campo do funk e expressos nas músicas e nos espaços de fruição do gênero musical sejam descritas e compreendidas.

No primeiro capítulo, coloquei em debate os conceitos de interseccionalidade e fronteira a partir da conjuntura atual de intensa fragmentação social. Com base nas discussões conceituais de uma epistemologia feminista, apresentei questões sobre essencialismo, universalismo e a teoria do reconhecimento em diálogo com o funk. Historicizando o conceito, abordei os pontos principais apresentados por Kimberlé Crenshaw e Angela Davis afim de demonstrar alguns pontos de vista sobre a interseccionalidade tanto na academia como na luta política atual.

Em seguida, discuti a importância de se compreender a interseccionalidade como uma sensibilidade analítica capaz de unificar as pautas políticas em torno de um projeto comum, sobretudo a partir da perspectiva das mulheres e do feminismo. Adiante, trouxe um diálogo entre as ideias de interseccionalidade e a consubstancialidade de Danielle Kergoat, articulando com a diversidade de visões sobre o conceito de fronteira, priorizando as elaborações de Gloria Anzaldúa. Por último, reflito sobre o conceito de cultura fronteiriça apresentado por Boaventura de Sousa Santos e sua aplicabilidade para a realidade do funk.

O capítulo dois aborda especialmente as relações entre o funk e os projetos de segurança pública implementados pelo governo do estado do Rio de Janeiro. Apresentei, primeiramente, os processos de criminalização do funk e o quanto eles se relacionam o racismo estrutural, já que os alvos da criminalização são os gêneros musicais da diáspora africana, como o rap e o samba. Expliquei também como a ideia de “pacificação”, na verdade, é permeada por um intenso processo de militarização das cidades, sobretudo das favelas, e da cultura. Sob uma perspectiva crítica, demonstrei como as Unidades de Polícia Pacificadora, projeto que já foi considerado a salvação da segurança pública no estado Rio de Janeiro, foram na verdade a última fronteira do processo de militarização da vida e consequente criminalização do funk.

Demonstrei como o funk se encontra ainda em uma posição bastante contraditória, pois ao mesmo tempo em que continua a ser criminalizado pelo Estado, ocupa lugar central na cultura brasileira exportada para o mundo. Abordo

também a criminalização do funk na perspectiva de gênero e o papel da imprensa na estigmatização das mulheres do funk como as responsáveis pela sexualização de crianças, a gravidez na adolescência e a disseminação de Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs). Na última seção, discuto como as crianças são utilizadas como pretexto em discursos que colocam o funk no lugar da imoralidade e da cultura a ser criminalizada por esse motivo.

O terceiro capítulo é dedicado aos subgêneros do funk proibidão e putaria e suas linguagens, demonstrando as características da cultura fronteira como o lugar de encontro dos chamados sujeitos matáveis. A partir daí, discuto as disputas no interior do próprio campo do funk, como a ideia de “funk de raiz” construída sobre a dicotomia imaginada entre um suposto “funk do bem” *versus* “funk do mal” na construção da identidade funkeira. Em seguida, fundamentada no conceito de equalização elaborado por Nestor Garcia Canclini, aponto como foi a chegada do funk às plataformas de *streaming* e suas estratégias para ocupar este e outros espaços através da produção de diversas versões das mesmas músicas.

Em seguida, observo as relações de gênero nos subgêneros putaria e proibidão, levantando a hipótese de que as divisões ali presentes têm relação com as performatividades de masculinidade e feminilidade, seja reforçando-as, seja rompendo com elas. O funk como lugar de encontro dos sujeitos considerados matáveis, bem como a linguagem fronteira do funk, são as últimas questões debatidas no terceiro capítulo.

O caminho metodológico deste trabalho foi se transformando ao longo do processo de pesquisa e escrita devido a uma série de fatores objetivos. Nesta trajetória, percebi que devido à complexidade do “objeto” e a atualidade dos temas, a etnografia multissituada proposta por George Marcus se encaixa perfeitamente ao propósito deste trabalho. Para Marcus, as conexões entre diversos campos e situações, bem como as mudanças sociais e culturais em âmbitos locais podem ser sobrepostas/superpostas com o objetivo de oferecer uma maior capacidade de percepção de um determinado fenômeno.

Nem sempre o objetivo de uma pesquisa está restrito a um único grupo de observação, e este é o caso deste trabalho. O deslocamento, ou a construção de movimento, que podemos obter seguindo pessoas, histórias e acontecimentos, verificando onde ocorrem intersecções e construindo um mapa capaz de mostrar alguns fios que fazem parte de um mesmo fenômeno social, podem

traduzir/demonstrar uma série de elementos comuns à política, à cultura e ao momento do país e do mundo. Neste sentido, as linhas entrelaçadas que compõem o fenômeno local, mas que transbordam para o âmbito global, este emaranhado de linhas e fluxos que se sobrepõem em escalas variadas (macro e micro) compõem a metodologia proposta por George Marcus e adotada por esta pesquisa. Assim, o resultado prático da etnografia multissituada parece ser a construção de uma situação social na qual um determinado fenômeno fica mais perceptível não isoladamente, mas como parte de um todo complexo e conectado.

Dessa forma, inspirada por uma etnografia multissituada, serão considerados, como procedimentos metodológicos a leitura e análise bibliográfica de diferentes áreas que trabalhem os conceitos de fronteira, diáspora, interseccionalidade, identidade, representação, corpo, segurança pública, gênero, bem como outros conceitos que possam se fazer necessários ao longo da pesquisa. A análise de material audiovisual sobre o tema, em conjunto com os materiais empíricos (letras, entrevistas, arquivos, textos encontrados na internet e nas principais redes sociais) será outra forma de atingir os resultados. Outra fonte importante para esta pesquisa são as reportagens de jornais, revistas e, principalmente, portais de notícias.

Acredito também que, antes de qualquer ponto que venha a desenvolver através dessa pesquisa, é imprescindível falarmos sobre o cenário político nacional. Afinal, pesquisa se faz em um contexto, trabalhos são produzidos a partir dos efeitos de uma conjuntura. O momento político atravessado pelo Brasil tem deixado fortes marcas em toda a população, é claro, mas a área da pesquisa científica me parece das mais atacadas. Refiro-me ao atual processo de fortes rupturas, institucionais ou não, presentes no processo político e no seio da sociedade brasileira. Além do fortalecimento do Estado Penal, agora com forte viés político-institucional em um país pós-Lava Jato, o processo eleitoral do ano de 2018, que culminou com a vitória nas urnas de Jair Bolsonaro e seu projeto de extrema-direita, sem dúvida, fazem parte de um movimento internacional de intensificação das ideologias de extrema-direita.

O golpe institucional sofrido pela presidenta eleita Dilma Rousseff – com a qual possuo profundas discordâncias, vale ressaltar – e a subsequente posse do presidente Michel Temer foram os primeiros passos deste processo no interior de

uma conjuntura de crise econômica, desemprego e empobrecimento generalizado da população, principalmente a mais vulnerável.

Esta conjuntura tem colocado em xeque diversos direitos sociais que julgávamos incontestáveis através das propostas de reformas trabalhista (aprovada ainda no governo Temer), previdenciária (aprovada em primeira discussão já no governo Bolsonaro) e política. Tratam-se de reformas que retiram direitos dos trabalhadores, aposentados e de toda a população, causando ainda mais instabilidade e acirrando o cenário de desigualdade social gritante que parecia estar em questão. A “PEC do teto”, que restringe o orçamento em investimentos públicos pelos próximos 20 anos, pode significar ainda mais precariedade nos sistemas de saúde e educação. O desemprego crescente, a militarização da vida e o aprofundamento das desigualdades sociais em geral (incluindo aqui a população negra, LGBT e as mulheres) é uma das maiores preocupações da juventude, em especial nas favelas e periferias.

Os desmontes são muitos e, para aqueles que estão iniciando agora a construção de uma carreira na universidade, o desânimo parece o sentimento geral. A possibilidade do fim dos concursos públicos, o desmonte da educação pública através da reforma do Ensino Médio e do “contingenciamento” das verbas destinadas ao Ensino Público Federal (conjugado com as ameaças à autonomia universitária), a volta das restrições ao acesso à universidade (a pública, devido ao sucateamento e a falta de política de permanência, e a privada, por conta do possível desmonte do FIES e do Prouni), as mudanças na política de aposentadoria, entre tantos outros exemplos possíveis, deixam em alerta qualquer jovem pós-graduando que busca um futuro nas áreas de ensino, pesquisa e extensão.

É preciso destacar, porém, que muitas vezes este “desânimo” não é apenas uma tristeza. Há pesquisas que mostram, cada vez mais, o que já sentimos desde a graduação: o estresse⁸ e a depressão são recorrentes entre os estudantes de pós-graduação⁹. Eu, e outras colegas, em especial as mulheres, convivemos com essa condição, que em alguns momentos pode bloquear nossa produção científica. Ao

⁸ Estresse e depressão na pós-graduação: uma realidade que a academia insiste em não ver
<http://www.anpg.org.br/estresse-e-depressao-na-pos-graduacao-uma-realidade-que-a-academia-insiste-em-nao-ver/>

⁹ A depressão na pós-graduação é um tabu, diz pesquisador da UFRN
<https://educacao.uol.com.br/noticias/2015/12/16/a-depressao-na-pos-graduacao-e-um-tabu-diz-pesquisador-da-ufrn.htm?cmpid=copiaecola>

mesmo tempo, por ser um tabu, temos tanta dificuldade em falar abertamente sobre as causas desse sofrimento.

São inúmeros os obstáculos da conjuntura, mas meu objetivo com este prólogo não é viajar pelos meandros da política ou mesmo pela vida pessoal dos pesquisadores. Apenas acredito ser importante para qualquer pesquisa científica uma passagem, pequena que seja, pelo contexto político em que aquele trabalho é produzido e, com isso, posicionar politicamente a pesquisa de maneira objetiva. Além disso, falar sobre depressão, ainda que de forma pontual, é importante porque ela parece ser um entrave para a produção de muitas de nós. Para avançar, é preciso falar, questionar, discutir. Vejo este como um dos papéis centrais da academia, em especial no Brasil de tanta instabilidade como o nosso atual.

A prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, um dos maiores casos de manipulação e imparcialidade do judiciário brasileiro, bem como a prisão do DJ Renan da Penha e das tentativas de implicar outros funkeiros, como a DJ Yasmin Turbininha, mostram uma elevação do patamar de ameaças à democracia brasileira. Estes são apenas alguns dos mais graves exemplos, embora para esta que escreve, o maior golpe após o impeachment injusto da presidenta Dilma Rousseff, tenha acontecido em março de 2018.

Presentemente eu posso me considerar uma sujeita de sorte / Porque apesar de muito moça me sinto sã e salva e forte / E tenho comigo pensado, Deus é brasileiro e anda do meu lado / E assim já não posso sofrer no ano passado / Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro. Esta estrofe da canção de Belchior¹⁰ tem sido repetida em coro pelos quatro cantos do país atualmente através do *sampler* contido na música AmarElo, do rapper Emicida. Este não é um mero detalhe da atualidade, esta obra demonstra um fragmento do que está contido neste trabalho. Neste processo de escrita, é preciso me incluir e citar a maior interrupção que já vivi: o assassinato brutal de minha companheira de vida, de sonhos e de luta Marielle Franco.

¹⁰ Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
 Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte
 E tenho comigo pensado, Deus é brasileiro e anda do meu lado
 E assim já não posso sofrer no ano passado
 Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
 Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro
 (Belchior – Sujeito de Sorte)

Em maio de 1980, Gloria Anzaldúa escreveu: “minhas queridas hermanas, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum” (Anzaldúa, 2000, p. 229). Na noite de 14 de março de 2018 um silêncio ensurdecedor, provocado por uma submetralhadora, causou a comoção de milhares de cariocas, fluminenses, brasileiros. Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro, e seu motorista Anderson Gomes, morreram no Estácio e, hoje, 23 de setembro de 2019, os mandantes do crime ainda não foram identificados pelas instituições.

Nascida e criada na favela da Maré, filha de dona Marinete e seu Toinho, irmã de Anielle, mãe de Luyara, esposa de Mônica Benício, ex-esposa de Edu Alves, amiga de Adriana, Carol, Dani, Maria, Pâmella, Talíria e, também, minha. Talvez eu não consiga explicar em palavras o que essa interrupção provocou nas vidas dessas e de outras tantas pessoas. Talvez eu não saiba, de fato, o significado de tudo isso. O que sou capaz de dizer é que este trabalho existe antes e depois de Marielle. Anzaldúa estava certa. Meus perigos não eram os mesmos que os dela, de Marielle e de tantas outras. Como afirma Anzaldúa, “a escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem?” (Anzaldúa, 2000, p. 232).

O funk é fronteira, é também lugar de encontro. Foi no funk que encontrei Marielle pela primeira vez. É também no funk, mais precisamente nesta tese, que me reencontro com ela. Me reconecto aos momentos anteriores e aos acontecimentos posteriores a este acontecimento brutal. Mas fico também com a lembrança de que não foi em um funk qualquer que encontrei esta mulher, mas sim, na luta pelo reconhecimento do funk como cultura popular, como lazer de uma juventude massacrada e como forma de expressão de uma classe que não querem que fale.

Buscando refletir sobre esse conjunto de elementos que se conectam em âmbito local, mas também no global, é preciso também buscar a forma como a sociedade e os movimentos sociais têm construído suas formas de organização frente a essa nova conjuntura. O papel da internet nas eleições e na formação de opinião pública, inclusive com as chamadas *fake news* financiadas pela extrema-direita mundial, tem sido decisivo também no processo de criminalização das

oposições no Brasil. Mas a internet também tem sido arena de disputas internas aos campos políticos e de construção de novas subjetividades e formas de luta.

Esta introdução já teve várias outras versões, já que tem sido elaborada há cerca de quatro anos. Quantos eventos podem acontecer em um país em pouco mais de quatro anos? Em quantos 14 de março gritaremos por respostas? Quem mandou matar Marielle Franco?

2. Interseccionalidade e fronteiras em um mundo fragmentado

Após iniciar um estudo que pretendia levar em conta as influências e efeitos do funk feminino/feminista¹¹ na sociedade, no funk, na música e no interior do movimento feminista, mais perguntas que respostas nortearam as inquietações que deram origem a este capítulo. Sem rejeitar minhas premissas, destaco a necessidade de ampliar a investigação sobre o funk atual, após analisar algumas narrativas sobre – e construídas pelas – mulheres do funk.

A mobilização das mulheres nas ruas e nas redes sociais, a luta por políticas públicas e por representação estão latentes no Brasil, a cada dia mais, em especial de 2015¹² até hoje. No meu trabalho anterior, pude desenvolver algumas reflexões sobre epistemologia feminista, principalmente a partir da importância de contar as histórias das mulheres e de romper com as lógicas universalizantes das identidades de mulheres. Hoje, creio que seja necessário ir além e pensar cada vez mais metodologias e epistemologias que levem em conta as demandas de todas as mulheres, independentemente da conformação biológica, da origem de classe, sua raça, sua religião, sua posição social e seu olhar sobre o mundo. Neste sentido, decidi propor dois caminhos teóricos que se cruzam, mas que precisam ser vistos separadamente num primeiro momento: os conceitos de fronteira e de interseccionalidade.

Decidi aprofundar estes conceitos por compreender que eles são necessários para a construção desse trabalho, mas também porque enxergo uma certa dificuldade não apenas do feminismo, mas da sociedade em geral, em lidar com o que é fronteiro, o que escapa do binarismo. Assim, pretendo, a partir desses conceitos centrais, compreender melhor e, quem sabe, explicar melhor onde e como se dão algumas transformações no funk do Rio de Janeiro.

Por compreender que lidar com o que é fronteiro é dificuldade não apenas do feminismo, mas de grande parte dos movimentos sociais e da própria academia,

¹¹ Minha dissertação de mestrado, apresentada em março de 2015 no Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, chama-se “MY PUSSY É O PODER - Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural” https://www.academia.edu/12704441/MY_PUSSY_%C3%89_O_PODER._Representa%C3%A7%C3%A3o_feminina_atrav%C3%A9s_do_funk_identidade_feminismo_e_ind%C3%BAstria_cultural

¹² Diversos eventos espalhados pelo país ganharam o nome de “Primavera das Mulheres” <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/11/primavera-das-mulheres.html>

algumas questões me implicaram a esta reflexão. Falo do ser fronteiriço, o que parte de um entrelugar¹³ para outro. Do que não é fim e nem meio, muito menos ponto de partida, do que não emerge, mas transborda; do que perpassa, que entrelaça. Refiro-me, portanto, àqueles que precisam sempre lidar com as fronteiras do mundo, com as evidentes bordas do corpo: os que precisam refazer as margens do imaginário.

Homi Bhabha discute as questões da diáspora cultural e do pós-colonialismo também a partir do entrelugar. Para Bhabha, a cultura apresenta um trabalho fronteiriço que requer um encontro com “o novo” como ato insurgente de tradução cultural e não como uma sequência passado-presente. De acordo com o autor, a arte renova o passado, “refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (Bhabha, 1998, p. 29). O autor define, ainda, a fronteira como um lugar a partir do qual “algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente” (idem, p. 25).

Esta ideia de fronteira apresentada por Bhabha me vem à mente devido ao conjunto de deslocamentos em si e fora de si que as identidades, performances e o pensar sobre si em que transitam estes indivíduos. As fronteiras existem e não existem. Podem ser visíveis ou não. Podem ser físicas ou simbólicas. Podem, por vezes, existir apenas para os que as estabeleceram; podem, também por vezes, ser atravessadas apenas pelos que por elas são oprimidos. Mesmo os que as atravessam, as reconhecem. Como afirma Gloria Anzaldúa:

“Fronteiras são configuradas para definir os lugares que são seguros e inseguros, para *nos* distinguir a partir *deles*. Uma fronteira é uma linha divisória, uma estreita faixa ao longo de uma borda abrupta. A fronteira é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma fronteira não natural. Ela está em um constante estado de transição. O interditado e o proibido são os seus habitantes. Los atravesados vivem aqui: o vesgo, o perverso, o queer, o atrapalhado, o híbrido, o mulato, o mestiço, o meio-morto; em suma, todos os que

¹³ O conceito de entre-lugar, de Silviano Santiago, nos ajuda a perceber alguns elementos importantes nos estudos sobre funk, sobretudo sobre as mulheres do funk, e se relaciona diretamente com a ideia de hibridismo, de Homi Bhabha (Bhabha, 1994), com as fronteiras de Anzaldúa e com o que Spivak fala sobre “tradução cultural” (Spivak, 2000).

atravessam, cruzam ou transgridem os confins do ‘normal’” (Anzaldúa, 2007, p. 25, livre tradução)¹⁴.

Inspirada por Gloria Anzaldúa, portanto, chamo de fronteiriças aquelas práticas, visões de mundo, maneiras de estar e narrar, e tudo aquilo que é inerente a um indivíduo ou grupo que não necessariamente – ou não em todo o tempo – fazem parte, constroem ou reivindicam uma identidade específica, rígida e/ou essencializada, estática, dogmática. Falo das trabalhadoras sexuais, das travestis, das pessoas transexuais, das funkeiras, das dançarinas de boate. Refiro-me, principalmente, às mulheres que não são nem o que deseja o patriarcado, nem o que deseja a maior parte do feminismo de segunda onda. As que rejeitam os enquadramentos, que fogem à norma.

Enxergar e dialogar com os fronteiriços, a meu ver, pode ser uma saída epistemológica para enxergar e ouvir os sujeitos oprimidos e à margem sem essencializar suas identidades e sem o exercício de um paternalismo disponível em tradições teóricas que se pretendem hegemônicas. Podemos, então, expandir o conceito de gênero, formulá-lo e desenvolvê-lo como um dos estilhaços possíveis de um extenso conjunto heterogêneo de relações sociais. Devemos, para isso, fugir das determinações biológicas que ainda assombram as teorias de gênero, levar sempre e cada vez mais em consideração todos os fatores socioculturais que nos constroem, inclusive como teóricos.

Mesmo antes de seu surgimento enquanto conceito, a ideia de interseccionalidade já permeava a atuação de diversos grupos políticos mundo afora, conforme explica Angela Davis (2018, p. 32). Sistematizado por Kimberlé Crenshaw, o conceito foi se tornando cada vez mais polissêmico e repleto de disputas tanto acadêmicas quanto políticas (se é que se pode separar os dois dessa forma). No Brasil, muito ligada ao movimento feminista, mais especificamente trazido por uma maioria de mulheres negras para o espaço da política¹⁵, a

¹⁴ No original, em inglês: Borders are set up define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A borde ris a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of a unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden ae it inhabitants. Los atravesados live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the “normal”.

¹⁵ Parte destes debates tiveram início no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, sobretudo com a construção do Movimento Negro Unificado (formado em 1978). A produção acadêmica de Beatriz Nascimento, Jurema Werneck, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, entre outras, também foi

interseccionalidade pode ter várias acepções e funções; na academia, também debatido mais frequentemente por mulheres, o conceito tem provocado, por assim dizer, teorias sociais contemporâneas, em especial o marxismo, a incluir outros saberes e práticas às produções teóricas, qualificando a classe trabalhadora que, em parte das produções teóricas, parecia ser formada por um bloco de sujeitos sem especificidades.

Neste capítulo, pretendo colocar em discussão o conceito de interseccionalidade e explicar como este se mostra fundamental para as análises que pretendo construir. A abordagem proposta para o conceito de interseccionalidade é enxergá-la como um empreendimento analítico dos mais completos para os estudos de gênero no Brasil atual, em especial para o funk e outras manifestações artísticas da diáspora africana. Defendo aqui não uma exclusividade para o uso de autoras que trabalhem nessa perspectiva, nem uma rejeição da literatura atual sobre o tema ou mesmo dos clássicos multidisciplinares. Levanto, assim, a hipótese de que há um campo teórico-metodológico a ser explorado a partir da sensibilidade e da amplitude dos olhares interseccionais.

Outro conceito que pretendo abordar mais detalhadamente é o de fronteira. Com o objetivo de complexificar alguns elementos no campo do funk como gênero musical da diáspora, trago o conceito de fronteira, a partir de Glória Anzaldúa, Veena Das, Deborah Poole e Boaventura de Souza Santos. Como defende Santos em seu artigo “Modernidade, identidade e a cultura de fronteira”, a ideia de “zona fronteira” pode ser lida como uma metáfora que ajuda nosso pensamento a transmutar-se em relações sociais e políticas (p. 51). Neste sentido, pensando o funk como lugar onde estão os corpos que trazem consigo o entrecruzamento não-hierárquico das questões de raça, classe, gênero, território, religião, e tantas outras que poderemos alcançar ao longo desta pesquisa, é possível utilizarmos a metáfora proposta por Santos. Estes corpos se conectam a outros, aos quais Anzaldúa (2007, p. 25) chama de “os atravessados” (*los atravesados*), que residem também em zona fronteira: o *queer*, o perverso, o mulato, o mestiço.

O objetivo deste capítulo é colocar perspectivas em diálogo e pensar como as conexões entre academia e sociedade podem contribuir para a construção de

fundamental para os estudos de gênero e raciais no Brasil, explicitando a necessidade de um viés racial nos estudos de gênero e de um viés de gênero para os estudos de raça e etnia.

epistemologias mais diversas. Além disso, pretendo enfatizar o que diz Angela Davis sobre a importância da interseccionalidade das lutas, e não somente das identidades, no cotidiano de uma pesquisa comprometida com as mudanças sociais e com o “objeto”. Assim, identificando não um “caminho do meio”, mas um lugar de fronteira, que nos ajude a compreender o global, o local e os caminhos possíveis para uma ciência social engajada.

2.1. Essencialismo, universalismo e reconhecimento

É preciso ressaltar que, devido à complexidade do “objeto”, já constatada acima, é preciso flexibilizar o arcabouço teórico, incluindo epistemologias identitárias, mas também, interrogando as políticas de identidade. O questionamento das abordagens exclusivamente identitárias foi feito pela autora Judith Butler, com o objetivo de desconstruir os binarismos das categorias de gênero, mas é possível estender essa ruptura para outras categorias. Para Butler, a identidade pode representar, na prática, uma combinação complexa de estruturas normativas abrangentes que partem de um pressuposto universalizante que, portanto, precisa ser desconstruído. Butler defende que o campo normativo estrutural que rege a sociedade não pode ser combatido através de categorias identitárias porque as identidades por si só representam um conjunto de pequenas estruturas normativas. A autora critica, então, as premissas propostas pela segunda onda do feminismo e propõe uma forma de se pensar possibilidades políticas a partir de uma crítica radical das categorias de identidade (Butler, 2008, p. 9).

Em *Problemas de Gênero*¹⁶, a autora coloca em xeque o que seria o “sujeito universal do feminismo”, questionando a quem se refere essa categoria e quem o feminismo diz representar. Para ela, a noção estável de gênero não se sustenta mais como “premissa básica da política feminista”.

[...] talvez um novo tipo de política feminista seja agora desejável para contestar as próprias reificações de gênero e da identidade – isto é, uma política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político (Butler, 2008, p. 23).

¹⁶ BUTLER, Judith. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

Judith Butler defende a premissa de que as identidades de gênero não são anteriores ao sujeito. Para a autora, mesmo a tese de Simone de Beauvoir “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” aproxima-se de um essencialismo, pois esta afirmação não dá conta de responder **quando** alguém se torna mulher. Butler defende, por fim, que não há uma identidade de gênero pressuposta e essencial por trás das expressões de gênero, mas sim, uma performance de gênero constituída e reiterada pelos indivíduos nas suas mais diversas formas de se relacionar com o mundo. Este ponto é importante porque reflete sobre a universalização da ideia de “ser mulher” na tentativa de se construir uma identidade de gênero específica para as mulheres no âmbito político. A crítica de Butler nos faz pensar sobre os pressupostos totalizantes a que podem estar submetidas as ações políticas quando baseadas em categorias identitárias que pretendem representar um grupo específico que nem sempre partilha daquele conjunto de valores, práticas, performances etc. Para a autora, a crítica feminista deveria explorar “as afirmações totalizantes da economia significantes masculinista, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo” (Butler, 2008, p. 33).

Essa reflexão traz à tona uma crítica contundente à forma como este olhar totalizante pode exigir das mulheres do funk comportamentos historicamente atribuídos às mulheres, mas que são rejeitados pelas funkeiras. Ou ainda, como vozes importantes podem ser silenciadas ou deslegitimadas somente porque não correspondem a um ideal feminino ou mesmo a uma conduta específica exigida para que mulheres sejam consideradas verdadeiramente feministas.

Sobre isso, Butler acrescenta que os debates feministas, ainda que de outra forma, apostam na universalidade da identidade feminina e da opressão masculina. Ela argumenta que essas abordagens estão circunscritas numa visão epistemológica compreendida “como ciência articulada, ou como estruturas compartilhadas de opressão, ou como estruturas ostensivamente transculturais da feminilidade, maternidade, sexualidade” (Butler, 2008, p. 34). Para a autora:

[...] esse gesto globalizante gerou um certo número de críticas da parte das mulheres que afirmam ser a categoria das “mulheres” normativa e excludente, invocada enquanto as dimensões não marcadas do privilégio de classe e de raça permanecem intactas. Em outras palavras, a insistência sobre a coerência da unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a

multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das “mulheres” (Butler, 2008, ps. 34 e 35).

Assim, Butler ressalta que a busca pela unidade da categoria de mulheres não foi capaz de contemplar a diversidade política, cultural, social, étnica etc. da própria categoria, criando um sujeito político excludente e que não dialoga com as que foram excluídas do processo. É a crítica, por exemplo, engendrada por algumas mulheres negras, como Angela Davis, bell hooks, Patricia Collins, a respeito do feminismo hegemônico que tende a levar em conta somente as necessidades das mulheres brancas, heterossexuais, cisgêneras, esquecendo as especificidades das indígenas, negras, asiáticas, lésbicas, transexuais. De certa forma, essa crítica apresenta-se como chave para a interpretação das elaborações feitas por determinados grupos do movimento feminista a respeito destes indivíduos de fronteira. O sujeito do feminismo por elas defendido, de fato, não inclui estas mulheres, pois possui traços próprios de classe, performance de gênero e feminilidade, etnicidade e comportamento.

Analisando alguns dos aparatos das teorias identitárias que permeiam as teorias de gênero e a prática de setores do movimento feminista, diversas teóricas feministas no mundo tem questionado: ora, existe, aprioristicamente, um ser feminista hegemônico, bem delimitado e conhecido, com características específicas e definidoras? Autoras como Judith Butler, entre outras já citadas neste capítulo, afirmam que, na verdade, não se pode definir sequer o que significaria ser mulher, já que esta não é uma categoria pré-discursiva, mas sim construída a partir de elementos culturais, sociais e políticos. Logo, caracterizar esta sujeita universal do feminismo não me parece ser possível. Questiono, portanto: quem seria este sujeito pleno do feminismo? Esta mulher capaz de apresentar, em toda sua complexidade, um movimento social policlassista, multirracial, multi-identitário, plural e heterogêneo? Ele (ou ela) não existe.

É preciso afirmar também que boa parte das questões atuais sobre o feminismo tem girado em torno das divergências com relação à sexualidade feminina. O uso da sexualidade – ou o “exagero” deste uso – são, muitas vezes, apontados, a partir da premissa de um modelo de feminilidade ideal (ocidental, burguês, branco e heterossexual), como abjetos, “fora de controle”. Neste sentido, as mulheres do funk, as cantoras pop (como Beyoncé, por exemplo) e outras

mulheres que fazem uso de sua sexualidade em performances públicas são deslegitimadas em sua agência e em seu discurso. O que elas dizem é visto como de menor valor, algo a ser sempre alvo de desconfiança, a ser criticado, colocado contra a parede, mesmo pelos setores do feminismo que dizem não ter problema com o sexo.

Segundo Kamala Kempadoo, mulheres se articularam no final do século XIX contra a prostituição, organizadas em torno do “Tráfico de Escravas Brancas”. O ressurgimento deste movimento ocorre nos anos 1970, a partir de uma análise feminista radical sobre o que chamaram de “escravidão sexual feminina”. Kempadoo propõe que devemos nos afastar da definição prévia de que a própria prostituição é, por si só, violência inerente contra as mulheres. Segundo a autora, são “as condições de vida e de trabalho em que as mulheres podem se encontrar no trabalho do sexo, e a violência e terror que cercam esse trabalho num setor informal ou subterrâneo que são tidos como violadores dos direitos das mulheres” (idem, p. 63). Em resumo:

Supõe-se que as mulheres nunca entram livremente em relações sexuais fora do “amor” ou do desejo sexual autônomo. Ao contrário, considera-se que elas são sempre forçadas à prostituição – em suma, traficadas – através do poder e controle que os homens exercem sobre suas vidas e seus corpos. Desse ponto de vista, instituições patriarcais, como a família, o casamento e a prostituição, são definidas para as mulheres como violência, estupro e abuso, e acredita-se que as mulheres que participam dessas instituições são vítimas enganadas do poder e do privilégio masculino (Kempadoo, 2005, p. 58/59).

Neste sentido, a completa ausência do reconhecimento do trabalho sexual como legítimo, faz com que as trabalhadoras sexuais sejam invisibilizadas e jamais ouvidas. Este processo é muito parecido com o que ocorre com as mulheres do funk, quase sempre identificadas com a pornografia e o “sexo sujo”, como veremos no próximo capítulo. Charles Taylor afirma que “não só o feminismo contemporâneo mas também as relações entre raças e as discussões do multiculturalismo são movidos pela premissa de que negar reconhecimento pode ser uma forma de opressão” (2000, p. 249). Logo, precisamos rever e debater tais práticas que negam o direito ao reconhecimento. É preciso um pensamento crítico e corajoso sobre as possibilidades de reprodução de opressões no interior do feminismo enquanto movimento social organizado.

Há, entretanto, teorias que levam em conta outros elementos históricos, culturais, raciais etc. e, através desse giro de perspectiva, são capazes de enxergar o trabalho sexual de maneira mais democrática. O chamado feminismo “transnacional” ou “do Terceiro Mundo” enxerga a questão “como discurso e prática que emergem das interseções de relações de poder estatais, capitalistas, patriarcais e racializadas com a operação da atuação e desejos das mulheres de darem forma às próprias vidas e estratégias de sobrevivência” (Kempadoo, 2005, p. 61).

Como aponta Angela Davis, há movimentos e organizações feministas que escapam das categorias supostamente universais e constroem o que ela chama de “atribuições clandestinas de raça e de gênero” (2018, p. 85). Para a autora, essas organizações reconhecem as especificidades das questões raciais e a importância da luta contra a violência racista, por exemplo. Davis insiste que as ações antirracistas exigem a compreensão da tirania do universal, já que, durante muito tempo na história, a própria noção de “ser humano” não incluía pessoas negras e minorias étnicas, por exemplo. A autora apresenta como exemplo a falsa oposição entre as palavras de ordem “vidas negras importam” e “todas as vidas importam”, justamente para mostrar que a demarcação racial existe justamente para interrogar este universalismo que apaga as violências sofridas pelas populações oprimidas. Nas palavras da autora:

Se todas as vidas realmente importassem, não precisaríamos declarar tão enfaticamente que “vidas negras importam”. Ou, como encontramos no site da organização: mulheres negras importam, meninas negras importam, gays negros importam, pessoas bissexuais negras importam, meninos negros importam, pessoas *queer* negras importam, homens negros importam, lésbicas negras importam, pessoas trans negras importam, imigrantes negras e negros importam, pessoas negras encarceradas importam. Pessoas negras com capacidades físicas diferentes importam. Sim, vidas negras importam, vidas latinas / asiáticoamericanas/ indígenas/muçulmanas/pobres e brancas da classe trabalhadora importam. Há muitos outros casos específicos que teríamos de nomear antes de afirmar de modo ético e confortável que todas as vidas importam (Davis, 2018, p. 85).

Vale ressaltar o feminismo não é apenas uma importante frente de luta por direitos civis, sociais, econômicos etc. mas é também crucial para as transformações dos chamados *frames*. Estes “enquadramentos” ou “quadros interpretativos” que

Tarrow (2009) chama de *frames* são peça-chave das transformações mais gerais na forma como os indivíduos enxergam o mundo, grupos culturais e étnicos e, no caso do feminismo, o gênero. Através dos questionamentos em torno do papel da mulher na sociedade, até então restrito, no caso das mulheres burguesas, ao ambiente familiar, e no caso das trabalhadoras, ao ato de servir, passaram a fazer parte dos debates na esfera pública ao redor do mundo. Como afirma Sidney Tarrow, o processo de mudanças desses *frames* que mediam o nosso olhar sobre o mundo é longo e difícil, nem sempre é tão claro ou fácil de se discutir:

Primeiro os líderes dos movimentos competem com outros movimentos, com os agentes da mídia e com o Estado pela supremacia cultural – competidores que têm recursos culturais imensamente poderosos à sua disposição. Segundo, os movimentos que se adaptam bem demais às culturas de suas sociedades perdem o poder de posição e alienam seus apoiadores mais militantes – pois qual é a sociedade cujos valores dominantes não apoiam os arranjos de poder existentes? Terceiro, as pessoas comuns fazem frequentemente a sua própria “leitura” dos acontecimentos, que difere daquelas feitas por seus líderes e frequentemente assimila a interpretação que as elites dão a seus fracassos. É muitas vezes necessário um esforço considerável de mobilização cognitiva para acabar com esse modo de pensar (Tarrow, 2009, p.144).

Compreendendo, portanto, as dificuldades impostas neste processo de transformação de frames em que o feminismo se insere, é possível reconhecer a enorme importância deste movimento na sociedade. No entanto, como descreve Tarrow, os líderes dos movimentos acabam por competir entre si na luta por significados. No feminismo, as diversas vertentes que o compõem, disputam internamente sobre quais seriam as interpretações mais acertadas em relação ao papel das mulheres, às formas de luta e, inclusive – e, talvez, principalmente –, sobre o próprio conceito de gênero.

É preciso pontuar, entretanto, que, embora algumas mobilizações tenham, em tese, unificado os feminismos em pautas em comum, o feminismo não é homogêneo. No Brasil, as reivindicações e os desejos das mulheres indígenas não são os mesmos que as das mulheres brancas urbanas, por exemplo. Em países da África, as mulheres muçulmanas não vivem a mesma realidade das mulheres católicas. Nos Estados Unidos, as mulheres negras não possuem as mesmas necessidades que as mulheres latinas. E assim podemos citar exemplos dos mais

variados, envolvendo um conjunto de outras opressões que não apenas a de gênero – a de classe, raça, etnia, território, sexualidade, religião, entre muitas outras.

Como afirma Charles Taylor, “definimos nossa identidade sempre em diálogo com as coisas que nossos outros significativos desejam ver em nós – e por vezes em luta contra essas coisas” (2000, p. 246). Dessa forma, não há como falarmos em um ser feminino universal, capaz de se encaixar em padrões específicos, já que as variáveis para a construção dessa identidade não são fixos. Nas palavras de Taylor:

Assim sendo, minha descoberta de minha identidade não implica uma produção minha de minha própria identidade no isolamento; significa que eu a negocio por meio do diálogo, parte aberto, parte interno, com o outro. Eis por que o desenvolvimento de um ideal de identidade gerada interiormente me dá uma nova importância do reconhecimento. Minha própria identidade depende crucialmente de minhas relações dialógicas com os outros (idem, p. 248).

Herdeira da teoria crítica, a teoria do reconhecimento é baseada na premissa de que reconhecer as diferenças entre os indivíduos, sejam elas étnicas, culturais, de classe, território, gênero, sexualidade, entre outros, é parte importante na luta por direitos. As identidades, para Taylor, são moldadas pelo reconhecimento, mas também poder ser moldadas pela falta dele, já que o falso – ou errôneo, incompleto – reconhecimento também pode existir. Se as identidades fazem parte de formação dos indivíduos e dos grupos, negar o reconhecimento é, portanto, influenciar negativamente na construção dessas identidades. A negação do reconhecimento ou os processos de reconhecimento errôneos podem culminar, quase sempre, em estereótipos e estigmas profundos. Como resume Taylor:

“No âmbito dessas perspectivas, o reconhecimento errôneo não se limita a faltar ao devido respeito, podendo ainda infligir uma terrível ferida, aprisionando suas vítimas num paralisador ódio por si mesmas. O devido reconhecimento não é uma mera cortesia que devemos conceder às pessoas. É uma necessidade humana vital” (p. 242)

Dessa maneira, podemos inferir, a partir do que afirma Taylor, que a importância do reconhecimento se dá, sobretudo, entre as camadas mais “marginalizadas” da sociedade. Neste sentido, é importante frisar que as desigualdades aparecem de maneiras diferentes quando, entre elas, se articulam

outras formas de opressão. No caso das mulheres, mesmo que frisemos que o machismo e a misoginia existem, e que o patriarcado é uma estrutura de poder opressora, é preciso destacar que quando à desigualdade de gênero se somam o racismo, a gordofobia, o classismo, questões religiosas, territoriais etc., tudo se torna ainda mais complexo para a pesquisa, e as opressões tendem a se entrecruzar. Como exemplifica Angela Davis, “insistir que há ligações entre as lutas e o racismo nos Estados Unidos e as lutas contra a repressão israelense ao povo palestino é um processo feminista” (Davis, 2018, p.22). Ainda de acordo com a autora, é preciso admitir que estamos frente a frente com o desafio de assimilar as formas profundas como gênero, classe, raça, sexualidade e nacionalidade se entrelaçam e como essas categorias podem ser superadas em nome do entendimento das inter-relações entre processos que parecem ser singulares.

2.2. Interseccionalidade como um conceito polissêmico na academia e na luta política

Historicizar o conceito de interseccionalidade nos ajuda a pensar sobre seus avanços, seus limites e a própria aplicação do conceito. A autora conhecida por sistematizar a noção de interseccionalidade, transformando-a em teoria tal como conhecemos hoje, é Kimberle Crenshaw. Advogada de Direitos Civis nos Estados Unidos e teórica feminista, Crenshaw reuniu as reflexões existentes sobre interseccionalidade e desenvolveu a teoria interseccional. O objetivo era pensar como as identidades – em especial as minorias – se relacionavam com as estruturas de opressão, sobretudo no que diz respeito ao acesso aos direitos. Seu texto mais conhecido - *Mapeando as Margens: Interseccionalidade, Política de Identidade e Violência contra Mulheres de Cor*¹⁷ - publicado em 1991, apura a teoria interseccional baseada em um caso de discriminação racial e de gênero. Nas palavras da autora:

¹⁷ No original: Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. CRENSHAW, Kimberlé. Stanford Law Review, Vol. 43, No. 6 (Jul., 1991), pp. 1241-1299

Em um artigo anterior, usei o **conceito de interseccionalidade** para denotar as várias maneiras pelas quais a raça e o gênero interagem para moldar as múltiplas dimensões das experiências das mulheres negras. Meu objetivo era ilustrar que muitas das experiências encaradas pelas mulheres negras não são incluídas dentro dos limites tradicionais da discriminação de raça ou gênero, como essas fronteiras são atualmente compreendidas, e que a interseção do racismo e do sexismo são fatores de vida das mulheres negras de maneiras que não podem ser capturados rapidamente examinando as dimensões de raça ou gênero dessas experiências separadamente. Eu construo sobre essas observações aqui explorando as várias maneiras pelas quais a **raça e o gênero se cruzam** na formação de aspectos estruturais, políticos e representacionais da violência contra mulheres de cor.

Crenshaw pretende, portanto, demonstrar que, em alguns casos, as opressões se articulam de tal forma, que se torna impossível avaliá-las separadamente. Isto é, para as mulheres negras, foco utilizado pela autora, o racismo e o machismo não podem ser vistos como estruturas isoladas, mas sim, articuladas, entrecruzadas, sobrepostas/entrepuestas, de tal maneira que utilizar apenas uma das categorias (apenas raça ou apenas gênero) para explicar as mazelas do dia a dia não é o suficiente.

Neste mesmo texto, a autora apresenta três categorias de análise a partir deste ponto. Primeiro, ela discute a intersecção estrutural, em que ela localiza o modo como as mulheres de cor se encontram nesta intersecção entre raça e gênero, de forma que tornam experiências reais de violência diferentes se comparadas com a das mulheres brancas, por exemplo. Em seguida, Crenshaw aborda a interseccionalidade política, jogando luz sobre como, em alguns casos, mesmo que soe contraditório, tanto a política feminista como a antirracista deixou de lado a violência contra as mulheres negras. Isto porque, ainda segundo a autora, ambas as políticas não foram pensadas de maneira conjunta.

A outra categoria de análise trazida pela autora é a interseccionalidade representacional, em que ela trata da construção cultural de mulheres negras. Crenshaw trata da representação de mulheres de cor na cultura popular que, para ela, sem abordar particularmente a questão das mulheres negras, silencia o problema. Em resumo, a autora interpela “as implicações da abordagem interseccional dentro do escopo mais amplo da política de identidade contemporânea” (Crenshaw, 1991).

Um exemplo que torna ainda mais compreensível os questionamentos

propostos por Crenshaw é o do processo judicial por discriminação movido por Emma DeGraffenreid¹⁸ e outras mulheres negras, em 1976, contra a General Motors. O caso emblemático exposto pela autora¹⁹, embora seja uma interpelação do campo jurídico, explica bem a necessidade de uma abordagem interseccional. O argumento de DeGraffenreid era o de que a empresa segregava os trabalhadores por raça e por gênero. Como conta Crenshaw: “pessoas negras faziam um tipo de trabalho e pessoas brancas outro. De acordo com as experiências das demandantes, as mulheres eram convidadas para se candidatar a alguns postos de trabalho, enquanto apenas os homens eram adequados para outros” (Crenshaw, 2015). Aparentemente, o caso parece simples, embora cause enorme indignação, por óbvio. No entanto, essa segregação trouxe para as mulheres negras um problema ainda maior, porque os postos reservados para pessoas negras eram aqueles que apenas homens poderiam ocupar. Embora esta reivindicação fosse evidentemente justa, os tribunais não ofereceram ganho de causa à DeGraffenreid e as outras mulheres demandantes. Para Crenshaw, isto aconteceu

Porque o tribunal acredita que as mulheres negras não devem ser autorizadas a juntar suas reivindicações raciais e de gênero em uma única reclamação. Porque elas não puderam provar que o que aconteceu com elas foi como o que aconteceu com as mulheres brancas ou homens negros. A discriminação que aconteceu com essas mulheres negras foi negligenciada, escorregou entre os dedos (Crenshaw, 2015).

Ainda segundo a autora, foi precisamente a partir desta questão tão escorregadia para a estrutura judiciária que o termo “interseccionalidade” nasceu. Ela afirma que as discriminações racial e de gênero “estão **sobrepostas**, não só no local de trabalho, mas em outras arenas da vida igualmente significativas”. Para Crenshaw, mesmo tão complexa, a lei antidiscriminação nos Estados Unidos, não foi capaz de solucionar esta questão de maneira satisfatória, por enxergar as estruturas de opressão separadamente. Ela aponta que:

[...] a interseccionalidade foi minha tentativa de propor ao feminismo, o ativismo antirracista e a lei antidiscriminação fazerem o que eu achava que deveriam fazer: realçar as múltiplas vias através das quais a

¹⁸ O processo está disponível em: <https://www.leagle.com/decision/1976555413fsupp1421520>

¹⁹ O texto foi publicado pelo Washington Post e traduzido para o português pelas Blogueiras Feministas: <http://blogueirasfeministas.com/2015/10/porque-a-interseccionalidade-nao-pode-esperar/>

opressão racial e de gênero são vivenciadas, para que os problemas possam ser discutidos e compreendidos de maneira mais fácil (idem).

Este, ao que parece, se mostra como um grande desafio para os dias atuais. Como nomear o desconforto? Como acreditar que Claudia Silva Ferreira²⁰ teve seu corpo violado de maneira tão brutal, sendo arrastada por um carro da Polícia Militar, apenas por ser negra ou apenas por ser mulher ou apenas por ser moradora de favela? Como não compreender que estas três categorias se entrecruzam de maneira indissociável a ponto de provocar a aniquilação destes corpos femininos, negros, periféricos, favelados? O caso de Claudia Ferreira sequer foi julgado até o presente momento²¹, assim como os mandantes e a causa do assassinato político de Marielle Franco ainda não foram descobertos pelas investigações que já duram 18 meses.

Crenshaw trabalha especialmente com as categorias raça e gênero, mas outras autoras, como Angela Davis, trazem com mais evidência também a questão de classe. Acredito que esta é também uma categoria fundamental para a complexificação de casos específicos e para o feminismo como um todo, sobretudo em um país de extrema desigualdade social como o Brasil. Angela Davis é uma intelectual marxista e ativista feminista nascida nos Estados Unidos. Entre suas frentes de atuação também estão a luta antirracista e antipunitivista. Davis também foi membra dos Panteras Negras, embora tenha oscilado, de 1968 a 1969, entre estar oficialmente entre os quadros do partido e o status de apoiadora. No mesmo período, também estava no Partido Comunista dos Estados Unidos e chegou a ser considerada uma das pessoas “mais perigosas do mundo” pelas forças de segurança dos EUA. Angela Davis deixou o Partido dos Panteras Negras por discordar da forma como estes conduziam a pauta de gênero internamente ao coletivo que, para ela, estava mais no discurso do que na prática dos membros²².

Para Angela Davis, o surgimento do que hoje chamamos de feminismo negro emerge como “um esforço teórico e prático de demonstrar que raça, gênero e classe são inseparáveis nos contextos sociais em que vivemos” (Davis, 2018, p.22). Davis traz outro elemento bastante central para a interseccionalidade. Se Crenshaw

²⁰ Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio <https://extra.globo.com/casos-de-policia/viatura-da-pm-arrasta-mulher-por-rua-da-zona-norte-do-rio-veja-video-11896179.html>

²¹ <https://extra.globo.com/casos-de-policia/dois-anos-apos-morte-de-claudia-arrastada-por-viatura-pms-nao-foram-julgados-18884993.html>

²² Os detalhes a respeito dessa história podem ser encontrados neste texto da pesquisadora Raquel Barreto <https://revistacult.uol.com.br/home/angela-davis-radical-e-libertaria/>

fala em “sobreposição de opressões”, para Davis, elas se combinam e se entrecruzam. Parece uma sutileza irrelevante, no entanto, modifica consideravelmente o campo de análise. Isto porque, com seu olhar marxista, Davis consegue demonstrar a importância e urgência de se superar a ortodoxia da esquerda para que um olhar interseccional possa suscitar as questões sobre as quais a sociedade deve pensar, em conjunto com o debate de classe.

Ainda segundo Davis, embora o conceito de interseccionalidade tenha ganhado eco nas últimas décadas, ele já era empregado em âmbito político em movimentos e coletivos. A autora destaca que existiram diversas organizações “pioneiras da interseccionalidade” (Davis, 2018, p. 33); entre as mais importantes está a Aliança das Mulheres do Terceiro Mundo²³, surgida em Nova York, entre as décadas de 1960 e 1970. A organização editava um jornal de nome “Tripla ameaça²⁴”, “a tripla ameaça era: racismo, sexismo e imperialismo. Sim, o imperialismo refletia uma consciência internacional das questões de classe” (idem), explica.

A autora também insiste na historicização do conceito, já que, segundo ela, é preciso deixar explícito que houve uma longa história de ativismo e de organização de movimentos radicais articulados entre si, em parceria com outros movimentos e em diálogo com intelectuais. Davis defende que algumas pessoas passaram a reconhecer, não somente a partir da academia, mas também em virtude de suas experiências de militância, que deveriam construir conjuntamente formas de reunir essas questões. “Elas não estavam separadas em nosso corpo e também não estão separadas em termos de luta” (ibidem), arremata. A autora também acredita que, na conjuntura atual, é essencial pensar o intercruzamento entre as opressões não somente no âmbito dos corpos e experiências, no impacto na vida das pessoas, mas também pensar “a interseccionalidade das lutas” (p. 33). Davis questiona como unir as diversas lutas por justiça social em âmbito global. “Como podemos criar de fato um referencial que nos permita pensar essas questões conjuntamente e nos organizar em torno delas?” (p. 34).

Dessa forma, Angela Davis também nos permite pensar a interseccionalidade como política de aliança, como um elemento capaz de somar à

²³ Third World Women’s Alliance

²⁴ Triple Jeopardy

luta de classes e às lutas de combate às opressões. Pensar a teoria interseccional como ferramenta para a construção de políticas de aliança se coloca como tarefa urgente para os dias atuais. Isto porque, no interior dos movimentos sociais, o caminho que parece estar se desenhando é a de guetização a partir do discurso identitário.

Parte do movimento de mulheres acredita que apenas mulheres devem lutar contra o sexismo e o machismo; parte do movimento antirracista alega que apenas pessoas negras devem combater o racismo; e assim por diante, a depender das identidades reivindicadas pelos sujeitos em questão. O chamado de Davis se coloca no sentido contrário a este. Para ela, a luta de classes unifica todos os trabalhadores e trabalhadoras, o que não significa que estes trabalhadores e trabalhadoras estejam em igual situação de exploração e opressão, mas que suas diferenças de gênero, raça, cor, orientação sexual, território, religião, entre tantas outras, demonstram a diversidade de uma mesma classe.

Em “Mulheres, Raça e Classe”, Davis traça um histórico detalhado sobre as opressões de todo tipo sofridas pelas mulheres negras desde o período da colonização e da escravidão. Ela explica, por exemplo, que “o enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão” (Davis, 2016, p. 17). Entretanto, Davis também ressalta que nada disso significa que as mulheres brancas não sofreram ou que “sofreram menos”, como alguns olhares podem constatar a priori. Para a autora, é claro que as mulheres negras carregam este entrecruzamento de raça e classe, mas as mulheres brancas pobres, sobretudo as que possuem trabalhos mais precarizados, carregam consigo marcas de muita opressão. Angela Davis afirma, por exemplo, que

O emprego de mulheres escravizadas como substitutas de animais de carga para puxar vagões nas minas do sul [dos Estados Unidos] faz lembrar o modo terrível como o trabalho das mulheres brancas foi utilizado na Inglaterra, segundo a descrição de Karl Marx em O Capital (idem).

Assim, parece ficar evidente o intuito de mostrar a diversidade e as consequências terríveis da exploração e das opressões raciais e de gênero. Entretanto, Davis não faz desses elementos um motivo para fragmentação das lutas das mulheres por direitos, autonomia e emancipação nos dias atuais. Pelo contrário, Davis pretende corporificar as diferenças existentes entre as mulheres, sem dizer

que elas não podem construir alianças. Ao contrário, o caminho apontado por Davis é o da interseccionalidade das lutas.

2.3 A interseccionalidade como compromisso por uma tese comum

Um conjunto de intelectuais de diversas nacionalidades convocaram todas as mulheres para a greve geral de mulheres proposta para o Dia Internacional da Mulher (8 de março) de 2017. O manifesto²⁵ fala com veemência da necessidade de lutas internacionalistas e o mais coletivas o quanto for possível. Em seguida, em 2019, um parte dessas intelectuais ativistas (Cinzia Arruza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser) lançaram “Feminismo para os 99%: um manifesto”. Em conexão com as ideias já presentes no manifesto de 2017 e aprofundando alguns pontos, o livro trata basicamente da necessidade da superação de uma certa fragmentação no interior dos movimentos feministas e de mulheres ao redor do mundo em favor de um programa único de aliança na luta anticapitalista, antirracista e pelo fim do imperialismo e de todas as opressões.

Para as autoras, o caminho para a igualdade de gênero é apontado através de respostas e maneiras diversas por cada setor da sociedade. Um dos exemplos dessa diversidade de objetivos é o da diretora de operações do Facebook, Sheryl Sandberg, que acredita que basta que as mulheres ocupem lugares de chefia para que a desigualdade entre homens e mulheres seja amenizada. Na perspectiva proposta por Arruza, Bhattacharya e Fraser, as trabalhadoras ocupando as ruas por direitos e realizando greves gerais, em especial as mais precarizadas, apontam um caminho diferente, sob outros marcos, voltados ao fim da exploração capitalista.

Assim, o feminismo liberal de Sheryl Sandberg, segundo as autoras, defende a dominação com oportunidades iguais, um mundo “onde a tarefa de administrar a exploração no local de trabalho e a opressão no todo social seja compartilhada igualmente entre homens e mulheres da classe dominante” (Arruza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 26). Entretanto, um outro caminho, voltado para a superação do sistema capitalista, parece estar se desenhando nesta década. As autoras defendem

²⁵ Beyond Lean-In: For a Feminism of the 99% and a Militant International Strike on March 8 <https://www.viewpointmag.com/2017/02/03/beyond-lean-in-for-a-feminism-of-the-99-and-a-militant-international-strike-on-march-8/>

que há uma nova onda feminista, composto por uma enorme diversidade de mulheres ao redor do mundo, com potencial para superar a oposição entre “política identitária” e “política de classe”. Com isso, as autoras pretendem demonstrar que a solução para a superação das desigualdades pode ter na luta das mulheres um protagonismo evidente e que, além disso, levando em conta as lições compartilhadas sobre interseccionalidade, é possível avançar em torno de uma tese comum, se diferenciando também do feminismo liberal que tende a confundir igualdade com meritocracia.

Afinal, é preciso destacar que há um embaralhamento das questões em torno da ocupação dos espaços de poder. Há, no imaginário atual, uma ideia de que para reduzir as desigualdades raciais e de gênero, por exemplo, basta que mais mulheres negras ocupem altos cargos de direção, com supersalários e oportunidades de criação de amplas redes com dirigentes do capital. Entretanto, pouco se problematiza sobre o fato de que, na verdade, a ausência de pessoas negras, mulheres e LGBTs nesses espaços é que indica, na verdade, que eles reproduzem as opressões estruturais na sociedade. Assim, fica nítido que o elitismo e o individualismo são as bases desta “cultura neoliberal” (idem, p. 38) e seu compromisso quase que exclusivo com o avanço individual; além do nítido flerte com o neoliberalismo inerente a este discurso, hoje tão presente, de ocupação dos espaços de poder pelas minorias, como se estas fossem solucionar as desigualdades estruturais enraizadas na sociedade.

Essa prática tende a individualizar as questões estruturais – o sistema capitalista que constrói suas bases no racismo e no patriarcado heterossexual – e torna “revolucionário” o fato de pessoas com identidades historicamente à margem hoje poderem compartilhar práticas das classes dominantes (viagens pelo mundo, fotos, eventos com gestores do capital, roupas de marca, comerciais de televisão). Isto não significa que pessoas oprimidas não possam ou não devam ter acesso aos bens de consumo, mas sim que este acesso não representa um avanço revolucionário para os grupos oprimidos dos quais elas fazem parte.

Um dos desfechos possíveis dessa história é a luta pela democratização do direito do oprimido em participar da festa do opressor. Pois se o próprio capital já parece mostrar que terá que dialogar com as questões das mulheres, LGBTs, negros e negras, cabe aos movimentos sociais compreenderem qual caminho ele pretende apontar para solucionar as desigualdades. Ao que parece, os gestores do capital

investirão cada vez mais da ideia de “representatividade”. Isto porque, por não conseguir dar conta de toda a dinâmica social e por não ter como objetivo, por óbvio, a transformação das bases da desigualdade social, o capital escolhe sujeitos específicos para “representar” um setor social, oferece a ele ou ela um lugar de destaque que remete à meritocracia (fazendo coro com a ideia de que todos podem “chegar lá”).

Ao mesmo tempo, ele embute no discurso das grandes empresas, que atrelam sua imagem a este grupo social, a importância da ocupação desses espaços de poder por grupos historicamente marginalizados, como se eles, por si só, detivessem algum poder de amenizar os efeitos da exploração capitalista e do enraizamento dos sistemas de opressão. Como afirma Kergoat: “a subversão só pesa sobre as relações sociais se for coletiva” (p. 100).

Mais uma vez, não se trata de negar a importância do “ser visto”, mas sim de dar a essa prática seu verdadeiro sentido: o da inclusão de setores sociais em uma mesma dinâmica que continua dominada pelo capital. O sentido da inclusão desses setores no manejo da exploração. Ou, como propõem Arruza, Bhattacharya e Fraser, a dominação com oportunidades iguais. Para as autoras, o ascenso do feminismo em uma sociedade permeada por valores neoliberais faz com que ele se torne, de alguma forma, ferramenta de autopromoção em que burocratas mulheres passam a participar da gestão da exploração de mulheres ao redor do mundo. Sob uma aura de emancipação, este feminismo permite que forças que sustentam o capital global retratem a si mesmas como “progressistas” (Arruza, Bhattacharya e Fraser, 2019, p. 39).

Outra problemática importante trazida pelas autoras diz respeito à precarização do trabalho das mulheres que se intensifica cada vez que o trabalho dos homens também se torna mais precário, como temos notado na atual conjuntura nacional e internacional. “Para a classe trabalhadora, a igualdade salarial entre homens e mulheres pode significar apenas a desigualdade na miséria” (ibidem, p. 42). Neste sentido, o manifesto de Arruza, Bhattacharya e Fraser defende o chamado “feminismo para os 99%”, é capaz de concentrar os interesses das mulheres da classe trabalhadora de todos os tipos, destacando a diversidade desta classe.

Ainda de acordo com as autoras, o Manifesto tem como ponto político fundamental a construção de um feminismo que esteja à altura da atual crise global

através de uma forma totalmente nova de organização social (p. 119). Assim como também sugere Davis, as autoras defendem que “uma ênfase exclusiva na exploração do trabalho assalariado não pode emancipar as mulheres – e nem, aliás, as pessoas trabalhadoras de qualquer gênero” (idem). É preciso acrescentar o que é dito sobre a necessidade de novas formas de organização, como a reinvenção das greves²⁶, fazendo com que as visões sobre a classe trabalhadora se ampliem.

Em 2018, por exemplo, no Dia Internacional da Mulher (8 de março), além da segunda greve internacional de mulheres²⁷, e das já tradicionais marchas e manifestações que ocorrem em diversos países, o movimento argentino #NiUnaMenos²⁸ convocou as mulheres do mundo inteiro para um “orgasmatón”²⁹ contra o patriarcado. “Todas e cada uma, sozinhas ou acompanhadas, onde estivermos e com o que tivermos à mão, como mais gostarmos, como pudermos, e se não pudermos, nos divertamos na intenção. Façamos do orgasmo uma arma de rebelião, uma fonte de energia para sensualizar a luta. Nossos corpos vibrando juntos, nos unindo em uma maré orgásmica capaz de transformar a energia da Terra”, diziam as mulheres. Aliando o chamado ao prazer com a pauta pela legalização do aborto, Greve Internacional de Mulheres na Argentina ecoou pelo mundo todo, influenciando também o Brasil.

Retomando as questões sobre a diversidade da classe trabalhadora, o

²⁶ Dois importantes exemplos recentes de greves de mulheres ocorreram na Espanha e na Suíça: <https://exame.abril.com.br/mundo/centenas-de-mulheres-fazem-greve-exigindo-igualdade-na-suica/> <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/03/mulheres-fazem-greve-e-protestos-na-espanha-por-melhores-condicoes-de-trabalho.shtml>

²⁷ “Se nosso trabalho não vale, que produzam sem nós” foi o lema da primeira greve internacional de mulheres. O Paro Internacional de Mulheres (PIM), movimento que reúne feministas de 30 países, surgiu em outubro de 2016 em luta contra o feminicídio, a exploração econômica e a desumanização das mulheres. “A ideia é se apropriar da greve como ferramenta política para expressar as nossas demandas e intervir concretamente na ordem da produção”, contam. Desde então, o PIM organizou paralisações em diversos países no 8 de março de 2017 e 2018. Mais informações: <http://parodemujeres.com/about-us-acerca-de/movement/>

²⁸ O movimento Ni Una Menos surgiu em 2015 na Argentina após o trágico feminicídio de uma adolescente de 14 anos, Chiara Paez, que estava grávida e foi assassinada pelo namorado de 16 anos que teve a ajuda dos pais para esconder o corpo. Desde então, o movimento se organiza para dar visibilidade aos casos de feminicídio na Argentina e na América Latina, além de participar das mobilizações pela legalização do aborto e das greves de mulheres. <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2017/03/08/nascido-de-tragedia-argentina-ni-una-menos-tenta-parar-mulheres-por-direitos-e-leis.htm>

²⁹ Vídeo chamada para o orgasmatón produzido pelo Ni Una Menos <http://niunamenos.org.ar/audiovisual/videos/orgasmaton-acabamos-con-el-patriarcado/> Mais informações: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/03/marchas-e-greves-marcam-dia-internacional-da-mulher-pelo-mundo.shtml>

Manifesto também aponta para o retrato do trabalhador, historicamente construído: “o típico retrato do trabalhador militante como branco e do sexo masculino está extremamente defasado” (p. 122). Para as autoras, a classe trabalhadora atual compreende, hoje, “bilhões de mulheres, imigrantes e pessoas de grupos étnicos minoritários” (idem). Neste sentido, o texto rejeita duas perspectivas que tem estado em choque atualmente: o reducionismo que indica uma certa homogeneidade da classe trabalhadora; e a celebração da diversidade como um elemento individualizante típico das influências neoliberais. No caminho contrário, o Manifesto propõe “um universalismo que adquire sua forma e seu conteúdo a partir da multiplicidade de lutas vindas de baixo” (p. 123). Sem negar que as desigualdades produzidas e/ou reforçadas pelo capitalismo geram e a interseccionalidade entre elas, de fato, conflitos entre os oprimidos e explorados, as autoras demonstram que a fragmentação das lutas não possibilita as alianças necessárias para as transformações buscadas pelos movimentos sociais.

Ainda segundo o Manifesto, o feminismo para os 99% encarna uma visão de universalismo, proposto por Marx para explicar a classe trabalhadora, voltada para o reconhecimento das diferenças e “sempre em formação, sempre aberta à transformação e à contestação e sempre se consolidando novamente por meio da solidariedade” (idem). Em resumo, nas palavras das autoras:

O feminismo para os 99% é um feminismo anticapitalista inquieto – que não pode nunca se satisfazer com a equivalência, até que tenhamos igualdade; nunca satisfeito com direitos legais, até que tenhamos justiça; e nunca satisfeito com a democracia, até que a liberdade individual seja ajustada na base da liberdade para todas as pessoas (Arruza, Bhattacharya e Fraser, 2019, p. 123).

Neste sentido, as autoras se relacionam com as reflexões de Angela Davis sobre **interseccionalidade das lutas**. Para Davis, é preciso estabelecer conexões entre os movimentos sociais em âmbito internacional, pois as formas de exploração, embora possam ser diferentes em cada território, muitas vezes são fruto de uma mesma conjuntura de retirada de direitos a partir das políticas neoliberais, do avanço da extrema direita e da militarização da vida. Assim, os casos de violência contra a população negra nos EUA, o extermínio da juventude nas favelas do Rio de Janeiro e o massacre ao povo palestino perpetrado pelo exército israelense (e financiado por outros países) são parte de uma mesma estrutura racista.

A autora defende que é preciso se engajar “em um exercício de

interseccionalidade, sempre colocando em primeiro plano essas conexões para que as pessoas se lembrem de que nada acontece isoladamente” (Davis, 2018, p. 53). Davis acredita que a interseccionalidade das lutas contra o racismo, a homofobia e a transfobia precisa ser um compromisso daqueles que lutam por justiça. “Esse é mais um motivo pelo qual é indispensável desenvolvermos um vocabulário mais rico e crítico com o qual expressar nossas percepções em relação ao racismo” (idem, p. 87).

Dessa forma, Angela Davis chama atenção para a necessidade de produção de conhecimento acessível, articulado com as lutas sociais, capazes de construir uma disputa de narrativas que se dê nas práticas cotidianas e, ao mesmo tempo, sejam compreendidas por intelectuais, ativistas e pela população. Davis aposta, portanto, em um diálogo público sobre raça e racismo e na construção de uma linguagem (ou vocabulário) que viabilize este diálogo. “Se tentarmos usar um vocabulário historicamente obsoleto, nossa consciência sobre o racismo permanecerá superficial” (Davis, 2018, p. 86). Para a autora isso pode acarretar numa crença de que “mudanças nas leis produzem espontaneamente mudanças efetivas no mundo social” (idem). A interseccionalidade das lutas e dos movimentos por justiça, para a autora, passa necessariamente pela linguagem:

Assim, a questão sobre como unir os movimentos é também uma questão sobre o tipo de linguagem que é utilizado e a conscientização que se tenta transmitir. Acho que é importante insistir na interseccionalidade dos movimentos. No movimento de abolicionismo prisional, temos tentado encontrar maneiras de falar sobre a Palestina, de modo que as pessoas interessadas em uma campanha pelo desmantelamento das prisões nos Estados Unidos também reflitam sobre a necessidade de dar um fim à ocupação da Palestina. Não pode ser uma reflexão posterior. Tem de ser parte da análise em curso. (Davis, 2018, p. 35).

Voltando à questão da interseccionalidade das lutas proposta por Davis, é importante pontuar que individualização das opressões estruturais forjada pelo neoliberalismo pode prejudicar alternativas coletivas de resistência. Isso porque, a noção de interseccionalidade, conceito polissêmico e que pode ser apropriado de alguma forma, se não compreendido em sua totalidade, pode, em vez de mostrar a conexão entre as vivências das populações oprimidas, fragmentá-las a uma individualização quase sectária.

O desafio do diálogo e da escuta presentes tanto por Davis quando pelo Manifesto de Arruzza, Bhattacharya e Fraser, coloca a escuta e o constante questionamento como formas de constranger visões totalitárias, mas também de imprimir nas lutas dos explorados e das exploradas um caráter comum, que requer um programa em comum. Dar ênfase àquilo que diferencia, ao invés de buscar o que unifica a classe trabalhadora e as pessoas oprimidas, pode culminar na disputa por um protagonismo político de minorias como fim, não como meio.

Emicida, Majur e Pabllo Vitar em “AmarElo” dizem: Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes, que nem devia 'tá aqui / Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz? / Alvos passeando por aí / Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência / É roubar o pouco de bom que vivi / Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes / Achar que essas mazelas me definem, é o pior dos crimes / É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir. Esta canção nos inspira a pensar sobre fazer política em contextos de muita dor e opressão coletivas. Dizer que as cicatrizes resumem a sobrevivência de um alvo de qualquer opressão estrutural é retirar dele a potência de curar as cicatrizes coletivas em conjunto e roubar o pouco de bom que podemos produzir em coletivo em um mundo absurdamente entristecedor.

Embora Emicida seja um artista e não necessariamente um militante político, a própria produção desta música nos diz muito sobre a política de alianças defendida por Angela Davis. Emicida é um rapper negro nascido em uma favela da zona norte de São Paulo, hoje é considerado um dos artistas mais importantes do Brasil e já se apresentou em diversos países do mundo. Conhecido pelo tom combativo de suas rimas, a maioria delas com forte viés antirracista e anticapitalista, Emicida busca sempre se posicionar politicamente. Nessa parceria com a *drag queen* Pabllo Vitar e a gay não-binária Majur, o rapper dialoga com a diversidade – da qual falaremos nos próximos capítulos – possível na música diaspórica brasileira, mas também com um certo conservadorismo também ali presente (e na sociedade como um todo). Esta não é a primeira parceria de Emicida com uma pessoa LGBT, ele já gravou uma música e um videoclipe o rapper gay Rico Dalasam.

Trouxe este exemplo porque, o próprio título da música “AmarElo” tem diversas conotações. Uma delas, a própria ideia de elo, de junção entre os corpos alvos de opressão, mesmo com toda a diversidade desses mesmos corpos. Outra interpretação tem a ver com a campanha Setembro Amarelo, de prevenção ao suicídio, tema que perpassa a música e, principalmente, o videoclipe³⁰, que começa com o áudio de um amigo nitidamente deprimido e suicida. O videoclipe, é baseado em histórias individuais de superação, mas as características mais importantes da música e do clipe estão na reflexão sobre as cicatrizes individuais, que não podem ser as definidoras de um sujeito, embora elas sejam importantes quando superadas.

Recentemente, o conceito de interseccionalidade passou a ganhar atenção no Brasil de forma mais acentuada. Como Davis demonstra que ocorreu nos Estados Unidos, a interseccionalidade também se tornou uma busca dos movimentos sociais, mais especificamente dos movimentos feministas, com forte ação e influência das intelectuais negras antes mesmo de sua conceituação se tornar uma preocupação acadêmica. Centro de grandes conflitos, este conceito no Brasil não foge da polissemia já explicitada neste capítulo e está longe de ser um consenso para os movimentos feministas dentro e fora da academia.

Sem prejuízo para este trabalho e sem negar a importância das transformações no conceito de interseccionalidade, é imprescindível apresentar também as cruciais críticas ao conceito de interseccionalidade propostas por Daniele Kergoat. A autora aponta que um dos principais problemas do conceito de interseccionalidade é que ele se baseia em categorias e não em relações sociais. Kergoat explica que as relações sociais são ligações antagônicas entre dois grupos sociais baseadas na disputa. Para a autora, toda relação social é uma relação de conflito. A principal tese de Kergoat é a de que as relações sociais são consubstanciais, isto é, “elas formam um nó que não pode ser desatado no nível das práticas sociais, mas apenas na perspectiva da análise sociológica” (Kergoat, 2010, p. 94). Ademais, as relações sociais são também coextensivas. Para a autora, as relações de classe, gênero e raça se reproduzem e se coproduzem mutuamente o tempo todo.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>

Conforme já apontamos anteriormente, em consonância com o que afirma Daniele Kergoat, a desconstrução de um certo universalismo e a elucidação da heterogeneidade dos grupos de mulheres são méritos importantes da epistemologia feminista sob forte influência dos estudos pós-coloniais protagonizados pelas feministas negras. Kergoat enfatiza também que a luta de classes não desapareceu, mas pelo contrário, tem se aprofundado com uma ofensiva aos direitos sociais imposta pelas classes dirigentes, ampliando consideravelmente a pobreza e as desigualdades (p. 97). Este dado é importante porque mostra a importância de se referenciar a classe social, tanto quanto gênero e raça. Para Kergoat, não se pode dissolver as categorias das relações sociais onde foram construídas. Portanto, é preciso compreender que pensar em termos de **cartografia** nos leva a naturalizar as categorias analíticas. De acordo com a autora, “a multiplicidade de categorias mascara as relações sociais”, portanto,

[...] trabalhar com categorias, mesmo que reformuladas em termos de intersecções, implica correr o risco de tornar invisíveis alguns pontos que podem tanto revelar os aspectos mais fortes da dominação como sugerir estratégias de resistência. A noção de multiposicionalidade apresenta, portanto, um problema, pois não há propriamente “posições” ou, mais especificamente, estas não são fixas; por estarem inseridas em relações dinâmicas, estão em perpétua evolução e renegociação (Kergoat, 2010, p. 98).

Segundo Kergoat, uma relação social nunca pode ser vista como primordial ou prioritária sobre a outra. Isso quer dizer que não há opressões principais ou secundárias, segundo aponta a autora. Kergoat exemplifica:

Quando as mulheres da rede hoteleira Accor enfrentam conflitos, o fazem como mulheres, trabalhadoras, mulheres negras; não fazem reivindicações separadas. Lutando dessa maneira, elas combatem a superexploração de todas e suas lutas, assim, tem alcance universal (idem, p. 99).

Um dos propósitos centrais de Kergoat é desmontar as construções que têm como alicerce a diferenciação das desigualdades, mantendo no horizonte a dimensão concreta das relações sociais. A autora se opõe à ideia de que as relações patriarcais são exclusivamente ideológicas e que as relações de classe são unicamente inscritas na questão econômica. Para ela, “cada um desses sistemas possui suas próprias instâncias, que exploram economicamente, dominam e

oprimem. Estas instâncias articulam-se entre si, de maneira intra e intersistêmica” (idem, p. 99). Kergoat enfatiza também que as relações de gênero, raça e classe são precisamente relações de **produção**.

Nelas, entrecruzam-se exploração, dominação e opressão. É indispensável analisar minuciosamente como se dá a apropriação do trabalho de um grupo por outro, o que nos obriga a voltar às disputas (materiais e ideológicas) das relações sociais. Por exemplo, no que concerne às relações sociais de sexo, tais disputas são formadas pela divisão do trabalho entre os sexos e o controle social da sexualidade e da função reprodutiva das mulheres (idem, p. 99).

A ideia de consubstancialidade, portanto, não se mostra como um vínculo apriorístico entre todos os modos de exploração e opressão, mas implica numa forma de leitura da realidade que abarca “o entrecruzamento dinâmico e complexo do conjunto de relações sociais, cada uma imprimindo sua marca nas outras, ajustando-se às outras e construindo-se de maneira recíproca” (idem, p.100). Neste sentido, embora destoante do que outras autoras apresentaram até aqui, Kergoat dialoga com Arruzza, Bhattacharya e Fraser no que diz respeito à importância da classe para as investigações teóricas, bem como a visão marxista de universalismo, que leva em conta as dinâmicas dos sistemas de opressão e a constante necessidade do exame das relações sociais.

2.4 Caminho metodológico e o encontro entre as fronteiras

Ainda sobre as políticas de aliança, Judith Butler (2018) fala sobre os corpos em aliança nas ruas e a necessidade, por exemplo, de minorias sexuais e de gênero em luta por direitos se unirem à diversidade de sua própria população “e todas as ligações que isso implica com outras populações sujeitas a condições precárias induzidas no nosso tempo”, por mais difícil que isso seja. Butler defende que a diversidade já está presente na própria população LGBT, que parte de diversos contextos de classe, raça, religião, cultura, território etc., portanto, o diálogo com as populações em situações precárias, embora esta precariedade possa ser diferente, é crucial. A autora define de maneira exemplar o que estou tentando dizer sobre aliança:

O que estou chamando de aliança não é apenas uma forma social futura; algumas vezes ela está latente ou, outras vezes, é efetivamente a estrutura da nossa própria formação subjetiva, como quando a aliança acontece dentro de um único sujeito [...]. Uma visão como essa, que implica uma relacionalidade social no pronome de primeira pessoa, nos desafia a compreender a insuficiência das ontologias identitárias para pensar o problema das alianças. Porque a questão não é que eu sou uma coleção de identidades, mas sim que já sou uma unidade, ou uma montagem [...] (Butler, 2018, p. 77).

Ainda segundo Butler, a distribuição de direitos para minorias pode ser instrumentalizada para privar outras minorias de prerrogativas básicas. Um exemplo disso é o que os movimentos sociais chamam de *pinkwashing*³¹, muito nitidamente presente nas campanhas em prol dos direitos da população LGBT (em especial a comunidade gay) em Israel com o objetivo de “limpar” sua imagem mundo afora enquanto retira direitos da população palestina através de uma ocupação militar que confisca terras, remove famílias, corta o fornecimento de energia elétrica e água, entre outras ofensivas aos direitos humanos mais básicos. É claro que as minorias sexuais e de gênero não devem abrir mão de seus direitos devido ao contexto em que eles foram conquistados, mas uma aliança real com os oprimidos, sugeria por Angela Davis e que dialoga com o que defende Butler, requer prestar atenção no que acontece para além das fronteiras de Israel. Butler lembra que o termo *queer*, por exemplo, por si só, designa uma aliança, e não uma identidade, e “é um bom termo para ser invocado quando fazemos alianças difíceis e imprevisíveis na luta por justiça social, política e econômica” (p. 79).

Embora o conceito de interseccionalidade se transforme ao longo das décadas, defendo aqui seu uso político para construção de pontes³², através da interseccionalidade das lutas proposta por Davis e Butler, e seu uso acadêmico para a desconstrução do pensamento universalizante que engessa as identidades, mas que leva em consideração a visão marxista de universalismo que Arruzza, Bhattacharya e Fraser trazem. A interseccionalidade enquanto estratégia analítica

³¹ Em português, “lavar de rosa”, refere-se a estratégias de construção uma imagem parceira das causas LGBTs para ampliar a proximidade com a comunidade LGBT que acessa o consumo, assim, ampliando os lucros. No contexto de Israel, tem a ver com a imagem de “paraíso LGBT” construída internacionalmente, para se diferenciar dos povos muçulmanos, considerados atrasados e preconceituosos, enquanto o Estado de Israel continua oprimindo palestinos.

³² Entendendo que a “ponte” também tem múltiplos sentidos, tento apresentar aqui uma noção de ponte como conexão entre lugares que, antes, não necessariamente estavam desconectados, mas que podem ter suas trocas facilitadas pela ponte.

em movimento, conectada com as transformações possíveis e com o eterno vir-a-ser que é a prática da pesquisa acadêmica.

O que a interseccionalidade não pode ser é mais um mecanismo de desconexão entre os diversos setores sociais comprometidos com as mudanças radicais das quais a sociedade necessita. Na política, é preciso romper com o idealismo liberal que paira sobre o que se diz ser interseccional e que, por si só, seria capaz de desconstruir estruturas de opressão e exploração. É justamente a partir desse lugar a ideia de representatividade pode, sem prejuízo ao sistema de opressões, servir exclusivamente para que minorias antes – e ainda – excluídas possam reproduzir o que as elites já fazem com o poder. Algo como uma licença para fazer exatamente aquilo que o poder estrutural faz com os setores sociais explorados, mas com uma traiçoeira autorização oferecida pelo “direito” de ocupar esses espaços.

A interseccionalidade também não pode servir para a fragmentação das análises acadêmicas, como quem reparte a realidade em estilhaços e analisa em lâminas de laboratório. Enquanto método, ela pode ter o potencial para fomentar o programa e a ação comum em conjunto com os movimentos sociais. O fazer acadêmico, tanto quanto o fazer político, precisa considerar as diversidades e diferenças no campo social, identificando as estruturas que querem aprofundá-las e levando em conta as ambiguidades ali presentes. Muitas vezes, a fragmentação pode ser a consequência das tentativas de diferenciação para reafirmação de uma leitura das identidades como engessadas e/ou idealizações políticas das minorias como salvadoras. Cabe ao pesquisador identificá-las enquanto estratégias discursivas que fazem parte de qualquer campo.

Entendendo interseccionalidade como método analítico e não como um formato de separação das opressões em caixas, podemos pensá-la também a partir da ideia de encontro, porque é nela em que as diversas formas de vivenciar essas opressões encontram os corpos. Por ser metodologia analítica, não pode e não deve ser impetrada a partir do emprego de separações essenciais entre os eixos que atravessam os corpos. E é por isso que a ideia de sujeitas fronteiriças, que não pertencem necessariamente a nenhuma categoria previamente fixada, passa a ser tão importante nos dias de hoje. Judith Butler perguntaria: é preciso lançar mão de

essencialismos produzidos pela ideia de identidade fixa como estratégia política? Pode ser que sim. Entretanto, não é o que nos interessa neste trabalho. Pensar, portanto, que essas fronteiras são construídas a partir de uma lógica binária que precisa ser derrubada para que outras potencialidades de sujeitos apareçam, é fundamental.

Cabe pensarmos, indo adiante do que nos propõe Crenshaw, a interseccionalidade não como metáfora da rua/cruzamento, mas como o próprio veículo a percorrer caminhos onde essas opressões estruturais estão colocadas, mas que, assim como o capital, também são dinâmicas, embora fortemente enraizadas. Por mais que as opressões possam ser estruturais, não significa que sejam rígidas e fixas, mas sim que suas formas de “expressão” se transformam na mesma velocidade em que se move o capital. Elas não deixam de ser estruturais, mas seu caráter estrutural não faz delas as mesmas ao longo dos séculos.

Como propõe Daniele Kergoat (2010), há um imperativo histórico central para a investigação das relações sociais: seu caráter dinâmico. Segundo a autora, as relações sociais devem ser historicizadas, pois contam são baseadas em uma estrutura que garante sua permanência, “mas também passam por transformações que correspondem a períodos históricos e a eventos que podem acelerar seu curso” (Kergoat, 2010, p. 100). Entretanto, Kergoat completa o raciocínio enfatizando que não é recomendado historicizar uma relação social em detrimento de outras: “isso significaria transformar a relação em categorias caracterizadas pela metaestabilidade” (idem).

Por vezes, estradas pavimentadas farão o papel de se entrecruzar com ruas de terra, sinuosas, escuras, em que não necessariamente o que se vê é tão nítido. As opressões não ficam paradas nestas esquinas nos esperando vivenciá-las, nem tampouco ficam em uma lâmina nos esperando analisá-las. Estamos sentindo ao mesmo tempo em que estamos refletindo e ao mesmo tempo em que elas vão se transformando e colocando novos postes de luz a cada novo cruzamento.

No lugar da metáfora das ruas, Kergoat propõe a metáfora da espiral. Segundo ela, esta representação nos ajuda a dar conta do fato de que a realidade não se fecha em si mesma. Para a autora, não há uma relação circular entre as relações sociais, apesar de estas formarem um sistema, este sistema não exclui as

contradições existentes entre elas. Assim, “não se trata de fazer um tour de todas as relações sociais envolvidas, uma a uma, mas de enxergar os entrecruzamentos e as interpenetrações que formam um “nó” no seio de uma individualidade ou um grupo” (Kergoat, 2010, p. 100).

Em momentos de crise como o que estamos vendo e vivendo, com intenso acirramento³³, não creio que devemos olhar para o que chamam de “caminho do meio”, mas sim, para as **fronteiras**. É nelas que, não fosse precisamente pelas bordas do corpo, seríamos incapazes de identificar os sujeitos a priori. Minha aposta é que na fronteira residem as possíveis respostas para o momento e as possibilidades de compreensão de um mundo fragmentado e a caminho do colapso. **A interseccionalidade pode ser o caminho metodológico que nos proporciona o encontro dessas fronteiras.**

Atualmente, o que está em discussão no âmbito de uma epistemologia feminista é mais **o que se quer** ser do que **o que se é** hoje. Nesse sentido, é preciso então pensar o que queremos ser, quais tarefas temos diante da realidade, seja ela nomeada ou não. É preciso a auto interrogação constante, distante da culpa e próxima da utopia. Creio que a principal pergunta atual dos estudos feministas e de gênero deve ser: quais pontes pretendemos construir com nossos trabalhos? Assim, entendendo que a análise da realidade não deveria estar distante do que queremos propor para o futuro, a qual utopia servem nossas produções acadêmicas?

O desafio de uma construção epistemológica capaz de dar conta de explicar o funk como gênero musical, sua relação com o que chamamos de “cultura de fronteira” no contexto histórico atual requer desenvolvermos mais detalhadamente tanto o conceito de interseccionalidade, empreendimento epistemológico ao qual este trabalho se filia, como o conceito de fronteira, elemento importante que permeará a construção teórico-metodológica das análises a partir de uma pesquisa multissituada.

O conceito de fronteira para as ciências sociais se apresenta de maneira polissêmica. Há o sentido geográfico que dá conta da do limite espacial que divide

³³ Alguns chamam de polarização, eu não gosto deste termo porque ele dá a falsa ideia de que há polos igualmente radicais em disputa de consciência, quando na verdade o que temos é um acirramento das políticas de austeridade e repressão de minorias como um todo, além da frequente ameaça de aniquilação das oposições políticas.

um país de outro, um Estado nacional de outro; o sentido militar, do território a ser protegido pelas forças armadas de cada Estado nacional; o conceito político de fronteira, em que esta materializa relações político-econômicas entre países; e a definição antropológica, que compreende também uma gama de outras acepções sobre fronteira. É claro que para cada uma das disciplinas que conceituam a fronteira também há diferentes visões sobre o conceito. No entanto, não nos interessa aqui entrar no mérito de cada uma dessas visões e os debates em torno delas. O conceito de fronteira que pretendo utilizar neste trabalho parte da antropologia, mas não somente dela.

Priscila Faulhaber (2001) enumerou algumas definições de fronteira presentes nas ciências sociais. A autora explica que os geógrafos enxergam a fronteira a partir da categoria espaço, mesmo que uma abordagem crítica dê conta de que este espaço é um produto social, enquanto os economistas têm como ponto de partida as relações entre trabalho/capital, produtividade e renda. Entre os historiadores o principal ponto sobre a fronteira se dá, principalmente, na questão do tempo. Para os sociólogos, o conceito é importante para a crítica da estrutura e da dinâmica social; já os antropólogos “enfocam o problema em suas implicações simbólicas, identitárias e culturais” (p. 106).

O objetivo da autora foi enfatizar a dimensão simbólica e cultural da fronteira, que se mostra imaginariamente construída. Esta reflexão se aproxima da que pretendo construir aqui, já que Faulhaber traz uma análise que abrange a “cultura de fronteira” e não somente a fronteira como linha divisória, demonstrando as disputas discursivas como marcadores identitários presentes nestes territórios. Embora a autora se atenha a este fenômeno como algo que se dá em limites territoriais de Estados nacionais propriamente, pretendo demonstrar ao longo das discussões aqui desenvolvidas que essas demarcações identitárias podem construir consciências para além da fronteira física, como demonstra Anzaldúa.

Explicando em outras palavras, o sentido de fronteira que pretendemos construir como base epistemológica para este trabalho, está ligado ao sentido antropológico no conceito mais em sua acepção simbólica enquanto lugar de demarcação identitária constituinte de uma cultura do que em sua relação com o território físico. Assim, a noção de “cultura de fronteira” sai da fronteira enquanto

território e entra no campo simbólico, podendo estar não somente em um território físico fronteiriço, mas figurando em uma cena cultural, um gênero musical, em um campo.

Falhauber faz um importante trabalho ao trazer um panorama das discussões em torno do conceito de fronteira na antropologia colocando em diálogo diversos autores e pontos de vista. Resgatando Wilson & Donnan, ela aponta como se delinearam as problemáticas referentes à fronteira na literatura antropológica, explicando que para este campo “as terras de fronteira são, antes de tudo, áreas estratégicas que redefinem as relações entre Estados, nacionalidades, etnias e identidades” (Falhauber, 2001, p. 105). Ainda segundo a autora a antropologia explica que o olhar dos representantes dos Estados nacionais sobre as fronteiras é o de lugares de subversão e abuso de poder. “As fronteiras aparecem tanto como agente e fonte do poder de Estado, quanto como efeito dos processos de globalização, internacionalização e supra-nacionalização” (idem), detalha Falhauber.

A autora também apresenta as diferenças entre os conceitos de fronteira em sua concepção geopolítica e sociológica a partir da crítica sociológica da economia política, bem como o conceito de fronteira étnica. Este, se apresenta como “um instrumento de análise para examinar os limites entre os territórios indígenas e os Estados nacionais” (p. 108). Em seguida, apresenta a acepção antropológica como fato social total que considera “o terreno imaginário no qual se constitui” (idem) e constrói uma genealogia da conceituação de fronteira, inclusive como esta se constitui no Brasil, levando em conta a Amazônia, a floresta, o campesinato e as terras indígenas. Por fim, Falhauber esmiúça a perspectiva atual da “antropologia em fronteiras”, a partir da “distinção heurística entre fenômenos simbólicos e substanciais” (p. 117).

Neste ponto, a autora explica que a visão antropológica da fronteira como limite implica a análise da constituição imaginária da fronteira, levando em conta as conceituações geopolíticas, econômicas e sociais. Partindo daí, Falhauber elabora sobre o entrecruzamento dos planos social e individual no lugar de fronteira, mostrando que neste lugar “são evidentes as relações entre alteridades, nas quais os sujeitos sociais constroem sua autoimagem por meio da negação, da aceitação ou

da exclusão do outro” (p. 118). Falhauber apresenta estas reflexões a partir do trabalho de campo realizado com os Ticuna e mostra que para eles “os rituais atuam como uma reativação das fronteiras étnicas, ou seja, a afirmação de uma identidade específica brasileira, colombiana ou peruana” (p. 119).

Dando continuidade às múltiplas conceituações de fronteira, Veena Das e Deborah Poole colocam em debate a legitimidade das fronteiras entre Estados nacionais e as relações entre as populações que vivem nos territórios de fronteira e os próprios Estados. Esta relação, muitas vezes, é atravessada por vários tipos de violências físicas e simbólicas, tanto pela guerra entre os Estados como pelo controle policial das fronteiras mundo afora. Segundo as autoras, “a relação entre violência e funções de gestão do Estado é fundamental para o problema das fronteiras” (Das & Poole, 2008, p. 22). Também de acordo com Das e Poole, a legitimidade do próprio Estado enquanto ordenador das relações sociais e detentor do monopólio da violência se deu a partir da própria criação dos limites territoriais.

A legitimidade surgiu, então, como resultado desta demarcação de limites, efeito das práticas estatais. A violência de guerra entre os Estados e o controle policial da violência difusa da sociedade foram constituídas como legítimas por serem do Estado. Outras formas de violência que pareciam imitar a violência de Estado ou desafiar seu controle foram consideradas ilegítimas (Das & Poole, 2008, p. 23).

Partindo do conceito weberiano, as autoras apontam que o Estado se coloca como a instituição social capaz de substituir a vingança privada pelos direitos coletivos. Isto também ocorre a partir da criação de limites entre práticas e espaços que foram vistos como parte deste Estado e aqueles que foram excluídos por ele. Além disso, o Estado também precisa destes limites, “ “invocando o selvagem, o vazio e o caos que não só estão fora dos limites de sua jurisdição, mas também são uma ameaça de dentro” (p. 23) porque devido ao seu caráter incompleto, para se manter estável enquanto instituição inquestionável, precisa ser constantemente reafirmado. As autoras apontam ainda que, para os teóricos fundadores do Estado moderno europeu, o mesmo Estado está sempre em perigo de perder o domínio sobre a organização racional do governo pela força natural de seu interior. Neste sentido, as fronteiras

[...] situadas sempre nas margens do que se aceita como inquestionável, o controle do Estado, as fronteiras que

exploramos neste livro são simultaneamente lugares onde a natureza pode ser imaginada como selvagem e descontrolada e onde o Estado está constantemente redefinindo seus modos de governar (Das & Poole, 2008, p. 24).

As fronteiras também podem ser a periferia onde estão as pessoas que não são consideradas como socializadas nos marcos da lei. O poder do Estado, assim, não se dá somente no território, mas também nos corpos, como explicam as autoras utilizando o exemplo da medicina, que tem o poder de definir o que é considerado normal ou não. Assim, a fronteira como espaço entre os corpos, a lei e a disciplina, mostram como a política se torna o domínio no qual a vida é desafiada.

Outro sentido atribuído à fronteira, segundo as autoras, também pode ser o de “exclusão”. Entretanto, inspiradas por Agambem, as autoras apresentam a fronteira “não tanto como um lugar que está fora do Estado, mas como rios que fluem para dentro e através de seu corpo” (p. 26). Contudo, ainda de acordo com Das & Poole, as fronteiras não podem ser vistos apenas como espaços periféricos: sugerir que as fronteiras são espaços periféricos de criatividade não significa dizer que as formas que a política e a economia adquirem nelas, geralmente formadas pela necessidade de sobreviver, não estão carregadas de perigos terríveis (p. 34).

Sobre o conceito político de fronteira, é importante pensá-la como parte do Estado e, muitas vezes, para este, ela é um dado da cultura. Ricardo José B. Nogueira fala da fronteira, em geral, como um espaço “definido pelo outro que está num centro (etnocêntrico), sendo, portanto, subordinado” (Nogueira, 2007, p. 29). Entretanto, o conceito de fronteira política também foi colocado em questão pelos estudos econômicos. Segundo o autor, isto ocorreu porque há um entendimento de que um suposto “fim das fronteiras” no mundo globalizado defendido por alguns, na verdade, “atenderia aos objetivos da produção e circulação realizados por grandes corporações presentes em diversos países” (idem, p.30).

Para o autor, é importante ressaltar que a fronteira pressupõe controle, embora ela não possa ser pensada como um todo absoluto, “sua essência só pode ser apreendida a partir dela e da relação com outros espaços” (idem). Neste sentido, os conceitos econômico e político de fronteira inferem que esta se apresenta como a outra face do centro, não como uma questão relacional. Para Nogueira, a fronteira é o lugar de demarcação das diferenças, de convivência aproximada com o outro,

ainda que a percepção deste lugar, principalmente por parte de quem está localizado fora dela, seja carregado de imagens depreciativas, “pois é pela fronteira que ingressam no país diversas mazelas” (idem, p. 33).

Neste sentido, articulando tanto o pensamento de Das & Poole, como o de Nogueira, é possível trazer uma outra concepção de fronteira para dialogar com as questões trazidas por estes autores. Gloria Anzaldúa, em diálogo e conflito constante com sua identidade chicana³⁴, constrói o conceito de *mestiza*³⁵ e conceitua a fronteira a partir desta que ela chama de “nova consciência”: a consciência da *mestiza*. Anzaldúa reforça que a fronteira entre Estados Unidos e México é marcada pela violência de muitas formas, física, simbólica, histórica, e é uma ferida aberta que “antes que cicatrize sangra de novo, e a força vital de dois mundos se fundem formando um terceiro lugar – uma cultura de fronteira” (Anzaldúa, 2007, p. 25).

O diálogo entre os autores já esmiuçados neste capítulo se dá de forma muito nítida em Anzaldúa. Assim como demonstram Das & Poole e Nogueira, para a Anzaldúa, as fronteiras também servem para definir “os lugares que são ou não são seguros, para distinguir eles de nós [...] é uma linha divisória, uma faixa estreita ao longo de uma borda abrupta” (idem). Da mesma forma como defendo neste trabalho, Anzaldúa também demonstra que é necessário valorizar e construir análises não somente **sobre** a fronteira, mas também **a partir** dela. Neste sentido, a autora apresenta a ideia de zona fronteira como lugar-chave para a compreensão de diversas ambiguidades. Ainda segundo a autora, a zona fronteira “é um vago e indeterminado lugar criado pelo resíduo emocional de um limite não natural. Está em um constante estado de transição. O proibido e o permitido são habitantes [...] os atravessados moram aqui” (ibidem).

Outro ponto importante apresentado por Anzaldúa e que muito dialoga com este trabalho tem a ver com a linguagem. De acordo com a autora, o espanhol

³⁴ O termo “chicano” é comumente usado para descrever pessoas de origem latinoamericana, principalmente mexicana, que vivem nos Estados Unidos desde o início do século XX. O termo ainda é empregado de forma pejorativa, uma maneira racializada de descrever mexicanos-americanos de menor status social. Mas há algum tempo o termo também tem sido utilizado pelos próprios latinoamericanos para expressar suas identidades e demarcar uma posituação de sua origem latina tão criminalizada e alvo de tanto preconceito nos Estados Unidos.

³⁵ De maneira resumida, *Mestiza* é a forma como Anzaldúa expressa sua identidade mestiça, como uma forma de ver o mundo que foge da rigidez binária e assume o conflito, as misturas e a flexibilidade como parte da vida.

chicano é uma língua³⁶ de fronteira. Através dela os chicanos podem se conectar entre si, conectar suas identidades e comunicar suas realidades e valores. “Nós falamos uma gíria, uma língua (*tongue*) bifurcada, uma variação de duas línguas (*languages*)” (Anzaldúa, 2007, p. 77). Assim como no rap, a linguagem própria do funk como gênero musical e como cultura das favelas e periferias negras do Brasil se apresenta também como um elemento importante para o funk como forma de comunicar sua realidade, conforme Anzaldúa também explica sobre os chicanos. Assim, é possível compreender a relação que construo aqui entre funk e as chamadas culturas de fronteira, que pretendo desenvolver ainda neste capítulo a partir da perspectiva de Boaventura de Souza Santos.

O corpo, outro elemento importante para este trabalho, também aparece nos escritos de Anzaldúa como parte inseparável da consciência da *mestiza*. Inspirada pelo filósofo mexicano José Vasconcelos, Anzaldúa fala de uma construção de consciência a partir do trânsito constante de “cromossomos” que resulta numa “polinização” racial, ideológica, cultural e biológica. Esta consciência é a que ela chama de “consciência fronteiriça” (idem, p. 99), indissociável das vivências do corpo. Esta impossibilidade de separação explica, por exemplo, porque a autora decide mesclar os usos das palavras “*tongue*” e “*language*” para designar “língua”. *Tongue*, a língua que órgão do corpo, e *language*, a língua que é vernáculo, corpo e comunicação, corpo e consciência.

Esta língua pode ser também o dialeto ao qual se referem Mano Brown e Edi Rock em “Negro Drama”: Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês ele é o mais esperto / **Ginga e fala gíria / gíria não, dialeto**. Neste trecho, os rappers dirigem-se à elite que, em geral, se mostra incapaz de compreender o que eles dizem, mas os mais jovens (filhos desta elite), já está prestando atenção no que dizem as músicas da periferia e, por vezes, compreendendo o dialeto falado nesses territórios dos quais não fazem parte, mas podem acessar através das músicas.

Ainda refletindo sobre a relação entre linguagem e corpo, Gilroy afirma que explorar o lugar da música no Atlântico negro requer a observação da autocompreensão que se articula entre o fazer musical e o uso simbólico das

³⁶ Aqui, a autora usa a palavra “*tongue*”, que em português significa língua, mas no inglês é o órgão do corpo responsável pela fala e não a língua como sinônimo de vernáculo (*language*).

músicas, além das relações sociais que se produzem e reproduzem neste ínterim. Para o autor, um modo oportuno para estabelecer essas relações é analisar o uso da língua, “que caracterizam as populações contrastantes da diáspora africana moderna e ocidental” (Gilroy, 2001, p. 161). Em consonância com o que diz Anzaldúa sobre a cultura de fronteira, Gilroy afirma que a música da diáspora e o caráter oral das situações culturais em que esta se desenvolve “pressupõe uma relação distintiva com o corpo” (idem, p. 162). Como explica Facina (2014), a língua – ou o idioma – comum gerada a partir das identidades em fluxo e que foi capaz de superar as fronteiras entre países e continentes é inscrita no corpo e tem como linguagem principal a música. Ou, como explica Gilroy:

[...] a música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas (Gilroy, 2001, p. 164 apud Facina 2014).

A ambiguidade é outro artifício importante para compreendermos o que Anzaldúa conceitua como cultura de fronteira. Os conflitos entre visões de mundo, culturas, palavras, modos de vida que a consciência *mestiza* provoca são muitos e, segundo a autora, podem levar a uma “inundação” em fronteiras psicológicas. Esses conflitos fazem com que a *mestiza* perceba que não pode viver fixada em limites rígidos demais. Para a *mestiza*, rigidez significa morte (p. 101). Então, a *mestiza* precisa aprender a lidar com esses conflitos não como algo nocivo para sua identidade e sua vivência, mas como ambiguidades com as quais ela precisará conviver sempre. É desta ambiguidade que pode deixar de existir para a *mestiza* quando algo muito grave a coloca em xeque e a faz unir fenômenos que podem ser lidos como opostos, contraditórios.

A ‘nova *mestiza*’ precisa desenvolver uma tolerância para as contradições, para a ambiguidade.[...] Ela tem uma personalidade plural, opera de modo plural – nada é jogado fora, o bom, o ruim e o estranho, nada é rejeitado, nada é abandonado. Ela não só sustenta as contradições como transforma a ambivalência em algo mais. [...] Ela pode ser arrancada da ambivalência por um intenso evento emocional, muitas vezes doloroso, que inverte ou resolve a ambivalência. Não sei exatamente como. Isso ocorre de maneira subconsciente. É o trabalho que a alma realiza. O ponto focal, essa junção onde a ‘mestiça’ está,

é onde os fenômenos tendem a colidir. É onde a possibilidade de unir tudo ocorre (Anzaldúa, 2007, p. 101).

A autora explica que este arranjo não se dá pelo suposto equilíbrio entre esses diversos conflitos ou pela junção entre opostos, mas um terceiro fundamento que não é o resumo das “partes” do conflito.

Essa montagem não é onde as peças superadas se juntam nem é um equilíbrio entre poderes opostos. Ao tentar elaborar uma síntese, o *self* adicionou um terceiro elemento que é maior que a soma de suas partes separadas. Este terceiro elemento é uma nova consciência e, embora seja uma fonte de dor intensa, sua energia provém do movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma (idem).

Para Anzaldúa, o que a consciência *mestiza* faz e deve fazer é “romper com a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira” (p. 102). De acordo com a autora, só erradicando o paradigma dualista que permeia as consciências individuais e coletivas a sociedade será capaz de começar um processo de transformação que pode levar ao fim das opressões, em especial a violência de gênero.

Anzaldúa se coloca em sua obra como uma **mediadora**, afim de reunir o máximo possível os sujeitos alvos de opressão e os aliados no combate a estas opressões. Segundo a autora, através da arte, da literatura e dos contos populares é possível aproximar pessoas para que se comprometam com as transformações sociais e a luta antirracista, por exemplo. É possível que esta característica de Anzaldúa dialogue com o que aponta Claudia Lima Costa sobre as mulheres feministas na academia e sua capacidade de construir alianças. Costa defende que viver à margem fez com que as feministas compreendessem “pluridimensionalidade do poder e da dominação, e a pluralidade das alianças – maior entendimento sobre as possibilidades de resistência” (Costa, 2014, p. 86).

Como dito anteriormente, acredito que, enquanto empreendimento metodológico, as fronteiras se apresentam como o lugar a ser olhado em busca de novas perguntas e algumas respostas, especialmente para “objetos” de estudo ligados pela cultura da diáspora africana. Das & Poole defendem que “as margens proporcionam uma posição privilegiada a partir da qual se observa a colonização da lei pelas disciplinas, bem como a produção de categoria do patológico por meio de táticas parasitárias à lei” (pg. 26). Esta afirmação se relaciona com o que buscarei

analisar em seguida, no capítulo sobre criminalização e as relações de gênero no funk. Além disso, trazendo a questão das fronteiras sociais simbólicas, pretendo propor mais adiante a reflexão sobre os artistas de funk e a fronteira entre o corpo “matável” e o corpo “celebrado”.

2.5 Fronteiras simbólicas, metáfora e o funk como cultura fronteiriça

É importante ressaltar o quanto os conceitos de fronteira dialogam e perpassam a categoria de identidade em diversos autores já detalhados neste capítulo. Boaventura de Sousa Santos, desenvolve este ponto através destes dois elementos centrais – fronteira e identidade – a hipótese de que a cultura portuguesa pode ser definida como uma cultura fronteiriça. Identidade, para o autor, pode ser definida como “identificações em curso”, (p. 31). Neste sentido, busquei compreender o que Santos afirma com esta hipótese e como ela pode dialogar com o “objeto” deste trabalho. Um dos artefatos mencionados por Santos como constituinte desta cultura de fronteira é precisamente a linguagem, portanto, busco analisar aqui o que há em comum entre a análise do autor e o que buscamos apresentar sobre o funk como cultura fronteiriça.

É possível afirmar que, há alguns séculos, existe uma aparência de solidez na identidade nacional de alguns países, principalmente os europeus. Para Boaventura de Sousa Santos, mesmo estas identidades que se apresentam como mais sólidas, escondem inúmeras negociações de sentido e jogos de polissemia, portanto, não são rígidas e nem imutáveis. Além de plurais, essas identificações são atravessadas por hierarquias de distinções e pela “obsessão da diferença”. Segundo o autor, “quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas, mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação” (Santos, 1994, p. 31). Por isso, essa constante impressão de solidez dessas identidades nacionais, bem como já visto em Das & Poole, a necessidade de afirmação do Estado, fazendo com que a identidade seja uma “ficção necessária”.

Boaventura de Sousa Santos explica que as questões em relação às identidades surgem com a modernidade. Neste momento, alguns conflitos se instalam a partir das concepções de subjetividades afloradas com o humanismo renascentista e seu paradigma da individualidade. Para o autor, duas tensões são centrais para a compreensão da teoria política liberal presente até os dias de hoje: a oposição entre subjetividade individual / subjetividade coletiva, e o choque entre subjetividade universal / contextual. Ainda segundo Santos, o triunfo das subjetividades individual e abstrata pode ser sentido através da configuração do mercado e da defesa intransigente da propriedade individual que culminaram na exigência ideal de um “super sujeito” que regula e autoriza a autoria social dos indivíduos: esse sujeito monumental é o Estado liberal (Santos, 1994, p. 34).

De acordo com Santos, o que caracteriza a trajetória social deste paradigma é

o processo histórico da progressiva absorção ou colapso da emancipação na regulação e, portanto, da conversão perversa das energias emancipatórias em energias regulatórias, o que em meu entender se deve à crescente promiscuidade entre o projeto da modernidade e o desenvolvimento histórico do capitalismo particularmente evidente a partir de meados do século XIX (idem, p. 33).

Por efeito de uma nova regulação econômica, o neoliberalismo visa manter e aprofundar a hegemonia capitalista através da decadência absoluta das condições que garantiram sua consolidação. Segundo Santos, é dessa forma que o consumismo desenfreado enquanto lógica e ideologia “podem conviver sem grande risco político com a retração brutal do consumo entre camadas cada vez mais amplas da população mundial, vivendo em pobreza extrema” (Santos, 1994, p. 42). Desta mesma forma, a imposição da democracia liberal é tida como condicionante político para ajuda aos países em desenvolvimento – ou de terceiro mundo – mesmo que esta mesma democracia seja oportunamente manejada pelo “primeiro mundo” e que sejam totalmente destruídas as condições de vida da população desses países. Ainda segundo o autor, “para se poderem reforçar mutuamente, a lógica de circulação simbólica do capital e a lógica da circulação material do capital são cada vez mais independentes” (idem).

Esse diagnóstico é importante para percepção do que Santos explana em seguida sobre este novo contextualismo e particularismo. Conforme entende o

autor, este contexto traz enormes dificuldades para as classes dominadas pensarem estrategicamente as formas de sua própria emancipação. Isso porque as identidades contextuais e as lutas locais inclinam-se a privilegiar o pensamento **tático** em prejuízo do pensamento **estratégico**.

A globalização do capital ocorre simultaneamente à localização do operariado. Por outro lado, a crise do pensamento estratégico emancipatório, mais que uma crise de princípios, é uma crise dos sujeitos sociais interessados na aplicação destes e também dos modelos de sociedade em que tais princípios se podem traduzir (Santos, 1994, p. 42).

Santos demonstra que este fenômeno social e econômico de avanço do neoliberalismo – já verificado por ele em 1994 e, hoje, confirmado – faz com que haja certa multiplicação e sobreposição dos vínculos de identificação. A vitória da individualização extrema que particulariza as relações e “faz proliferar os inimigos e, de algum modo, trivializá-los, por mais cruel que seja a opressão por eles exercida” pode impedir a comunicação entre as identidades (idem, p. 42-43). Ainda segundo Santos, “quanto mais incomunicáveis forem as identidades, mais difícil será concentrar as resistências emancipatórias em projetos coerentes e globais” (ibidem).

Este fenômeno aprofunda a explicação do que apresentamos anteriormente neste capítulo a respeito da necessidade da interseccionalidade das lutas e da busca por uma tese comum. Há um contexto, apresentado por Santos, que faz com que os indivíduos enxerguem a realidade de maneira difusa, tornando as respostas emancipatórias cada vez menos estratégicas. Ainda segundo o autor, esta difusão não ajuda a demarcar o inimigo, que parece estar em todo lugar e, por isso mesmo, não está em lugar algum. Dessa forma, fica cada vez mais difícil a elaboração de um novo modelo, distante do produtivismo já que o sistema mundial “cada vez mais se polariza entre um minúsculo centro hegemônico pós-produtivista e hiperconsumista e uma imensa periferia pré-produtivista e subconsumista” (idem, p. 43). É preciso destacar que Santos escrevia na década de 1990, este cenário foi se transformando ao longo dos 2000 e esta periferia tem se tornado mais consumista a cada ano. Especialmente no Brasil, é possível perceber que o perfil dos

consumidores inclui classes populares, ainda que com um modo de consumo diferente dos ricos³⁷.

Sousa Santos desenvolve essas questões para, a partir delas, questionar as construções oficiais da cultura nacional. Para examinar esses pontos, o autor propõe três orientações metodológicas, são elas: 1) os limites de uma cultura nunca coincidem com os limites do Estado; 2) nenhuma cultura é totalmente aberta, não sendo autocontidas, todas elas têm interpenetrações próprias que são o que há de mais particular elas têm; 3) a cultura não é nunca uma essência, mas uma autocriação que negocia sentidos, têm trajetória histórica e posicionamento no mundo.

Esses princípios metodológicos norteiam a análise da cultura que forma a identidade portuguesa construída por Sousa Santos. Esta análise, algumas vezes em comparação com culturas do continente africano, passa pelas características de Portugal como país colonizador, sua relação com os territórios colonizados e com o neocolonialismo europeu, bem como seu caráter semiperiférico. Essas características esmiuçadas pelo autor, que não se limitam aos aspectos políticos ou econômicos, permitem a construção de um caminho para a ideia de cultura de fronteira.

Neste sentido, Santos analisa o estatuto identitário da cultura portuguesa em seus lugares de contato com as identidades dos povos africanos e brasileiros, devido às relações coloniais com estes territórios. A hipótese central do texto é a de que a cultura portuguesa não apresenta um conteúdo específico, mas apenas uma forma, que é precisamente a zona fronteira. O autor explica que as culturas nacionais, artefatos históricos de uma tensão permanente entre universalismo e particularismo, são uma criação que ocorreu no século XIX. Nesta gestão, o Estado tem como papéis centrais a diferenciação entre a cultura do território e as outras culturas e a promoção de uma suposta “unificação cultural” deste território. De acordo com Sousa Santos:

[...] em Portugal, o Estado nunca desempenhou cabalmente nenhum destes papéis, pelo que, como consequência, a cultura portuguesa teve sempre uma

³⁷ Um mapa explicativo sobre este tema pode ser encontrado nesta pesquisa, que mostra que as periferias do Rio de Janeiro, Brasília, Belém, Recife, São Paulo e Manaus têm o potencial de movimentar bilhões de reais em apenas um ano
<https://www.clientesa.com.br/estatisticas/68720/consumo-nas-periferias>

grande dificuldade em se diferenciar de outras culturas nacionais ou, se preferirmos, uma grande capacidade para não se diferenciar de outras culturas nacionais e, por outro lado, manteve até hoje uma forte heterogeneidade interna (Santos, 1994, p. 47).

Sousa Santos explica que uma das principais características da cultura portuguesa é seu acentrismo, além da heterogeneidade. Este acentrismo se estampa através da dificuldade de se diferenciar em relação ao exterior e de se identificar no interior de si mesma (idem, p. 48). O acentrismo se mostra a partir de apropriações e incorporações, no sincretismo e no translocalismo, ou, segundo o autor, “na capacidade de se mover entre o local e o transnacional sem passar pelo nacional” (idem). Entretanto, essas incorporações não resultam numa penetração profunda à cultura portuguesa. Devido à heterogeneidade interna, elas se transpõem de forma superficial e estão sempre sujeitas a “fortes processos de vernaculização” (ibidem). Esta característica de fragmentação é, ao mesmo tempo,

[...] causa e efeito de um déficit de hegemonia cultural por parte das elites, do que resulta que os diferentes localismos culturais dizem mais sobre a cultura portuguesa do que a cultura portuguesa sobre eles. Este déficit de diferenciação e de identificação, se, por um lado, criou um vazio substantivo, por outro, consolidou uma forma cultural muito específica, a fronteira ou zona fronteira (Santos, 1994, p. 48).

Desta forma, Boaventura de Sousa Santos define a zona fronteira como o local híbrido onde a contiguidade se pulveriza e as possibilidades de identificação e criação cultural são enormes. Para o autor, todas essas possibilidades se mostram igualmente superficiais e subvertíveis: “a antropofagia que Oswald de Andrade atribuída à cultura brasileira e que eu penso caracterizar igualmente e por inteiro a cultura portuguesa” (idem, p. 49). Ainda de acordo com Santos, por todos esses motivos, vem de fora de Portugal uma atribuição à cultura Portuguesa tanto como centro quanto como periferia. Sousa Santos explica que, durante séculos, a cultura portuguesa sentiu-se centro – porque tinha nas colônias a sua periferia – e agora sente-se periferia – porque o centro é a própria Europa.

Outra característica atribuída por Sousa Santos ao que chama de “forma cultural de fronteira” é a dramatização e a carnavalização das formas. É precisamente neste ponto em que está a principal conexão entre o que Santos define como cultura fronteira e o que enxergo no funk carioca. Tanto a dramatização quanto a carnavalização presentes nos subgêneros proibidão e putaria são peças-

chave para a compreensão do gênero, logo, é mais um elemento que torna possível caracterizar o **funk carioca como cultura fronteiriça**.

Além disso, ainda segundo Santos, “a forma fronteiriça tende a identificar-se, nessas incorporações e apropriações, com as formas mais do que com os conteúdos dos produtos culturais incorporados” (Santos, 1994, p. 49). Esta é mais uma conexão entre a definição proposta pelo autor e o funk carioca. A meu ver, a incorporação de batidas e elementos musicais de outros gêneros brasileiros e de outros países também é um dos ingredientes principais para a comprovação desta hipótese. Um dos exemplos dessa incorporação atualmente é o chamado “brega funk”, surgido no Recife e disseminado inicialmente por MC Troia³⁸ e tem como uma de suas protagonistas na popularização da vertente MC Loma, e sua música “Envolvimento”³⁹, sucesso no carnaval de 2018. A produção do funk no nordeste também foi influenciado pelo Arrocha, gênero musical baiano. O “arrocha funk” foi popularizado no Rio de Janeiro a partir do “Arrocha da Penha”⁴⁰, de MC Flavinho, produzido pelo DJ Rennan da Penha em 2016. A partir da base do “Arrocha da Penha”, desenvolvida por Rennan da Penha, a DJ Iasmin Turbininha tornou-se uma das maiores divulgadoras do arrocha funk, inserindo várias outras músicas na base do arrocha. O “funknejo”, mistura do funk com o chamado sertanejo universitário, se popularizou em 2017 e foi um dos ritmos mais reproduzidos na plataforma de streaming Spotify em 2018.

Outro elemento importante é o que Santos define como “uma atitude de distanciamento mais lúdica que profilática, mais feita da consciência da inconsequência do que da consciência da superioridade” (idem), referindo-se à cultura fronteiriça. Este é outro encontro importante entre o funk e este conceito de cultura fronteiriça. Como veremos mais adiante, este “distanciamento lúdico” é uma das principais características do subgênero proibidão. Santos afirma também que sua segunda hipótese de trabalho é a de que a forma cultural de fronteira “tem igualmente vigência, ainda que de modo muito diferenciado, no Brasil, e de modo mais remoto, nos países africanos de língua oficial portuguesa” (idem, p. 50). Indo adiante, para o autor, o contexto atual fornece oportunidades únicas para a cultura fronteiriça devido à forma como ela se nutre através dos fluxos que a atravessam.

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=8mUDd4_ZuJI

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=lgJOJAmXlBw>

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IR2vQevbGg>

O contexto global do regresso das identidades, do multiculturalismo, da transnacionalização e da localização parece oferecer oportunidades únicas a uma forma cultural de fronteira **precisamente porque esta se alimenta dos fluxos constantes que a atravessam**. A leveza da zona fronteiriça torna-a muito sensível aos ventos. É uma porta de vai-e-vem, e como tal nunca está escancarada, nem nunca está fechada. Serão estas oportunidades aproveitadas? (idem).

Em resumo, para Santos, a riqueza da zona fronteiriça está em sua disponibilidade multicultural. Para o autor, mais uma vez enfatizando a importância da língua e da linguagem, a zona fronteiriça “é uma metáfora que ajuda o pensamento a transmutar-se em relações sociais e políticas. E não esqueçamos que a metáfora é o forte da cultura de fronteira e o forte da nossa língua” (idem, p. 51).

As orientações metodológicas propostas por Sousa Santos dialogam, por óbvio, com outros autores que se debruçaram sobre as conceituações da categoria de identidade, como Stuart Hall, que enfatiza a constituição da identidade como um conjunto de significados relacionados aos processos de identificações, que não são fixas, imutáveis e nem permanentes. Para o autor, “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (Hall, 2011, p. 21). O conceito de identidade, portanto, pode ser compreendido como um conjunto de instâncias dinâmicas e dialógicas do desenvolvimento do indivíduo. Assim, não há uma coerência esperada e as diversas identidades que assumimos podem, inclusive, ser contraditórias entre si. Para Hall, a identidade está sempre em processo, incompleta, em formação, e é “realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (Hall, 2011, p. 38).

Paul Gilroy também se propõe, a partir do conceito de diáspora, a analisar o conceito de identidade sob perspectiva crítica bem próxima ao que propõem Hall e Sousa Santos. Para Gilroy, aderindo à ideia de diáspora, é possível pensarmos a identidade como algo levado à contingência, à indeterminação e ao conflito (Gilroy, 2012, p. 19). Isto porque, ainda segundo Gilroy, a identidade deve ser vista como um processo histórico e político e não como algo previamente estabelecido pela natureza. Unindo estes pontos às visões antiessencialistas, para o autor, “a propensão não nacional da diáspora é ampliada” (idem).

Este ponto específico sobre a diáspora se relaciona com o que apresento aqui sobre fronteira e sua dimensão territorial muitas vezes indefinidas no que diz respeito à ideia de “nacional”. Facina (2014) afirma que a conexão entre a sensibilidade pós-colonialista e os modos como as periferias brasileiras sentem os processos de subalternização está na experiência dos múltiplos deslocamentos culturais apresentados por Gilroy. O caráter transnacional e combinado com o constante processo de reformulação de acordo com os contextos históricos, sociais e culturais de cada território, música da diáspora negra, como aponta Facina, “é prática cultural cuja continuidade é fluxo e não uma essência cristalizada” (Facina, 2014, p. 43).

Esta reflexão me remete à música “Brixton, Bronx ou Baixada”, da banda carioca O Rappa que, a meu ver, sintetiza o conceito de cultura da diáspora africana proposto por Gilroy:

Brixton, Bronx ou Baixada

(Marcelo Yuka e Nelson Meirelles)

O que as paredes pichadas têm pra me dizer?
 O que os muros sociais têm pra me contar?
 Porque aprendemos tão cedo a rezar?
 Porque tantas seitas têm aqui seu lugar?
 É só regar os lírios do gueto
 Que o Beethoven negro vem pra se mostrar
 Mas o leite suado é tão ingrato
 Que as gangues vão ganhando cada dia mais espaço

Tudo, tudo, tudo, tudo igual
 Brixton, Bronx ou Baixada

A poesia não se perde
 Ela apenas se converte pelas mãos do tambor
 Que desabafam histórias ritmadas
 Como único socorro promissor
 Cada qual com seu James Brown
 Salve o samba, hip-hop, reggae ou carnaval
 Cada qual com seu Jorge Ben
 Salve o jazz, baião e os toques da macumba também
 Da macumba também

Tudo, tudo, tudo, tudo igual
 Brixton, Bronx ou Baixada

A letra apresenta elementos culturais, mais especificamente da música, que fazem parte da cultura negra em diversos lugares do mundo, como samba, hip-hop,

reggae, jazz, baião e toques de macumba. O próprio título já demarca a questão territorial, indicando três territórios considerados periféricos e de maioria negra em países diferentes: Brixton, distrito periférico de Londres que abriga a comunidade afro-caribenha; Bronx, bairro de Nova Iorque apontado como o berço do hip hop e local onde vive uma expressiva população negra e latina; e a Baixada, que se refere à Baixada Fluminense, uma das regiões mais populosas do estado do Rio de Janeiro, sendo de maioria negra. A característica transnacional da cultura diaspórica é o ponto central da música, mas ela também questiona sutilmente a ideia de que esta seria ausente de poesia: A poesia não se perde / Ela apenas se converte pelas mãos do tambor. Este ponto tem a ver com as constantes acusações sofridas pelo rap e pelo funk, e que também já foram direcionadas ao samba, sobre ser uma suposta “baixa cultura”, sem refinamento estético.

Como explicita Gilroy, os terrores da escravidão, ainda que indizíveis, não deixaram de ser expressados através da cultura diaspórica e suas diversas linguagem, sobretudo a música. Para o autor, “os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para as memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica” (Gilroy, 2001, p. 158). Para os autores da música, em harmonia com o que aponta Gilroy, as mãos no tambor “desabafam histórias ritmadas como único socorro promissor”. Facina (2014) afirma também que a música diáspórica pode organizar utopias de libertação a partir do compartilhamento de experiências comuns, como o racismo, a opressão de classe etc. Nas palavras da autora:

Sua “oralidade cinética”, no dizer de Gilroy, compõem uma linguagem que fala mais ao corpo do que a uma razão formal. E assim se perpetuam histórias e memórias que estão fora das narrativas oficiais da modernidade. E essas podem ser compartilhadas até mesmo com aqueles que não sofreram diretamente a experiência do racismo, mas que se identificam e na identificação se solidarizam na luta pela sua superação (Facina, 2014, p. 44).

Gilroy defende que a cultura negra, e as identidades construídas em torno e a partir dela, não podem ser desassociadas das experiências e heranças da escravidão moderna, bem como das profundas marcas de dor e resistência racializadas que cicatrizam nos corpos negros ao longo da história. Especialmente no Ocidente, para Gilroy, a memória da escravidão, os consequentes espólios racistas e o terror racial fundam a identidade cultural negra. Neste ínterim, a

diáspora se firma como um “espaço” de redefinição de um mecanismo basicamente cultural de pertencimento. De acordo com o autor, o conceito de espaço, entretanto, é transformado quando encarado como um “circuito comunicativo que capacitou as populações dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais” (idem, p. 20).

Com essas reflexões, Gilroy apresenta um conceito de diáspora que foge de uma ideia de conexão à priori com uma África idealizada, quase mítica, e traz à tona seu distanciamento das perspectivas americocêntricas que, segundo ele, são “insensíveis às variações linguísticas e outras diferenças regionais” (p. 23). Gilroy parte de sua metáfora do Atlântico Negro, que cruzou mares, e mostra que as disputas em torno do conceito de diáspora que remetem a uma ideia de reconquista da “pátria africana” apresentam uma conexão com a África com base numa associação sentimental, retratando uma “grandeza perdida que precisa ser restaurada” (idem). Assim,

A África atual é substituída por significantes icônicos de um passado africano genérico e ideal que pode ainda ter efeitos políticos reais em situações das quais as sensibilidades históricas foram retiradas e não chegam a ser política e eticamente construtivas (Gilroy, 2012, p. 24).

A compreensão sobre o conceito de diáspora apresentado por Gilroy é crucial para este trabalho, pois aqui o funk se apresenta como forma cultural da diáspora africana. Esta relação entre o funk e a diáspora africana foi previamente construída por Adriana Lopes (2010). Lopes busca captar como a identidade funkeira é construída, levando em conta os significados raciais – reiterando que “raça” é um conceito histórico produzido discursiva e ideologicamente – deste gênero musical. Para a autora, é preciso examinar esta identidade de maneira relacional e compreender que outros eixos se cruzam nas constituições dessas identidades, como classe, território e gênero. Outro ponto importante para a autora é que o funk carioca é “uma música, uma linguagem e uma cultura, pois é sobretudo uma prática social historicamente situada: uma forma de cantar, de expressar, de construir, de vivenciar e de sentir o mundo” (p. 21). Lopes define, portanto, o funk carioca como uma expressão local da diáspora africana.

Isso explicaria, por exemplo, uma outra questão levantada na etnografia de Hermano Vianna. Como argumenta esse antropólogo, os jovens funkeiros, assim

como Oswald de Andrade, interessaram-se “por tudo aquilo que era do outro”, mas esse “outro” não seria um “outro” qualquer. Os funkeiros não foram procurar a “sua música no Paquistão ou na Indonésia”, mas sim na cultura afro-americana (p.102). [...] como pretendo mostrar, não é necessário uma “busca por origens” para realizar a ligação entre essas manifestações culturais, pois essas são práticas diaspóricas que têm como princípio não uma marca homogeneizante, mas sim um princípio estético/político que funciona como fonte de inspiração para a construção das mais diferentes práticas musicais negras, adaptáveis as suas próprias realidades locais (Lopes, 2010, p. 28).

Dessa mesma forma, Gilroy defende que, pela via da diáspora, é possível ver não a “raça”, mas sim “formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (Gilroy, 2012, p. 25). É partindo destes pontos de vista, que localizam o funk como manifestação da diáspora africana, mas também trazer a hipótese da forma cultural da fronteira, que pretendemos propor uma análise do funk carioca como o lugar de encontro dos corpos matáveis. Esses sujeitos matáveis se constroem no imaginário social a partir de reiteradas práticas de estigmatização e criminalização, conforme veremos no capítulo a seguir.

3. As transformações do funk a partir de uma realidade de criminalização da cultura, militarização e moralização

O funk carioca, ao longo de seus mais de 30 anos de história, tem se afirmado como um dos principais produtos musicais da cultura brasileira. Um sucinto resumo sobre a trajetória do gênero musical e suas batidas – que se transformaram ao longo das décadas – foi escrito por Carlos Palombini em seu texto “Proibidão em tempo de pacificação armada”. Palombini descreve o surgimento do funk como primeira música eletrônica brasileira no ano de 1989 com a utilização de uma matriz do gênero Hip Hop conhecida por Miami Bass. A base das primeiras melôs – como eram chamadas as versões brasileiras de músicas estadunidenses, com letras inventadas a partir da sonoridade dos vocábulos e não necessariamente de seus significados na língua – e raps era a faixa 808 Volt Mix do DJ Battery Brain, de 1988. Já o tamborzão, base que passou a dominar o funk carioca a partir de 1998, foi construído pelo DJ Luciano a partir da bateria eletrônica Roland R-8. Ainda segundo Palombini, as variações nas batidas fazem parte de um enorme conjunto de outras transformações pelas quais o gênero passou ao longo das décadas.

À medida que a música se desenvolve e se populariza, aparecem designações como “funk de raiz” para os fundadores; “funk consciente” para a crítica social; “putaria” para a sexualidade onírica; “melody” para as situações sentimentais; “montagem” para a manipulação de samples; “proibidão” para a doutrina (Palombini, 2012, p. 218).

Doravante, diversas representações sobre o funk foram construídas, seja a partir dos próprios artistas, da mídia, do público, dos intelectuais que se debruçaram sobre ele. Para Sandra Jatahy Pesavento, é preciso assumir que a representação do mundo também constitui a realidade do mundo, já que “a representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade e pautam valores e condutas” (Pesavento, 1999, p. 8). Dessa maneira, certas formas de representação midiática, literária etc. dos anos 1990 inseriram junto ao imaginário da cidade um tipo de representação específico dos funkeiros, das funkeiras e de seus territórios de origem. Conforme outros autores já trataram, em especial Adriana Facina (2009), podemos destacar nessas representações uma

relativa semelhança com o processo de criminalização do samba no início do século XX, que também contou com a força de narrativas midiáticas que construíram representações criminalizantes sobre territórios onde o samba nasceu e se consolidou.

Patrimônio cultural brasileiro desde 2007, o samba do Rio de Janeiro e seus personagens conquistaram local privilegiado nas representações e no imaginário da cidade, do Brasil e do mundo. Mas nem sempre foi assim, por isso a comparação com o funk, que também luta por legitimação e contra a criminalização. Desde 2009, o funk carioca é reconhecido como movimento cultural de caráter popular e, desde outubro de 2008, tramita na Câmara dos Deputados o Projeto de Lei⁴¹ que pretende fazer o mesmo em âmbito nacional. Já aprovado na Câmara Federal, o Projeto de Lei apresentado pelo deputado federal Chico Alencar (PSOL-RJ) seguiu para o Senado em julho de 2018, no momento segue sem previsão para votação nesta instância.

Como afirma Letícia C. R. Vianna, “nem todas as formas de samba são prestigiadas e valorizadas na simbologia nacional. Algumas formas foram e têm sido eleitas, estimuladas e manipuladas politicamente em detrimento de outras” (Vianna, 1999, p. 114). Dessa maneira, podemos destacar que, assim como o proibidão, o funk putaria também sofre com esta estigmatização, como também já ocorreu com o samba no passado. Conforme já demonstrei em minha dissertação de mestrado, em sua maioria, os trabalhos que abordam a criminalização do funk tratam como se apenas o proibidão, que é produzido majoritariamente por homens, fosse alvo central das autoridades de segurança. No entanto, as mulheres também estão na mira. A hipótese que busquei comprovar em minha pesquisa de mestrado é a de que o estigma que criminalizava as mulheres do funk estaria relacionado aos ideais de feminilidade. Isto porque, cantar letras explícitas sobre sexo não é, em geral, considerada uma postura digna para as mulheres, colocando em xeque as formas de expressão das identidades femininas das funkeiras e sua dignidade.

Carlos Palombini expõe alguns elementos que deixam nítido que a condenação dos proibidões revela a incompreensão em relação à linguagem do funk como um todo. Para Palombini, a incompreensão com a qual o subgênero se defronta decorre também da inadequação da teoria da música ao entendimento de

⁴¹ <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=412036>

sua linguagem (Palombini, 2012, p. 271). Neste sentido, o autor destaca que a invalidação de uma expressão artística pelo fato de seu produtor ser ou não envolvido com práticas que possam ser consideradas criminosas é pouco razoável. Adriana Facina relaciona a criminalização do funk como um dos mecanismos úteis para a legitimação do processo de criminalização da pobreza. Para Facina, os pobres são considerados supérfluos para a sociedade capitalista, e quanto maiores os níveis de desigualdade social, mais esse imaginário se aprofunda, fazendo com que estes representem perigo para a ordem, amplificando os processos de criminalização da pobreza através do Estado Penal. Porém, esta criminalização exige a persuasão da sociedade em geral de que o pobre representa uma ameaça, induzindo a população a ver nas classes populares, classes perigosas. Ainda segundo Facina, “isso envolve não somente legitimar o envio de caveirões para deixar corpos no chão nas favelas, mas também criminalizar seus modos de vida, seus valores, sua cultura. O funk está no centro desse processo” (Facina, 2009, p. 6).

Conhecendo o contexto de criminalização do funk e do samba, semelhantes entre si pela origem de classe, raça e território de seus principais produtores e consumidores, fica clara a relação entre as formas de vivência na cidade e a repressão ao lazer dessa classe. Assim, podemos compreender os caminhos que se cruzam e as formas de resistência desses produtores e consumidores no início do século XX e nos dias de hoje. No entanto, conforme já vimos em pesquisas anteriores⁴², é impossível excluir também o atravessamento de gênero neste processo, que encontra nas mulheres do funk a possibilidade de reafirmação, através da criminalização, de uma feminilidade ideal, domada, subalternizada. Vale ressaltar que o processo de criminalização do funk não deixou de existir, apenas ganhou outros contornos com a mudança de cenário na segurança pública do Rio de Janeiro e do Brasil como um todo.

Neste capítulo, tenho como objetivo apresentar um quadro do contexto atual em que se encontra o funk, tanto no que diz respeito às transformações neste dinâmico gênero musical, quanto no que se refere ao contexto de criminalização da cultura, que persiste e se intensifica. Essas mudanças têm relação com as conjunturas estadual no Rio de Janeiro, nacional e internacional, mas também com os avanços tecnológicos e mudanças na dinâmica social brasileira. Neste sentido,

⁴² Me refiro especificamente à minha dissertação de mestrado.

algumas disputas no campo também se acirraram e ganharam outros contornos. Os funkeiros “da antiga” reivindicando a “raiz” do funk e suas batidas mais lentas, rejeitando os subgêneros proibidão e putaria, como já faziam antes, e a forte presença das novas batidas, especialmente as de 150bpm⁴³. É importante destacar que algumas mudanças no funk carioca constatadas também por Novaes (2016) têm relação com o projeto das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) no Rio de Janeiro, que atualmente foi descontinuado pelo governo do estado. Pretendo, ao longo do capítulo, demonstrar algumas conexões entre o que diz Anzaldúa a respeito dos atravessados pela fronteira e os corpos matáveis que têm no funk seu lugar de encontro.

3.1. Gêneros musicais da diáspora na fronteira entre cultura e segurança pública

Retomando o tema da criminalização da cultura, imbricada no Brasil especialmente por um forte racismo estrutural, além da incisiva repressão aos pobres, as comparações entre funk e samba se tornam inevitáveis. Adriana Lopes (2011) aponta para uma ruptura do funk com a ideia de “democracia racial” produzida no século passado por certa elite brasileira e sua ideia de nação, ao contrário do que fez o samba em sua relação com as elites, embora as histórias se pareçam. Novaes (2016) completa esta hipótese explicitando as desigualdades sociais, econômicas e raciais às quais as periferias brasileiras estiveram – e ainda estão – submetidas ao longo da história. Aliando isso à repressão policial, Novaes expressa que, para esta periferia, a democracia racial nada mais é que um discurso vazio.

Lopes também elucida a linguagem diaspórica a partir dos gêneros musicais como o samba, o funk e o hip-hop. Para a autora, a linguagem diaspórica está relacionada à construção das identidades de jovens negros residentes em territórios marcados por formas semelhantes de racismo, pobreza e segregação. Essa

⁴³ 150bpm é o resumo de 150 batidas por minuto, que designa a aceleração das batidas do tamborzão do funk, que até recentemente contava com até 130 batidas por minuto. O DJ Polyvox é apontado como o criador do 150bpm <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/10/16/visto-como-reviravolta-no-rio-funk-150-bpm-amplia-territorio-por-que-ele-e-diferente.ghtml>

linguagem se dissemina através da música, mas não representa um retorno às origens das culturas africanas. Segundo Lopes, “não é a origem comum que define, simbolicamente, a diáspora africana e sim um compartilhamento de experiências marginais e subalternas (2011, p. 28).

Poderíamos inserir neste contexto, portanto, a criminalização de outros gêneros musicais da diáspora africana, como o rap. Um caso emblemático que ilustra o que quero demonstrar foi a prisão do rapper Emicida, ocorrida em maio de 2012, logo após um show realizado em Belo Horizonte. Emicida foi levado à delegacia por policiais militares assim que seu show terminou sob a justificativa de que teria incitado a população a reagir contra a Polícia Militar, dirigindo “o dedo do meio” aos policiais, configurando, assim, desacato à autoridade. No dia da fatídica apresentação do rapper, a PM de Minas Gerais havia removido violentamente as então 350 famílias que ocupavam um terreno na região do Barreiro, em Belo Horizonte, mesmo local onde ocorria o evento. O nome dado a esta ocupação era Eliana Silva⁴⁴, em homenagem à liderança de uma ocupação ocorrida na década de 1990 também em Minas Gerais.

Antes de iniciar a performance de “Dedo na Ferida”, canção crítica às remoções de famílias sem moradia perpetradas pelo Estado, que fazia parte do repertório de Emicida há cerca de 2 meses, se dirigiu ao público dizendo⁴⁵:

“Antes de mais nada, somos todos Eliana Silva, certo? Levanta o seu dedo do meio pra polícia que desocupa as famílias mais humildes. Levanta o seu dedo do meio pros político que não respeitam a população. E vem com 'nóiz' nessa aqui, ó. Mandando todos eles se foder, certo, BH? A rua é 'nóiz'” (Emicida, 2012).

O show ocorreu normalmente, até que ao final, chegando no camarim, uma quantidade ostensiva de policiais militares abordou Emicida, dando-lhe voz de prisão por desacato à autoridade. O rapper foi, então, encaminhado para a delegacia em uma viatura da PM para prestar depoimento. Emicida assinou um Termo Circunstanciado de Ocorrência⁴⁶ e foi liberado em seguida, sem assinar o Registro de Ocorrência (RO) aberto pelos policiais.

⁴⁴ <https://dialogoselianasilva.wordpress.com/2012/10/31/historia-da-comunidade-eliana-silva/>

⁴⁵ A fala transcrita pode ser conferida no vídeo disponível nesta reportagem da TV UOL: <https://tvuol.uol.com.br/video/preso-apos-show-em-bh-emicida-diz-que-nao-ofendeu-pms-04024E1A3766DCB92326>

⁴⁶ Termo Circunstanciado de Ocorrência (TCO) é o registro de um fato tipificado como infração de menor potencial ofensivo com pena máxima de até dois anos de privação de liberdade ou multa.

Emicida recusou-se a assinar o RO devido à incompatibilidade⁴⁷ entre o fato relatado pelos PMs e o que realmente foi dito durante o show, inclusive gravado em vídeo. Segundo os policiais, o rapper havia enunciado “Eu apoio a invasão do terreno Eliana Silva, região do Barreiro, tem que invadir mesmo, levantem o dedo do meio para cima, direcione aos policiais, pois todos esses têm que se foder”. Fica nítido, portanto, a tentativa por parte da Polícia Militar em imputar ao rapper crimes que jamais foram cometidos, mesmo mediante provas audiovisuais e testemunhais. Quando policiais alteram a frase de “somos todos Eliana Silva” para “eu apoio a invasão do terreno, tem que invadir mesmo”, estão notoriamente associando o rapper a discursos tidos pelo imaginário social como criminosos, invasores de terras, subversivos.

Segundo entrevistas⁴⁸ concedidas à mídia pelos policiais envolvidos no caso, a prisão ocorreu porque eles “não concordaram” e julgaram “ofensivo” o que dizia Emicida durante o show. O tenente Valtair Pires de Barros chegou a afirmar que o rapper havia insuflado a população contra os policiais militares. De acordo com a Revista Veja⁴⁹, “a Polícia Militar também manifestou a preocupação de que a atitude do rapper pudesse incitar o público a cometer atos de vandalismo”. Ou seja, uma evidente arbitrariedade cometida pelo poder público, tendo em vista que a Constituição brasileira garante a liberdade de expressão, ainda que militares não concordem com o que está sendo dito por quem quer que seja, à exceção de discursos de ódio, por óbvio, o que não foi o caso. Também em entrevista⁵⁰, Emicida destacou o dia do ocorrido: 13 de maio de 2012, data que marcou os 124 anos da abolição da escravidão. Nas palavras do rapper: “13 de maio de 2012, dia da abolição da escravidão e um negro preso por cantar uma música. [...] A música fala de uma polícia que age, trabalha contra a população. Acho que foi o que a gente viu. Tá aí o maior exemplo”.

⁴⁷ <https://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/05/14/policia-altera-frase-de-emicida-em-boletim-de-ocorrencia-diz-nota.htm>

⁴⁸ Uma das entrevistas pode ser vista a partir dos 40 segundos deste vídeo: <https://tvuol.uol.com.br/video/rapper-emicida-vai-responder-por-desacato-a-autoridade-04028C19366ADCB92326>

⁴⁹ Reportagem da revista Veja disponibiliza apenas a versão da Polícia Militar de Minas Gerais <https://veja.abril.com.br/entretenimento/rapper-emicida-e-presos-por-desacato-apos-show-em-bh/>

⁵⁰ Reportagem do programa televisivo Balanço Geral da TV Record de Minas Gerais <https://www.youtube.com/watch?v=GxxBoMvD9kw>

Emicida não é o único artista brasileiro a fazer críticas à atuação da Polícia Militar, nem tampouco é o primeiro a fazê-las em shows, no entanto, este foi um dos únicos casos em que tamanha arbitrariedade fora registrada. No mesmo ano, meses antes, a cantora Rita Lee⁵¹ também foi alvo de policiais. Entretanto, no caso dela, houve discussão diretamente com policiais no local do show, em Aracaju, e não uma crítica genérica à instituição, como aconteceu com Emicida. Segundo a repercussão na imprensa e o relato da própria cantora, os policiais haviam agredido alguns fãs durante sua apresentação quando Rita Lee decidiu se dirigir aos militares com xingamentos⁵². Fica explícito, portanto, que são casos diferentes. Mesmo assim, o apresentador Mauro Tramonte, do programa Balanço Geral, da TV Record de Minas Gerais, comparou um caso a outro, e defendeu que Emicida tem o direito de cantar suas músicas, mas não pode usá-las para “ofender as pessoas”. Embora ambos escancarem as arbitrariedades da Polícia brasileira, o caso de Emicida parece estar mais diretamente relacionado à criminalização da cultura e da liberdade de expressão, ao contrário do que afirmou Tramonte.

Retornando à questão do samba, no livro “Bezerra da Silva: Produto do Morro”, Letícia C. R. Vianna fala sobre a relação entre intelectuais e artistas com Wilson Batista, conhecido por sua suposta ligação com o “submundo”⁵³. A autora se refere a Batista como “sambista situado na fronteira entre a arte e o crime”, mais um ponto em comum entre o samba e o funk carioca, que encontra nos proibições uma das polêmicas que divide o campo entre bandidos e mocinhos, entre “funk do bem” e “funk do mal/de facção/exaltação ao crime”. A estigmatização de determinados artistas ou vertentes do gênero, como ocorre com os artistas que cantam proibidão e como aconteceu no passado com os sambistas “ligados ao crime”, faz parte do jogo de estratégias discursivas de distinção dentro da lógica do próprio gênero.

Como afirma Vianna, “nem todas as formas de samba são prestigiadas e valorizadas na simbologia nacional. Algumas formas foram e têm sido eleitas,

⁵¹ <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/rita-lee-e-presa-apos-o-ultimo-show-de-sua-carreira/n1597604366445.html>

⁵² <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2012/01/video-rita-lee-xinga-policiais-e-pede-baseado-em-show-que-foi-detida.html>

⁵³ Na biografia de Noel Rosa, escrita por João Máximo e Carlos Didier, os autores afirmam que esta ligação de Wilson Batista com o crime é, na verdade, uma narrativa fabricada, ao contrário dos sambistas do Estácio que, ainda segundo Máximo e Didier, têm fortes conexões com a “alta bandidagem” (Didier e Máximo, 1990).

estimuladas e manipuladas politicamente em detrimento de outras” (Vianna, 1999, p. 114). Podemos inferir, portanto, que tal como o chamado proibidão, a putaria (muitas vezes incluída na categoria “proibidão”) também sofre com a estigmatização, da mesma maneira que alguns subgêneros do samba também sofreram. Sabendo que é a partir do surgimento do funk putaria que as mulheres ganham maior projeção no funk, podemos refletir se este estigma, portanto, não estaria mais acentuado em relação às mulheres se comparadas aos homens.

Outra comparação que podemos fazer entre os proibidões, as putarias e os sambas feitos por artistas que estavam “na fronteira entre a arte e o crime” é o uso de certas provocações como forma de afirmação. Conforme aponta Vianna, na música “Lenço no Pescoço”, Wilson Batista fala sobre sua navalha no bolso e sua inclinação para a vadiagem. Nitidamente trata-se de um personagem, tal qual os funks proibidões cantados em primeira pessoa. É claro que se trata de outro contexto, em que o uso de armas de fogo era bastante reduzido se comparado com a realidade atual. No entanto, há certas semelhanças com as letras de proibidão, que tendem a retratar – ou, como alguns afirmam, exaltar – o mundo do crime, as armas e os territórios de onde partem a maioria desses artistas.

Esta relação entre funk e samba, entretanto, para Palombini, merece que se apontem as diferenças entre suas narrativas, assim como descreveu Lopes (2011). Como demonstra o autor, o samba carioca “realça figuras de miscigenação: a senzala e a casa-grande, o lundu e a modinha, o asfalto e o morro, a sala de visitas e a sala de jantar” (2014, p. 220). Já a história do funk carioca “reitera tropos de exclusão” (idem). Ainda segundo o autor,

O espaço compartilhado dos Bailes da Pesada é delimitado por paisagens sonoras alternadas: rock progressivo para a Zona Sul escutar, soul e funk norte-americanos para a Zona Norte dançar. Roberto Carlos requisita o Canecão em 1970 ou 1973 e os bailes prosseguem no Catumbi e no Andaraí.³² Entre 1972 e 1975 as Noites do Shaft, no Renascença Clube, rejeitam a mística da integração (Giacomini). Lena Frias nomeia e revela o movimento black soul no Jornal do Brasil em 1976. No ano seguinte Gilberto Freyre e Júlio Medaglia reagem no Diário de Pernambuco e na Folha de S. Paulo: “Atenção, brasileiros” (15 de maio de 1977) e “‘Black Rio’ assusta maestro Júlio Medaglia” (10 de junho de 1977). Em 1992 os arrastões da orla do Rio associam o funkeiro à violência e ao crime (Herschmann e Yúdice). Oito anos depois os bailes passam a ser regidos por legislação específica (Palombini, 2014, p. 220).

Como aponta Renato Cordeiro Gomes, há um elemento importante a ser considerado pelas políticas culturais relacionado principalmente ao planejamento urbano. Gomes utiliza como exemplo o que aconteceu com a Praça Onze, localizada no centro do Rio de Janeiro e que já foi local de encontro de imigrantes (portugueses, espanhóis e italianos) desembarcados na então capital federal, mas principalmente de baianos, em sua maioria negros e ex-escravos recém chegados ao Rio de Janeiro. Em torno da Praça Onze, muitos cortiços e casas de cômodo recebiam a população trabalhadora da cidade, onde também ficava a mítica casa da Tia Ciata, onde o mito fundador confere o nascimento do samba. Na Praça, se reuniam os trabalhadores em seus momentos de lazer, levando seus batuques e ritmos africanos, produzindo alguns dos maiores sambas da época.

Na década de 1930, com as reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro, a Praça Onze tornou-se um dos principais alvos das chamadas “obras de modernização” que tinham como objetivo o alargamento de vias e a construção de ligações entre as áreas da cidade. Cerca de 10 anos depois, para a construção da Avenida Presidente Vargas, diversas casas e prédios foram demolidos e trabalhadores foram desalojados. Parte desta história foi cantada por Herivelto Martins e Grande Otelo

Praça Onze
(Herivelto Martins e Grande Otelo)

Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
Chora o tamborim
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a Escola de Samba não sai
Adeus, minha Praça Onze, adeus
Já sabemos que vais desaparecer
Leva contigo a nossa recordação
Mas ficarás eternamente em nosso coração
E algum dia nova praça nós teremos
E o teu passado cantaremos

Assim, devido às políticas de planejamento urbano, a Praça Onze deixa gradualmente – e convenientemente para o poder público – de ser um dos principais redutos do samba, música da malandragem, dos trabalhadores e dos negros no Rio

de Janeiro. Segundo destaca Gomes, o planejamento urbano exige a implementação de políticas espaciais e mecanismos de controle que garantam a manutenção dos modelos de dominação social, política, econômica e social.

De instrumento progressivo e de reforma, o planejamento acabou se convertendo em instrumento de controle e repressão, que pretende regular as relações entre o estado, a sociedade e o espaço. Em sua dimensão territorial, promove a segregação entre grupos sociais (classe, raça, etnia, gênero), gerando a recriação da “cidade murada” cujos modelos de dominação são expressos por divisão física e fragmentação espacial e cultural. Em sua dimensão processual, o planejamento resulta no afastamento de vários segmentos e grupos sociais dos processos de decisão, excluindo-os da participação e contribuindo para a marginalização (Gomes, 199, p. 204).

Uma associação destes fatores às iniciativas de controle da população pobre, especialmente a partir do Estado Penal, ao conceito de sociedade disciplinar proposto por Foucault, Gomes explica que a limitação ao deslocamento e à integração dessa população ao todo social, banindo-os à margem, à vigilância e às limitações advindas desta política. Ainda segundo Gomes, a cidade pode ser enxergada como “cidade carcerária”,

[...] formada por uma série de nós vigilantes destinados a impor um modo particular de conduta e aderências disciplinares aos seus habitantes, com o propósito, ainda, de sobredeterminar o espaço, marcado por uma ordem racional e funcional (Gomes, p. 207).

Não é necessário o aprofundamento deste ponto, mas ele merece destaque porque tem relação direta com as políticas de segurança pública. O planejamento urbano e a segurança pública, sobretudo no contexto dos megaeventos⁵⁴ no Brasil, são intrínsecos e remontam aos tempos da Praça Onze, exemplificando bem o que explica Gomes. Conforme já demonstrou extensa literatura disponível sobre o tema, é imprescindível para a apreensão do funk enquanto movimento cultural e gênero musical a constatação de que boa parte das decisões relacionadas à política de segurança pública no Rio de Janeiro têm impacto direto em sua produção, circulação e fruição. Esta relação se dá desde o início da intensificação do processo de criminalização do funk, por volta dos anos 1990, quando o funk passa a ocupar

⁵⁴ Entre os anos de 2014 e 2016 o Brasil recebeu dois dos principais megaeventos esportivos do mundo: a Copa do Mundo, realizada em alguns estados brasileiros no ano de 2014, e a Olimpíada, sediada no Rio de Janeiro em 2016.

as favelas cariocas substancialmente, conforme relatou Palombini no trecho destacado anteriormente.

Esta problemática do século passado, que persiste até hoje, tem efeitos evidentes na produção e nas políticas culturais no país, especialmente para as culturas periféricas. Conforme já relatado anteriormente, no ano de 2009, os movimentos sociais e profissionais do funk conquistaram a derrubada da Lei 5265 que regia especificamente os bailes funk e festas rave, inviabilizando legalmente a realização dos mesmos. Esta derrubada se deu a partir da proposição de uma nova Lei, de número 5544, e da aprovação da que ficou conhecida como “Lei Funk é Cultura” (5543⁵⁵), que define o funk como manifestação cultural de caráter popular. Entretanto, mesmo a Lei 5543, como aponta Palombini, “exclui das rubricas ‘cultural’, ‘musical’ e ‘popular’ os ‘conteúdos que façam apologia ao crime’” (Palombini, 2014, p. 221). Assim, a Lei Funk é Cultura, de certa forma, parece fazer coro com um dos lados desta disputa em torno de uma suposta imagem do funk e das tentativas de desvincular do crime organizado o imaginário em torno do gênero, como se isso fosse possível apenas mudando o teor das letras.

A Lei determina, imperiosamente, que cabe ao poder público certificar ao funk a realização de suas manifestações, sem diferenciação em relação a outros movimentos culturais e gêneros musicais. Além disso, o terceiro e quarto artigos da mesma lei preveem, respectivamente, que “os assuntos relativos ao funk devem ser tratados, prioritariamente, pelos órgãos do Estado relacionados à cultura” e que “proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes”.

Poucos anos após a aprovação da Lei 5543, em 2011, MC Leonardo, um dos MCs fundadores da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk, coletivo que teve papel central na conquista da Lei Funk é Cultura, afirmou que a lei significou a saída do funk da área da segurança pública para chegar à cultura⁵⁶. No entanto, na prática, isso não se refletiu substancialmente nos rumos das políticas culturais na cidade do Rio de Janeiro, nem no estado e nem no âmbito federal. Iniciativas pontuais proporcionaram, sim, algum espaço para o funk enquanto movimento cultural, mas o assunto não se afastou dos gabinetes da Secretaria de Segurança

⁵⁵<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/f25571cac4a61011032564fe0052c89c/78ae3b67ef30f23a8325763a00621702?OpenDocument>

⁵⁶ <https://diplomatie.org.br/fico-chateado-quando-falam-que-funk-nao-e-cultura-2/>

Pública⁵⁷. Esta conduta do Estado não impede que o funk continue sendo um dos gêneros musicais que mais crescem⁵⁸ em diversas camadas sociais, mas atrapalha e muito as produções independentes e o dia a dia daqueles que outrora produziam famosas festas e bailes no asfalto e nas favelas.

Em novembro de 2010, próximo ao alto verão carioca e auge dos elogios às UPPs por parte da mídia e de alguns intelectuais, o Rio de Janeiro assistiu a uma série de acontecimentos que estamparam os principais jornais e causaram terror à população local. A “onda de violência”⁵⁹ atingiu a região metropolitana do estado do Rio. Tratava-se do incêndio proposital de veículos particulares, ônibus e vans em diversos pontos da cidade.

O “clima de guerra”⁶⁰ midiaticizado, a polícia militar organizou operações policiais em cerca de 30 favelas, disponibilizando mais de 17 mil policiais não somente para incursões, mas também para blitzes e comboios. Escolas⁶¹ fecharam as portas, trabalhadores eram liberados mais cedo e o clima era de permanente tensão na cidade. Quase 130 pessoas foram presas, o número de mortos oscilou entre 37 e 51⁶², a depender da fonte utilizada pelo veículo de comunicação. Na Vila Cruzeiro e no Complexo do Alemão, o número oficial de mortos não foi divulgado, “Mas os incêndios criminosos diminuíram desde que as forças de segurança ocuparam o Complexo do Alemão e a Vila Cruzeiro, em uma operação que envolveu mais de mil militares”, narra a matéria do “Último Segundo”⁶³. A mesma reportagem destaca os “mais de 100 criminosos armados” flagrados pelas câmeras da TV Globo fugindo a pé por uma estrada que conecta a Vila Cruzeiro ao Complexo do Alemão. Dia 23 de novembro, Bóris Casoy anuncia em rede

⁵⁷ Esta é, desde os anos 1990, uma das maiores queixas dos profissionais do funk. Para estes, o funk é tratado pelo poder público como caso de polícia e não de política pública para cultura.

⁵⁸ <http://hojeemdia.com.br/almanaque/funk-cresce-em-todas-as-classes-mas-continua-encontrando-resistencia-1.325328>

⁵⁹ <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/11/confrontos-deixam-21-mortos-desde-o-inicio-dos-ataques-no-rj-diz-pm.html>

⁶⁰ <https://videos.band.uol.com.br/13044137/ataques-de-trafficantes-deixa-rj-em-clima-de-guerra.html>

⁶¹ <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/apos-ataques-65-escolas-fecham-as-portas-no-rj.130870e46f6ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>

⁶² <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-contr-o-crime/noticia/2010/11/em-9-dias-de-conflito-rj-teve-menos-mortes-do-que-em-sp-em-2006.html>

⁶³ <https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/desde-inicio-dos-ataques-foram-272-presos-e-51-mortos/n1237837074797.html>

nacional⁶⁴ que, segundo autoridades, os ataques estavam sendo orquestrados por criminosos expulsos das comunidades pela polícia. Em 25 de novembro, o portal R7, da Record, crava: presença das UPPs é um dos motivos dos ataques⁶⁵.

Tudo televisionado, em tempo real também nos portais de notícias⁶⁶. Às 9h49 do dia 28 de novembro, policiais chegam à parte mais alta do Complexo do Alemão; às 13h30 a bandeira da Polícia Civil é hasteada no alto do teleférico para, em seguida, às 13h50, ser substituída pela bandeira do estado do Rio de Janeiro; pontualmente, às 13h32, é hasteada a bandeira do Brasil no mesmo local. Estavam criadas as condições para a “ocupação” do conjunto de favelas do Alemão pelas forças de segurança. A famosa manchete da Folha de São Paulo pergunta: onde estão os mortos⁶⁷? No mesmo dia são anunciadas as UPPs do Alemão e da Vila Cruzeiro.

Como lembra Carlos Palombini, o cerco militarizado à Vila Cruzeiro e ao Complexo do Alemão marcou “a retomada pelo Estado de um território que, do Estado, só conheceu o terror” (Palombini, 2014, p. 224). Embora as Forças Armadas e as Polícias Federal, Civil e Militar tenham prendido e matado alguns homens prontamente identificados pela imprensa como criminosos, os chefes do varejo das drogas do Complexo do Alemão, Luciano Martiniano da Silva, e da Vila Cruzeiro, Fabiano Atanazio da Silva não foram encontrados, nem presos. Entretanto, cinco MCs tiveram ordem de prisão temporária decretada por incitação ao crime; apologia ao crime ou criminoso; indução, instigação ou auxílio ao uso indevido de drogas; e associação para o tráfico de drogas: Frank, Max, Tikão, Dido e Smith. Todos eles, com exceção de Dido, foram presos no mesmo dia. Dido se entregou em seguida, poucos dias depois. Segundo o portal G1⁶⁸, os MCs foram presos por “apologia ao tráfico”, o que não se confirma pelo prazo da prisão decretada na decisão judicial, de 30 dias⁶⁹.

⁶⁴ <https://videos.band.uol.com.br/13043992/depois-de-mais-um-ataque-de-trafficantes-policia-do-rj-ocupa.html>

⁶⁵ <https://recordtv.r7.com/hoje-em-dia/videos/presenca-das-upps-e-um-dos-motivos-dos-ataques-confirma-coronel-da-pm-do-rj-14102018>

⁶⁶ <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-contra-o-crime/noticia/2010/11/ocupacao-das-favelas-do-alemao.html>

⁶⁷ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0512201007.htm>

⁶⁸ <http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/12/funkeiros-sao-presos-no-rio-por-apologia-ao-traffic.html>

⁶⁹ A prisão temporária, via de regra, é de cinco dias, prorrogáveis por mais cinco, exceto em casos de crime hediondo, ao qual se aplicam 30 dias prorrogáveis por mais 30 (art. 2º, § 4º, da Lei

afirma que o Comando Vermelho, uma das principais “facções criminosas” do Rio de Janeiro, fora expulso pela ocupação policial. A polícia afirmava que os MCs eram agentes de marketing do “crime organizado” e responderiam pelos crimes de formação de quadrilha, associação ao tráfico de drogas, incitação ao crime e apologia, embora a Constituição Brasileira garanta a liberdade de expressão, inclusive nas manifestações culturais.

"Eles são MCs do tráfico. Têm participação direta fazendo marketing dos criminosos e manipulam as letras das músicas para agradar aos traficantes. Eles levam mensagens de ridicularização ao trabalho da polícia para a juventude idolatrar os traficantes", disse a delegada responsável pelas investigações, Helen Sardenberg, titular da Delegacia de Repressão a Crimes de Informática (DRCI) (Portal G1, 2010, vide nota de rodapé nº 27).

Palombini rememora também as falas do, à época, presidente Lula, que embora tenha dito no passado que os grandes criminosos do narcotráfico estavam em áreas ricas da cidade, desta vez afirmou que o exército brasileiro livrou o povo dos verdadeiros bandidos do país.

O mais popular dos presidentes do Brasil não enxerga o povo: senta-se diante da televisão e imagina o governador a fazer o mesmo. Foi pela televisão que “o povo viu as Forças Armadas servindo ao brasileiro”. Dado concreto: as operações incluíram, cometidas pelo Estado, violações de domicílio, saques, extorsões, assassinatos, tortura, ocultamento de cadáveres e todo o tipo de infrações à Constituição, à Lei, aos direitos fundamentais, humanos, individuais. O presidente enxerga “o pobre sendo tratado com dignidade e com respeito” (EFE Brasil). E preconiza: “agora tem que vim cultura” (Record). Mas ele ignora a cultura urbana, desconhece a revolta e a raiva da juventude suburbana (Santos e Arellano): “O meu povo quer casa, emprego, comida, e vocês só me mandam o PAC?” — perguntara o MC Mag” (Palombini, 2014, p. 225).

No mês seguinte à “ocupação” do Complexo do Alemão, MC Galo, um dos principais MCs “da antiga”⁷⁰ foi preso em uma blitz no Leblon. A acusação era de associação ao tráfico, mas segundo a PM, Galo foi reconhecido através de seus

8.072/90). Nesse caso, é possível inferir que os crimes dos quais os MCs foram acusados foram equiparados ao tráfico de drogas, este sim considerado hediondo pelo código penal brasileiro.

⁷⁰ Funkeiros “da antiga” são os que começaram no funk há mais tempo, especialmente os que iniciaram suas carreiras como MCs, DJs e donos de equipes de som (e/ou produtores) antes dos anos 2000.

vídeos postados na plataforma Youtube, onde “faz apologia a armas e demonstra ter relação com traficantes da Cruzada São Sebastião, que estariam escondidos na Rocinha”, afirma reportagem do portal Terra⁷¹.

Estes não foram os primeiros e nem os únicos casos de prisão de funkeiros. Em novembro de 2000, Rômulo Costa, dono da maior equipe de som da época, a Furacão 2000, foi preso em Búzios acusado de envolvimento com o tráfico de drogas. A prisão fora decretada após policiais encontrarem o nome de Rômulo Costa em uma agenda de “traficantes” do Morro do Chapadão⁷². A acusação de que Rômulo receberia dinheiro do “crime organizado” ocasionou a prisão, que durou 14 dias, e o indiciamento de Verônica Costa, esposa de Rômulo, também por envolvimento com o “tráfico de drogas”.

A única MC mulher acusada de apologia ao crime, MC Sabrina foi indiciada em outubro de 2005, junto com outros treze MCs⁷³, entre eles Frank, acusados do mesmo crime. Frank, que em 2000 já havia sido absolvido da acusação de tráfico de drogas, também foi acusado de apologia ao crime na Delegacia de Roubos e Furtos de Automóveis (DRFA), pela autoria da música 'Bonde do 157', na qual, segundo a polícia, “enaltece roubos de carros em série”⁷⁴. Segundo reportagem da Folha de São Paulo⁷⁵, Sabrina cantava uma música em homenagem aos “líderes do tráfico” na Providência, lugar onde nasceu e foi criada. Sabrina também foi indiciada por cantar a música “Lula Liberô”, cuja introdução conta com uma imitação grosseiramente inverossímil do então presidente Lula afirmando que

“O proibidão está liberado pra cantar, principalmente também a você que gosta de uma boa erva, está liberada também a erva, principalmente a de qualidade boldin, aquela que te deixa pancada, aquela é boa, gosto muito também. Então pro Funkeiro está liberado o funk proibidão pra cantar e todo tipo de erva, pra você que não gosta de erva pode dar uma pancadinha no pó de 5, 3, 10 e de 1 também, viu, é uma coisa muito boa e eu assino embaixo... espera aí que o Beiramar tá me passando um rádio” (MCs Frank, G3 e Sabrina)⁷⁶

⁷¹ <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/rio-mc-dido-e-o-6-funkeiro-presos-por-ligacao-com-trafico-em-3-dias,1ac970e46f6ea310VgnCLD2000000bbcceb0aRCRD.html>

⁷² <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2411200017.htm>

⁷³ Foram indiciados, além de Sabrina, os MCs Menor do Chapa, Menor da Provi, Frank, G3, Cidinho, Doca, Duda do Borel, Catra, Tan, Cula, Sapão, Colibri e Mascote.

⁷⁴ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0410200502.htm>

⁷⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0410200501.htm>

⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?time_continue=174&v=3WWvTxAYSRA

Ainda segundo a reportagem, a polícia conseguiu imagens de Sabrina cantando sobre o “boldin”. No sábado, 60 policiais civis proibiram a realização do baile funk no morro da Providência. Neste dia, 1º de outubro, seria comemorado o aniversário de Sabrina, ainda de acordo com a Folha. A MC nasceu no dia 7 de dezembro. Com apoio de um carro blindado, os policiais fecharam todos os acessos ao morro. Traficantes reagiram e deram início a um tiroteio. Uma perícia judicial teria confirmado a voz de Sabrina e dos outros MCs indiciados, entre eles MC Colibri, em gravações de proibidões.

Em maio de 2006, MC Colibri teve ligações telefônicas interceptadas e, segundo a justiça, foi flagrado conversando com o “traficante de drogas” José Renato da Silva Ferreira, o Batata, um dos líderes do Terceiro Comando Puro (TCP). No período das investigações envolvendo Colibri, “um menor de classe média”, segundo reportagem do portal Terra⁷⁷, foi condenado por apologia ao crime pela autoria de uma comunidade na extinta rede social Orkut em homenagem ao MC.

Segundo o site do jornal O Globo⁷⁸, o funk estaria “ferido em seu orgulho” após as prisões de MCs. O jornal reporta o que esteve em debate durante um evento organizado em função da exibição do filme “Favela on Blast”. Na mesa, o DJ Sany Pitbull responsabiliza o Estado pela linguagem do funk. Segundo o DJ, em vez de organizar os bailes funk na década de 1990, o governo decidiu proibir, “empurrando-os para a favela”. Ainda de acordo com o funkeiro, “jovem de lá canta o que vive. Se isso agride quem mora no asfalto, imagine quem mora na própria comunidade”. Ainda de acordo com O Globo, o diretor do filme, Leandro HBL, defendeu que “enquadrar os MCs por associação ao tráfico e formação de quadrilha porque cantam proibidão me pareceu uma ação sensacionalista”. MC Leonardo, no mesmo evento, caracterizou a prisão dos MCs e a proibição dos bailes funk como “um retrocesso na história da música, da política, da polícia e da liberdade no Brasil”. Nas palavras do cantor:

O funk é o jornal do favelado. Estão fechando os olhos para o que acontece no Rio hoje. Não podemos e nem queremos fugir do debate. O funk é música, atinge as

⁷⁷ <http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1022106-EI5030,00-Pericia+confirma+que+voz+em+funk+proibido+e+de+MC+preso.html>

⁷⁸ <https://oglobo.globo.com/cultura/bailes-funk-proibidao-prisao-de-mcs-serao-debatidos-em-encontro-no-rio-nesta-quarta-feira-2907309>

peessoas, tem poder de alcance. A liberdade de expressão é total em nossa Constituição. Criminalizar o funk é criminalizar toda a favela (MC Leonardo, *Jornal o Globo*, 2010).

A criminalização do funk, justificada quase sempre pela “apologia ao crime” e que tem como faceta a prisão dos MCs e a imputação de crime de apologia ao que cantam, é frequentemente questionada pelos funkeiros. Como resposta, os MCs constantemente afirmam cantam “a realidade da favela”. De acordo com Novaes, o uso do artigo “a” que aparece na frase “a realidade da favela” não está ali para ressaltar que existe somente esta realidade, mas sim para enfatizar uma realidade sem intermédios.

[...] o substantivo realidade, acompanhado pelo artigo definido a: aparentemente, não se faz referência a um lado da realidade, ou um olhar possível entre outros, mas à realidade em si, livre de distorções, enfeites ou maquiagens. Apesar disso, não há nenhuma pretensão objetivista na fala destes artistas: essa realidade é cantada, (re)criada narrativamente pelo fazer dos compositores, intérpretes e DJs que produzem as músicas (Novaes, 2016, p. 81).

Esta realidade cantada não é “criada” pelos MCs e nem pelos moradores de favelas, mas é negligenciada pela sociedade que coloca em todos eles o mesmo rótulo de “bandidos”. Narrar este cotidiano a partir de um ponto de vista que, como aponta Novaes, não se pretende totalizante, embora parta de um ponto de vista específico (geralmente masculino, aprioristicamente heterossexual e, quase sempre, periférico), é mediar também todas as identidades que compõem o indivíduo que desempenha esta tarefa. De acordo com as reflexões de Novaes,

[...] os proibições trazem à tona, por diferentes enquadramentos, a diversidade de sentidos que emergem do caos: o bandido pode ser cantado em primeira pessoa, questionar-se sobre sua existência, ou apenas exaltar seu poderio bélico; pode ser olhado por um amigo, por sua mãe – ou num diálogo com eles – e assim por diante (idem, p. 83).

Como enfatiza Novaes, “o funk incomoda os beneficiados por assimetrias bastante arraigadas no sistema social brasileiro, mas, principalmente, os interessados em perpetuar essas assimetrias na contemporaneidade” (idem, p. 104). Quando os MCs se apresentam como “cronistas do caos”, ainda de acordo com Novaes, é possível identificarmos a “proposta consciente de atuação política” (idem, p. 84). Neste sentido, a crônica é o ato de narrar a realidade, e sendo esta

realidade o próprio caos, esta atividade exige “constantes deslocamentos entre sentidos que simultaneamente produzem e são produzidos pela guerra” (ibidem). Este é mais um ponto que me faz conectar o funk à identidade fronteiriça da *Mestiza* de Anzaldúa. O funkeiro não é somente o letrista dos proibições, mas é também uma série de outras identidades, muitas vezes consideradas divergentes entre si, como no caso dos que professam a fé evangélica.

Partindo de uma epistemologia interseccional, é preciso demarcar as questões raciais que engrossam esta amálgama. Os territórios de favelas, sendo compostos majoritariamente por pessoas negras, têm muito a dizer sobre as origens da criminalização do funk, para além de todas as que já elencamos até agora. Adriana Lopes argumenta que há um mapa simbólico que parece delimitar o local onde os jovens negros podem estar, onde podem produzir sua sociabilidade. Circulando do lado de fora deste mapa, esses jovens tendem a significar um “perigo à ordem social”, deixando explícito o que Lopes define como “o racismo inconfessável” do Rio de Janeiro (2011, p. 38). Para Lopes, “trata-se de mapas que racializam os espaços, construindo a favela; e suas práticas, como sinônimo de “perigo” (idem).

De acordo com Lopes, ainda que mudanças no pensamento racial brasileiro tenham ocorrido, não se pode negar que o Rio de Janeiro reitera constantemente os silêncios contidos nas leituras feitas sobre os territórios da cidade, justamente por ter sido o cenário onde ocorreu a criação de uma nacionalidade pautada na mestiçagem. Lopes esmiúça essas leituras como as que colocam de um lado a “cidade maravilhosa” e, de outro, “as favelas e seus perigosos sujeitos”.

O preconceito contra os sujeitos e o “lado de lá” da cidade parece não colocar em xeque o mito da democracia racial. É como se a hierarquização sobre determinados territórios da cidade não ameaçasse o mito da “sociabilidade carioca” que celebra a democracia e indistinação de “classes, cores e culturas”. Em uma cidade onde a mistura de raça é simbolicamente (re)atualizada, o discurso hegemônico silencia a referência à distinção de cores, substituindo-a pela distinção do local de origem – isto é, do local onde se mora (Lopes, 2011, p. 39)

A autora reitera que, diante do mito da democracia racial que permeia as relações no Rio de Janeiro, o racismo parece inconfessável pela sociedade carioca – e brasileira. Este racismo que não se revela se apresenta das mais diversas formas, inclusive através dos estigmas territoriais, conforme já explicado anteriormente.

Assim, sem confessar o racismo, o estigma passa a ser colado sobre o território onde estão esses alvos da discriminação racial, como demonstra Lopes:

[...] é o estigma sobre o local de origem de que a linguagem do funk se apropria para ressignificá-lo. Assim, é possível compreender como o funk carioca reivindica a sua raiz sem fazer menções explícitas aos significados raciais. No funk carioca, há a reivindicação de uma origem espacial constitutiva de uma identidade que pode ser vista como metonímia da identidade negra na cidade do Rio de Janeiro, a identidade “favelada” (Lopes, 2011, p. 132).

Neste sentido, fica explícito o viés racial constitutivo dos processos de criminalização, embora estes sejam sempre justificados a partir de um discurso de ordem social, combate ao crime e proteção de mulheres e crianças expostos às “baixarias” produzidas pelo funk, como veremos nas seções a seguir.

3.2. Criminalização do funk e as críticas ao processo de “pacificação” militarizada do Rio de Janeiro

Troca de plantão, a bala come à vera
Ontem teve arrego, rolou baile na favela
Sete da manhã, muito tiro de meiotá
Mataram uma criança indo pra escola

Na televisão a verdade não importa
É negro favelado, então tava de pistola

Cadê o Amarildo? Ninguém vai esquecer
Vocês não solucionaram a morte do DG
Afastamento da polícia é o único resultado
Não existe justiça se o assassino tá fardado

(Delação Premiada – MC Carol)

O processo de criminalização do funk ganha outros contornos a partir da instalação das UPPs. Entretanto, como dito anteriormente, as diversas formas de criminalização dessa expressão cultural começam bem antes da implementação do projeto de “pacificação”. No ano de 2001, a imprensa já tratava os bailes funk como o local dos bailes de corredor (ou “corredor da morte”) e a “apologia ao crime”

como o “primeiro escândalo do funk”⁷⁹. Bailes de corredor eram realizados na década de 1990 e, em um determinado momento, as pessoas presentes eram divididas em dois grupos (lado A e lado B), geralmente relacionados aos locais de onde vinham. Quando o DJ autorizava, os dois lados começavam a brigar, fisicamente, com chutes e socos. Na imprensa, as notícias davam conta de uma violência generalizada sobre a qual o funk teria a inteira responsabilidade, inclusive, causando episódios de arrastões e vandalismo pelas ruas, conforme demonstraram Facina e Lopes em diversos trabalhos.

Desde a instalação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), os debates sobre segurança pública se tornaram ainda mais acirrados na sociedade. Para o funk, os efeitos foram rapidamente sentidos: mais repressão, censura e empobrecimento dos profissionais locais. Isso porque, desde a instalação da primeira UPP⁸⁰, no ano de 2008, na favela Santa Marta, uma das primeiras iniciativas do comando local foi justamente a proibição dos bailes funk. De início, as UPPs pareciam unanimidade entre diversos setores da sociedade no que diz respeito às políticas de segurança pública para as favelas. Todavia, alguns movimentos sociais em luta por Direitos Humanos já eram críticos⁸¹ ao projeto de “pacificação”, que na verdade levariam às favelas ainda mais armas e controle⁸².

O então deputado estadual Marcelo Freixo (PSOL) chegou a se pronunciar diversas vezes, afirmando que UPPs não são projetos de segurança pública, e sim projetos de cidade, com o intuito de trazer sensação de segurança a territórios urbanos privilegiados⁸³, levando mais repressão às favelas e periferias. Freixo também afirmava, já no ano de 2011, que a estrutura da polícia em si é que precisava mudar⁸⁴. É preciso afirmar, no entanto, que a própria população de algumas favelas,

⁷⁹ https://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia3_not4.htm

⁸⁰ Sergio Cabral inaugura posto de policiamento no Morro Dona Marta
<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL930036-5606,00-SERGIO+CABRAL+INAUGURA+POSTO+DE+POLICIAMENTO+NO+MORRO+DONA+MARTA.html>

⁸¹ <http://noticias.r7.com/cidades/noticias/especialista-critica-politica-de-upps-do-rio-de-janeiro-20100810.html>

⁸² Segurança Pública: a outra face das UPPs <http://apafunk.blogspot.com.br/2010/05/seguranca-publica-outra-face-das-upps.html>

⁸³ <https://oglobo.globo.com/brasil/em-campanha-na-favela-freixo-diz-que-upps-nao-tem-planejamento-6147151>

⁸⁴ <http://revistatrip.uol.com.br/trip/marcelo-freixo>

em especial durante a ocupação do exército e da Força Nacional, se manifestava pedindo a instalação de UPPs⁸⁵.

Em 2013, com o desaparecimento do pedreiro Amarildo, torturado e morto por policiais da UPP da Rocinha⁸⁶, e a luta de sua família por justiça, as opiniões sobre as UPPs pareciam começar a se modificar. Especialmente pelo momento de efervescência nas ruas com o que culminou nas chamadas Jornadas de Junho, os debates em torno dos projetos de segurança pública cada vez mais militarizados se intensificaram com a repressão às manifestações. Com o tempo, o imaginário sobre o projeto se transformou para alguns setores da sociedade, como explicita Facina:

Hoje, em tempos pós-Amarildo, a crítica a essa atuação e as denúncias de abuso de autoridade são fartas e amplamente divulgadas. Mas em 2009 havia um consenso em torno das UPPs que tornava a crítica à sua atuação muito mais difícil. Ainda mais quando essa crítica era pronunciada por vozes desacreditadas de sujeitos estigmatizados, no sentido de Goffman, tais como as dos funkeiros. Fato é que a implementação de UPPs passou a significar a proibição dos bailes funk em seu território de refúgio: as favelas (Facina, 2014, p. 9).

Os constantes tiroteios, as arbitrariedades praticadas – muitas vezes relatadas pelos moradores – e as ruínas pós megaeventos⁸⁷ na cidade construíram outras visões⁸⁸ em torno do tema. Em 2017, o cenário de “falência das UPPs”⁸⁹ começou a se acender, inclusive, o debate sobre o fim das UPPs⁹⁰, algo impensável até o ano de 2013. Com o elevado número de mortes de policiais militares, as próprias esposas, viúvas e familiares passaram a se posicionar publicamente

⁸⁵ Moradores rejeitam reforço do Exército e pedem UPP no Morro do Alemão

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2011/09/moradores-rejeitam-reforco-do-exercito-e-pedem-upp-no-morro-do-alemao-3478642.html>

⁸⁶ <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/10/01/inquerito-indicia-10-pms-por-desaparecimento-de-amarildo.htm>

⁸⁷ Muitos especialistas relacionaram a instalação das UPPs à Copa do Mundo de 2014 e às Olimpíadas de 2016 realizadas no Brasil. Esse ponto de vista era presente também entre os moradores de algumas favelas, como mostra essa reportagem do G1: Moradores de comunidades acham que UPP vai acabar após Olimpíada <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/07/moradores-de-comunidades-acham-que-upp-vai-acabar-apos-olimpiada.html>

⁸⁸ UPP fracassou porque só ela não basta, diz ex-secretário nacional de Segurança <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/01/06/upp-fracassou-porque-so-ela-nao-basta-diz-ex-sub-da-seguranca-do-rj.htm>

⁸⁹ Tráfico expulsa UPP de dois morros na Zona Norte do Rio <http://veja.abril.com.br/brasil/trafico-expulsa-upp-de-dois-morros-na-zona-norte-do-rio/>

⁹⁰ Deputado aprova requerimento para debater fim de algumas UPPs <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/deputado-aprova-requerimento-para-debater-fim-de-algumas-upps-20999951.html>

exigindo o fim das UPPs⁹¹. A partir de 2018, as UPPs foram gradualmente sendo removidas⁹² das favelas, e em 2019⁹³ a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro aprovou em primeira discussão o projeto de Lei que extingue as UPPs.

É importante um panorama mínimo sobre as UPPs, pois como já dito anteriormente, os impactos dela para a cultura das favelas, em especial para o funk, foram visíveis. Major Priscilla, ainda Capitã Priscilla, à época da instalação da UPP do Santa Marta, no ano de 2008, afirmou diversas vezes que não permitiria bailes funk dentro da favela. Posteriormente, em 2014, como comandante da UPP da Rocinha, a policial manteve a mesma conduta e também proibiu⁹⁴ os bailes na favela de São Conrado. Neste mesmo ano, a Major proibiu um dos bailes mais antigos da cidade, o do Clube Emoções, mesmo após os responsáveis apresentarem toda a documentação necessária para que ele fosse realizado. O baile do Emoções sofreu inúmeras restrições e censuras por parte da Polícia Militar, o que resultou em um enfraquecimento da rede de trabalhadores que girava em torno do baile (DJs, MCs, vendedores de bebida e comida, mototaxis, entre outros profissionais) e, em 2017, no fim do baile do Emoções.

O primeiro baile funk com “autorização” da Polícia Militar em área “pacificada” aconteceu na Ladeira dos Tabajaras, em junho de 2010⁹⁵. A negociação ocorreu através do comando da polícia, a Secretaria de Cultura, a Comissão de Defesa dos Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (CDDH/Alerj), com protagonismo da Apafunk. Uma das queixas dos moradores, principalmente da juventude das favelas, era que diversas “festas de playboy”⁹⁶ – eventos caros, realizados por pessoas de fora da comunidade e autorizados pelo poder público – aconteciam normalmente dentro das favelas com

⁹¹ Protesto em enterro do 91º PM do ano no RJ pede fim das UPPs: "Queremos um basta" <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/07/25/protesto-contru-upps-marca-enterro-do-91-pm-do-ano-no-rj-queremos-um-basta.htm>

⁹² <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-10/secretaria-anuncia-fim-de-mais-13-upps-no-rio-ate-o-fim-do-ano>

⁹³ <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-02/alerj-aprova-em-primeira-discussao-projeto-que-preve-fim-das-upps>

⁹⁴ Comandante de UPP proíbe baile funk na Rocinha <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-02-11/comandante-de-upp-proibe-funk-na-rocinha.html>

⁹⁵ Ladeira dos Tabajaras terá primeiro baile funk em área pacificada <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/06/ladeira-dos-tabajaras-tera-primeiro-baile-funk-em-area-pacificada.html>

⁹⁶ Em favelas com UPP, baile funk perde a vez para "festas de playboy" <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/10/12/em-favelas-com-upp-baile-funk-perde-a-vez-para-festas-de-classe-media.htm?cmpid=copiaecola>

UPP, enquanto dos bailes funk eram exigidas muitos elementos burocráticos, além de uma estrutura fora do comum (quantidade enorme de banheiros, seguranças etc.), inviabilizando a realização dos mesmos.

Conforme destaca Facina, mesmo com uma lei em vigor, a criminalização do funk permanece de várias formas. Nas palavras da autora:

Assim sendo, apesar da vitória considerada histórica entre os funkeiros e amplamente divulgada na mídia hegemônica, a conquista de uma lei definindo o funk como “cultura” não significou, na prática, um direito adquirido. No cotidiano da cidade o funk permanece sendo tratado como crime pelo Estado (Facina, 2014, p. 17).

Dessa forma, mais uma vez, o lazer da juventude favelada e periférica era interditado pelo poder público, enquanto nessas áreas, eventos voltados para a elite carioca frequentar as “áreas pacificadas” ocorriam sem a presença desses jovens, devido ao alto preço dos ingressos. Um exemplo claro deste quadro foi o evento Morro da Alegria, realizado pelos organizadores do bloco Spanta Nenem, na quadra da escola de samba do Santa Marta. O evento, segundo os próprios produtores, tinha como objetivo “fazer a galera subir”, pois as UPPs “facilitaram esse movimento”⁹⁷. Fica evidente, portanto, que os bailes funk foram alvo sistemático de restrições e censura por parte das UPPs, enquanto outros eventos aconteciam com aval da polícia. O problema, portanto, não parecia ser a “ordem urbana” ou o barulho, como afirmavam os comandantes em áreas ditas pacificadas. O incômodo era, sim, com o lazer da juventude favelada.

É claro que a criminalização do funk não começou com o projeto das Unidades de Polícia Pacificadora. No entanto, se nos anos 1990 os bailes eram proibidos “no asfalto” e ocorriam dentro da favela. Em diversas casas de festa da zona sul e do centro da cidade, o funk toca a noite inteira sem nenhuma interferência da polícia. Já nas favelas, em especial as que receberam UPPs, os bailes funk acabaram, como afirma MC Carol, em entrevista ao NEXO⁹⁸, em março de 2017:

⁹⁷ UPP impulsiona 'samba de classe média' e restringe bailes funk
<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,upp-impulsiona-samba-de-classe-media-e-restringe-bailes-funk,657027>

⁹⁸ MC Carol: ‘A UPP acabou com o baile funk, mas ainda tem tráfico e arma’
<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/03/17/MC-Carol-%E2%80%98A-UPP-acabou-com-o-baile-funk-mas-ainda-tem-tr%C3%A1fico-e-arma%E2%80%99>

“Não tem mais bailes nas comunidades do Rio de Janeiro. A UPP acabou com os bailes. Só com eles, porque droga e arma ainda tem, o tráfico ainda existe, não mudou. Não tem mais baile funk há uns 3 anos. Se tivesse um baile organizado, estaria gerando mais empregos. Se o baile rolasse numa quadra, com horário para começar e terminar, tudo certinho, seria uma parada legal. Mas dá mais dinheiro colocar na porta de uma boate “baile de favela”: vão cobrar entrada, vão cobrar bebida. Baile na comunidade não interessa para eles” (MC Carol, *Jornal Nexo*, 2017).

O protagonismo das mulheres no funk tem sido identificado há mais de uma década. A fala de MC Carol sobre UPPs demonstra que elas também foram atingidas enquanto artistas por essa reconfiguração das políticas de segurança com a chegada das UPPs, embora a violência de Estado nas favelas não tenha começado com as UPPs. Outra funkeira que, por uma tragédia que atualmente se tornou corriqueira, se manifestou sobre o tema foi Tati Quebra Barraco. A MC, uma das precursoras do funk putaria, nasceu e vive até hoje na Cidade de Deus. Nesta favela, em dezembro de 2016, perdeu seu filho Yuri, de 19 anos, assassinado pela PM⁹⁹ durante uma operação. Através de seu perfil na rede social *Twitter*, Tati falou sobre o que sentiu no momento: “A PM tirou um pedaço de mim que jamais será preenchido. A PM matou o meu filho. Essa dor nunca irá se cicatrizar”¹⁰⁰. MC Carol também se manifestou sobre o caso, reafirmando que esta não é uma situação rara. Em um post¹⁰¹ na rede social *Facebook*, Carol afirmou que situações como essa são rotineiras para quem mora na favela:

“[...] não é apenas uma guerra entre a polícia e o tráfico e sim da polícia contra a comunidade porque se engana quem acha que eles entram lá para proteger quem mora na favela! Pra polícia, a lei é “é negro, favelado, então tava de pistola”. O que aconteceu hoje é rotina pra quem mora na favela, mas o que dói mais é ver uma mulher tão guerreira e batalhadora, que lutou pra dar uma vida digna pros filhos e conseguiu através do funk, passar por esse sofrimento! Como se não bastasse as versões da mídia, ainda tem os babacas da internet que não respeitam a dor de uma família que perdeu um ente querido e precisa de PRIVACIDADE! Isso não tem nada a ver com a vida de

⁹⁹ ‘Você não imagina a minha dor’, diz Tati Quebra Barraco <https://oglobo.globo.com/rio/voce-nao-imagina-minha-dor-diz-tati-quebra-barraco-20626288#ixzz4pZbxJX3O>

¹⁰⁰ Link para o *Tweet* da cantora <https://twitter.com/TatiQBOfficial/status/807807225012121600>

¹⁰¹ A postagem completa:

<https://www.facebook.com/mccaroldeniteriooficial/posts/1374973749236879:0>

Repercussão na mídia: “É rotina para quem mora na favela”, diz Mc Carol sobre morte do filho de Tati Quebra Barraco <http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/e-rotina-para-quem-mora-na-favela-diz-mc-carol-sobre-morte-do-filho-de-tati-quebra-barraco-11122016>

vocês, então arrumem um serviço pra fazer!” (MC Carol, 11 de dezembro de 2016, em sua página na rede social *Facebook*).

Na postagem acima, MC Carol cita a frase “É negro, favelado / Então *tava* de pistola”, fazendo referência à sua música “Delação Premiada”¹⁰². Na música, epígrafe desta seção, Carol apresenta fortes críticas à militarização das favelas, explicitando, inclusive a corrupção da polícia e o assassinato de moradores de favelas que ficam expostos ao poderio armado do Estado: Troca de plantão, a bala come à vera / Ontem teve arrego, rolou baile na favela / Sete da manhã, muito tiro de meiotá / Mataram uma criança indo pra escola. A MC também menciona os assassinatos do pedreiro Amarildo e do dançarino DG, ambos praticados por policiais de UPPs em favelas da zona sul – Rocinha e Pavão-pavãozinho, respectivamente: Cadê o Amarildo? Ninguém vai esquecer / Vocês não solucionaram a morte do DG / Afastamento da polícia é o único resultado / Não existe justiça se o assassino tá fardado. A música termina com uma crítica veemente à seletividade do sistema de justiça que tortura, mata e condena pobres e negros, enquanto ricos e poderosos mantêm seus direitos civis garantidos: Três dias de tortura numa sala cheia de rato / É assim que eles tratam o bandido favelado / Bandido rico e poderoso tem cela separada / Tratamento VIP e delação premiada. Esta letra repercutiu nacionalmente por fazer críticas à atuação da polícia militar, às políticas de segurança pública no Rio de Janeiro e à parcialidade do judiciário brasileiro, que aceita o benefício de delação premiada de políticos e executivos de altos cargos enquanto nas favelas, para a população pobre e de maioria negra, a brutalidade é a regra.

Nesta fronteira entre “crime” e cultura, o funk carioca permanece resistindo ao pensamento aristotélico que categoriza os sujeitos e comportamentos a partir de uma lógica universal. É no borramento dessas categorias e na denúncia de seu cotidiano que o funk encontra na fronteira sua sobrevivência. E é nesta tensão entre o lazer das multidões, o sucesso midiático internacional de artistas do funk e a insistência na criminalização que reside aquilo que a sociedade brasileira não consegue mais negar: funk é cultura.

¹⁰² Link para a música <https://www.youtube.com/watch?v=ZfZLPXLGwUs>

3.3 Unidades de Polícia Pacificadora e a última fronteira da militarização da vida

Zaluar (1999) apresenta também um compilado que resume os estudos no campo da violência urbana desde seu início, ainda na década de 1970, até sua fase posterior, nos anos 1980, com foco nos direitos humanos, na crítica à atuação das polícias, do Estado Penal como um todo e na desigualdade social como motor da violência. No pós-ditadura civil militar, com os olhares voltados para a violência policial e o aumento da distribuição de armas de fogo no Brasil, a polícia militar passa a ser “objeto” de estudo mais detalhado, não somente por suas práticas, mas pela história da instituição e seus usos como aparato repressivo desde o seu surgimento.

Os objetos mais comuns na virada da década de 80 são justamente a brutalidade oficial, militar e estatal, ou a paraestatal, clandestina e oficiosa das organizações paramilitares que continuaram a exercer o terror do Estado, termo comum na literatura até os dias de hoje, apesar dos enormes esforços, a partir da Constituição de 1988, em estabelecer um Estado democrático de Direito no país (Zaluar, 1999, p. 31).

Há, desde os primórdios nos estudos sobre segurança pública e violência, praticamente um consenso em torno dos elementos causadores de um cotidiano violento nas cidades brasileiras. Como firma Zaluar (1999), o discurso predominante desde os anos 1970 é o de que “os verdadeiros problemas e questões seriam evidentemente a miséria crescente, o desemprego, a falta de serviços públicos eficientes, em especial no setor da saúde e da educação, e a ausência de políticas sociais” (idem, p. 34). Ainda assim, as políticas de segurança pública parecem se distanciar cada vez mais da causa estrutural dos problemas em torno da chamada “criminalidade”. O “grande inimigo” do século XX permanece até hoje o mesmo: o tráfico de drogas. E é na guerra às drogas que se centram as principais políticas de segurança pública não só no Brasil, mas na maioria dos países da América Latina, tendo a morte e o encarceramento em massa como seus principais resultados. Como aponta Facina,

A outra face do encarceramento massivo é a explosão de um tipo de violência que, dada as possibilidades de espetacularização que apresenta, é por vezes tomada como A violência. Trata-se da violência urbana,

identificada a crimes cometidos com a utilização de armas de fogo e com alta letalidade. Sob a ótica da classe média ou das classes proprietárias, essa violência se traduz principalmente como ataque ao patrimônio privado. Na percepção dos moradores das periferias das grandes cidades ela é sinônimo de assassinatos, com alto grau de participação de forças do Estado. Muitas dessas mortes são resultado de uma política proibicionista que prioriza o combate armado contra o comércio varejista de drogas ilícitas nas favelas (Facina, 2014, p. 2)

Segundo Thiago Rodrigues, o termo “guerra às drogas” foi cunhado pelo presidente estadunidense Richard Nixon, em 1972, ao anunciar que a “ameaça das drogas” exigia a declaração de uma guerra para combatê-la. A narrativa da “guerra às drogas” baseia-se, desde os seus primórdios, “na divisão estanque do mundo em dois blocos: o dos países produtores e dos países consumidores de drogas” (Rodrigues, 2012, p. 16). Este dualismo fictício não leva em conta o fato de que Canadá e Estados Unidos são, há quase 50 anos, dois dos maiores consumidores de drogas do mundo, além de produtores de maconha. Ainda de acordo com Rodrigues, “assim como o Brasil, por sua vez, não é somente um ‘país de trânsito’, como identificado nos anos 1980, mas também um dos maiores consumidores mundiais de cocaína” (idem).

Se o governo Nixon fora marcado pelo discurso de guerra às drogas que carimbou na América Latina o título consensual – embora fictício – de grandes inimigos dos Estados Unidos por ser a responsável pelo abastecimento de drogas no país, foi com Ronald Reagan que seu período de militarização teve início. Como explica Rodrigues, nesse período, os Estados Unidos passaram a associar guerrilhas de esquerda, entre elas as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), com o tráfico de cocaína, configurando, então, “uma nova ameaça à segurança continental” (Rodrigues, 2012, p. 17). Assim, cunhou-se o termo “narcoterrorismo” para designar a união entre tráfico de drogas e guerrilha armada da América Latina, servindo de pretexto para a militarização do combate às drogas como política de Estado. Este fenômeno justificou a adoção de leis de exceção e o aumento da repressão “que resultaram no aumento generalizado da violência, sem diminuir a oferta de cocaína” (idem, p. 18).

Em outros países, como no Brasil, a “guerra às drogas” reforçou também políticas de segurança que, por sua ação repressiva e seletiva a determinados territórios, endossou uma verdadeira guerra aos pobres. É neste contexto que surge o conceito de “crime organizado”, muito utilizado pelo poder público e pela

imprensa ao redor do mundo, e hoje naturalizado como sinônimo de venda de drogas consideradas ilícitas no varejo, mas que ignora os grandes administradores do capital gerado pela venda de grandes volumes de drogas. Sob a justificativa de combate ao chamado “crime organizado” que, segundo o senso comum, é o responsável pelas principais formas de violência no Rio de Janeiro e em vários outros estados brasileiros, a violação dos direitos humanos nas favelas e periferias tornou-se constante. De acordo com Salo de Carvalho (2006), esta prática é comum na América Latina e reflete uma ampla ideologia da política criminal atual, responsável pela criação de um discurso constante de uma suposta situação de exceção que permite a suspensão de direitos.

Se na América Latina o discurso de emergência foi constantemente revigorado pelas agências repressivas como instrumento de (re)legitimação das políticas criminais de guerra às drogas, encontrando no “crime organizado” o inimigo visível a ser combatido, a atualidade a exceção ganha contornos de estado de permanência com a adição do discurso de luta contra o terrorismo. Como o poder punitivo é operacionalizado sob a aparência do respeito às regras dos Estados de Direito, mas, em realidade, atua em um vácuo de direito(s), o efeito é a gradual desestabilização das Constituições (Carvalho, 2006, p. 260).

Este discurso faz parte, ainda segundo Carvalho, de uma “nova configuração da política criminal autoritária contemporânea” cuja máxima parece ser “contra o terror das organizações criminosas, o terrorismo de Estado” (p. 256). No entanto, para legitimar esta nova configuração, é preciso criar um contexto para isso, uma ideologia que retire o status de “pessoa” de determinados indivíduos. É o que faz o chamado Direito Penal do Inimigo com aqueles que se negam a participar do contrato social, ou seja, que praticam constantemente aquilo que o Estado define como crime. Dessa forma, com a divisão entre “pessoas” e “não pessoas”, há também uma enorme diferença entre as práticas de direito penal entre os que são considerados cidadãos e os que são tidos pelo todo social como verdadeiros inimigos. Aqueles que habitualmente praticam crimes, portanto, deixam de ser pessoas aos olhos do direito penal do inimigo, permitindo que a esses corpos se tornem alvos do combate ao crime – que termina por ser o combate ao “criminoso”.

Salo de Carvalho aponta também que este discurso penal do inimigo, pela sua beligerância, acaba por comparecer não somente nas instituições de poder, mas também na mídia e entre as camadas sociais, transpondo as ações do aparato

repressivo que violam os direitos, legitimando e abrindo espaço para autorizar o terrorismo de Estado.

Neste quadro de apontamento de exceções que se tornam duradouras, a categoria normatizada "organizações criminosas" adquire fundamental importância, visto ser o conceito que possibilitará agregar sob o mesmo estilo repressivo condutas absolutamente diversas como "terrorismo", comércio de drogas ilícitas, imigração ilegal, tráfico de pessoas e de órgãos, crimes econômicos, entre outros (idem, p. 259).

É claro que esta amálgama se dá diante de um contexto de sensível violência cotidiana sentida e vista pelas mais diversas camadas da sociedade. Assim, como aponta Carvalho, a sociedade vivencia a sensação de insegurança e se vê como potencial vítima todos os dias. O Estado se mostra, diante desta população, incapaz de dar respostas a esses riscos, fazendo com que desta tensão – entre a incapacidade do Estado de administrar os riscos e a sensação de insegurança – emergjam tentações autoritárias com aspecto de eficácia.

No cálculo entre custos e benefícios, o sacrifício de determinados direitos e garantias fundamentais aparenta ser um preço razoável a ser pago pela retomada da segurança. Sua assimilação resta ainda mais fácil se estes direitos e garantias a serem suprimidos integram o patrimônio jurídico de alguém considerado como inimigo, de um outro considerado como obstáculo ou ameaça que deve ser reputado como "ninguém" (não-ser) (Carvalho, 2006, p. 261).

Não obstante, é nas favelas que este não-ser/ninguém se encontra, pelo olhar do Estado e do senso comum dominante. É nesses territórios que se encontram os grandes inimigos da paz social e, como aponta Facina (2014), é também onde se materializa o recrudescimento repressivo que culminou, no início da década de 1990, nas chacinas de Acari, Candelária e Vigário Geral. Embora todas elas tenham tido comprovada participação de policiais, é ainda a juventude de favelas – assassinada todos os dias – que a maior parte da sociedade e do Estado brasileiro acredita ser a responsável pela violência cotidiana. O funk, como a expressão maior dessa mesma juventude, pela lógica dos que defendem essa política, deve também ser combatido.

Não é intenção desta pesquisa realizar um panorama das políticas de segurança pública na América Latina, nem tampouco apresentar soluções para este problema. No entanto, é importante apresentar alguns elementos que, certamente,

serviram para justificar, em alguma medida, a implementação de certas medidas de segurança por parte do Estado, entre elas, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), já mencionadas anteriormente. Segundo o próprio exército¹⁰³, surgidas a partir da experiência brasileira na ocupação do Haiti, as UPPs dialogam diretamente com os projetos de militarização ao redor do mundo. Como aponta a reportagem do *Le Monde*¹⁰⁴, após o fim de mais de uma década da Missão das Nações Unidas para Estabilização do Haiti (MINUSTAH), chefiada pelo Brasil, o saldo é de um país “mais pobre, com a economia estagnada, onde o desemprego atinge 70% da população economicamente ativa e o tráfico de drogas cresce em velocidade assustadora” (*Le Monde Diplomatique Brasil*, 4 de maio de 2017). A matéria destaca também a forte participação de conglomerados nacionais e internacionais no controle militarizado do território haitiano, responsável também pela privatização dos serviços públicos essenciais que aumentou o custo de vida da população e deixou um rastro de precariedade extrema.

Não é somente a partir da perspectiva do Direito e da segurança pública que poderemos explicar a UPP – e a militarização – como projeto. Esta política é, antes de tudo, multifatorial e resposta aos interesses de vários setores que controlam o capital. Assim, além de um aparente projeto de segurança pública, as UPPs eram também um projeto de cidade bem definido e preparado para os megaeventos esportivos que viriam a se realizar no Rio de Janeiro seis anos depois da instalação da primeira UPP.¹⁰⁵

Vimos, portanto, que as políticas de segurança pública voltadas ao combate à violência urbana são pautados, basicamente, na guerra às drogas. No entanto, com forte ligação com as desigualdades sociais e a falta de acesso a direitos, a violência urbana segue sendo “combatida” pelo viés militarizado da segurança pública. Para

¹⁰³ "A PM visitou o Haiti para ver como se fazia, e assim surgiu o conceito de UPP. O Exército tem usado as experiências do Haiti no Complexo do Alemão e na Maré", diz o coronel. <https://www.dw.com/pt-br/miss%C3%A3o-no-haiti-torna-brasil-refer%C3%A2ncia-em-treinamento-de-for%C3%A7as-de-paz/a-18141833>

¹⁰⁴ http://diplomatique.org.br/militarizacao-tipo-exportacao-o-perigo-da-industria-humanitaria-brasileira/?fbclid=IwAR2AL7iedg_VTakHMFY4Wv56q_9oVIFxCzp4Ki3VrB8xPftwiNZzdUpVw

¹⁰⁵ Vale destacar que, alguns anos depois, privado de liberdade pela prática de diversos crimes contra a administração pública, corrupção e lavagem de dinheiro, o ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral, afirmou em depoimento que comprou, com a ajuda de empresários brasileiros, por dois milhões de dólares, votos para trazer a Olimpíada para a cidade <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/07/04/sergio-cabral-depoe-sobre-compra-de-votos-para-o-rio-sediar-a-olimpiada-de-2016.ghtml>

garantir a vinda dos megaeventos para o Rio de Janeiro, o controle de território pelo Estado, bem como a repressão aos pobres, é o contexto que faz surgir o projeto das Unidades de Polícia Pacificadora, unindo o controle da violência a um projeto de cidade que exclui ainda mais as camadas pobres, sobretudo a população negra. Entretanto, há outro ponto importante a ser levado em conta nos debates sobre as UPPs.

A revista Exame¹⁰⁶ mostrou que a indústria de armamentos no mundo, impulsionada pelas 100 maiores empresas do setor, movimentaram cerca de 410 bilhões de dólares só em 2011. Segundo a revista, para essas empresas “a guerra realmente é vital para sua sobrevivência, pois é daí que vêm mais de 90% de seus negócios”. Se a guerra gera lucro, não seria diferente na guerra às drogas. Em uma conjuntura de forte militarização em países do Oriente Médio, pautada principalmente na “guerra ao terror”, os lucros da indústria bélica precisavam crescer também através da guerra às drogas. Assim, os unindo os megaeventos, a guerra às drogas e os projetos de cidades excludentes, temos um exemplo de como o capital mantém seus lucros.

De acordo com Gawryszewski, Penna & Melo, os megaeventos esportivos são uma forma de o capital manter seu ciclo de reprodução de valor e adiar crises de superprodução. Para isso, governos investem em artefatos e tecnologias produzidos pela indústria bélica e implementam políticas de segurança pública baseadas em domínio territorial e militarização. Segundo os autores, durante a Copa do Mundo de 2014 realizada no Brasil, o governo federal “coordenou em conjunto com as demais esferas de governo um quantitativo de 150 mil agentes de segurança pública” (Gawryszewski, Penna & Melo, 2015, p. 174). Os investimentos financeiros para tal ficaram em torno dos 1,9 bilhões, incluindo recursos para operações militares, armamentos etc. Pouco tempo antes do início da Copa, cerca de 10 mil agentes da Força Nacional receberam treinamento para compor uma tropa especialmente treinada para neutralizar os chamados “distúrbios urbanos”. No mesmo período, a Polícia Militar do Rio de Janeiro recebeu formação em táticas de contra-insurgência urbana, oferecida pela polícia francesa, que utilizava esses recursos nos subúrbios da França, ainda segundo os autores.

¹⁰⁶ <https://exame.abril.com.br/negocios/as-10-empresas-que-mais-lucram-com-as-guerras/>

Ainda segundo os autores, em maio de 2014, “os órgãos de segurança requisitaram a compra de mais de 270 mil granadas e projéteis de gás lacrimogêneo, mais de 260 mil cartuchos de balas de borracha” (idem, p. 177). Também neste período, o Rio de Janeiro gastou cerca de 316 milhões em infraestrutura utilizado no sistema de segurança dos jogos. O conjunto de favelas da Maré foi ocupado pelas forças de segurança em abril de 2014, dois meses antes do início da Copa do Mundo. Nesta ocupação, que durou 14 meses, segundo informações destrinchadas pelo jornal O Estado de São Paulo¹⁰⁷, investiu-se mais que o dobro do que já se investiu em programas sociais na Maré num período de seis anos. Ou seja, em pouco mais de um ano, o Estado brasileiro gastou o dobro (R\$ 599,6 milhões) do que investiu em políticas sociais (R\$ 303,63 milhões) durante seis anos inteiros.

Os números emblemáticos mostram uma lógica de intensa militarização das favelas do Rio de Janeiro, mas esta lógica se reflete não somente pelo emprego das forças militares. Como apontam Gawryszewski, Penna & Melo,

[esta] é uma lógica militarizada, pois não só emprega forças de segurança militares (Polícia Militar e Forças Armadas), mas porque possuem um ethos militarizado, no entendimento de que as favelas são tomadas por “inimigos” (no caso, os narcotraficantes) e que os territórios precisam ser libertados em prol do bem-estar da população (2015, p. 186).

A ocupação militar da Maré, que durou 14 meses, foi posteriormente substituída por Unidades de Polícia Pacificadora¹⁰⁸. Nascida e criada em uma das regiões que compõem o conjunto de favelas da Maré, Marielle Franco dedicou-se ao estudo da UPP e os impactos desta política para a vida da população favelada. Para Franco, a UPP, enquanto modelo de política de segurança pública, reforça o modelo de Estado Penal, absolutamente integrado ao projeto neoliberal.

Segundo a autora, num contexto de “guerra às drogas”, o projeto da UPP se caracteriza pelo controle e a ocupação dos territórios de favelas por armas oficiais como alusão à paz, configurando uma nítida estratégia de conquista do apoio popular. Sua dissertação de mestrado tem como título “UPP: Redução da favela a três letras”, mostrando que o projeto das UPPs trouxe ao imaginário social uma

¹⁰⁷ Na Maré, ocupação militar custou o dobro dos gastos sociais nos últimos seis anos <https://outline.com/SvKkR2> (o link utilizado para acessar a matéria está hospedado no site Outline, pois o jornal não permitiu a leitura da reportagem por pessoas não assinantes).

¹⁰⁸ <https://vejario.abril.com.br/cidades/implantacao-upp-favela-mare-complexo-do-alemao/>

ideia de que esta seria a solução para os territórios de favela. As UPPs, portanto, chegam a estes lugares com a promessa de ocupação estatal para garantia de políticas públicas e direitos sociais antes negados pela forte presença do “crime organizado”.

Se por um lado, há uma representação positiva de projeto de ‘pacificação’, por outro, ele tem sido questionado no que se refere à relação entre Estado e as populações nas favelas. Tem se discutido tanto a chegada dos serviços, quanto o controle exercido sobre a rotina nessas áreas da cidade (Franco, 2014, p. 57).

A autora mostra, no entanto, que nesse modelo de “pacificação”, as políticas públicas não se mostram como prioridade do Estado, chegando sempre em segundo plano, quando chegam. A polícia, nesse caso, é a única parcela implementada desse projeto. E esta age como força reguladora e responsável pela manutenção de uma determinada “ordem” nas favelas onde se encontram. Neste sentido, é possível decifrar o verdadeiro intuito das UPPs enquanto projeto político: controle da população pobre através de uma lógica dominada pela militarização com discurso pacificador. Como aponta Franco, “há uma visão impregnada na sociedade de que os moradores de favelas são, em sua maioria, participantes do varejo da droga imposto pelo tráfico” (idem, p. 61). Assim, nota-se que a criminalização da pobreza vence sua principal fronteira e se firma, a partir do preconceito predominante na subjetividade coletiva.

Para Franco, as UPPs não rompem com as marcas fundamentais do Estado Penal. E conforme já mostrou Carvalho, no direito penal do inimigo, uma das marcas do Estado Penal atual, se há identificação dos moradores de favelas como “narcotraficantes”, esses são transformados, então, em não-pessoas, ou seja, não cabem a eles os direitos sociais básicos. Este formato, portanto, pode assegurar, ainda segundo Franco, algum nível de controle dos territórios populares em nome dos megaeventos, mesmo que a partir da retirada de direitos (idem, p. 72). Ainda de acordo com a autora, houve, através das UPPs, uma administração militarizada, “tendo na ocupação policial uma adequação do ambiente para melhor responder às exigências dos grandes eventos” (idem).

Marielle Franco explica também que o modelo militarizado dos grupos ligados ao varejo das drogas não foi substituído pelo aparato do Estado. O que ocorreu, na maior parte dos casos, foi a convivência entre a polícia militar e os

varejistas de drogas. De acordo com a autora, nos locais onde a UPP não chegou, a venda varejista de drogas permaneceu intacta, sem nenhuma necessidade de negociação, à priori, com os agentes do Estado. O que se modificou, neste íterim, foi a frequência das operações policiais marcadas por forte violência e abuso de poder por parte da polícia para com os moradores das favelas. Segundo Franco, “o varejo do tráfico é substituído por uma postura militarizada da polícia, agora não mais com operações esporádicas, mas com uma presença permanente nesses territórios” (ibidem).

Facina também destaca que o efeito principal das UPPs, num primeiro momento, foi a redução dos tiroteios provocados pelas constantes operações policiais em conflito com o chamado “tráfico”. Além disso, a UPP reduziu a quantidade de armas circulando ostensivamente nas mãos do “crime organizado”, embora estas continuassem visivelmente presentes nas mãos da polícia militar. Entretanto, a UPP passa a ser não somente uma forma de policiamento do território com objetivo de conter a prática daquilo que é considerado crime, mas também, o de regular as formas de lazer e sociabilidade nas favelas.

A identificação do discurso das UPPs como “salvadoras” das favelas cariocas também é apontado por Dennis Novaes. Segundo o autor, este discurso aponta as UPPs como a política que finalmente poderia salvar as favelas da violência e do domínio do “crime organizado”; e que a repressão aos moradores desses territórios, bem como a proibição dos bailes, segundo esta narrativa, seria um mero acidente de percurso, um efeito colateral (Novaes, 2016, p. 44). O autor também chama atenção para a coexistência entre a presença da polícia militar e do varejo da droga. Esta coexistência seria mediada pelo arrego, “uma forma de gestão da vida” nesses territórios (idem).

A partir do trabalho de Novaes é possível apreender que a proibição dos bailes funk é um eixo central da atuação das UPPs. Os bailes se mostram como parte essencial da sociabilidade entre os jovens nesses territórios, inclusive como forma de valorização do lugar onde se vive (Novaes, 2016, p. 44). Assim, proibir os bailes funk, é também controlar o lazer da juventude moradora de favelas que, na maioria das vezes, sequer consegue se locomover pela cidade. Um exemplo explícito do uso das UPPs como forma de controle do lazer da população favelada e, também, como projeto de cidade que garante direitos apenas para uma parcela da população, ocorreu em 2015, quando a Promotoria do Rio de Janeiro ajuizou uma

ação¹⁰⁹ para coibir bailes funk na favela do Pavão-Pavãozinho. A ação solicita a instalação de uma UPP com a justificativa de que as festas incomodavam os moradores de Copacabana e que, até então, o poder público não havia tomado nenhuma providência.

A arbitrariedade em relação à proibição dos bailes funk encontrava na Resolução 013, resquício de uma ditadura civil-militar mal superada, seu respaldo legal. Norma de aplicação do decreto 39.355/2006, a resolução 013 “determinava a relação dos órgãos de segurança com os eventos “sociais, culturais ou esportivos” no estado” (Facina, 2014, p. 10). Esta norma previa que a polícia poderia autorizar ou proibir eventos de qualquer porte sem motivação estabelecida previamente, nem mesmo pela própria resolução. Facina explica também que, desde que a Constituição de 1988 entrou em vigor, a censura artística deixou de existir tanto pelo conteúdo quanto pela organização de eventos culturais. Dessa forma, “obrigar o cidadão a pedir licença ou autorização para organizar um evento cultural é a reedição das práticas da ditadura civil-militar inaugurada em 1964, repudiadas no ordenamento jurídico democrático brasileiro” (idem).

Foram cerca de três anos de articulação entre diversos movimentos culturais, ativistas e intelectuais para que, em agosto de 2013, a revogação da resolução 013 fosse anunciada pelo então governador Sérgio Cabral¹¹⁰. À época, segundo o secretário de segurança, José Mariano Beltrame, e o próprio governador, um grupo de trabalho¹¹¹ seria instituído para a criação de novas regras para realização das festas. Segundo o jornal O Globo, os movimentos culturais que participaram da luta pela derrubada da resolução 013 reivindicavam a participação de seus representantes na comissão que elaboraria o texto substitutivo da 013. Este grupo de trabalho nunca foi instituído.

3.4 “Evoluiu”: o funk entre a cadeia e o red carpet

¹⁰⁹ www.jota.info/justica/promotoria-pede-upp-para-coibir-baile-funk-na-zona-sul-do-rio-16092015

¹¹⁰ <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/08/cabral-anuncia-fim-de-resolucao-que-impedia-baile-funk-em-favelas-do-rio.html>

¹¹¹ <https://oglobo.globo.com/rio/grupo-vai-elaborar-nova-resolucao-sobre-realizacao-de-bailes-funk-em-comunidades-pacificadas-9521277>

Evoluiu
Ritmo agressivo 150 fluiu
Levando levadas que você nunca ouviu
Eu sou o Rio

(Evoluiu – MC Kevin O Chris)

Como já dito, embora o funk já tenha se firmado como produto artístico e cultural, ele continua se transformando sob forte interferência das políticas de segurança pública, precisando se adaptar sempre a esta realidade. Diante de tantos impasses e obstáculos para a realização dos bailes funk nas favelas, desde os anos 2000 e com ainda mais censura por parte das UPPs, a vontade das forças de segurança e a capacidade de negociação dos organizadores das festas é que acabava por determinar se estas viriam a acontecer ou não. Como aponta Novaes, neste momento, a figura do DJ acaba por se tornar o “ponto nevrálgico” da organização dos bailes. São eles que mediam a correlação de forças do território afim de viabilizar as festas.

[...] responsáveis por articular uma extensa malha de relações de força e interesses distintos. São eles que dialogam com os comandantes das UPPs a fim de possibilitar a existência dos eventos, respeitam as determinações dos varejistas de drogas e ao mesmo tempo buscam fazer acontecer um baile que agrade ao público (Novaes, 2016, p. 45).

Mais uma vez o funk se encontra na fronteira. Ali, entre policiais, varejistas de drogas, outros artistas, os moradores e o próprio público, o DJ carrega consigo a responsabilidade pelo lazer de centenas – às vezes milhares – de pessoas. Entretanto, como aponta Novaes, é preciso enxergar a beleza do resultado desses esforços em detrimento dos conflitos presentes nesta fronteira de estrada sinuosa.

A poesia que permeia os trajes dos frequentadores, os movimentos de seus corpos e a animação que a música funk consegue produzir como poucas manifestações artísticas não pode ser esquecida em nenhum momento. Esse é, sem dúvida, o maior talento dos DJs e MCs, da população favelada ao longo do século XX e, por que não dizer, de diversas manifestações diaspóricas mundo afora: responder com poesia à dureza cotidiana (Novaes, 2016, p. 45 e 46).

Esta beleza está presente e pode ser vista na alegria dos que, ainda que de forma intermitente, conseguem acessar o direito ao lazer e à alegria nos bailes funk.

Entretanto, a partir da instalação das UPPs, o número de bailes funk nas favelas diminuiu drasticamente, conforme aponta Dennis Novaes. Isto porque, ao passo que as UPPs iam chegando nos territórios, os bailes passavam a ser regidos pelas normas criadas por cada Batalhão de Polícia Militar, a depender da região onde se localizava a favela. Como já demonstramos, a Resolução 013 abria brecha para este autoritarismo pautado precisamente nas narrativas hegemônicas que conectam o funk à criminalidade, justamente aquilo que as UPPs diziam ter o objetivo de combater. Novaes explica também que, mesmo nas localidades onde os bailes eram permitidos pela PM, a mesma fiscalizava a realização dessas festas, que “não podiam tocar proibições, sob o risco de repressão policial e consequente interdição” (Novaes, 2017, p. 87). Em nota de rodapé, o autor explica também que, pela complexidade das relações, em algumas favelas bailes funk acabavam acontecendo mediante o pagamento do chamado “arrego” aos policiais. Já em outros casos, a própria UPP abriu espaço para que os bandidos voltassem a assumir o controle dos territórios. Com este recuo da PM, algumas UPPs passaram a permitir a realização dos bailes regularmente (idem). Novaes detalha que, desta nova dinâmica, um dos maiores impactos foi a drástica redução no tamanho destes bailes:

Embora não tenha acabado completamente com os bailes – mesmo nas favelas ocupadas, muitos continuam ocorrendo –, o advento das UPPs causou uma retração no tamanho dessas festas. Bailes que antes recebiam frequentadores de todas as regiões do Rio de Janeiro, hoje são mais modestos e voltados para suas próprias comunidades. Provavelmente em consequência disso, houve uma considerável diminuição do número de shows de MCs nos bailes de favela, ficando a cargo dos DJs a animação da festa por toda a noite (Novaes, 2017, p. 87).

Outras transformações podem ser sentidas a partir da forte ingerência militarizada nas favelas, Novaes ressalta duas delas: a preponderância dos sites de compartilhamento de músicas como plataforma de circulação do funk, sobretudo o *Youtube*; e o surgimento de pequenos estúdios nas favelas e bairros de periferia do Rio de Janeiro construídos e administrados por DJs e MCs. As músicas que antes ficavam conhecidas por serem lançadas nos bailes de favela, agora são “viralizadas” nas plataformas digitais, como *Youtube* e *SoundCloud*, pelos próprios DJs e MCs que as produzem. Nesses pequenos estúdios, cada DJ confere sua marca nas músicas, em sua maioria montagens, que vão animar as festas dos finais de semana.

Ainda de acordo com Novaes, os DJs, além de serem os grandes articuladores responsáveis pela organização dos bailes, também têm se tornado cada vez mais famosos. Os estúdios também são o local onde os DJs montam os chamados “carimbos”, frases curtas, geralmente em tom humorístico, inseridas nas músicas tanto para identificar os DJs como para exaltar seus trabalhos. Para Novaes, a referência aos nomes dos DJs, diferente de como era no passado, “tornou-se uma prática comum no mundo funk por meio dos carimbos” (idem, p. 88).

Esses carimbos são gravados a pedido dos DJs por MCs ou pessoas conhecidas cujas vozes tenham timbres singulares ou sejam capazes de imprimir uma entonação interessante. Seguindo este princípio, mas numa dinâmica diferente, as “músicas carimbadas” são aquelas que abrigam estas referências dentro de sua própria estrutura. Estas músicas, em sua forma atual, são fenômenos recentes fruto de todo o processo de transformações descrito até agora (idem).

Novaes explica que, com as UPPs, as letras das músicas também se modificaram. Os proibições e as putarias praticamente se fundiram, já que os proibições explícitos passaram a ser censurados em algumas favelas controladas pela polícia militar. As putarias, que antes só tratavam da temática sexual, hoje também mencionam o cotidiano do varejo das drogas consideradas ilícitas e à sexualidade dos “homens do tráfico”. As letras se modificaram não somente pela temática e pelo seu encurtamento. Nas gravações, os MCs costumam deixar trechos em branco para que sejam completados por nomes de lugares, favelas ou bailes. Esses espaços também podem, em alguns casos, ser preenchidos com nome de bandidos dessas localidades, conforme percebe Novaes. Um exemplo de montagem com trechos em branco é o funk de MC Delano e MC Novin “Eu vou arrastar ela”¹¹², lançado em 2015, cujo primeiro trecho foi adaptado para vários DJs¹¹³:

Eu vou arrastar ela
(MCs Delano e Novin)

Eu vou arrastar ela
Eu vou arrastar ela
Pro beco da favela
Pro beco da favela

_____ arrasta ela

¹¹² <https://www.youtube.com/watch?v=Owlf302xFkM>

¹¹³ Um exemplo é a montagem do DJ Lukinhas https://www.youtube.com/watch?v=FVSIBCa3i_k

_____ arrasta ela
 Pro beco da favela
 Pro beco da favela

Além disso, vários DJs fazem produções diferentes, com partes mais aceleradas ou com o acréscimo de vinhetas, ou mesmo mudando os arranjos. Estas produções são viabilizadas pelos estúdios de pequeníssimo porte que hoje se multiplicam na periferia e nas favelas cariocas. Novaes destaca que essas produções são tocadas pelos DJs no horário em que o baile está mais cheio, chamando atenção para si. Essas montagens com os nomes de cada DJ também são uma forma de divulgação do trabalho dos MCs, pois eles sabem que, quanto mais carimbos fizerem, mais DJs vão tocar sua música (Novaes, 2017, p. 90). Todo esse processo aconteceu devido às novas dinâmicas que atravessam a produção dos bailes funk.

A Folha de São Paulo¹¹⁴ também percebeu o estouro dos funks em 150 bpm, dando destaque ao protagonismo de FP do Trem Bala e Iasmin Turbininha como os dois expoentes deste novo cenário. Segundo a reportagem, publicada em maio de 2019, Turbininha e FP fazem parte de um movimento maior “no qual produtores e DJs assinam músicas, atraem multidões e se tornam mais famosos do que os MCs, que no passado ocupavam o centro do palco”. Na mesma matéria, a Folha também enfatiza o papel da internet, conforme Novaes demonstrou. No texto, o jornal afirma que FP virou “o brabo do YouTube”, e que, ao contrário do canal Kondzilla, que produzia videocliques caros dos MCs, o DJ postava em seu canal vídeos amadores, e Turbininha divulgava seus podcasts.

O tamborzão segue sendo a principal matriz de produção dessas montagens e a base para os MCs cantarem. Embora as 120 batidas por minuto (bpm) ainda persistam, a partir de 2016, o ponto alto dos bailes passou às 150 bpm, também chamado em alguns bailes de “putaria acelerada”. Na parte da manhã, quando o baile vai chegando ao final, o ritmo acelera e chega às 170 bpm, conforme afirma a DJ Iasmin Turbininha à Folha de São Paulo¹¹⁵: quando estava na febre do 150, de madrugada já chegava a 160, 165. De manhã, o baile é ‘pique rave’”.

¹¹⁴ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/djs-e-produtores-do-funk-atraem-multidoes-e-ficam-mais-famosos-do-que-mcs.shtml>

¹¹⁵ <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/no-underground-funk-chega-as-170-bpm-e-resiste-a-onda-de-popficacao-do-genero.shtml>

Além de FP e Turbininha, um dos principais expoentes do chamado 150 bpm é o DJ Rennan da Penha. O jovem de 25 anos é tido como um dos idealizadores de um dos bailes funk mais importantes do Rio de Janeiro: o baile da gaiola. Realizado em uma das ruas da Chatuba da Penha, próximo da Vila Cruzeiro, o baile da gaiola já chegou a receber até 25 mil pessoas na mesma noite, número bastante expressivo, principalmente na era pós-UPP. Em 2016, Rennan foi acusado de associação ao tráfico de drogas, mas foi absolvido em primeira instância. O Ministério Público decidiu recorrer e Rennan foi condenado a seis anos e oito meses de privação de liberdade em regime fechado. Em 24 de abril de 2019, Rennan da Penha se entregou à justiça e hoje cumpre pena em regime fechado.

A prisão de Renan acontece justamente em um contexto de ascensão dos DJs, como já afirmado anteriormente, mas não se dá sem reação. Artistas de dentro e fora do funk, intelectuais e ativistas organizaram uma série de ações nas redes sociais e até uma manifestação na frente do Tribunal de Justiça denunciando o racismo e a seletividade do sistema penal. A campanha Deixa Eu Dançar¹¹⁶, por exemplo, produziu um site com conteúdos completos sobre Rennan da Penha, entre eles, uma série de respostas rebatendo ponto a ponto as acusações sofridas pelo DJ, explicitando as características preconceituosas da decisão judicial.

Assim como em outros casos, o papel da imprensa na condenação pública de Rennan também merece atenção. Logo após a condenação de Rennan, o programa televisivo semanal Fantástico¹¹⁷, da TV Globo, exibiu “com exclusividade” as imagens que comprovariam a culpa de Rennan pelos crimes dos quais estava sendo acusado. Nas imagens, que teriam sido captadas em 2018, Rennan aparece cumprimentando homens que seriam os “chefes do tráfico” do Complexo do Alemão. A narrativa, apoiada por imagens de um rapaz cumprimentando outros em uma favela carioca, serviu de sustentação para a decisão judicial contra o DJ diante da opinião pública. A cena se repetiu exaustivamente em diversos veículos de televisão e internet ao longo da semana, com toda sorte de comentários sobre a supostamente óbvia relação de Rennan com o varejo de drogas consideradas ilícitas.

¹¹⁶ <https://www.deixaeudancar.org/>

¹¹⁷ <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2019/03/31/videos-mostram-dj-rennan-com-trafficantes-armados-no-baile-da-gaiola.ghtml>

No funk é muito comum, tanto nas letras quanto nas gírias, que não se sabe se foram incorporadas a partir do cotidiano das favelas ou se o contrário, o emprego do adjetivo “envolvido”. A palavra é comumente utilizada para caracterizar os sujeitos que, de alguma forma, têm envolvimento com o varejo do tráfico de drogas, mas também pode ser usada em outros contextos. Para aqueles que olham de fora, há fronteiras pouco delineadas entre três noções de “envolvimento” designadas por Novaes como **zona de incerteza**. Todas elas são esmiuçadas por Novaes que classifica 1) o envolvimento com práticas tidas como criminosas, caracterizando os “bandidos” reais que servem de inspiração para as letras dos proibidões¹¹⁸; 2) o envolvimento afetivo/profissional dos funkeiros com os bandidos, como no caso dos DJs de bailes de favela, conforme já exemplificado anteriormente; e 3) o envolvimento de todos os agentes contidos nesta malha de relações a partir de um conjunto de códigos, práticas e sentidos ali compartilhados (Novaes, 2016, p. 69).

Este ponto talvez seja um dos mais importantes para, no mínimo, relativizar as certezas da mídia a respeito do comportamento de Rennan da Penha. A noção de envolvimento dá conta de uma série de relações que, não necessariamente, estão ligadas ao trabalho direto ou indireto com o crime. O “envolvimento” ao qual se refere Novaes também serve para definir o envolvimento afetivo entre moradores das favelas que, muitas vezes, cresceram juntos, como narram, inclusive, diversas letras de funk. Além disso, como já citado anteriormente, os DJs dos bailes de favela desempenham um papel específico como articuladores para realização das festas, o que, sem dúvida, inclui a relação com varejistas de drogas ilícitas, tanto quanto com policiais, moradores, artistas, comerciantes, equipes de som etc.

Conforme explica Novaes, a noção de “envolvimento” serve para “contrastar o enquadramento dado à população favelada por alguns agentes de Estado e as considerações trazidas por meus interlocutores sobre suas vivências enquanto moradores de favela” (Novaes, 2016, p. 53). Segundo o autor, agentes do Estado e veículos de comunicação frequentemente acionam o potencial envolvimento de jovens moradores de favela como justificativa para prisão ou para a morte, sem que este seja sequer comprovado, e como se, ao ser comprovado, fosse salvo-conduto para pena de morte, que não é prevista na Constituição Brasileira.

¹¹⁸ Esta classificação me remete às músicas Escola Proibida e Dá um pinote nele, de MC TH, ambas disponíveis no Youtube, respectivamente: <https://www.youtube.com/watch?v=rqWo8TBfnw> e <https://www.youtube.com/watch?v=2YnG9EE52xc>

Assim, as imagens de Rennan da Penha exibidas incessantemente em todos os veículos de imprensa, por si só, comprovariam o envolvimento do DJ com o crime, possibilitando sua condenação, mesmo que não existam provas concretas para tal. A zona de incerteza, para a imprensa, é a zona da condenação à priori. Em reportagem publicada no portal G1, o “envolvimento” com crime passa a ser também o “envolvimento” com o baile: Justiça determina prisão de DJ Rennan da Penha e mais 10 **envolvidos** no ‘Baile da Gaiola’¹¹⁹ (grifo meu).

Outra justificativa utilizada pelo judiciário para a condenação do DJ e repetida pela imprensa sem qualquer questionamento é o compartilhamento de mensagens através do aplicativo Whatsapp em que Rennan avisaria “bandidos” sobre a presença da polícia na favela. A repetição deste argumento por parte da mídia hegemônica mostra o desconhecimento dos jornalistas sobre as práticas cotidianas das favelas cariocas, onde é comum que os moradores avisem aos outros, seja em mensagens privadas, seja em grupos, sobre a chegada da polícia. O objetivo é evitar que as pessoas corram o risco de ficar vulneráveis em possíveis tiroteios entre policiais e varejistas de drogas ilícitas.

É preciso dar destaque, no entanto, ao que aponta Herschmann (2005) a respeito da heterogeneidade da mídia. Segundo o autor, ao mesmo tempo em que demoniza o funk, a mídia hegemônica também abre espaços nos programas de televisão e até mesmo nos jornais. Um exemplo importante é o dos programas da Xuxa que, em plenos anos 2000, levava artistas de funk para o palco e com eles dançava e cantava. Alguns programas dominicais também levavam funkeiros para se apresentar ao vivo. Foi o que fez o Bonde do Tigrão, por exemplo, ficar famoso no país inteiro em pouco tempo. Herschmann explica que

A produção jornalística, por exemplo, implica em diversos modos específicos de se ver e relatar o "real", os quais diferem de um veículo para outro (ou mesmo variam dentro de um mesmo veículo), o que pode resultar na construção de diferentes significados para os acontecimentos dentro da mídia, tendo assim em conta apenas as múltiplas possibilidades de suas construções discursivas. Ou seja, os acontecimentos são formados por elementos também exteriores a ele, e em grande medida, condicionados pelo sujeito que vai reconhecê-los, relatá-los, construí-los (Herschmann, 2005, p. 91)

¹¹⁹ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/03/22/justica-determina-prisao-de-dj-rennan-da-penha-e-mais-10-envolvidos-no-baile-da-gaiola.ghtml>

A relação com a mídia é uma das contradições com as quais o funk precisou lidar ao longo de toda a sua história. Entretanto, outras especificidades também colocam o funk em uma constante fronteira entre setores contraditórios a priori, mas que ele consegue, como manifestação artística e fenômeno de massa, e como forma cultural da fronteira, administrar. De um lado, a criminalização do gênero musical e a estigmatização das práticas e estilos de vida dos funkeiros. De outro, a assimilação do funk enquanto produto cultural por parte da classe média. Assim, no mesmo momento em que o funk sofre o abalo de mais uma prisão, outros artistas ganham notoriedade no Brasil e no mundo. Sua criminalização não cessa, do mesmo modo que seu alcance não diminui.

O sucesso de Anitta no Brasil que se mantém desde 2013, agora é também sucesso mundial. No festival LollaPalooza, realizado em São Paulo, o rapper Post Malone chama ao palco o MC Kevin O Chris, que canta duas músicas e é ovacionado pelo público. Esses são apenas alguns exemplos de como o funk tem alcançado um público cada vez mais amplo, embora muitas vezes precise se adaptar a esta diversidade, produzindo as chamadas “versões light” – isto é, sem palavrões – para tocarem na televisão e em shows em boates de elite. Anitta hoje tem sua identidade funkeira questionada, ainda que admita os funks como o ponto alto de seus shows e tenha iniciado sua carreira na Furção 2000. Kevin O Chris é um dos principais artistas do funk do momento, produzido por FP do Trem Bala, entre outros DJs de renome, é conhecido por ser um dos expoentes do 150 bpm. Cito esses dois exemplos porque têm em comum o fato de se apresentarem em festivais internacionais importantes, como Lollapalooza e Rock in Rio, mas poderia citar outros, como Ludmila, Kevinho, Livinho etc.

Anitta, anteriormente MC Anitta, que em 2017 foi considerada “rejeitada” pela produção do festival Rock in Rio, é hoje a principal atração do festival para 2019. Á época, a cantora Lady Gaga havia cancelado sua apresentação dias antes do evento e, através das redes sociais, os fãs pediram que Anitta substituísse a artista pop como atração principal da noite. Segundo reportagem do portal Terra¹²⁰ da época, o criador do Rock in Rio, Roberto Medina, havia dito que Anitta “não se encaixava ao perfil” do festival e que “não tinha afinidade com a música dela”. O

¹²⁰ <https://www.terra.com.br/diversao/gente/purepeople/roberto-medina-esclarece-por-que-negou-anitta-no-rock-in-rio-nao-se-encaixa,05c8f3d67e150de1c989328feb0890adgjlgt9yn.html>

perfil oficial do Rock in Rio no Twitter¹²¹ chegou a publicar que “para criar o maior festival de música do mundo é preciso conciliar RIGOR e CRIATIVIDADE”. Em seguida, os organizadores do evento alegaram que não era um caso de preconceito contra o funk, mas sim uma decisão logística, entretanto, insinuaram¹²² que Anitta não estaria preparada para o festival “Ninguém sobe neste Palco Mundo sem estar preparado”.

Já durante o Rock in Rio, a cantora Fergie convidou Anitta para uma participação em seu show. O convite foi negado por Anitta, que alegou não ter agenda disponível, mas indicou Pablo Vitar para participar em seu lugar. A cantora chegou a afirmar que produziria seu próprio festival, com mais democracia e sem preconceito contra nenhum ritmo¹²³. Meses depois, Anitta saiu em turnê pela Europa e iniciou seu projeto de carreira internacional. Cerca de três meses depois do Rock in Rio 2017 e diante de muitas reações negativas, o festival anunciou Anitta como atração principal de sua edição realizada em Lisboa, em 2018, e no Rio de Janeiro, em 2019¹²⁴. Já com sua carreira internacional consolidada, especialmente no México, onde chegou a ser jurada de um *reality show* musical, Anitta frequenta tapetes vermelhos¹²⁵ de premiações pelo mundo usando vestidos de mais de 20 mil reais.

Ao contrário de Anitta, Kevin O Chris não fora convidado e nem desconvidado para se apresentar no Lollapalooza 2019. Sua apresentação ocorreu durante o show do rapper estadunidense Post Malone, que o chamou ao palco para cantar duas músicas. Kevin acabou virando atração da noite e um dos assuntos mais falados no Brasil. O show aconteceu alguns dias após a condenação de Rennan da Penha a 6 anos de privação de liberdade. Kevin, que tem algumas de suas músicas produzidas pelo DJ, não mencionou o ocorrido. Duda Beat, cantora que também se

¹²¹ <https://twitter.com/rockinrio/status/910119218452029445>

¹²² <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/15/medina-sobre-anitta-ninguem-sobe-neste-palco-mundo-sem-estar-preparado.htm>

¹²³ <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2017/09/fora-do-rock-in-rio-2017-anitta-promovera-seu-proprio-festival.shtml>

¹²⁴ <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/12/15/depois-de-polemica-anitta-e-confirmada-no-rock-in-rio-de-2019.htm>

¹²⁵ <https://vogue.globo.com/celebridade/noticia/2019/07/anitta-escolhe-vestido-grifado-para-premiacao.html>
<https://br.jetss.com/entretenimento/famosos/2019/02/anitta-red-carpet-premio-lo-nuestro/>
<https://capricho.abril.com.br/moda/anitta-arrasa-no-red-carpet-com-look-que-mistura-vestido-e-calca/>

apresentou no Lollapalooza na mesma noite, protestou em seu show contra a criminalização do funk e pediu liberdade para Rennan da Penha¹²⁶.

Cabe ressaltar também a forte presença da produtora de músicas e videoclipes de São Paulo Kondzilla, que já foi o segundo maior canal de música do YouTube mundial (e o maior do Brasil), no protagonismo da cena funk brasileira. No auge do funk paulista pós-ostentação¹²⁷, em 2017, a música “Bum Bum Tam Tam”, de MC Fioti, produzida pelo Kondzilla pelo custo de 30 mil reais, tornou-se o primeiro videoclipe brasileiro a alcançar um bilhão de visualizações no YouTube¹²⁸. A música de sucesso veio no bojo de muitos outros sucessos produzidos pela produtora, todas divulgadas em seu canal do Youtube.

Entre franceses, colombianos, argentinos, turcos, mexicanos e indianos, o hit tem como dois terços de sua audiência o público estrangeiro. “Bum Bum Tam Tam” nunca havia tocado no rádio até ficar mundialmente conhecida e foi produzida por Fioti que sampleou uma peça de flauta da Bach do século XVIII encontrada na internet pelo MC. O cenário do videoclipe da flauta envolvente remete às 1001 noites de Sherazade. O personagem principal, Aladdin, é vivido pelo próprio MC Fioti, enquanto um harém rebola ao som da flauta sampleada. Após o sucesso de “Bum Bum Tam Tam”, que hoje conta com mais de 1,305 bilhão de visualizações, Fioti chegou a cantar em turnê internacional.

Outro sucesso, não tão internacional quanto “Bum Bum Tam Tam”, mas que é anterior ao hit, foi “Deu Onda”, de MC G15. O videoclipe hoje com 362 milhões de visualizações, foi lançada em dezembro de 2016 e dominou o verão de 2017, com vários artistas¹²⁹ e celebridades viralizando a coreografia da música através de vídeos nas redes sociais. Menos de dois meses depois do lançamento de “Deu Onda”, MC G15 já estava com agendas de shows pela Europa programadas. Segundo o artista, a música foi composta em homenagem à sua namorada. Em 2017, o canal estabeleceu novas regras para produção de videoclipes, entre elas, está a

¹²⁶ <https://oglobo.globo.com/cultura/como-post-malone-conheceu-kevin-chris-que-roubou-cena-no-lollapalooza-23582290>

¹²⁷ Ostentação é um subgênero do funk, produzido majoritariamente em São Paulo, cujas temáticas estão sempre voltadas à posse de dinheiro e objetos de valor conquistados pelo trabalho e sucesso individual.

¹²⁸ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/15/como-bum-bum-tam-tam-de-mc-fioti-se-tornou-o-1o-clipe-brasileiro-a-alcancar-1-bilhao-de-views-no-youtube.ghtml>

¹²⁹ <https://www.eonline.com/br/news/818192/atrizes-de-malhacao-dancam-deu-onda-e-se-juntam-aos-fas-do-funk>

proibição da presença de armas, drogas consideradas ilícitas pelo Estado, violência, palavras de “baixo calão” e “objetificação da mulher”. Por isso, para o videoclipe de “Deu onda”, Kondzilla selecionou a versão *light*, em que os versos do refrão “Que vontade de foder / Eu gosto de você / Fazer o que? / Meu pau te ama” foram substituídos por “Que vontade de te ter / Eu gosto de você / Fazer o que? / O pai te ama”.

Como produtora de vídeos, Kondzilla existe desde 2011, quando o funk ostentação começou a fazer sucesso em São Paulo. Kondzilla produziu um dos principais videoclipes da carreira de MC Guimê, da música “Tá Patrão”, uma das músicas mais tocadas à época. No ano seguinte, Konrad Dantas, *videomaker* dono da Kondzilla, criou o canal do YouTube e produziu o segundo maior sucesso de Guimê, “Plaquê de 100”, ainda do subgênero ostentação. Em 2013, eram 100 mil inscritos, o primeiro milhão veio em 2014 e, em 2019, 50 milhões estão inscritas para receber atualizações do canal Kondzilla. Em 2018, ele atingiu uma marca histórica e passou a ser o canal brasileiro com maior número de *hits* entre os 100 maiores do mundo. Hoje, Kondzilla não está mais no topo. Este fenômeno se deu porque a produtora tem recentemente seu primeiro concorrente, a GR6 Explode, que nasceu em 2004 como produtora e, desde 2014, também conta com produções de videoclipes e um canal no Youtube que já conta com mais de 25 milhões de inscritos, enquanto o Kondzilla possui impressionantes 51 milhões. Konrad Dantas atribui, em parte, a queda da audiência de seu canal, à proibição da objetificação das mulheres em seus videoclipes.

3.5 O sexo como crime de mulher: a criminalização do funk ontem e hoje na perspectiva de gênero

Em outro âmbito, o processo de criminalização do funk também se seguiu. Em 2017 surge, através do Programa e-Cidadania¹³⁰ do Senado Federal, uma Sugestão para Projeto de Lei (SUG nº17, de 2017) que versa sobre a “Criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes

¹³⁰ O Programa e-Cidadania foi criado em 2011, para facilitar o acesso do cidadão ao Senado Federal e incentivar a participação popular. O Programa prevê também que ideias legislativas recebidas via internet que obtiverem apoio de 20 mil cidadãos em quatro meses terá tratamento análogo ao das sugestões legislativas, devendo ser encaminhada à Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH).

e a família”¹³¹ (sic). O projeto foi proposto por Marcelo Alonso, de São Paulo, e conta com quase 22 mil assinaturas de cidadãos brasileiros, número suficiente para que este seja protocolado e siga os trâmites do Senado. O texto diz que:

É fato e de conhecimento dos Brasileiros difundido inclusive por diversos veículos de comunicação de mídia e internet com conteúdos podre (sic) alertando a população o poder público do crime contra a criança, o menor adolescentes e a família. Crime de saúde pública desta "falsa cultura" denominada "funk". Os chamados bailes de "pancadões" são somente um recrutamento organizado nas redes sociais por e para atender **criminosos, estupradores e pedófilos** a prática de crime contra a criança e o menor adolescentes ao uso, **venda e consumo de álcool e drogas**, agenciamento, **orgia** e exploração sexual, estupro e **sexo grupal entre crianças e adolescente, pornografia**, pedofilia, arruaça, sequestro, roubo e etc. (Senado Federal, Sugestão nº 17, de 2017, grifo meu)

A Casa Legislativa designou o senador Romário como relator da questão. Romário, então, no dia 21 de junho de 2017, propôs uma audiência pública¹³² a ser realizada sobre o tema. A audiência aconteceu em setembro¹³³ do mesmo ano e os proponentes da SUG, bem como simpatizantes da criminalização do funk, não quiseram compor a mesa e fazer parte da mesa de debates. Na semana seguinte, a SUG foi rejeitada¹³⁴ pela Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa do Senado (CDH) e foi arquivado.

Mesmo após a rejeição a esta tentativa de oficializar a criminalização do funk, é importante nos debruçarmos sobre os argumentos utilizados pelo proponente da Sugestão para Projeto de Lei, pois elas indicam uma série de preconceitos muito presentes no senso comum. A começar pelo próprio título da Sugestão, que insinua a necessidade de tornar o funk crime de saúde pública à criança, aos adolescentes e à família. Podemos analisar este ponto dividindo a frase nos dois eixos centrais que ela propõe: 1) saúde pública da criança e do adolescente; 2) saúde pública da família.

Não é novidade que as propostas de criminalização do funk ocorram também por essa via, e não apenas das narrativas que o conectam ao crime

¹³¹ <http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/129233>

¹³² <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/06/21/cdh-fara-audiencia-para-debater-se-o-funk-pode-ser-criminalizado>

¹³³ <https://www.gazetadopovo.com.br/justica/funk-frouxos-diz-romario-sobre-ausentes-em-audiencia-publica-1dmiaeeex0j8kirezcz0i4ztns/>

¹³⁴ <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/proposta-de-criminalizacao-do-funk-rejeitada-em-comissao-no-senado-21855281>

organizado, embora a proposta em questão tenha sido mais explícita e institucionalizada. Cabe, no entanto, buscarmos as origens deste desejo de impedir a circulação do funk, tão relacionado ao lazer da juventude das favelas e periferias. Em minha dissertação de mestrado, demonstro alguns exemplos desta tentativa de moralização do funk e o viés de gênero ali presente.

Naquela ocasião demonstrei que este viés se explicitava a partir do rótulo de “pornografia” muitas vezes utilizados para definir o funk produzido pelas mulheres e do qual as mesmas tentavam se desvencilhar. Tanto Deize Tigrone, uma das precursoras do “funk sensual”, como ela mesma define, como Valesca Popozuda, um dos expoentes do subgênero putaria. Os esforços para se distanciarem desta valoração negativa atribuída à pornografia se explicam pela diferenciação valorativa entre os termos “pornografia” e “erotismo”, por exemplo, explicados por Jorge Leite Jr (2006). Segundo o autor, a ambas as palavras são imputadas o mesmo universo e conjunto de sensações, conceitos etc., entretanto, uma diferença implícita cunhada no final do século XIX as separa a partir de diferenciações criadas entre o que é belo e o que é grotesco no imaginário ocidental. Leite Jr. (2006) afirma que a atribuição de sentido conferido à pornografia está constantemente relacionada ao “sexo ilegítimo, perigoso e desestruturador dos valores estabelecidos” (idem, p. 35). Assim, o imaginário em torno da pornografia faz com que ela seja “associada ao sexo das classes populares, das massas e de todos aqueles que não possuem 'capital cultural'”, enquanto que as sutilezas do erotismo estão reservadas aos que dominam a chamada “cultura oficial” (ibidem).

No filme “Sou Feia Mas Tô Na Moda”, Valesca Popozuda, Deize Tigrone, Tati Quebra Barraco e Mr. Catra lembram que não é só no funk que o tema do sexo tem seu lugar. Adriana Lopes ressalta que o “‘sexo’ não é um tema estranho às manifestações da diáspora africana constitutivas da cultura brasileira” (2008, p. 143). O duplo sentido e o erotismo tem sido tema no cenário musical brasileiro desde a primeira década do século XX¹³⁵. Ainda segundo Lopes, o que difere a erotização do funk em relação a outros gêneros musicais é, na verdade, parte de um processo social que fez com que o sexo deixasse de ser coadjuvante e se tornasse o centro das atenções.

¹³⁵ Dois exemplos são “A boceta de rapé”, de 1905 (<https://www.youtube.com/watch?v=fLDFS8LqJno>) e “A pombinha de Lulu”, de 1912, aproximadamente (<https://www.youtube.com/watch?v=rDix9pTOqR8>)

Entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000 uma narrativa sobre os bailes funk, para além do rótulo da violência, passou a ser construída pelo poder público e reiterada pela mídia. Os bailes passaram a ser constantemente apontados como causadores de um suposto aumento no número de casos de gravidez na adolescência em algumas regiões do Rio de Janeiro. As chamadas “grávidas do funk”¹³⁶ estampadas nas capas dos principais jornais do país revelavam a forma como as autoridades enxergavam os bailes funk. Segundo a secretaria de saúde, havia grande número de casos de meninas menores de idade que afirmavam terem engravidado ao praticarem sexo nas festas. A preocupação da Secretaria, segundo representantes da própria, era, além da gravidez das jovens, o risco de propagação de Doenças Sexualmente Transmissíveis (DSTs), pois segundo a prefeitura, as meninas sequer sabiam quem eram os pais de seus filhos gerados nos “trenzinhos” ou nas chamadas “danças das cadeiras”¹³⁷. A fala das autoridades remetia, portanto, a um ambiente de promiscuidade generalizada envolvendo menores de idade influenciados pela pornografia funkeira.

A Revista Veja¹³⁸ também publicou em sua revista impressa, no ano de 2001, a matéria “Engravidei no trezinho”. Segundo a revista, o suposto aumento dos casos de gravidez entre adolescentes nas favelas cariocas se devia às “músicas com letras descaradamente chulas, coreografias indecentes, roupas agarradas e decotadas, suor e *pegação*”. Na TV, o Fantástico, da Rede Globo, também exibiu reportagem sobre o mesmo tema, assim como o Jornal Hoje de 9 de março de 2001, que chegou a utilizar como exemplo uma menina de 14 anos que teria contraído o vírus HIV em um baile funk, tudo isso no dia 8 de março, Dia Internacional da Mulher. Legitimada pela fala do juiz Siro Darlan, a matéria destaca o excesso de “violência, pornografia e erotismo” como uma “aberração que não podemos aceitar”. O Portal Terra¹³⁹ destrincha as informações pinceladas pelo telejornal, destacando que o Secretário que havia afirmado a veracidade do caso da jovem não

¹³⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0903200127.htm>

¹³⁷ De acordo com a reportagem disponível na nota anterior, os trezinhos consistem em rapazes sentados em cadeiras enquanto meninas “que devem estar usando saia e muitas vezes não estão de calcinha - dançam numa roda em volta dos assentos” quando a música toca. “No momento em que a música para, elas sentam-se no colo de quem estiver à sua frente, mesmo que não saibam quem é o rapaz”.

¹³⁸ “Engravidei do trezinho”. Com suas letras desbocadas e denúncias de relações sexuais anônimas nos bailes, o funk incomoda até mentalidades liberais. (Revista Veja, nº 1693, 28/03/2001).

¹³⁹ https://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia1_not1.htm

queria revelar sua fonte, mas garantia que era fidedigna. Ainda segundo o Terra, a Secretaria de Saúde não recebeu, em nenhum momento, denúncia oficial da existência de tais meninas: “se o secretário sabe de algo, foi de fontes dele”. A reportagem destaca também que, naquele momento, a violência nos bailes – provocada pelos chamados “corredores da morte”, segundo o autor da matéria – não é mais o problema do funk.

Hoje, depois de várias investigações e até mesmo uma CPI, há consenso que grande parte da violência desapareceu dos bailes e **as denúncias giram em torno do sexo**: desde discussões sobre pornografia nas músicas até acusações de orgias que, até o momento, não existem (Portal Terra, 26 de março de 2001, grifo meu).

Outra reportagem¹⁴⁰ do mesmo portal, publicada dois dias depois, corrobora que as páginas da imprensa têm sido ocupadas pelas “grávidas do funk” e a chamada “dança das cadeiras”, e reforça: até mesmo a maioria das autoridades desconhece, oficialmente, tais denúncias. A Folha de São Paulo publicou, em 10 de março de 2001, que o Juizado de Menores e a Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente (DPCA) percorreria festas de funk no Rio de Janeiro após a afirmação oficial da Secretaria Municipal de Saúde sobre as “grávidas do funk”. Em 14 de março de 2001 o jornal inglês Independent¹⁴¹ estampa: HIV alert over Rio's raunchy 'funk balls'. A matéria do site estrangeiro ressalta as músicas “controvérsias” contendo referências sexuais e cita, inclusive, a “chair dance” e a “Operation Funk Ball”, coordenada pelo juiz Siro Darlan. Mesmo sem nenhuma prova empírica ou qualquer estudo sobre o que afirmavam as autoridades à época, a imprensa repercutiu o suposto caso, inclusive citando outros que jamais foram comprovados, fazendo com que a narrativa extrapolasse o território nacional.

Um dos programas de grande audiência entre a juventude de classe média nos anos 2000, o programa Hermes e Renato¹⁴² também se aproveitou das “polêmicas” em torno do funk. Um de seus personagens principais, o Joselito Sem Noção, aparece se preparando para ir a um baile funk durante um dos episódios¹⁴³

¹⁴⁰ https://www.terra.com.br/reporterterra/funk/dia3_not1.htm

¹⁴¹ <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/hiv-alert-over-rios-raunchy-funk-balls-5365109.html>

¹⁴² <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv2402200216.htm>

¹⁴³ Esquete disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=OeyxPe19T6c>

do programa, ao som da música “Chatuba de Mesquita”¹⁴⁴, de MC Duda. Tentando acompanhar marcas de sapato distribuídas pelo chão, o personagem diz à mãe que está dançando funk. Em seguida, ele chega à entrada do baile portando uma arma de fogo. Já dentro do baile, outro personagem explica a ele o que é um baile de corredor enquanto ele sai espancando pessoas que se dividem em dois lados ao som de “Vai Tomar de G3”, conhecido proibidão de MC G3.

O humorístico da MTV Brasil produziu também, na mesma época¹⁴⁵, a esquete “Cachorrão Boladão” uma paródia do programa da Furacão 2000¹⁴⁶, comandado por Verônica Costa, a Mãe Loira do Funk, na Band. O “Cachorro Boladão” contou com alguns episódios divididos por temas “polêmicos” relacionados ao funk. Em um deles¹⁴⁷, é possível perceber novamente a alusão aos bailes de corredor a partir de uma passagem mal encenada entre várias pessoas, em sua maioria brancas, se espancando divididas em dois grupos e incentivados pelos apresentadores Mãe Loira e Pai Moreno que repetem insistentemente “é isso aí, 30 anos do Cachorrão Bolado”. Vale destacar que todos os personagens, incluindo os femininos, são interpretados por homens.

Hermes e Renato exibiram também a esquete de nome “Concurso A Mais Cachorra do Baile”¹⁴⁸. Nele, uma plateia composta por maioria de brancos, conta com homens armados aguardando para ver o concurso em questão. São chamadas três participantes ao palco – todas interpretadas por homens – e convidadas a dançar ao som de uma batida funk. Ao decorrer da coreografia, duas delas tiram parte das roupas, enquanto uma delas prefere não se despir. Pai Moreno, então, se dirige a ela e pede para que ela tire a calcinha, deixando à mostra órgãos sexuais atribuídos ao sexo masculino. Diante disso, Pai Moreno grita “ih, isso é mó traveco” e desfere um chute contra a dançarina, continuando, “sai fora, cumpádi”. Mãe Loira, então, diz “ah, perai, né galera, traveco não, né? Dá licença, sai fora daqui, sai fora” e

¹⁴⁴ Também conhecida como “Máquina de Sexo” ou “Bonde do Nike Air”, o funk ficou conhecido em 2001, popularizando a expressão “Atenção chegou Chatuba, hein!”

<https://www.youtube.com/watch?v=RGfNmOwv1P4>

¹⁴⁵ Como a MTV foi extinta e não possui mais canais disponíveis para consulta de acervo online, não tive acesso às informações exatas sobre as datas em que foram exibidos os esquetes, mas é possível constatar, pela estética dos vídeos disponíveis no YouTube, pelo ano em que o programa ganhou mais tempo no ar e pelas datas dos acontecimentos do período, que foram ao ar entre os anos de 2002 e 2004.

¹⁴⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200104.htm>

¹⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=JCalWn3jf20>

¹⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=algCJjg7yBg>

também chuta a participante do concurso, que já está fora do palco. Restando duas participantes, uma delas é eleita a Cachorra do Baile e recebe como prêmio um troféu em forma de pênis pintado de dourado – o “cacetão de ouro”. A segunda colocada ganha uma “calça da glânde”, em alusão à calça da gangue, sucesso entre as funkeiras alguns anos antes. A roupa apresenta, no entanto, os fundilhos descosturados, “o furinho especial pra poder dar no baile”, explica Mãe Loira.

Em outro episódio temático do Cachorrão Bolado, intitulado “Seguranças”¹⁴⁹, é exibido mais um baile de corredor, desta vez focado na competição entre os participantes. Ao final, a Mãe Loira desce do palco e, enquanto é agarrada por vários homens, se dirige ao público do baile para entrevistá-los, onde encontra uma mulher fazendo sexo com um rapaz:

Mãe Loira: tá demais o baile, várias porpurinosas! Olha aqui uma glamurosa. Qual o teu nome, gata?

Funkeira: Kelly, galera da 24 de maio, uhul!

Mãe Loira: qual o nome do gato aí?

Kelly: não sei, qual o teu nome? (dirigindo-se ao homem com quem faz sexo)

Homem: Wilson (com expressão de prazer)

Mãe Loira: Wilson, legal! Caramba, tá mandando bem, hein, Kelly!

(outro homem começa a penetrar Kelly)

Kelly: porra, direto! Ui, ai (expressando dor). O baile tá mandando ver direto!

Mãe Loira: nossa, gente, tá demais! Cachorrão bolado 30 anos! Essa aí vai cagar grosso.

(um terceiro homem começa a fazer sexo com Kelly ao som de “É ou não é / a mãe loira é um filé”)

Ainda parodiando o programa da Furacão 2000 na televisão, Hermes e Renato acrescentam um novo quadro à esquete de Cachorrão Bolado. Satirizando programas que fazem “dia de princesa”¹⁵⁰, Mãe Loira e Pai Moreno recebem cartas de telespectadoras que querem participar do “Dia de Biatch”¹⁵¹. No episódio, Pai Moreno diz que a espectadora – que ora é chamada de Gislaine, ora de Gislene – enviou uma carta dizendo que queria participar de uma transformação para ficar mais bonita. Em seguida, ele diz que ela “virou biatch”, ao que Mãe Loira responde “ih, então vai vir pro baile agora”. Pai Moreno vai até a casa da telespectadora

¹⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=sEJU7Vj4Brk>

¹⁵⁰ Quando um programa de televisão escolhe uma participante, geralmente mulher, para cuidar de sua imagem pessoal, disponibilizando cabeleireiro, maquiador, roupas novas e, às vezes, até dentistas.

¹⁵¹ Biatch, na gíria paulista, se refere a mulheres vistas como “promíscuas” ou “fáceis”. É uma corruptela de “bitch”, que em inglês pode significar “piranha”, “vagabunda” ou uma mulher malvada/mandona.

Gislaine, em uma favela nitidamente estereotipada, e a leva para comprar roupas, enquanto ao fundo tocam alguns funks. Em seguida, ela chega no baile e é agarrada por vários homens enquanto Mãe Loira diz que ela “ficou mó *gramurosa*”. A cena seguinte mostra Gislaine encenando sexo oral em frequentadores do baile.

Já em 2010, o mesmo grupo que compunha o humorístico Hermes e Renato sai da MTV e vai para a TV Record, com o nome Banana Mecânica¹⁵², para fazer parte do programa Legendários. Em um novo quadro, satirizando os programas jornalísticos como Globo Repórter, produziram uma “reportagem especial” sobre funk. Alguns estereótipos permanecem, como a ideia de que as pessoas vão para o baile funk para agir de forma violenta e que os funkeiros são ignorantes. Outra “piada” que se repete é a sátira com mulheres transexuais. A partir da paródia com as mulheres fruta, sucesso da época, um dos personagens canta: ela é mulher banana passa / eu vou te dizer porque / tem um troço no meio das pernas / que ela tenta esconder / passa a banana / banana passa. Em seguida, o mesmo personagem satiriza uma famosa cena do filme Sou Feia Mas Tô na Moda, de Denise Garcia, em que Mr. Catra diz que o funk é acusado de promover a “baixaria”, mas que na novela das oito é que tem baixaria.

A parte curiosa é a entrevista com o personagem Miro Danrley, juiz nitidamente preconceituoso com relação ao funk. A sátira, evidentemente, se refere ao juiz Siro Darlan, que coordenou uma série de ações em bailes funk com o objetivo de impedir a presença de menores de idade nas festas. O narrador ao fundo diz:

O juiz Miro Danrley acha que os baile “funque” promovem a baixaria, a esculhambação social e o retardamento do cérebro. Seu projeto de lei chamado “O baile está bombando” consiste em extinguir todos os 700 bailes através de ogivas nucleares lançadas por aviões da aeronáutica brasileira.

Em seguida, vestido de toga, o personagem Miro Danrley comenta:
Os aviões saem do litoral depositando todas as ogivas sobre os alvos em apenas cinco minutos, extinguindo de uma vez por todas essa praga social chamada baile funk.

A próxima cena é a de um baile funk cheio de pessoas dançando onde MC Créu – o próprio, não um personagem – afirma que hoje pode-se dizer que o funk

¹⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=cf1Cglxs4S4>

virou cultura de verdade, ao lado de duas mulheres loiras. A imagem vai para o estúdio, onde o personagem que interpreta um jornalista afirma que “por mais que os ‘funqueiros’ defendam os bailes ‘funque’, a pancadaria entre lado A e lado B sempre acaba em lado C: cela, CTI ou cemitério”. A esquete termina em um cemitério, onde personagens, inclusive alguns com os rostos pintados de marrom, cantam o famoso Rap do Silva enquanto enterram um caixão.

No início dos anos 2000 o funk chegou a São Paulo principalmente por influência do Bonde do Tigrão e sua presença constante em programas de televisão. Em 15 de fevereiro de 2001, o jornal Estado de São Paulo noticia “o primeiro baile funk”¹⁵³ da cidade de São Paulo, no bairro da Mooca. Dois meses depois, o mesmo jornal anuncia: São Paulo enterra a onda funk¹⁵⁴. O jornal também afirma que “oficialmente, não há mais bailes funk em São Paulo. O Fabbrica 5, na Zona Leste, precisou de apenas duas noites para sentir que estava entrando em uma fria”. Na mesma matéria, o dono da casa de show atribui ao funk o assédio sofrido pelas frequentadoras “as meninas chegavam chorando pra mim dizendo que os rapazes haviam passado a mão nelas, uma coisa horrível. [...] Não tocamos mais nenhum funk”. As gravadoras que decidiram lançar funks também estavam arrependidas, ainda segundo o Estadão, sem levar em consideração o mercado fonográfico¹⁵⁵ que, à época, já agonizava, além das peculiaridades do próprio funk no que diz respeito à circulação da produção musical e sua relação com a chamada pirataria.

Entretanto, embora o Estadão tenha decretado o fim do funk em São Paulo, o G1¹⁵⁶ deu destaque, em 2007, ao sucesso dos bailes em Itaquera, na zona leste da cidade, organizados por equipes de som do Rio. Já no primeiro parágrafo, a reportagem informa que, “depois de dominar redutos de “playboys” da Vila Olímpia, de Pinheiros e do Itaim, a trajetória paulistana do funk carioca finalmente reencontra suas origens: os braços – e os “popozões” – do povo”. A matéria dá destaque às frequentadoras mulheres que, o tempo inteiro, se afirmam como “mais comportadas que as cariocas”, já deixando nítida a tentativa de se diferenciar do

¹⁵³ <https://outline.com/4DVbKL>

¹⁵⁴ <https://outline.com/yATqmd>

¹⁵⁵ Em 25 de julho de 2001, a Folha entrevistou os presidentes de quatro das seis multinacionais em ação no país e um representante da Associação Brasileira dos Produtores de Discos. Segundo eles, devido à pirataria, o mercado de gravadoras estaria fadado à extinção
<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u15826.shtml>

¹⁵⁶ <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0..MUL161743-7085.00-BAILE+FUNK+DOMINA+A+BALADA+DA+ZONA+LESTE+PAULISTANA.html>

rótulo que levam as funkeiras. As fontes da reportagem também afirmam se sentirem seguros porque nos bailes de São Paulo não existem homens armados circulando. Mas o texto termina dizendo que o medo dos frequentadores está no fantasma da “injeção da Aids”. Isto porque, segundo os mesmos, algumas pessoas levavam seringas para espetar as pessoas na pista de dança e provocar pânico. Mais uma vez fica evidente a imagem construída a respeito do funk no imaginário nacional e em que se baseou o autor da Sugestão de Lei nº 17 apresentada ao Senado, citada no início desta seção.

Este processo de construção de narrativa sobre as mulheres do funk não ficou no passado. No ano de 2015, o Jornal da Globo, último telejornal da grade diária da emissora, produziu uma série de reportagens sobre os “chamados pancadões em São Paulo”. A segunda matéria da série especial é sobre “os filhos do funk” e tem como chamada “Adolescentes engravidam em bailes funk dominados pelo tráfico em SP”¹⁵⁷. O funk permanece em São Paulo. Permanece o estigma da relação entre funk, criminalidade e sexo. A voz de William Waack introduz o texto: “muitas adolescentes acabam engravidando nesses baile funk”. Na reportagem, uma jovem de 16 anos afirma que engravidar nem passava pela cabeça dela, mas que foi “assim: conheceu, ficou, engravidou”. Segundo a entrevistada, no dia em que engravidou da filha, tinha bebida e fora incentivada a ter relações com o menino pelas amigas que também estavam no baile. Como outras 5,5 milhões de crianças, a filha da adolescente não tem o nome do pai em seu registro, segundo a mesma, por desconfiança de que a filha não fosse dele.

A voz de Patrícia Falcowski sustenta que a adolescente “é uma das muitas meninas que engravidaram nos bailes funk no estado de São Paulo”. E em seguida as aspas de Albertina Duarte Takiuti, coordenadora do programa da adolescência do estado de São Paulo, corroboram:

“Nós tivemos, de 10 a 14 anos, 3,4 mil meninas que foram mães. Mães que registraram os seus bebês. Então, o nosso calculo é que 10%, e que são 340, engravidaram

¹⁵⁷ A reportagem completa está disponível no site do G1: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/09/adolescentes-engravidam-em-bailes-funk-dominados-pelo-trafico-em-sp.html>

A mesma reportagem, resumida, foi exibida também no telejornal Hora 1 <http://g1.globo.com/hora1/noticia/2015/09/estatistica-aponta-uma-gravidez-por-dia-nos-bailes-funk-de-sao-paulo.html>

no baile funk. Isso representa uma por dia” (Takiuti, 2015, Jornal da Globo).

Ainda segundo a entrevistada, das 96 jovens entrevistadas por ela no mês anterior à reportagem, 37% condenam a prática de relação sexual ou a gravidez no baile funk e 16% não veem problema em nenhuma das duas questões. Takiuti considera este número assustador e afirma que “são meninas que precocemente nós precisamos fazer o controle de doenças, desde HIV até sífilis”. De dentro do carro, Falcoski avista um baile funk de rua e se mostra perplexa. Segundo a jornalista, “no meio da curtição, os jovens bebem, usam drogas e muitos fazem sexo na rua mesmo”. A reportagem termina com outra jovem de 15 anos que também diz ter engravidado no “fluxo”¹⁵⁸. Com uma criança de seis meses no colo, a adolescente declara que o pai não assumiu a paternidade do bebê.

Também em 2015, o programa Super Pop¹⁵⁹, da Rede TV, exibe entrevista com uma suposta adolescente que teria engravidado três vezes em um baile funk. Escondida atrás de um biombo, a jovem afirma que, na primeira vez, teria interrompido a gravidez, e nas outras duas vezes teria tido abortos espontâneos. Com nome fictício e sem mostrar o rosto, ou mesmo indicar os locais onde isso aconteceu, a adolescente é sabatinada por convidados chocados com a situação relatada. A entrevista se encerra com a moça afirmando que os abortos foram “como se fossem um castigo” para ela.

Na Record: Grávida de oito meses, Monize viu sua vida mudar depois de engravidar no baile funk¹⁶⁰. Em março de 2017, o Repórter Record Investigação também tratou sobre as “grávidas do funk” em uma reportagem com fontes parecidas com as da TV Globo. Com o rosto à mostra, Monize Alves diz que sonhava ser bailarina, e mostra a barriga já grande. Na matéria, Isaura, a mãe de Monize diz que a filha era uma menina doce e meiga, mas se tornou agressiva e “respondona” quando conheceu o funk. A narração dá conta de que a jovem presenciou nos bailes imagens que prefere esquecer. Ainda segundo Isaura, a gravidez foi uma bênção concedida por Deus para que Monize voltasse a ser uma menina doce e carinhosa. O pai da criança, quando soube da gravidez, sugeriu que a jovem abortasse.

¹⁵⁸ Como os bailes funk de rua são chamados em São Paulo.

¹⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vdpG-jit9Tw>

¹⁶⁰ <https://recordtv.r7.com/reporter-record-investigacao/videos/gravida-de-8-meses-monize-viu-sua-vida-mudar-ao-engravidar-no-baile-funk-com-apenas-15-anos-14092018>

No mesmo mês, o Repórter Record Investigação exibiu outra reportagem sobre o tema. Segundo a emissora, “médicos confirmam que a **maioria** das garotas que dá à luz entre 10 e 14 anos engravidaram no baile funk”¹⁶¹. Ainda no estúdio, o apresentador Domingos Meirelles alarma: as histórias que você vai ver agora são impressionantes! Nos proibidões do funk, adolescentes trocam várias vezes de parceiro, sem preservativo, no que eles batizaram de “tábua do sexo”. Aparentemente desinformado sobre o significado da expressão “proibidão”, Domingos parece indignado com o que viria a seguir na reportagem que, desta vez, trata de outros estados além de São Paulo. As personagens são adolescentes de Minas Gerais, entre elas, Jhenis Kut Kut, de 18 anos, que sonha em ser uma dançarina de funk famosa e já coleciona milhões de visualizações em seus vídeos no Youtube, além de ganhar em média 600 reais por show. Segundo o repórter, as imagens não deixam dúvidas de que as coreografias “retratam a mulher como objeto”, mas Jhenis Kut Kut “não vê nada demais”. Jhenis Kut Kut conta que precisou largar os estudos porque fora ameaçada de estupro.

Ainda de acordo com o repórter, o problema está nas letras de funk cuja sensualidade, muitas vezes, “ultrapassa a diversão”. As drogas e o sexo entre os adolescentes é abordada de maneira dramática pela reportagem que, o tempo todo, coloca efeitos de câmera lenta e sons impactantes na edição. A próxima personagem, Karina Leite, teria engravidado em um baile funk e, como afirma a reportagem, o pai não assumiu a criança. Casos como este, também nas palavras do repórter, preocupam as autoridades de São Paulo. Em seguida, as “estatísticas” apresentadas são as mesmas exibidas pela Globo dois anos antes. A fonte também é a mesma, mas identificada como ginecologista e com um sobrenome omitido: a Record adotou somente Albertina Duarte. A fonte afirma que, ao perguntar às adolescentes sobre camisinha, as mesmas riem dela. Além disso, a ginecologista diz, em tom alarmado, que as jovens têm relações com mais de um parceiro na mesma noite, “nunca é menos de três”. No consultório de Duarte (ou Takiuti), as jovens descrevem os “jogos sexuais” vividos – como a tábua, em que ficam vendadas enquanto os garotos as penetram, e a ciranda, ou trenzinho –, e uma delas,

¹⁶¹ <https://recordtv.r7.com/reporter-record-investigacao/videos/medicos-confirmam-que-a-maioria-das-garotas-que-da-a-luz-entre-10-e-14-anos-engravidaram-no-baile-funk-14092018>

segundo a mesma, disse ter feito sexo com mais de 10 homens no mesmo baile funk.

De forma mais completa e através de novas abordagens, o site da revista adolescente *Capricho*¹⁶² parte do mesmo factóide em reportagem publicada em julho de 2018. Segundo o site, as meninas engravidam no baile funk através da prática da versão proibidona da “dança das cadeiras”, termo utilizado pela imprensa em 2001 e reproduzido 17 anos depois sem nenhuma confirmação empírica. Até as regras do suposto jogo são reveladas: “os meninos vão saindo da roda conforme ejaculam. Quem gozar por último, é o grande vencedor”, descrevem. A matéria entrevista a psicóloga especialista em sexualidade humana, Gabriela Marinho, que insiste nos riscos de “problemas psicológicos” que a prática acarreta.

A fonte da *Capricho* também afirma que a “dança das cadeiras” também representa uma questão de saúde pública, fazendo lembrar as palavras utilizadas pelo cidadão que propôs ao Senado, em 2017, um projeto de lei para a criminalização do funk. O texto segue falando sobre os riscos das Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs), termo atualizado pelo Ministério da Saúde em substituição às antigas DSTs. Outra fonte, a estudante de psicologia e influenciadora digital, Marilyn Jane, afirma que a “dança das cadeiras” é mais comum nas periferias “pelo uso indiscriminado de bebidas alcoólicas e drogas, já que estar com a consciência alterada é o suficiente para fazer com que os adolescentes não pensem nas consequências de seus atos”. Jane ignora o fato de que o sexo entre jovens é algo comum em todas as classes sociais, a diferença está na forma como ele é compreendido pela sociedade. Já para Gabriela Marinho, “pessoas inseridas no contexto da periferia e bailes funk são constantemente expostas a letras de músicas relacionadas a sexo e exposição do corpo”. Ou seja, mais uma vez, o sexo entre jovens e suas possíveis consequências, é responsabilidade das letras de funk.

Em nenhum momento as matérias descritas apresentam dados que confirmem o que proclamam. Não há estudos sobre o aumento de casos de gravidez na adolescência e da relação deste suposto fenômeno com a realização de bailes funk em São Paulo, ou mesmo números oficiais sobre o volume de menores de

¹⁶² <https://capricho.abril.com.br/vida-real/danca-das-cadeiras-sexual-e-o-surto-de-maes-adolescentes-nas-periferias/>

idade que ficam grávidas em bailes funk e porque eles seriam diferentes de outras festas que também recebem jovens. Apenas uma “especialista” é entrevistada e não é contestada pelos jornalistas. Também não é apresentado nenhum contraponto às informações veiculadas. Analisando os exemplos, percebemos que o *modus operandi* da imprensa parece ser o mesmo de 18 anos atrás quando se trata do funk.

Pornografia, erotismo, gravidez, promiscuidade, ISTs, pedofilia: estava, então, construída na opinião pública a narrativa que daria sustentação à criminalização das mulheres no funk no início dos anos 2000. A perseguição à “pornografia nos bailes” coincide com o aumento da participação das mulheres no mundo do funk e permanece até hoje, quase 20 anos depois. A combinação entre os discursos de autoridades do executivo e do judiciário, bem como da imprensa e do entretenimento, contribuíram para essa exacerbação de uma valoração negativa às identidades dessas mulheres. Fica nítido, a partir dos exemplos enumerados neste capítulo, que as narrativas construídas **sobre** as mulheres do funk mostram controvérsias em relação àquelas produzidas **pelas** funkeiras.

O discurso midiático criminalizante sobre as mulheres do funk estava diretamente relacionado com o conteúdo erótico-sexual das letras cantadas pelas MCs, bem como às suas origens territoriais, de classe e de raça. As funkeiras foram responsabilizadas pelos supostos casos – nunca exatamente comprovados, vale salientar – de gravidez não planejada entre adolescentes faveladas e periféricas e de transmissão de doenças sexualmente transmissíveis em bailes funk de favela. Esse discurso midiático incentivou também um discurso jurídico igualmente criminalizante, capaz de enquadrar criminalmente mulheres que cantavam sobre sexo, como Tati Quebra-Barraco. Citadas pela mídia hegemônica e por decisões judiciais e apontadas como incentivadoras da sexualidade precoce de meninas, as funkeiras, então, decidiram empreender mecanismos de afastamento do discurso que as rotulava como “pornográficas”. Buscando este descolamento, as MCs passaram a se declarar representantes da vertente do “funk sensual” ou “erótico”.

3.6 As crianças como pretexto

No ano de 2008, A Furacão 2000 foi condenada a pagar uma multa no valor de 500 mil reais pela música “Só um tapinha”, de MCs Beth e Naldinho, lançada em 2003. O processo surgiu no mesmo ano, logo após sucesso absoluto da música, após uma ação civil pública ajuizada pelo Ministério Público Federal movida pela THEMIS (Instituição voltada para as questões de gênero, justiça e direitos humanos). Segundo a THEMIS, “a música banaliza a violência contra a mulher, transmite uma visão preconceituosa contra a imagem da mesma, além de dividir as mulheres em boas ou más conforme sua conduta sexual”¹⁶³. A ação também incluía a música “Tapa na cara”, do grupo de axé Pagodart, que fora absolvido ainda em 2008.

O dono da Furacão 2000, Rômulo Costa, considerou a decisão uma espécie de censura ao funk, conforme afirmo ao portal G1¹⁶⁴ na época. Cinco anos depois, a Furacão 2000 foi absolvida¹⁶⁵ após recorrer da decisão, conseguindo se livrar da multa, mas as discussões em torno da música permaneceram. Um ponto que chama atenção é o texto da decisão do desembargador do caso, Cândido Alfredo Silva Leal Júnior, segue um trecho:

“Estamos falando de gêneros musicais como o funk e o pagode, que têm outras origens, se baseiam em outros princípios, são frutos de outra realidade. Estamos diante de gêneros musicais das camadas mais marginalizadas, de formas de expressão artística que **não têm o refinamento da música erudita**, mas que têm forte apelo popular. Não importa se gostamos ou não desses ritmos. Eles existem e são formas de expressão de mundos brasileiros, falam do Brasil de muitos brasileiros” (Cândido Alfredo Silva Leal Júnior, G1, 2013, grifo meu).

O posicionamento do desembargador, embora pareça ter o objetivo de se afastar do preconceito contra o funk, demonstra, em parte, do que estamos tratando nos estudos sobre funk e os gêneros musicais da diáspora como um todo: para uma elite formada a partir dos gostos europeus, o funk é sempre “o outro”, com “outras origens”, fruto de “outra realidade”. Enquanto os gêneros musicais “hegemônicos”

¹⁶³ Trecho da justificativa da ação disponível em reportagem do jornal O Globo <https://oglobo.globo.com/cultura/fundador-da-furacao-2000-romulo-costa-chama-de-censura-decisao-sobre-um-tapinha-nao-doi-3621527>

¹⁶⁴ <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL366279-5598,00.html>

¹⁶⁵ <http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/07/justica-diz-que-produtora-de-tapinha-nao-incitou-violencia-contra-mulher.html>

são a cultura “erudita”, tida como universal, a cultura fronteiriça é a “outra”. Ao mesmo tempo que o magistrado identifica que não é possível analisar as letras de funk sem levar em conta sua linguagem, fica evidente a dificuldade de fugir da ideia de cultura como cânone. Como destaca Lopes (2011), a crítica ao funk muitas vezes “escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do ‘bom gosto estético’” (Lopes, 2011, p. 18).

A música “Só Um Tapinha” foi cantada em show por Caetano Veloso¹⁶⁶, que, à época, disse gostar muito da música e que a colocou em seu show para uni-la à canção “Dom de Iludir” “que é uma música transfeminista”, afirmou. O artista foi vaiado¹⁶⁷ durante sua apresentação no Rio de Janeiro ao cantar o funk. Segundo Julio Ludemir, Fernanda Abreu e Adriana Calcanhoto também gravaram a canção “como uma espécie de afronta ao conservadorismo sexual e uma defesa da liberdade de expressão” (Ludemir, 2013, p. 147). Embora não tenha encontrado registro da gravação de Calcanhoto e Abreu, esta última se posicionou sobre a música através de entrevista à IstoÉ Gente¹⁶⁸, em abril de 2001. Questionada sobre se “Um Tapinha Não Dói” reforçaria o abismo entre homens e mulheres, Fernanda Abreu respondeu:

Não acho porque quem escreveu a letra da música é uma mulher, a MC Beth. E o “Me Chama de Cachorra”, foi a Tati Quebra Barraco. Acho que essas meninas estão se impondo em relação aos homens lá da comunidade, não estão submissas. Quando ela canta “pode vir meu bem de *kawasaki* e dinheiro no bolso”, ela quer dizer algo, tem uma voz. Quando tinha o axé era assim também, era mão na bundinha. A cultura da bunda sempre existiu. Tem um lado positivo, a gente é samba, carnaval. Por que essa repressão sexual? Vamos discutir o racismo, a ladroagem, a corrupção e não a vida sexual das meninas do morro. Temo que com todo esse alarde, a MC Beth nem escreva a próxima música. E aí, quando não se dá oportunidade para as pessoas carentes elas caem no crime. Depois reclamam que estão roubando tênis do filho (Fernanda Abreu, IstoÉ Gente, abril de 2001).

Ainda segundo Ludemir (2013), a música fora composta por Beth e Naldinho após este ter vivido, em sua experiência de paternidade, uma situação engraçada com sua filha pequena. A menina, após fazer uma malcriação com o pai

¹⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=EVqG8FJ86ls>

¹⁶⁷ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2903200831.htm>

¹⁶⁸ <https://www.terra.com.br/istoegente/88/entrevista/index.htm>

e levar uma palmada na nádega, teria respondido a ele que “um tapinha não dói”. A partir daí, o autor criou a letra, misturando esta frase às expressões mais utilizadas no funk da época como “glamurosa”, “desce devagarinho” e aliando-as a uma coreografia que diz para “cruzar os braços no ombrinho”. Esta história é pouco conhecida pela maioria do público, mas é curiosa à medida em que coloca em xeque as visões apriorísticas sobre os processos de composição das músicas e os significados das letras.

Retomando a sugestão de Lei proposta ao Senado Federal em 2017, podemos perceber que as crianças são citadas como as maiores “vítimas” do funk, pois o autor da proposta indica que os bailes funk são organizados através das redes sociais para atender a pedófilos e influenciar crianças e “menores adolescentes” a consumirem drogas e a praticarem arruaça, roubo, orgia e sexo grupal, entre outras ações. Fica nítido, portanto, que parte do moralismo que condena o funk tem como pretexto a proteção das crianças e dos adolescentes. Embora segundo a Unicef¹⁶⁹ quase metade das crianças brasileiras não acessem ao menos um de seus direitos básicos como educação, moradia, água, saneamento básico e produção ao trabalho infantil, boa parte da sociedade continua preocupada com os supostos efeitos do funk à infância. O Brasil possui legislação voltada à proteção da infância considerada uma das mais avançadas do mundo, entretanto, cerca de 18 milhões de crianças vivem na pobreza. Sem soluções efetivas por parte do Estado, fica nítido que a preocupação moral tampouco ajuda a proteger as crianças dos reais problemas em torno da infância.

No fatídico ano de 2001, o filho de sete anos de Verônica Costa também se tornou MC¹⁷⁰. Suas músicas, algumas com duplo sentido, causaram indignação de algumas camadas da sociedade e, também, um processo do juizado da infância, sob risco de perderem a guarda da criança, segundo o juiz Siro Darlan. MC Pedrinho, de São Paulo, que em 2014 tinha 12 anos, gravou uma música com MC Livinho que se tornou alvo da justiça. A letra que dizia “Ajoelha / Se prepara / E faz um boquete bom” não foi a única putaria gravada por MC Pedrinho. Em janeiro de 2015, o Ministério Público proibiu um show de Pedrinho que seria realizado em

¹⁶⁹ <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/como-o-brasil-falha-em-proteger-suas-criancas-e-adolescentes/>

¹⁷⁰ <https://www.terra.com.br/reporterterra/funk/mcjon.htm>

Fortaleza e manifestou o intuito de embargar as músicas do MC em todo o território nacional. O argumento era a suposta “nítida conotação sexual, alto teor de erotismo, pornografia, baixo calão e todo tipo de vulgaridade” contidos nas letras que seriam incompatíveis com a idade do menino. Paralelo a isso, o MC conseguia, pela primeira vez, comprar uma casa própria para a família, alimentos aos quais nunca tivera acesso e liberar a mãe do ofício de empregada doméstica¹⁷¹.

Na mesma época, os debates sobre a sexualização das crianças a partir do funk eram cotidianos nas redes sociais e na mídia em geral. As acusações, muitas vezes repletas de preconceitos raciais, sociais e territoriais, eram sempre ligadas a uma suposta proteção da infância. Quase ninguém se importava com a situação de miséria às quais crianças como Pedrinho estavam expostas, mas o movimento de criminalização das mães de MCs mirins¹⁷² cresceu rapidamente.

Sem nenhuma fonte ou pesquisa empírica sobre o assunto, até recentemente não faltam reportagens defendendo a relação entre “erotização infantil” e pedofilia, como o subtítulo da reportagem da Folha de São Paulo¹⁷³ de maio de 2018: “erotização precoce contribui para naturalizar práticas intoleráveis como abuso e violência”. Para Adriana Facina¹⁷⁴, o que se vê na sociedade brasileira é um enorme de desejo de moralização das classes pobres. Como lembra Facina, a música de duplo sentido Maria Chiquinha, cantada pela dupla pop Sandy e Junior no início dos anos 1990, as roupas da apresentadora Xuxa nos anos 1980 e as músicas de duplo sentido do palhaço Bozo na mesma época não chegaram a ser questionadas com tanta veemência como vemos no caso do funk.

A autora recorda também os programas das tardes de domingo dos anos 1990 em que crianças com roupas curtas desciam “na boquinha da garrafa”, com nítida simulação de ato sexual, ao som de grupos de axé igualmente sensuais. Em 1999, o programa Raul Gil, da TV Record criou um concurso para a formação infantil de um grupo cuja configuração se assemelharia aos dançarinos do É o Tchan: uma menina loira, uma morena e um menino negro – o jacarezinho. O grupo

¹⁷¹ <http://g1.globo.com/musica/noticia/2014/11/aos-12-anos-mc-pedrinho-muda-vida-da-familia-com-sucesso-no-funk.html>

¹⁷² Na mira do ministério público também estavam MC Melody, MC Brinquedo, entre outros https://www.vice.com/pt_br/article/rjm3b3/mcs-mirins-na-mira-da-lei

¹⁷³ <https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2018/05/sociedade-infantiliza-a-mulher-enquanto-hipersexualiza-a-crianca.shtml>

¹⁷⁴ Segundo artigo publicado na revista Época em 2015, disponível em https://www.academia.edu/12202586/Proteger_as_crian%C3%A7as

Mulekada¹⁷⁵, formado no concurso em rede nacional, tinha como seu principal sucesso uma música cujo refrão dizia “Na hora da dança / Requebra gostoso / Rebola a bundinha / Vai até o chão”.

Facina destaca também as propagandas de cerveja, outdoors publicitários de motéis com mulheres seminuas, as revistas eróticas ou mesmo pornográficas expostas nas bancas de jornais e, por fim, as cenas de sexo nas novelas todos os dias. Como exemplifica a autora:

Podemos dizer, sem medo de errar, que estamos imersos numa cultura do corpo que não somente objetifica o corpo feminino como fonte de prazer sexual como também naturaliza esse papel da mulher. Quanto mais sexualmente desejada, mais bem sucedida. Não é de se espantar que as meninas em nosso país aprendam essa lição a cada dia mais cedo (Facina, 2015).

Neste sentido, criminalizar exclusivamente o funk como sendo o verdadeiro responsável por uma suposta erotização das crianças, conforme defendeu o autor da proposta de Lei apresentada ao senado em 2017, é negar todo o contexto de hipersexualização em que a sociedade brasileira está imersa. O funk enquanto expressão cultural tem como uma de suas principais características trazer à tona uma série de contradições sociais, conforme vimos nas dezenas de exemplos citados neste capítulo. Não seria diferente neste caso. Conforme aponta Facina, nossa sociedade prefere enfrentar o problema da violência em que as juventudes estão imersas, por exemplo, defendendo a redução da maioridade penal. “Criança dançando sensualmente é algo visto com horror, mas menores de idade enviados para as abjetas e desumanas prisões brasileiras é algo aceito. De que e de quem queremos proteger nossas crianças?”, questiona. Faço coro. No próximo capítulo, tratarei justamente de como o funk tem trazido à tona questões importantes, como o feminismo, a diversidade sexual e de gênero, entre outras. A partir de sua linguagem papo-reto, o funk se mostra o lugar de encontro dessa diversidade na atualidade.

¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8a7k0tlCQOM>

4. Proibição, putaria e políticas de gênero: a cultura fronteiriça do funk como lugar de encontro dos sujeitos matáveis

A diáspora africana e seus diversos frutos no Brasil podem ser vistos em todos os detalhes da construção da sociedade brasileira, sobretudo na cultura. O funk, como demonstram Lopes e Facina (2010), é uma das expressões da diáspora africana no Brasil. As letras, as performances, as batidas e tudo o que gira em torno deste gênero musical demonstram seu total *entranhamento* em meio às “metáforas que dão vida ao sentido poético da cultura negra contemporânea” (Lopes, Facina, 2010). Facina explicita que a música negra no Brasil e no mundo é a comprovação de que por mais os processos de dominação, como a escravidão, sejam profundamente violentos, as resistências continuam existindo, e a cultura é o símbolo maior disso. É na cultura que se constroem as memórias coletivas, as identidades, a positivação das subjetividades. Ela é o recurso acionado para “produção de contra-hegemonias emancipatórias, permitindo colocar em perspectiva, relativizar e se contrapor ao discurso hegemônico, com seus valores cristalizados e suas naturalizações” (Facina, 2014, p. 44).

Conforme demonstrei no capítulo anterior, o viés de gênero é muito importante para esta análise, tanto quanto a esfera racial, pois sabemos que a produção musical, as letras, as performances, a indumentária e praticamente tudo que envolve as mulheres do funk apresentam especificidades. Essas especificidades geram a necessidade de uma leitura específica a partir desta premissa diaspórica. O funk, uma das expressões maiores da cultura negra no Brasil de hoje, é, como toda cultura negra, criativo e estratégico, mas também vulnerável (Lopes, Facina, 2010).

Assim, já mostrei que esta vulnerabilidade atinge às mulheres de maneira diferenciada, mas também traz consigo outras nuances. Entre os maiores artistas de funk hoje, na perspectiva das vendas e da geração de renda/lucro, estão várias mulheres: Anitta, a de maior expressão internacional, Ludmilla, embora, assim como Anitta, hoje esteja muito referenciadas no pop, Valesca, Lexa, Pocah, entre outras. O funk se mostra mais uma vez como “objeto” complexo para ser analisado somente a partir das cifras que movimenta, das estatísticas das plataformas de *streaming*, da quantidade de público que mobiliza ou de suas letras desconectadas

do contexto. Ao mesmo tempo em que está entre os gêneros mais tocados¹⁷⁶ nas plataformas de *streaming*, continua sendo criminalizado e dividido entre o “funk do bem” e o “funk que não presta”. Ainda é o principal gênero musical que embala a diversão da juventude de favela, que toca em festas de elite e nas novelas. Mas não deixa de ser a manifestação artística cujos fãs precisam visitar seus ídolos na cadeia.

Observado o mundo funk e sua enorme complexidade, fica claro que há reações e disputas em torno do significado político do próprio funk e suas vertentes. E também é evidente que boa parte dessas disputas envolve uma certa tentativa de diferenciação que se pauta a partir do processo de criminalização do funk. Há DJs e MCs autodenominados “da antiga” – ou seja, músicos do funk que faziam sucesso no passado e agora já estão fora da cena – que reivindicam um chamado “funk de raiz”. Esses mesmos profissionais, em seus grupos, acabam atacando jovens MCs e DJs porque cantam e tocam proibidão ou putaria. Esta crítica está muito direcionada também aos DJs que criam e tocam produções em 150bpm e, muitas delas, com letras que misturam elementos do proibidão e da putaria. No caso dos MCs, a crítica é por cantarem em alguns lugares que os “da antiga” não consideram oportunos, inclusive sob a acusação de serem financiados pelos varejistas de droga. Assim como em todo o espectro social, boa parte desses acirramentos acontecem na internet, mais especificamente nas redes sociais e nos aplicativos de trocas de mensagem (Facebook e Whatsapp). Portanto, a metodologia utilizada para este tópico em especial é a análise do conteúdo que circula pelas redes sociais, tanto produzido pelos próprios funkeiros, como pelos fãs.

Sobre as relações de gênero, parto de duas hipóteses centrais que, em alguma medida, se complementam: no funk, as performatividades da masculinidade e da feminilidade podem ser encaradas a partir do reforço e da transgressão das identidades de gênero. Assim, ao mesmo tempo que a masculinidade pode ser reforçada pelos homens, principalmente através dos discursos sobre sexo nas músicas do subgênero putaria e sobre o cotidiano da “bandidagem” através dos proibidões (que muitas vezes se confundem tanto pela linguagem como pela performance), ela pode ser ambígua em alguns outros casos, principalmente mais recentemente. Enquanto a feminilidade performada pelas mulheres do funk parece

¹⁷⁶ <https://www.tecmundo.com.br/internet/136790-listas-ouvidos-2018-sertanejo-funk-dominam-spotify-brasil.htm>

transgredir as ideias universais de feminilidade tão cristalizadas na cultura brasileira, em especial nos funks putaria.

É preciso pontuar também que há uma presença forte das mulheres do funk no subgênero putaria, conforme apontado anteriormente por outros trabalhos (Lopes, 2012; Gomes, 2015; Moreira, 2014). É claro que os homens também produzem funk putaria, recentemente, inclusive, ele tem se misturado muito com o proibidão, conforme apontei anteriormente nesta tese. Já no proibidão, as mulheres também estão presentes, embora praticamente não tenham expressividade na atualidade – algumas delas já tiveram notoriedade no passado, como é o caso de MC Sabrina, MC Marcelly, entre outras. Portanto, é possível concluir que há indícios de uma certa lógica na divisão entre os gêneros nos subgêneros putaria e proibidão no funk carioca. Esta divisão parece ter relação com as performatividades de masculinidade e feminilidade presentes na sociedade atual.

Outra hipótese que proponho é a de que o funk e sua linguagem compõem e atualizam um caminho percorrido pela cultura brasileira de ocupação da cena por corpos mais diversos, antes invisibilizados ou mesmo rejeitados. Esta é uma aposta baseada na ascensão de uma diversidade de corpos muito marcantes na última década da história do funk. Este não é um fenômeno exclusivo do funk e nem mesmo da atualidade, ele tem suas expressões, inclusive, no samba, como os desfiles de carnaval. Este ponto conecta ambos, o funk e o samba, a partir de um ponto afirmado por Boaventura de Sousa Santos a respeito da forma cultural da fronteira, que tem como uma de suas características a carnavalização das formas e da linguagem. Ora, se o samba inclui esses indivíduos em toda a sua diversidade mais explicitamente em uma de suas expressões, o carnaval, nota-se que o funk tem como característica central a carnavalização, especialmente em alguns de seus subgêneros, sobretudo a putaria.

Analisando os vídeos e as produções musicais recentes do funk, bem como os espaços de fruição do gênero, pode-se notar que não apenas estes sujeitos estão ali presentes, mas também estão demarcando a sua diversidade e sua forma de estar no mundo através do seu corpo, com forte viés racial e de gênero. O que diferencia o funk do samba é que, especialmente nos produtos audiovisuais, esses corpos estão constantemente presentes e com naturalidade, ao mesmo tempo que desempenham um papel nítido de questionamento de uma hegemonia de padrões estéticos no *mainstream*.

Defendo, assim, que o funk e seu “papo reto” possibilitam, por diversos motivos, a inclusão de tantos corpos quanto forem se aproximando. Embora, obviamente, este não seja um fato dado, tendo em vista uma série de disputas em torno da própria identidade funkeira, a diversidade está visivelmente presente no funk, em alguns subgêneros mais do que em outros. O sucesso de artistas do passinho, com seus corpos em sua maioria negros, seus cabelos que, para muitos, representam uma novidade; MC Carol, e seu corpo gordo, negro, sem qualquer sinal de traços europeus, seus cabelos alisados e sua indumentária tão diversificada; e MC Xuxu (entre outras MCs transgêneras e *drag queens*), visivelmente uma mulher trans, sem “passabilidade”¹⁷⁷, com videocliques e performances que confrontam fortemente os binarismos de gênero e sexualidade; e Lia Clark, *drag queen* que causou polêmicas diversas no mundo funk a partir de 2016.

Todavia, apenas a linguagem é suficiente para explicar a aproximação entre esses corpos? O funk se apresenta, sim, como forma cultural (Santos, 1994, p. 49) que abraça o abjeto e os corpos matáveis pela estrutura do sistema capitalista (LGBTs, negros e negras, mulheres fora do padrão), ou, *los atravesados*. O funk é, na prática, produzido por esses sujeitos cujos corpos são considerados abjetos e matáveis. Minha hipótese é a de que a linguagem sim, é um dos elementos que explica este fenômeno, mas não apenas ela. A ascensão recente de novas formas de viver a diversidade de gênero e a sexualidade com o forte impacto das lutas das mulheres feministas e do movimento LGBT no Brasil e no mundo também explicam, em parte, este acontecimento.

4.1 Funk do bem X funk do mal: as disputas políticas em torno da identidade funkeira

As narrativas que conectam o funk ao crime organizado e à “desordem social”, estigmatizando artistas e vertentes do gênero (como proibidão e putaria),

¹⁷⁷ Para ativista transfeminista Daniela Andrade, “passabilidade” é a possibilidade de uma pessoa trans ser lida pela sociedade como alguém em total conformidade com seu gênero designado no nascimento.

muitas vezes influenciam as narrativas no interior do próprio campo, fazendo parte de estratégias discursivas de distinção que valorizam a existência de um suposto “funk do bem”. Este seria, para parte da imprensa e para muitos desses artistas, um tipo de música sem as temáticas da violência, do crime e do sexo. Alguns, inclusive, associam o que chamam de “funk do bem” a um suposto “funk de raiz”, do qual também trataremos adiante. Como toda representação binária, para que exista algo “do bem”, é necessária, então, a existência de uma representação “do mal”, ainda que na forma de um “fantasma” ou de uma ausência. Esta associação é, pragmaticamente, feita entre o “mal” e as letras sobre sexo ou crime, algo comum entre os profissionais do funk que iniciaram sua carreira no início da história do gênero musical. Para muitos deles, pelo que pude acompanhar durante minha participação na Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (Apafunk) e, até hoje, quando me encontro com eles, a criminalização do funk ocorre devido à temática das letras das músicas.

Alguns MCs que já fizeram parte do *mainstream* também reiteram esse tipo de afirmação, como no caso de Buchecha e MC Marcinho, que costumam, sempre que possível, se afirmarem como representantes do “funk do bem”. Em matéria do site Ego, de 4 de setembro de 2011, alguns MCs falam sobre o sucesso do funk entre famosos e “patricinhas”. A reportagem trata do sucesso do baile “A Favorita”, organizado na zona sul do Rio pela empresária Carol Sampaio e que, hoje, conta até com um bloco de carnaval. Um dos entrevistados, Marcinho afirma que “as patricinhas também têm rebolado, não são só as mulheres da favela, não. Canto funk do bem, e a tendência é só aumentar o sucesso”. Carol Sampaio afirma para o site que “o funk do bem tem letras românticas e alegres e não deixa as pessoas paradas”.

Em 18 de agosto de 2017, a vereadora e sócia do Furacão 2000, Verônica Costa, realizou uma audiência pública na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro para discutir os problemas em torno da repressão aos bailes funk no Rio de Janeiro. A audiência ocorreu por ocasião da proposta de Lei “Criminalização do Funk como crime de saúde pública à criança e aos adolescentes e à família” enviada por um empresário ao Senado brasileiro. Nesta audiência, alguns desses discursos em torno

do “funk do bem” foram reiterados por artistas presentes, entre eles, por Buchecha, que afirmou¹⁷⁸:

Eu tô desde 1992 no funk, [...] eu acho que a gente tem que fazer um filtro, porque realmente tem algumas músicas que fazem apologia. E não é porque a gente veio da comunidade, que a gente vê acontecer toda hora tiroteio, drogas, violência, não é por isso que a gente tem que pegar essa revolta, colocar num papel e numa caneta, pegar o microfone e sair cantando ódio por aí. Eu peço liberdade pra gente fazer um funk do bem, um funk bacana (Buchecha, pronunciamento em audiência pública na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, 18/08/2017).

Nos anos 2000, em que o funk viveu uma onda de sucesso no Rio de Janeiro e em alguns outros estados do Brasil, como já mostrei no capítulo anterior, alguns artistas tiveram carreiras curtas, mas com músicas marcantes. Foi o caso da dupla A princesa e o Plebeu, que emplacou o sucesso “Essa garota”¹⁷⁹ e teve outra de suas músicas no CD “Pancadão do Caldeirão do Huck”, de 2008. A dupla era formada por MC Ronaldinho Plebeu, um homem negro do bairro de Curicica e que já tinha carreira no funk (no Bonde Nervoso), e MC Taty Princesa, uma mulher branca, moradora da Gávea e psicóloga. As diferenças sociais e raciais entre eles foram exploradas pelos portais de notícia da época, sem explicitar que se tratava de desigualdades. Entretanto, demonstrando justamente a desigualdade entre os dois, o foco estava sempre em Taty, destaque de sites de fofoca da época justamente por ser uma mulher de classe média que deixou a psicologia para cantar funk.

Em reportagem do site Ego¹⁸⁰ de 11 de outubro de 2008, Taty dizia ser representante do “funk do bem”, que, segundo a reportagem, trata-se de um tipo de funk “cujas letras não têm referência a sexo ou algo mais que seja impróprio para menores”. Mesmo assim, a artista também relatou que sua carreira no funk foi um problema para sua família. Nesta época, Taty já havia posado para a Playboy¹⁸¹, famosa revista de nu feminino da época. Em fotos de biquíni para a reportagem, a

¹⁷⁸ Vídeo sobre a audiência pública produzido pelo mandato da vereadora Verônica Costa
<https://www.youtube.com/watch?v=KpeFqxIOOGA>

¹⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ooUVhB1tw5A>

¹⁸⁰ <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL795188-9798,00-TATIANA+GOMES+A+PSICOLOGA+DO+FUNK.html>

¹⁸¹ Na matéria sobre o assunto, as perguntas envolvem sensualidade e psicologia:
<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL342507-9798,00-FUNKEIRA+TATI+DA+DUPLA+A+PRINCESA+E+O+PLEBEU+VAI+PARAR+NAS+PAGI+NAS+DA+PLAYB.html>

MC afirmou que “o funk já é sensual, não precisa escrachar. Minha música não tem versão light e outra proibida”. Esta questão das versões light explorarei um pouco mais adiante.

Embora MC Taty Princesa tenha afirmado a uma reportagem do site Ego¹⁸² (de janeiro de 2012) que seu parceiro, MC Ronaldinho Plebeu, já havia cantado proibidões antes de formarem a dupla, não encontrei registros sobre isso, apenas acessei músicas¹⁸³ de teor cômico do Bonde Nervoso, do qual Ronaldinho fez parte. Entendo que esta narrativa faz parte de uma diferenciação entre o “funk do bem” o qual Taty reivindica, e a carreira anterior de Ronaldinho. Na mesma reportagem, a funkeira recorre a outra estratégia de se diferenciar das outras, afirmando gostar de sensualidade, “que é diferente da vulgaridade”. Nessa época, a MC já havia se separado de sua dupla e estava no auge da carreira. Segundo o site Ego, eram 20 shows por mês, inclusive fora do Brasil. Já Ronaldinho, mesmo não tendo desistido da carreira, não emplacou nenhum sucesso depois que a dupla se desfez.

A expressão “funk do bem” também já foi utilizada por MC Bruninha que, em dezembro de 2011, relatou ao site Ego ter sido vítima de preconceito por cantar funk. Bruninha fora expulsa de um estande em que faria uma apresentação na Feira da Providência, no Rio Centro, zona oeste do Rio. A funkeira atribuiu sua expulsão ao preconceito contra o funk, como relatou ao Ego¹⁸⁴, e reivindicou o “funk do bem”, afirmando ser cantora de funk *melody*, demarcando seu distanciamento da “putaria”:

É inaceitável o preconceito! Seja ele de qualquer natureza, tudo de alguma forma que venha constranger ou violar a dignidade de cada ser humano. Esse tipo de ignorância tem que ser decepada de uma vez por todas. Digo isso porque **o funk do bem, o funk que todos vocês curtem, aquele por qual me conheço como gente e defenderei por toda minha existência, sofreu discriminação**, de maneira ignorante, e estúpida! Seja isso em qualquer classe social, respeito é bom e todo ser humano gosta. Fui acusada injustamente, pelos

¹⁸² <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2012/01/taty-princesa-de-patricinha-da-zona-sul-sucesso-no-funk.html>

¹⁸³ Algumas músicas famosas do Bonde Nervoso são “Cadê o Saci?” <https://www.youtube.com/watch?v=jEOF9bLeiKM>, “Carrinho de mão” <https://www.youtube.com/watch?v=0gFOWxQzXqc> e “Pânico” <https://www.youtube.com/watch?v=lnW3FLRQJ9A>

¹⁸⁴ <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2011/12/mc-bruninha-reclama-de-preconceito-em-evento-no-rio.html>

organizadores do evento, dizendo que todo funk é... "Putaria" [...] logo eu, que canto funk *melody* (MC Bruninha em entrevista ao Ego, 3/12/2011).

Vale ressaltar, como já dito anteriormente, que a categoria “funk do bem”, quase sempre está articulada à ideia de um “funk de raiz”. Recentemente, em abril de 2019, ocorreu uma festa organizada no Terreirão do Samba, no centro do Rio de Janeiro. O Projeto ‘Somos Histórias do Funk’ aproveitou o sucesso da novela da Rede Globo, Verão 90, com a temática da década, para resgatar os funks da época através da festa. Os organizadores, DJ Napo, Reginaldo e Tojão, dono da equipe de som Espião Choque de Monstro, afirmaram ao jornal Meia Hora¹⁸⁵ que a novela estava ajudando a “trazer novamente esse movimento Funk do Bem”.

Este pensamento binário que divide o funk entre mocinhos e bandidos, embora não tenha base na realidade, não está totalmente dissociado da versão da história que boa parte da imprensa narrou ao longo dos anos 1990, 2000 e até os dias de hoje, conforme mostrei no capítulo anterior. É comum observarmos MCs, DJs e donos de equipe de som do chamado “funk da antiga” reproduzindo o discurso de que o funk é criminalizado pela sociedade devido ao teor das letras. Para esses artistas e donos de equipe de som, se todo funk fosse o “do bem”, se o “funk do mal” não existisse, esta manifestação artística teria o reconhecimento da população, do mercado e do Estado. Não levam em conta, no entanto, que este processo de estigmatização do funk tem início anterior aos proibições e putarias que, para eles, seriam os responsáveis pelas mazelas do movimento funk. Entretanto, Facina, Lopes e Palombini já demonstraram que a ofensiva contra o funk acontece desde antes dos primeiros registros de proibições associados às facções que coordenam o varejo das drogas no Rio de Janeiro. O mesmo ocorre com o subgênero hoje chamado de putaria, que surge mais substancialmente no início dos anos 2000, quando os funkeiros já estampavam as capas de jornais como “ligados ao crime”. É preciso reafirmar, portanto, que a criminalização do funk tem origem de classe, tem base no racismo estrutural e, como também já mostrei, tem forte viés sexista.

Em dezembro de 2016, durante um seminário de pesquisa sobre baile funk e financiamento público, em conjunto com os pesquisadores João Guerreiro,

¹⁸⁵ <https://meiahora.ig.com.br/celebridades-e-tv/baticum/2019/04/5633324-baile-funk-raiz---somos-historia-do-funk----inspirado-em---verao-90----lota-terreirao-do-samba.html>

Pâmella Passos e Sandro Rosa, pude conduzir uma roda de conversa intitulada “O Funk carioca: da perseguição ao reconhecimento como cultura”. Para este seminário foram convidados cerca de trinta produtores culturais que participaram de editais propostos pelo governo do estado do Rio de Janeiro, mas somente dois deles estiveram presentes: Luciano de Valença e Tojão. Na ocasião, coloquei alguns questionamentos a respeito da criminalização do funk, pois já conhecia a posição de Tojão sobre o assunto. Ele reafirmou que o funk sofria com esse tipo de discriminação na sociedade devido ao teor das letras e ao comportamento de alguns profissionais que, segundo ele, recebiam dinheiro do “tráfico de drogas” para escrever letras exaltando bandidos de algumas facções, como o Comando Vermelho. Mesmo assumindo que, embora jamais tivesse tocado proibidão e putaria, seu principal evento era perseguido pelo Estado, Tojão atribuía a estes fatores o seu fracasso profissional que, naquele momento, fazia com que ele pensasse em deixar o funk e procurar um emprego fixo, mesmo trabalhando com o funk há 37 anos (na época). O produtor cultural chegou a afirmar que, caso encontrasse um emprego cujo salário ficasse em torno de dois a três mil reais ele aceitaria e deixaria de trabalhar com equipamentos de som e realizar bailes e festas. Para Tojão, mesmo com o lançamento dos editais, o poder público ainda era um grande obstáculo para seu trabalho no funk, pois as exigências de segurança colocadas para a realização dos eventos eram abusivas e sem sentido: se o Estado deixasse a gente trabalhar tranquilo, não precisava de edital, afirmou.

Já Luciano, no entanto, elogiava a iniciativa do governo do estado em todas as suas falas. Para ele, os editais foram uma chance para mostrar “o lado bom do funk” em sua cidade, Valença, no interior do estado do Rio. Luciano ressaltou que, quando ele realizou os bailes que estavam previstos em seu projeto que fora contemplado pelo edital da Secretaria Estadual de Cultura, fazia 19 anos que o Clube Valença, local onde ocorreram as festas, não recebia um baile funk. Mesmo tendo encontrado diversos entraves para a realização dos eventos, principalmente no que diz respeito à emissão de autorizações municipais, como o alvará dos bombeiros, o projeto “Na batida do funk carioca” foi importante para valorizar “o verdadeiro funk”.

Nas falas de Luciano e Tojão é possível identificar que, mesmo entre os profissionais do funk que afirmam a existência de um “verdadeiro funk” ou do

“funk do bem”, não há um consenso sobre os processos de criminalização do gênero e o papel do Estado diante deste cenário. As principais divergências entre Luciano e Tojão giravam em torno de realidades diferentes, pois Tojão vive na capital e Luciano no interior, mas eles refletem como a relação com o poder público também pode ser um fator complicador das relações entre os funkeiros. Todas essas são diferenças políticas, não apenas porque evidenciam a relação do funk com os agentes do Estado, mas porque dizem respeito à construção da história do funk e como ela está em constante disputa.

Em 2001, uma casa noturna na Barra da Tijuca, na Ilha dos Pescadores, com perfil diferente dos bailes de favela, recebia equipes de som cariocas para um famoso baile funk da época. Segundo reportagem do jornal Estado de São Paulo¹⁸⁶ de 19 de fevereiro do mesmo ano, eram festas da elite carioca, mas que mantiveram a “identidade” do baile funk, tocando o chamado “funk sensual” a noite inteira, inclusive na presença de menores de idade. Na noite em que a reportagem foi feita, a festa era comandada pela equipe de som Espião Choque de Monstro. O proprietário da Espião Choque de Monstro, que à época era forte concorrente da Furacão 2000 e da Pipo’s, é e sempre foi Tojão.

Alguns exemplos destas narrativas descritas acima podem ser encontrados no grupo Relíquias da Antiga, criado por antigos donos de equipes de som, DJs e MCs na rede social Facebook. O grupo foi criado em 17 de maio de 2014 e nele estão cerca de 43 mil membros¹⁸⁷, a maioria do Rio de Janeiro, mas há pessoas de vários lugares do Brasil. Dos dez administradores do grupo, apenas duas são mulheres. Entre os usuários, nota-se que a grande maioria também é de homens. Entre os membros, estão 21 usuários que fazem parte da minha rede social, somente cinco são mulheres, sendo que uma delas entrou para a minha rede a partir do próprio grupo. São também os homens responsáveis pela maioria das interações que ocorrem no grupo, tanto postagens quanto comentários. Os membros fazem parte do grupo porque possuem algum tipo de ligação com o funk e também porque conhecem os administradores, seja através do território onde organizam festas, seja através do campo acadêmico, de relações de trabalho ou lazer. Os critérios para

¹⁸⁶ De acordo com a matéria: O som da casa é comandado pela equipe Espião Choque de Monstro, que também quer a sua fatia no promissor mercado e nos próximos dias lança CD pela gravadora Indie Records: <https://outline.com/t9Ec7R>

¹⁸⁷ A última checagem ocorreu em 31 de agosto de 2019.

participação no grupo não são explícitas e nem constam descritas no grupo. Na descrição do grupo os administradores escrevem:

Postagens de vídeos e fotos falando sobre nossas relíquias da antiga, tudo à respeito do funk antigo, tudo que nos faça recordar os bons momentos da nossa vida nos bailes... Pois recordar é viver! (("bem vindos ao nosso túnel do tempo")) (descrição do grupo de Facebook Relíquias da Antiga).

A maioria das postagens presentes no grupo Relíquias da Antiga de fato são vídeos e fotos antigas, algumas delas mofadas, e imagens dos bailes e eventos organizados por equipes de som que entre os anos 1980 e início dos anos 2000 foram muito famosas no Rio de Janeiro. No grupo há também algumas postagens que demonstram, em certa medida, alguns conflitos que permeiam as relações no funk, seja em relação ao proibidão e à putaria *versus* o “funk consciente”¹⁸⁸, sejam sobre o embate entre gerações. Um exemplo que pode ilustrar o que pretendo mostrar, é uma postagem de 3 de abril de 2015, de um participante do grupo, organizador de bailes “da antiga”, Celio Farria:

Nosso funk da antiga é uma realidade hoje 15 anos depois do abandono **daquele que prometia iludia enrolava e abandonou nos virando as costas e tentando incurtir em nossas cabeças uma tendencia de que funk legal é esse com mulheres semi nuas rebolando e gritando sacanagem nas radios e tvs e dvds**;;hoje em dia nossas festas nos proporciona momentos reais ou vc imaginava Guadalupe e Abolição junto curtindo fazendo trezinho bebendo gelo e dentro da Vila Kennedy Guadalupe zuando apampa puxando o bonde sem parar;;na festa aqui em Guadalupe rapaziada da Pedrera e Parque Columbia curtindo e cantando rap;;nos tornamos todos uma grande familia mesmo com alguma diferenca por parte de uma minoria em relação atritos passdos!!! Hora de ficarmos de olhos bem abertos e ã nos vendermos na ilusão de ganhar facil o que nos foi roubado desde 23001...nosso movimento funk ã pode si deixar envolver por quem quer dinovo nos usar em beneficios próprios!!! **Paizão é o caralho!!!** Nós da antiga não precisamos de vc nós ã impinamos o rabo nem rebolamos o cus cus nesses 15 anos em que vc esteve ganhando dinheiro **denigrindo a imagem do funkeiro de raiz!!!**

No texto, cujos grifos são meus, há uma série de exemplos das disputas no interior do funk. Antes de desenvolver, cabe explicar que “paizão” é o apelido dado pelos funkeiros a Rômulo Costa, fundador da Furacão 2000. Ocorre que alguns MCs, DJs e donos de equipes de som acusam a Furacão 2000 e, mais

¹⁸⁸ Funk consciente é o nome dado aos funks com letras com “consciência social”, que tematizam o cotidiano nas favelas e denunciam os preconceitos e problemas sociais.

especificamente Rômulo Costa e Verônica Costa, de monopolizarem a indústria do funk ao lado de outras poucas equipes e empresários, entre eles, DJ Marilboro. Há, de fato, alguns processos judiciais contra esses empresários, principalmente em relação a direitos autorais de músicas registradas em nome deles e de suas empresas. Esta relação com Rômulo Costa, em especial, se torna ainda mais hostil por parte de alguns donos de equipes de som e organizadores de festas. Estes produtores culturais acusam Costa de prometer defender os direitos de todos à produção de festas, mas não cumprir a promessa e apenas defender seus interesses pessoais.

O texto reproduzido acima demonstra esta desavença e, além disso, desvenda outra acusação comumente feita à Furacão 2000: a de prejudicar a imagem do funk promovendo músicas com letras pornográficas e exibindo mulheres seminuas em seus bailes. Esta questão já foi explicada no capítulo anterior, quando expus a abordagem midiática a respeito das mulheres do funk e como esta abordagem ajudou a construir uma narrativa sobre o funk em si e sobre essas mulheres. Nesse caso, fica evidente também que, para atacar a Furacão 2000, o membro do grupo recorreu diretamente às mulheres “seminuas rebolando e gritando”, deixando nítida a ideia de que elas representam a degradação do funk.

O que exponho aqui, através de exemplos, é como este discurso também, de certa forma, foi incorporado pelos próprios funkeiros, como o caso de Celio Farria, que acusa empresários de “denegrir a imagem do funkeiro de raiz”, evidenciando o teor dos conflitos existentes no funk. Nos comentários da postagem de Celio, “Fora Furacão”, “Furacão nãooooo”, “Vamos mostrar pra ele que ele não é bem vindo no funk da antiga”, “Falou tudo, paizão é o caralho.... mercenário filho da puta...”, entre outros.

Um ponto curioso a respeito do grupo Relíquias da Antiga é que muitas postagens, algumas delas com fotos e vídeos, outras somente com textos, exaltam um período específico em que os bailes funk eram conhecidos como “bailes de corredor”. Nesses bailes, em um determinado momento, as pessoas presentes eram divididas em dois grupos (lado A e lado B), geralmente relacionados aos bairros e favelas onde moravam. Quando o DJ autorizava, os dois lados começavam a brigar, fisicamente, com chutes e socos. Na imprensa, as notícias davam conta de uma violência generalizada sobre a qual o funk teria a inteira responsabilidade, causando

episódios de arrastões e vandalismo pelas ruas, conforme demonstraram Facina e Lopes em diversos trabalhos. Foi nessa época que, em resposta à violência desses “corredores”, surgiram os festivais de rap, em que os MCs se inscreviam e se apresentavam com suas letras próprias, muitas delas, pedindo a paz nos bailes.

No grupo, postagens como a do próprio perfil “Relíquias da Antiga”¹⁸⁹, explicitamente exaltam os bailes de corredor. Em uma dessas postagens, de 5 de janeiro de 2018, Relíquias da Antiga pergunta: “Foram várias gerações mais na opinião de vcs qual foi o melhor baile de clube de corredor de todos os tempos”. Nenhum dos 424 comentários questiona a legitimidade dos bailes de corredor, apenas comentam nomes de clubes onde estes ocorriam e defendem quais acreditam serem os melhores. O mesmo perfil, em 16 de janeiro de 2018, pergunta: “Fazenda de inhauma X Complexo do Alemão quem levou a melhor”. A questão por si só não demonstra um elogio às brigas de corredor, mas as respostas deixam claro o teor da pergunta: “FAZENDA DE INHAUMA O TERROR DO LADO A”, “Sou lado b,mas vou de fazenda,mas eu acho que eles não brigavam, por conta de facção !”, “Fazenda sempre levou a melhor vamos respeitar tropa de elite lado A”.

Muitas postagens a respeito dos bailes de corredor apresentam alto volume de engajamento, com centenas de comentários e interações entre os membros do grupo. O usuário Andinho do Morro da Chatuba, em 4 de junho de 2017, publicou um vídeo de 4 minutos, que contou com 144 curtidas, só contendo brigas em bailes de corredor. A música de fundo diz “Uh vai morrer / Vai morrer geral” enquanto vários homens sem camisa, em sua maioria negros, trocam socos e chutes em uma pista de dança. Entre os 26 comentários nesta postagem, estão “O tempo bom”, “Eita baile bom”, “Estou nesse vídeo aí...coisa feia esse dia”, “CRLH CORREDOR GOSTOSO”, “Pau roncava bonito!!!!!!”, “Porra gostava muito”. No dia seguinte, Andinho voltou a publicar outro vídeo com conteúdo parecido, foram 124 curtidas e 21 comentários, nenhum deles problematiza os bailes de corredor. Em janeiro de 2016, o usuário Paulo Motta já havia postado um vídeo parecido, com 30 minutos mostrando os detalhes das brigas durante um baile que, pelo que mostra o vídeo, ocorreu em 1996. Foram 218 curtidas e 88 comentários, desses, pouquíssimos problematizaram os bailes de corredor, afirmando que eles foram responsáveis pelo

¹⁸⁹ Além do grupo, existe uma página que divulga a realização de diversos bailes “da antiga”.

fechamento dos clubes e prejudicaram o funk. Paulo Motta, autor do post, no entanto, acusa os membros que criticaram de discriminarem o funk pois, segundo ele, “existe pessoas que estavam naquele meio que são pessoas de bem, que por uma série de motivos encontrou uma zona de escape pra extravasar sua ira”.

Algumas publicações no grupo dão conta da volta dos bailes de corredor. Em 9 de fevereiro de 2017, o membro Danilo Ventura da Silva disse estar se sentindo incomodado e escreveu um desabafo no grupo a respeito da volta dos bailes de corredor:

Desabafo sobre o tal baile de corredor que vai rolar ai dia 10 !Acho que todos os funkeiros das antigas não tinham que ir pra isso! Pois o que passou passou...hoje somos todos amigos país e chefes de família! ! Sem contar que isso ainda irá cair em nossas contas e estamos fazendo exatamente o que os empresários do funk querem até pq eles querem que todos nós si matem e querem voltar a ficar rico as custa de nosso movimento, nosso suor e nosso sangue. Funkeiros sejam inteligente não deixem isso acontecer de novo ok

Em junho de 2019, Eduardo Salomão, membro do Relíquias da Antiga, também publicou no grupo a respeito do retorno desses bailes:

Não tenho nada contra o que fazem ou deixam de fazer nós temos o livre arbítrio de irmos aonde quisermos mas gente vamos se ligar quando morrer alguém nesses bailes de corredor que está tendo aí vai dar merda tenho recebido vídeos de um baile que está rolando as sexta-feiras se não me engano não sei se é uma vez ao mês ou se é todas as semanas.

Poucos concordaram com o ponto de vista de Danilo, alguns usuários chegaram a fazer piadas com o texto. Dos 64 comentários, a maioria defendia o direito de cada pessoa ir ao tipo de baile que deseja: “Esses que estão criticando uma pergunta vcs vão pagar a entrada deles po cada um curte o que quiser”, “Namoral vcs que curtiram baile a vida toda agora que criticar outros. Ninguém ta obrigando ninguém. Ir vai quem quer. porra”, “tomara que seja hum bailão que tenha varios guerrerio de ambos os lado”, “Se os garotos querem brincar, deixe eles brincar!!”, “Na boa apaga isso”. O mesmo ocorreu no caso da publicação de Eduardo Salomão, em que apenas seis dos 48 membros que comentaram questionou a volta dos bailes de corredor. Esse tipo de comportamento em defesa do direito de

frequentar os tipos de bailes que desejar não costuma ocorrer quando o assunto é proibidão e putaria.

Aponto este fato como um ponto curioso no grupo porque há, então, uma contradição presente entre os membros. Se muitos criticam algumas vertentes do funk atribuindo a elas a responsabilidade pela degradação da imagem do funk perante a sociedade, por que motivo, então, os bailes de corredor seriam parte de um momento a ser exaltado? Me parece, portanto, que boa parte dos discursos que conectam a criminalização do funk aos proibições e à putaria têm base em um forte moralismo que não é confessável.

O grupo também tem refletido os conflitos mais recentes do funk, que giram em torno das diferentes batidas e melodias do gênero. Geralmente, as postagens exaltam as batidas mais antigas do funk, como o Voltmix, e em alguns casos há até afirmações de que o 150bpm não seria funk. Um texto colocado no grupo pelo usuário Luiz Claudio Dinho em 12 de julho de 2019, por exemplo, afirma:

Estava assistindo um programa na mtv e teve uns MCs de hoje se apresentando e no final da apresentação um deles gritou "150 bpm porra" fiquei imaginando que bom olha onde o funk chegou mas também imaginei que ela tem muito a agradecer aos que a 20 30 anos atrás lutaram pra que hoje o funk chegasse onde chegou. uma coisa e certa 150 nunca será volt mix!

Nota-se, portanto, uma nítida tentativa de afirmar sua posição a respeito dos “MCs de hoje”, insinuando que estes seriam ingratos em relação aos que há décadas atrás “lutaram pra que hoje o funk chegasse onde chegou”. Neste sentido, o membro do grupo demarca a diferença entre os “de hoje” e os “da antiga”, ressaltando que o “150 nunca será volt mix”. Nos comentários, concordando com o post, o membro JairinhoMadruga JairoJr acrescenta: “Pode por o nome desse ritmo aí de eletro150bpm, mas nunca será funk, funk isso não é nem aqui nem na China”. Outro exemplo desse tipo de postagem veio de outro membro do grupo, Jorge Wellington Leleco, que em novembro de 2018 postou: “Ninguém tem coragem de falar mas eu tenho, vowt mix (sic) é melhor que 150 BPM!”. Todos os comentários são de homens concordando com Leleco.

Em outubro de 2018, o usuário DjNalduss Nalduss escreveu no grupo: “Papo reto galera... Vcs já repararam as merdas de montagens que nego tá inventando ? É cada uma mais sem graça que a outra [risos]”. A postagem gerou

100 comentários, algo que não acontece com tanta frequência, a maioria não costuma engajar tantos membros, contando apenas com algumas poucas interações – às vezes nenhuma – e quase sempre nenhum comentário. Neste caso, a maioria concordando com o DJ, aproveitou para criticar as montagens do funk atual e exaltar as antigas, citando exemplos, como no caso do membro Adriano Tatuí que respondeu que as atuais não são montagens de verdade: “[...] montagens de verdade eram; canguru, saci, Shaolin, Pedro lenhador, fadinhas, homem mau, Jack matador, pede a paz e etc! Ou eu estou errado?”. Se dirigindo a Tatuí, DJ Nalduss afirmou: “as montagens antigas levantam qualquer baile e vagabundo inventando umas chacotas novas só pra dizer que tem montagem nova. Bando de mongoloide”. Adiante, Tatuí comentou também que, para ele, nada pode ser comparado ao que o funk produziu nos bailes e nas rádios dos anos 1990. Ainda de acordo com Tatuí: “a tendência é piorar, e não melhorar”. Seguindo a tendência de saudosismo e de crítica aos novos profissionais, Alex Sandro Rocha respondeu: “Agora tem tanto DJ, que apareceu agora que PQP, E se acha ne”.

Outro comentário deixado nesse mesmo post que chama atenção por ter gerado 24 respostas, é o da usuária Jack Cavalcante, uma das poucas mulheres que costuma interagir no grupo: “Pior q isso é os bondes femininos que estão surgindo... Nada haver. Aff”. Abaixo, algumas das respostas ao comentário de Jack Cavalcante:

DjNalduss Nalduss: são outras retardada. Tudo de uma galera e tal pulando pra outro bonde

Preta Ly: Eu acho que tem que continuar como era ta surgindo muita galera nova! As galeras sempre foram juntas não tinha separação de homem e mulher. O baile das antigas foi a melhor forma de reviver o que vivemos a mais de 20 anos atrás se deixar daqui a pouco vai perder a essência! Minha opinião.

DjNalduss Nalduss: é desse jeito mesmo. Vagabundo criando outros bondes, mudando a fisiologia do Funk antigo e outras maluquiçe. Daqui a pouco vão lançar montagem de galera com 150 bpm esses retardado.

Luiz Felipe: 150 BPM não pelo amor de Deus saiu em protesto com vcs contra isso kkkkkkkkkkk nada contra cada um no seu quadrado mas quem e amante da antiga não pode permitir isso Jesusssss aquela voz de filme animado acelerado em fita cassete crl

Retomando a questão do “funk de raiz”, é importante ressaltar que o funk não é o único gênero musical a pleitear um posto a partir da ideia de autenticidade. O samba também tem seu samba de raiz, assim como outros gêneros da cultura

popular também o têm. De acordo com Adriana Lopes, a categoria “funk de raiz” começou a ser construída em 2008 a partir do esforço de MCs e DJs para construir um novo sentido coletivo para o funk. Esses profissionais, ainda segundo a autora, tiveram suas carreiras iniciadas na década de 1990, mas estavam excluídos do mercado fonográfico. Acrescento, no entanto, que boa parte da reafirmação desta ideia de raiz vem também dos donos de equipe de som que, como já mostrei, iniciaram na década de 1980 e têm a intenção de se diferenciar do funk produzido na atualidade. Postulado por alguns artistas e atrelado, em geral, ao “funk do bem”, esse funk de raiz passa a servir, também, como um elemento de disputa interna que tende a contribuir com o processo de criminalização do funk, pois culpa o funk que não é “de raiz” pelas mazelas sofridas pelo gênero musical.

O sucesso do funk trouxe a possibilidade de profissionalização dos artistas e, como via de mão dupla, o gênero se espalhou ao longo da década de 1990. Em outras palavras, a popularização trouxe a profissionalização que, por conseguinte, ampliou ainda mais seu alcance. No entanto, essa popularização, conforme já mencionado, ficou concentrada, em termos de produção e lucro, a algumas poucas empresas. Como afirma Lopes, segundo os MCs e DJs que começaram carreira nos anos 1990, “o capital e o prestígio construídos no funk ficaram concentrados nas mãos de alguns poucos produtores, que atualmente são donos de editoras e programas de rádio e TV de funk” (2011, p. 106). A autora afirma que não há uma explicação única para este fenômeno, há duas visões distintas no interior do funk:

Por um lado, para alguns DJs e produtores de funk isso ocorreu, pois houve uma mudança no funk, que não foi acompanhada por esses MCs, chamados por alguns de MCs “da antiga”. Por outro lado, os MCs reivindicam que as maiores editoras de funk do Rio de Janeiro estão sempre em busca de novos talentos nas favelas, pois se trataria de jovens que – como os “MCs da antiga” foram um dia – não têm consciência dos seus direitos como músicos e como MCs (Lopes, 2011, p. 108/109).

Dessa forma, a ideia de raiz, para Lopes, está relacionada a este processo de exclusão de alguns profissionais do mercado do funk, fazendo com que estes passem a construir recursos discursivos para expor esta relação desigual. Lopes (2011) afirma que esta reivindicação da ideia de raiz, portanto, não releva uma ideia de essência do gênero musical, mas sim explicitam a constituição de um campo discursivo presente no processo de formação da identidade funkeira. Ainda segundo

a autora, mesmo que a autenticidade seja uma invenção, prestar atenção a quem pleiteia este lugar e quem tem o poder de falar a partir dele é importante.

Diferentemente daquela raiz que foi construída para o samba quando este estava em vias de se tornar a música legitimamente nacional, a reivindicação do funk não é feita por sujeitos da elite. Muito pelo contrário, trata-se de uma reivindicação de sujeitos marginalizados acionada no interior de uma prática musical que, em certa medida, também é marginal. Digo “em certa medida”, pois, ainda que o funk continue sendo criminalizado por vários setores da sociedade brasileira, é no contexto em que essa prática musical constrói um mercado específico e ganha certa visibilidade nas cenas carioca e nacional que alguns sujeitos começam a reivindicar seu espaço e sua identidade de raiz (Lopes, 2011, p. 101).

Neste sentido, Lopes reitera que a “raiz” reivindicada pelo funk faz parte de um conjunto de construções discursivas que tentam posicionar um certo setor do funk que pretende se diferenciar do mercado hegemônico. Este mercado é, como vimos, muito atrelado às letras de putaria, ao apelo sexual e a uma ideia de “corrupção” do funk em sua suposta essência. Para Lopes, a invenção do “funk de raiz” se relaciona à invenção do funk como um mercado. Assim, estamos falando de dois deslocamentos de sentido: de um lado, a reivindicação de uma raiz que pretende distanciar o funk de um mercado excludente; de outro, a raiz que exalta o passado e rejeita as transformações trazidas pelo novo a partir da narrativa de que a estigmatização do funk ocorre devido ao teor das letras, das coreografias e de sua suposta relação com o “crime organizado”, reiterando, ao menos em parte, o discurso da mídia hegemônica.

A partir do trabalho de Novaes (2016), é preciso destacar outra ideia de fronteira o tempo todo evocada pelos profissionais do funk: a que divide o asfalto da favela. “Passou do asfalto pra cá é outra realidade, outra vida completamente diferente”, afirma um interlocutor de Novaes (p. 51). Esta mesma fronteira parece dividir também, diante dos olhos da sociedade, os “trabalhadores” dos “bandidos”. Para os produtores de funk, então, não há nunca uma definição a priori capaz de fugir do estigma do “bandido”, já tão cristalizado. Talvez o estigma venha da própria fronteira, para uma sociedade binária, com dificuldade de enxergar que seu ponto de vista está implicado por uma lógica que define o “bandido” a partir das bordas do corpo desse sujeito – favelado, periférico, em sua maioria negro, com

trejeitos específicos – não necessariamente a partir de suas práticas, que sequer são muito bem definidas socialmente, conforme já mostrei anteriormente.

Bhabha (1998) defende que a luta dos povos subalternizados não é somente pelo direito de falar, mas principalmente pela legitimidade de sua fala, explicitando, portanto, a importância não somente do enunciado, mas do sujeito que enuncia. Dessa forma, o proibidão não pode ser entendido apenas a partir **do que se fala**, mas principalmente por **quem fala**. A partir da compreensão do que Novaes chama de “zona de incerteza”, é possível compreender de forma ampla esta característica do funk. Nada nunca é binário, “preto no branco”, há sempre metáforas possíveis, há sempre zonas de incerteza fornecidas de várias formas, inclusive pela linguagem. Muitas características presentes no funk proibidão podem ser encontradas nos mais vastos exemplos de literatura nacional e internacional, em outros gêneros musicais, nos filmes e em todo o tipo de produção artística no Brasil e no mundo. O uso da primeira pessoa, a valorização do poder bélico, a noção de eu-lírico, tão central na literatura. No entanto, é ao funk que recaem as acusações de “apologia ao crime”, justamente pela zona de incerteza possibilitada pelo fato de que, a priori, todo funkeiro pode ser visto como bandido. Afinal, é este o imaginário construído sobre seus territórios de origem, sobre o gênero musical que cantam e sobre seus corpos, em sua maioria negros ou mestiços. É nesta verossimilhança discursiva materializada nos corpos fronteiriços do funk que reside a acusação de apologia ao crime. E é precisamente este discurso que, muitas vezes, acaba sendo reiterado indiretamente no grupo Relíquias do Funk e nas experiências relatadas neste capítulo.

Da mesma forma como as mulheres do funk construíram estratégias para se desvencilhar do estigma da pornografia, atrelado pela imprensa e pelo judiciário à gravidez na adolescência, Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs) e sexualização precoce de crianças, outros setores do funk também parecem lançar mão de discursos de diferenciação para construção de uma identidade “moralizada”. Essa disputa pela hegemonia de uma identidade funkeira baseada na ideia de raiz e na rejeição àquilo que é considerado imoral se mostra contraditória. Transformando o subgênero proibidão – que é o tempo todo ressaltado pelos seus compositores como obra de ficção – em responsável pela estigmatização do funk, esses sujeitos não só legitimam a narrativa midiática, mas também ignoram o fato de que os bailes de corredor também já foram, no passado, apontados como os vilões do funk.

Assim, à medida que a violência física comprovadamente existente nos bailes de corredor é exaltada, o proibidão, que se coloca como narrativa ficcional e crônica do real, é demonizado, expondo a contradição deste discurso de responsabilização do próprio funk pela sua criminalização. Esses sujeitos, na prática, encontram perto de si um responsável para o preconceito sofrido pelo funk, sem se implicar neste processo e sem admitir, ao menos a priori, as opressões estruturais que esmagam a cultura popular produzida nas favelas e periferias do Brasil, ao mesmo tempo que lucram com ela.

4.2. Na fronteira entre o light e o proibido: equalização e sagacidade

Trazendo mais elementos para o debate, é importante falar sobre algumas estratégias construídas pelos artistas do funk para que suas músicas possam ser tocadas em rádios, programas de televisão e festas de elite. As chamadas versões “light” são funks em que o MC muda palavras ou trechos inteiros das músicas, algumas vezes mantendo a mesma ideia, apenas substituindo termos por outros, outras vezes alterando também o sentido das frases. Vários artistas afirmam que foi através dessas versões light que suas músicas ficaram conhecidas do grande público e não somente nos bailes de favela. Em seu livro “Sou Dessas”, Valesca Popozuda fala sobre as versões *light* de suas músicas. Segundo a MC, elas foram produzidas para que sua música pudesse ser tocada não somente nos bailes de favela, mas também em rádio, televisão e festas fora das comunidades.

Néstor García Canclini, em “A globalização imaginada”, fala sobre como a hibridação, quando implementada a partir da lógica de um mercado que preconiza a globalização capitalista e hegemônica, não costuma admitir que elementos de culturas distintas coexistam de forma igualitária. Canclini analisa este ponto a partir de uma perspectiva que engloba a análise das relações entre culturas de países considerados periféricos e Estados imperialistas. O autor defende que quando esta hibridação tem a necessidade de conquistar clientes diversos, as diferenças entre os elementos das várias culturas ali presentes são “equalizados”. Este termo é utilizado na música para designar a uniformização de faixas, uniformizando as diferentes frequências presentes nos sons. Para Canclini, da mesma forma com que as variações de timbres são rebaixadas e os estilos melódicos perdem suas

especificidades, formas culturais distintas podem adquirir certa proporcionalidade, tornando-se mais facilmente apreciadas, se equalizadas.

Dessa forma, a equalização¹⁹⁰ se mostra como um mecanismo não somente técnico, mas também político, na busca por uma estética de equilíbrio sonoro. O autor utiliza um exemplo da época, o CD, para explicitar este paradigma de uniformização, já que os CDs têm como característica esta depuração que, segundo Canclini, é produzida em salas acústicas equilibradas, com espécie de orquestra impecável, direcionado a um sujeito-ouvinte equânime, pasteurizado. Em resumo, nas palavras do autor:

Concebida como um recurso do gosto ocidental, a equalização torna-se uma técnica de **hibridação tranquilizadora**, da redução dos pontos de atrito de estéticas musicais diversas e dos desafios que as culturas incompreendidas comportam. Sob a aparência de uma convivência amável entre elas, **simula-se a proximidade do outro**, sem a preocupação em entendê-lo. [...] a equalização é muitas vezes uma tentativa de **climatização monológica, ocultando as diferenças que não se deixam dissolver** (Canclini, 2007, p. 185, grifos meus).

Assim, ainda de acordo com Canclini, a hibridação pode ser o ponto de partida para o questionamento dos fundamentalismos, ou o lugar da reconciliação ou da agregação entre diversas etnias e nações. A hibridação pode ser o território que consagra a produtividade das trocas e travessias entre vários repertórios simbólicos repletos de histórias e diferenças, reconhecendo o quanto as culturas podem ser abertas e mutáveis e atuando como pontes entre as sociedades. Entretanto, ela também pode ser um espaço de frustração, renúncia e descontextualização, como no caso de artistas que abrem mão de seus estilos próprios, aceitando formas de equalização tranquilizadora, como conceitua Canclini, para acessar o *mainstream*. Esta “climatização monológica” que oculta as “diferenças que não se deixam dissolver” é o que pretendo analisar nesta seção, tomando como ponto de partida a chegada do funk às plataformas de *streaming* e

¹⁹⁰ Embora existam outras acepções de equalização, especialmente no campo da música, mantenho a análise trazida por Canclini por acreditar que esta dá conta ao menos de parte do que se encontra na cultura musical hegemônica. No entanto, acredito ser importante complexificar o sentido da palavra equalização, como por exemplo o seu uso no processo de mixagem, em que a equalização é utilizada para controlar possíveis mudanças bruscas de volume de uma faixa para a outra em discos, por exemplo. A equalização ambiente pode atenuar/reforçar frequências de acordo com as características acústicas de determinado ambiente.

as estratégias para acessá-los, mantendo suas especificidades, resistindo a esta “simulação de proximidade” se valendo justamente da despreocupação por parte do mercado de compreendê-lo.

Minha perspectiva de análise, nesse caso, centra-se nas adaptações das letras das músicas, transformando-as em versões *light*. Não pretendo adentrar a seara sonora, tendo em vista que não possuo a formação musical necessária para tal, mas acredito que haja modificações na sonoridade de algumas músicas, sobretudo se compararmos as que tocam nos bailes com as versões para plataformas de *streaming*. Ouvindo as variantes, tanto os elementos que compõem as bases das músicas como os registros vocais dos artistas apresentam diferenças significativas, como propõem os muitos trabalhos de Palombini e Novaes a este respeito.

Algumas plataformas de streaming, como o Spotify e o Deezer, durante algum tempo não aceitavam músicas com “conteúdo explícito”. Para incluir uma gravação no Spotify, por exemplo, o artista precisava fazer uma versão “limpa”¹⁹¹ – assim a plataforma nomeia – da música, ou silenciar expressões consideradas palavrões. Desde 2018, o Spotify fez mudanças e passou a aceitar músicas com temática sexual, sobre drogas e outros assuntos antes bloqueados. Algumas músicas são disponibilizadas nas duas versões, sendo que uma delas contém o selo “*explicit*” no player do aplicativo, para que os usuários possam identificá-la.

É possível que esta mudança tenha ocorrido por questões comerciais e as estatísticas da própria plataforma dão sinais disso. Das 50 músicas mais tocadas no Spotify nos Estados Unidos em 30 de agosto de 2019, 30 delas carregam o selo “*explicit*”. No Brasil, o funk passou a ocupar o Spotify com maior frequência a partir de 2019, mas ainda está em transição, já que o YouTube e o Soundcloud, mais utilizadas pelos funkeiros, não possuem políticas desse tipo. Enumero agora algumas canções que possuem versões “*light*” e “*explícitas*” para exemplificar o que pretendo expressar a seguir.

Exemplo 1:

Rabetão no Chão

(MC TH, MC Menininho e DJ Victor Falcão)

¹⁹¹ Explicação sobre conteúdo explícito o FAQ do Spotify
https://support.spotify.com/br/using_spotify/system_settings/content-censor/

As novinha da zona leste
 É maior fodão
 As novinha da zona sul
 É maior fodão
 As novinha da zona norte
 É maior fodão
 As novinha lá da baixada
 É maior fodão

Olha pra cara da nossa tropa
 Vai com o rabetão no chão
 Vai com o rabetão, vai com o rabetão no chão
 Vai senta, senta senta

Rabetão no Chão [versão light]

(MC TH, MC Menininho e DJ Victor Falcão)

As novinha da zona leste
É tudo de bom
 As novinha da zona sul
É tudo de bom
 As novinha da zona norte
É tudo de bom
 As novinha lá da baixada
É tudo de bom

Olha pra cara da nossa tropa
 Vai com o rabetão no chão
 Vai com o rabetão, vai com o rabetão no chão
 Vai senta, senta senta

Exemplo 2:

Eu Vou Pro Baile da Colômbia

(MC Ysa)

Eu vou pro baile da Colômbia
 Porque eu quero putaria
 Lá começa de noite
 E só termina de dia

Pau na tcheca
 Na tchequinha
 Bota bota tudo na novinha

Tô fazendo striptease
 Hoje eu quero que se foda
 Arremessa a sua xereca

No meu pau garota

Vem metendo com força
Sentando com força
Vai travando com força
Mexendo com força
Fudendo com força

Pau na tcheca
Na tchequinha
Bota tudo na novinha

Eu Vou Pro Baile da Colômbia [versão light]
(MC Ysa)

Eu vou pro baile da Colômbia
Porque eu quero **ousadia**
Lá começa de noite
E só termina de dia

Sarra nela
Tá no clima
Beija ela
Na boquinha

Vem **mexendo** com força
Vai travando com força

Sarra nela
Tá no clima
Beija ela
Na boquinha

Exemplo 3:

Quando a vontade bater
(Pk e DJ Pk Delas)

Eu sei que tudo nessa vida um dia passa
Mas não vou deixar a vontade que eu tenho passar
Meu bem, dinheiro era o problema e hoje tem
Sobe fumaça, é só os de raça que sabe jogar
Mente milionária no corpo de um favelado
Tu gosta do nosso estilo e da visão que eu tenho
Te pego de jeito, mas não fica apaixonada
Eu sou romântico, safado, e amanhã não venho

Porque

Quando a vontade bater
 Vou chamar pra fuder
 Daquele jeito que tu gosta
 Te boto de quatro
 Empina esse rabo
 Caralho, gostosa
 Lá vai piroca

Tu toma na xota, nós tira, nós bota
 Nós empurra e soca, essa é a proposta

Quando a vontade bater [versão light]
 (Pk e DJ Pk Delas)

Eu sei que tudo nessa vida um dia passa
 Mas não vou deixar a vontade que eu tenho passar
 Meu bem, dinheiro era o problema e hoje tem
 Sobe fumaça, é só os de raça que sabe jogar
 Mente milionária no corpo de um favelado
 Tu gosta do nosso estilo e da visão que eu tenho
 Te pego de jeito, mas não fica apaixonada
 Eu sou romântico, safado, e amanhã não venho

Porque
 Quando a vontade bater
 Vou chamar pra **fazer**
 Daquele jeito que tu gosta
Tu quebra de lado
Empina pro alto
Que isso, gostosa
Lá vai, tu gosta

Tu toma na hora, nós tira, nós bota
Tu desce e rebola
 Essa é a proposta

Exemplo 4:

Sobe Balão e Desce Buceta
 (MC Kevin o Chris)

Maior tesão
 Quando eu te vi
 Mó rabetão
 Não resisti

Na onda eu te chamei pro cantinho
 Na onda eu te chamei pro cantinho

Sobe, sobe balão
Desce, desce buceta
Sobe balão
Desce, desce buceta

No baile da Colômbia
Hoje eu como uma ninfeta
No baile da Colômbia
Hoje eu como uma ninfeta

Quem diria você tá assim
Piranha, tá de parabéns

Faz igual tua amiga fez
E senta no meu pau também

Faz um macetinho, amor
Na cabeça da minha pica

Taca xereca por baixo
Taca a xereca por cima

Vou te comer
Não me liga amanhã
Quando eu não era bandido
Tu nem me olhava
Interesseira, safada

Sobe balão
Desce buceta
Sobe balão
Desce buceta

No baile da Colômbia
Hoje eu como uma ninfeta
No baile da Colômbia
Hoje eu como uma ninfeta

Sobe Balão, Desce Princesa [versão light]
(MC Kevin O Chris)

Maior tesão
Quando eu te vi
Mó rabetão
Não resisti

Na onda eu te chamei pro cantinho
Na onda eu te chamei pro cantinho

Sobe, sobe balão
 Desce, desce **princesa**
 Sobe balão
 Desce, desce **princesa**

No baile da Colômbia
Nós vamos partir pra treta
 No baile da Colômbia
Nós vamos partir pra treta

Quem diria que você tava assim
Tá de parabéns

Faz igual tua amiga fez
E senta, senta tu também

Faz um macetinho, amor
Faz um, faz um macetim

Taca, tacaca por baixo
Taca, tacaca por cima

Não me liga
 Não me liga amanhã
 Quando eu era não bandido
 Tu nem me olhava
 Interesseira, safada

As músicas acima foram selecionadas como exemplo a partir de três critérios específicos. O primeiro deles é que todas as músicas estão na plataforma Spotify em suas duas versões; outro é o que os funkeiros chamam de “estourar”, que é quando uma música fica rapidamente famosa; por último, que sejam diversas entre si para que eu consiga demonstrar algumas formas como os MCs transformam suas músicas em versões light. A partir daqui, pararei de utilizar as aspas para destacar as categorias light e explícita, pois já tornei nítidos os significados de ambas. Estou partindo do princípio, em todos os casos, de que a versão explícita é a original, a primeira composta pelo artista, e a light é a que foi adaptada para as plataformas de música. Não é objetivo deste capítulo analisar os conteúdos das letras das músicas selecionadas, mas apenas explicitar as diferenças entre as variantes. Como afirmei anteriormente, algumas mudanças mantêm a mesma ideia da música, apenas substituindo palavras ou frases inteiras, já outras alteram também

o sentido. Os grifos em negrito nas músicas foram colocados por mim como forma de destacar as palavras que foram alteradas ou suprimidas das letras.

No exemplo número 1, a música “Rabetão no chão”, demonstra o tipo mais simples de transformação, pois a única diferença entre as duas versões são as expressões “maior fodão” e “tudo de bom”. Esse é o típico caso em que o autor substitui um termo considerado “palavrão” – no caso, “fodão” – por outra gíria que não traga essa carga. O curioso dessa música é que a versão escolhida para o videoclipe¹⁹² é a *light*, servindo de exemplo também para explicar a nova fase do canal Kondzilla que, como mostrei no capítulo anterior, decidiu atenuar as letras e os formatos dos vídeos. O clipe de “Rabetão no chão” conta com mais de quatro milhões de visualizações¹⁹³.

Já a música “Eu vou pro baile da Colômbia”, exemplo número 2, já conta com várias alterações na letra, começando pela palavra “putaria” que, na versão *light*, vira “ousadia” e passando para uma estrofe inteira que retira a descrição do ato sexual e descreve apenas um beijo: “Pau na tcheça / Na tchequinha / Bota tudo na novinha” muda para “Sarra nela / Tá no clima / Beija ela na boquinha”. Aliado a isso, a estrofe “Tô fazendo striptease / Hoje eu quero que se foda / Arremessa a sua xereca / No meu pau garota” foi suprimida, contribuindo com a mudança do sentido sexual da letra. Se na versão original a MC queria putaria do “pau na tcheça”, na versão *light* quer apenas a ousadia de “sarrar” e “beijar na boquinha”. É sabido que a gíria “sarrar” se refere ao ato de encostar a região pélvica nas nádegas de outra pessoa, geralmente enquanto dançam, de forma provocativa. No entanto, como a palavra não remete instantaneamente ao ato sexual explícito, a expressão “sarrar” é utilizada corriqueiramente no funk, não só para substituir outras palavras. Existe, inclusive, uma coreografia específica que designa a “sarrada” e suas variações, como a “sarrada no ar”¹⁹⁴.

O exemplo 3 é parecido com o anterior, entretanto, faz parte de uma nova leva do funk – que talvez não seja tão nova assim, como falarei adiante – de músicas com temas sexuais e melodias mais leves, por vezes até mais acústicas. A última

¹⁹² O videoclipe da música foi produzido em sua versão *light*

<https://www.youtube.com/watch?v=WShSHBLXG4>

¹⁹³ Visto pela última vez em 2 de setembro de 2019.

¹⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=z1Ka-xrihJI>

frase da primeira estrofe, em que Pk fala que é “romântico safado”, me soa perfeita para designar este fenômeno. Neste caso, a primeira estrofe inteira permanece, assim como a melodia da canção, mas as duas últimas estrofes são completamente alteradas, retirando o sentido sexual explicitado nas frases “vou chamar pra fuder”, “Tu toma na xota” e “Lá vai piroca”. É inserida na letra uma lógica mais coreográfica também muito utilizada no funk: “Tu quebra de lado / Empina pro alto [...] Tu desce e rebola”. A palavra “caralho” também é substituída pela expressão “que isso”, formando o exemplo completo de limpeza exigida pelo Spotify para que uma música não leve o selo “*explicit*”.

Esse estilo de melodia mais romântico nas músicas de funk putaria surgiu em 2013 com o MC Livinho, que é um dos expoentes do estilo até hoje. Livinho começou a se aproximar da música na igreja que frequentava desde cedo, onde aprendeu a tocar violino e cantar. O MC possui uma voz característica, suave e lírica, que remete ao canto gospel, e costuma trabalhar em suas músicas uma levada mais melódica, mantendo as batidas tradicionais do funk, especialmente o tamborzão e o 150bpm. Sua carreira explodiu em 2013, com a música “Mulher Kama Sutra” que, embora tenha sido produzida em 2012, só ganhou videoclipe quase dois anos depois, produzido pelo Tom Produções, fazendo com que a divulgação ficasse mais massiva. “Mulher Kama Sutra” chama atenção para alguns pontos, um deles é o fato de utilizar instrumentos como um órgão e um pandeiro na marcação das batidas do tamborzão. Mas, sem dúvida, a voz melódica de Livinho cantando “Ela trava / segura / em cima da pica dura” – que no videoclipe virou “que delícia, que gostosura” – é algo inovador para a época.

Outro sucesso de Livinho, “Picada Fatal”, não virou videoclipe, embora tenha ficado famosa. Isso aconteceu, provavelmente, devido à polêmica envolvida, pois a música utiliza como bases um tan-tan e um sampler de “Bibbidi-Bobbidi-Boo”, música do filme Cinderela. Na letra, Livinho utiliza termos infantis (piru e pipi) para se referir ao pênis: “Sarra na pica / Ah vai, menina / Vou te tacar o **piru** / Te ponho o **pipi** de um jeito sensual / Toma picada Fatal”. O refrão é a repetição da frase “Sarra na piroca” e a letra segue com “Para ca bunda / Mexe ca bunda / Vou te tacar o piru”, uma referência vocal a Bibidi-bibidi-boo.

Ao longo dos seus sete anos de carreira, Livinho continua entre os artistas mais tocados, sendo um dos únicos MCs de putaria a permanecer tanto tempo neste

posto. Com a música “Fazer falta”¹⁹⁵, lançada em 2017, foi o primeiro funk paulista a atingir o topo das plataformas de *streaming*, ficando entre as 10 músicas mais tocadas do Brasil. Esse estilo “romântico safado” também serviu de inspiração para outros MCs, como MC G15, que teve como primeiro sucesso “Deu Onda”. De acordo com Palombini et al (2017), “Deu Onda” emprega melodias do funk de modo original, além de reunir características tanto do *melody* como da putaria, simbolizando um caso peculiar de “hibridação de subgêneros”. A letra de “Deu Onda” também precisou ser alterada. As frases originais “que vontade de foder” e “meu pau te ama” viraram “que vontade de te ter” e “o pai te ama”. Em junho de 2019, MC Livinho e MC G15 lançaram uma música produzida em parceria chamada “Ela Vem”¹⁹⁶, sinalizando a semelhança que expus entre os trabalhos dos dois artistas. A letra, a princípio, se assemelha muito aos melodys antigos, mas o refrão explora a linguagem da putaria, exatamente como os dois MCs costumam fazer: “E ela vem / Sacolejando a raba na frente do seu neném / Quer botadona braba? Isso eu vou te dar também / Só botadona, meu bem, só botadona, meu bem”.

É importante mencionar MC Livinho, porque, embora cante putaria¹⁹⁷, não encontrei nenhum registro de versões light de suas músicas, exceto as que DJs editam¹⁹⁸ silenciando palavras específicas, geralmente as que remetem a sexo mais explicitamente. Além disso, das 10 músicas com maior número de exibições no canal do Youtube da produtora GR6, cinco são de Livinho¹⁹⁹. Meu palpite para essa ausência de versões light de suas músicas está justamente relacionada a essa junção entre as batidas do *melody* e do proibidão, combinadas com a voz de Livinho, que remete, como já mencionei, a um estilo próximo do gospel. O MC, inclusive, brinca com a questão de sua voz na música “Timbre da minha voz”²⁰⁰:

Sei que o timbre da minha voz
Faz você se excitar
Agora é tua vez
Não precisa se acanhar
Vou te levar pro meu canto

¹⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=b9jo4mk0VQU>

¹⁹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=Sn0wA_ERHVU

¹⁹⁷ Livinho tem também uma música que pode ser considerada como do subgênero proibidão, “Seda bem fina”.

¹⁹⁸ Um exemplo é esta versão de “Brotada na Penha” com supressão das palavras “xereca”, “porra”, “dar” e “pau” <https://www.youtube.com/watch?v=4I1QQvfE3FU>

¹⁹⁹ Dado checado pela última vez em 2 de setembro de 2019.

²⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=PNlunBIHumM>

Vou te jogar um encanto
 E você vai se espantar
 E você vai se espantar

Vai ser quando eu te pedir.
 Tu vai parar e me olhar

Agora ajoelha e me mama
 Agora ajoelha e me mama

Já que alisou
 Massageou aqui no beco do amor
 Oh, não se vá oh, não se vá
 Vem cá, vem cá, oh, não se vá

E senta, e senta
 E senta, e arrebenta

Nesta música, a primeira estrofe é cantada com entonação empastada, remetendo a uma sensualidade marcada e termina dizendo “e você vai se espantar”, justamente deixando nítido o fato de sua voz se surpreender para o estilo de funk que canta. No refrão “agora ajoelha e me mama”, Livinho vai para um agudo alto, explorando justamente o timbre da voz, com alguns falsetes ao final de cada repetição da frase. A última frase, ao contrário, é cantada em tom grave e imperioso. A meu ver, a música explicita exatamente o que torna a produção de MC Livinho quase antitética, já que a forma, muitas vezes, parece contradizer o que se espera do conteúdo. Da mesma forma ocorre com a música “Quando a vontade bater”, do exemplo três, exceto pelo fato de que esta possui uma versão *light*, ao contrário das músicas de MC Livinho.

No exemplo 4, a música do MC Kevin O Chris apresenta também uma particularidade em relação às alterações para versão *light*: até o título precisou ser mudado de “desce buceta” para “desce princesa”. Dos exemplos citados, esta é a que conta com maior número de alterações que não necessariamente modificam o sentido geral da música original para quem conhece as gírias, mas se torna totalmente diferente para quem não tem acesso a esta linguagem. A mudança de “Hoje eu como uma ninfeta” para “Nós vamos partir pra treta”, embora ainda faça referência a sexo, não é compreendida dessa forma pelo público em geral, já que nem todos sabem que “partir pra treta” é uma forma de comunicar o ato de fazer sexo, ao contrário de “comer uma ninfeta”, que é explícito. Outro exemplo de

expressão alterada e, de alguma forma, mantém são as frases “faz um macetinho” e “taca, tacaca”, ambas referem-se a sexo, mas não são explícitas para quem não tem proximidade com a linguagem.

Este ponto das gírias é preciso ser destacado, pois se mostra como um elemento de “sagacidade” por parte de muitos funkeiros que não têm intenção de modificar o sentido original das músicas, mas também precisam alterar as letras para que elas passem pelo crivo das plataformas de *streaming*, da TV e do rádio. Essa sagacidade para lidar com a censura das mídias remete ao que Anzaldúa baliza a respeito da linguagem fronteira e suas formas de comunicar sem necessariamente ser compreendida por todas as pessoas de maneira igual. A linguagem do funk, fronteira, escorregadia e sagaz, burla a censura da indústria sem necessariamente abrir mão de suas temáticas e, por vezes, o contrário disso, complexificando ainda mais suas formas de comunicar.

Neste sentido, no funk, ao mesmo tempo que as músicas são “equalizadas”, os artistas muitas vezes inserem gírias e expressões que adaptam seu conteúdo, sem necessariamente transformar totalmente seu sentido, mostrando um jogo entre contenção e resistência. Como afirma Canclini, avaliando a dimensão afetiva das práticas culturais, o sentido político da arte que reivindica estruturas de significados presentes em certos modos de vida torna-se visível, explicitando que estas não buscam somente a satisfação das demandas mercantis, lançando mão de suas fórmulas prontas. O funk, assim, apropria-se das contradições da ordem hegemônica que não se interessa por compreender suas nuances, mas apenas simular um convívio pacífico.

4.3. Putaria para as mulheres, proibidão para os homens? Masculinidade e feminilidade nos subgêneros do funk

Hoje, no baile da Penha, o que vai rolar?
Só putaria pra essas menina dançar

(Hoje Eu Vou Parar Na Gaiola - MC Livinho part. Rennan da Penha)

Como desdobramento das análises sobre putaria, esta seção tem como objetivo propor reflexões sobre as relações de gênero no âmbito dos subgêneros do funk. A expressiva presença das mulheres no subgênero putaria, contrastando com a quase exclusividade masculina nos proibidões é uma constatação empírica que requer uma atenção particular. O funk ainda é um gênero musical de maioria masculina, o que explica o fato de que os homens transitam por diversos subgêneros – *melody*, pop, putaria, proibidão. Já as mulheres quase sempre estão mais próximas do *melody*, do pop e, mais expressivamente, da putaria, enquanto que no proibidão são raridade, conforme já mencionei anteriormente. Não pretendo trazer para a análise nesta pesquisa a presença de mulheres no subgênero proibidão, embora elas existam, como também já afirmei.

Neste sentido, há indícios de que uma lógica rege as relações de gênero nos subgêneros putaria e proibidão, lógica esta que parece estar relacionada às performatividades hegemônicas de masculinidade e feminilidade, bem como à contestação das mesmas, em alguns casos. Como expressa a música “Hoje eu vou parar na Gaiola”, epígrafe desta seção, existe nos bailes funk a ideia de que a putaria é um subgênero voltado para as mulheres, enquanto que o proibidão é para os homens. Essa afirmação é repetida diversas vezes explicitamente pelos DJs e MCs nos bailes funk, o que revela um dos pontos que pretendo discutir nesta seção.

Tanto o masculino como o feminino são o que chamamos de gêneros “inteligíveis”, definidos por Judith Butler (2003) como aqueles que mantêm certa coerência e continuidade entre o “sexo biológico”, o gênero, as práticas sexuais e os desejos. Ainda segundo a autora, há um nítido estabelecimento de “linhas causais ou expressivas de ligação entre sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual” (Butler, 2003, p. 38). Neste sentido, as linhas causais são também as expressões de feminilidade e masculinidade socialmente esperadas dos sujeitos concretos. Os atos que constituem o princípio organizador dessas identidades de gênero, segundo Butler, são performativos e não uma essência ou identidade previamente construída.

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como

causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (idem, p. 194).

Os atributos de gênero, ainda de acordo com Butler, não são simplesmente expressivos, mas performativos, constituindo a identidade que teoricamente revelariam. Diferenciar expressão de performatividade é uma chave de leitura importante para partirmos da ideia de que tanto os ideais de feminilidade como os de masculinidade são performativos e, portanto, socialmente construídos e requerem uma performance repetida para manutenção de sua legitimação. Assim, para Butler,

Sem os atributos e atos de gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora (idem, p. 201).

A performance de feminilidade das funkeiras já foi discutida por Raquel Moreira (2014), trabalho que me inspirou a debater a questão a partir do trabalho de Valesca Popozuda (Gomes, 2015). Para Moreira, as mulheres que falham na execução de uma performance de feminilidade calcada em valores burgueses e brancos, ou mesmo que performam de maneira “excessiva” este ideal de feminilidade, são consideradas como “fora de controle”. Assim, num contexto em que se valorizam os indivíduos capazes de se auto regularem para se adequarem ao modelo de feminilidade ideal – e ao mercado –, as mulheres que “ignoram ou interpretam de maneira errada serão potencialmente consideradas abjetas” e serão vistas como algo a ser “domado e corrigido” (Moreira, 2014, p. 71). Esta regulação não é um fenômeno recente e se aplica, principalmente, às mulheres negras e da classe trabalhadora, como também aponta Soihet (2003).

A “inadequação” das funkeiras ou mesmo o fato de elas ignorarem estes padrões de feminilidade se expressa basicamente através do funk putaria, que na maioria dos casos são marcados por uma narrativa do sexo em primeira pessoa, em que a mulher expressa sem meias palavras seus desejos sexuais e o que gostaria que os parceiros – ou parceiras – façam. Como afirma Moreira: as performances de

feminilidade e heterossexualidade das mulheres do funk são consideradas exageradas, inapropriadas, com dois aspectos agravantes: elas são faveladas e muitas delas são negras. A questão é que performar a sexualidade abjeta, como defende Moreira, pode ser uma escolha entre as mulheres brancas e burguesas, já que elas já estão autorizadas a “desviarem” eventualmente das expressões de gênero hegemônicas, da feminilidade tida como ideal. No entanto, no caso das mulheres negras e das classes trabalhadoras, esta condição não se apresenta da mesma forma. Neste sentido, Moreira aponta que, no caso das funkeiras, não importa se elas escolhem subverter a sexualidade através de uma performance abjeta, mas sim os resultados destas performances.

[...] defendo o reconhecimento de ambas as performances, intencionais e não intencionais, que desafiam – mesmo que às vezes reforcem – a normatividade de gênero e sexualidade. O fato de as funkeiras performarem o que elas chamam de "personagens" no palco sugere a ideia de que talvez elas realmente optem por realizar a abjeção, mesmo que elas não usem a linguagem específica da arte e da teoria feminista. [...] estou afirmando que performances de feminilidade e heterossexualidade tradicionais podem, de fato, gerar ambiguidade e até mesmo subverter as normas sociais, dependendo de como ela é promulgada e qual corpo a executa (Moreira, 2014, p. 77).

Dessa forma, a performance da feminilidade abjeta no funk está imbricada, quase sempre, ao sexo e à oposição entre erotismo e pornografia, conforme apresentei anteriormente. No entanto, o que Moreira afirma, é que o que vai definir quais performances de feminilidade são capazes de subverter as normas sociais é, também, qual sujeito as executa. Neste sentido, ainda de acordo com o que defendi em minha dissertação, as performances das mulheres no funk podem, sim, tornar ambíguas as normas de gênero, desvendando suas diferenças estruturais a respeito do sexo. Quando as mulheres do funk cantam, por exemplo “cai de boca no meu bucetão”²⁰¹ ou “vem chupando no talento meu grelinho de diamante”²⁰², estão subvertendo o que se espera das mulheres a respeito do sexo. Isto porque, como também explica Luce Irigaray, o papel da feminilidade corresponde muito pouco ao desejo da mulher que só costuma se exprimir-se secretamente, às escondidas “de

²⁰¹ Música de MC Rebecca: <https://www.youtube.com/watch?v=lZIUKRMiKhY>

²⁰² MC Baby Perigosa: <https://www.youtube.com/watch?v=nZ2XmxvvvU>

uma maneira inquieta e culpada” (Irigaray, 2017, p. 40). Dessa forma, como aponta a autora:

[...] para que a mulher atinja o ponto em que pode gozar como mulher, é certamente necessário que se faça um longo desvio pela análise dos diversos sistemas de opressão exercidos sobre ela. E pretender recorrer à única solução do prazer põe em risco fazer-lhe faltar o que o seu gozo exige como reatranspassado por uma prática social (Irigaray, 2017, p. 41).

Audre Lorde afirma que o erotismo fora sequestrado das mulheres porque nele reside uma capacidade de expansão do corpo, de acesso a conhecimentos sobre si e sobre o mundo, além de ser um recurso enraizado no poder dos sentimentos não necessariamente verbalizados. Para Lorde, o erótico é desvalorizado na sociedade ocidental, fazendo com que as próprias mulheres desconfiem dele enquanto um recurso de poder sobre si. Assim, o erotismo é apontado socialmente como símbolo da inferioridade feminina, a fim de controlá-las psicologicamente, fazendo com que este recurso seja suprimido das vidas das mulheres através da crença de que assim poderão escapar da inferiorização.

Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer as fontes de poder inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fontes das quais pode surgir a energia da mudança. No caso das mulheres, isso se traduziu na supressão do erótico como fonte de poder e informação em nossas vidas (Lorde, 2007, p. 87)

De acordo com Lorde, o uso do erótico pelas mulheres amplia sua capacidade de gozar. Acessando o gozo de maneira plena, conhecendo-o e sabendo que ele é possível, o erótico enquanto ferramenta para tal torna-se absolutamente perigoso para um sistema que “define o bom em termos de lucro mais do que em termos de necessidade humana, ou que define a necessidade humana pela exclusão dos componentes psíquicos e emocionais dela” (idem, p. 88). Para a autora, a cultura de deslegitimação do erótico fez com que as mulheres tivessem medo de seus desejos e de tudo que pode ser proporcionado por eles, desde o prazer sexual à culpabilização das formas de prazer em geral. Assim, Lorde defende que a aproximação das mulheres ao erótico é também uma forma de rebeldia.

Em contato com o erótico, eu me rebelo contra a aceitação do enfraquecimento e de todos os estados de meu ser que não são próprios de mim, que me foram impostos, como a resignação, o desespero, o auto-

aniquilamento, a depressão, a auto-negação. E sim, há uma hierarquia. Existe diferença entre pintar a cerca do jardim e escrever um poema, mas é uma só de quantidade. E não há, de onde vejo, nenhuma diferença entre escrever um poema maravilhoso e me mexer na luz do sol junto ao corpo de uma mulher que amo (idem, p. 90)

Ainda de acordo com Lorde, é preciso reconhecer o poder do erótico nas vidas das mulheres para que elas possam conseguir energia para promover as mudanças necessárias no mundo, “pois não só tocamos nossa fonte mais profundamente criativa, mas fazemos o que é fêmeo e autoafirmativo frente a uma sociedade racista, patriarcal e anti-erótica” (idem, p. 91). Lorde, nesse caso, valoriza o papel das mulheres no encontro com o erotismo não somente na perspectiva da sexualidade, mas também da autonomia sobre seus corpos e na luta pelo acesso a direitos, além da potencialização da possibilidade das mulheres em luta pela transformação da sociedade.

Para Irigaray, vivemos em uma sociedade em que a mulher é vista e tida como mercadoria pela estrutura patriarcal, que tem como um de seus pilares o sistema capitalista e a troca de bens. Neste sentido, as mulheres teriam “um valor de uso para o homem, e um valor de troca entre os homens”. Em paralelo, a masculinidade é marcada justamente pelo ato de dominar e administrar as trocas. Assim, os ideais hegemônicos tanto de masculinidade como de feminilidade têm a ver com as relações de gênero e suas desigualdades estruturais, bem como com fatores raciais. Pedro Paulo Oliveira explica a masculinidade como “um lugar simbólico/imaginário de sentido estruturante nos processos de subjetivação” e completa “na qualidade de estrato constitutivo e articulado do *socius*, apresenta-se como uma significação social, um ideal culturalmente elaborado ou sistema relacional que aponta para uma ordem de comportamentos socialmente acionados” (Oliveira, 2004, p. 13).

Parte-se do princípio, portanto, de que a masculinidade não tem vida como algo palpável, mas tem concretude à medida que regula ativamente os processos de subjetivação tanto dos homens quanto das mulheres. A masculinidade não é “reificável”, nem tampouco possui traços essenciais; mas tem características históricas, força de arregimentação social e imbricação em outros estratos, formas e sistemas simbólicos, atua nos discursos, é histórica, ideológica, identitária e

constitui uma estrutura de poder, bem como “possui poder de orientar predicções, juízos perceptivos, cognitivos e estéticos” (idem, p. 14). De acordo com Oliveira, a masculinidade se expressa como um mito efetivo da sociedade moderna:

[...] a modernidade e a valorização de características assumidas como masculinas andam juntas, e essa união pode ser detectada em vários momentos: dos revolucionários franceses radicados na crença de que 'os novos símbolos poderiam fazer novos homens' até os triunfantes ideais burgueses e seus valores de classe média (Oliveira, 2004, p. 21).

O autor promove um paralelo entre o ideal masculino relacionado ao ato de guerrear associado ao cavaleiro medieval e sua ousadia, braveza e paixão, e o cavalheiro burguês moderno, forjado no autocontrole. O Estado nacional e as instituições sociais, então, elevam o ideal moderno de masculinidade, com forte papel do ideal de família, da religião, do sistema jurídico, da ciência, da medicina etc. A partir, então, do processo de consolidação da modernidade em curso, a masculinidade torna-se uma construção subjetiva herdeira dos ideais de dominação e dos signos de honra e prestígio advindos desses ideais. Conforme vimos em Butler, a reiteração desses signos existe a partir das interações sociais e das estruturas, consolidando um sistema hegemônico que postula as identidades de gênero. Dessa forma, segundo Oliveira, a identidade masculina passa a ser legitimada pelas estruturas sociais, bem como pela mídia, que fomenta também práticas de controle dessa masculinidade, inclusive a partir da deslegitimação de outras formas de identidade masculina, como a homossexualidade “afeminada”, e da valorização de códigos tidos como masculinos e rotulados como os únicos apropriados.

[...] o ideal moderno de masculinidade destacava alguns agentes específicos e os tornava modelos pela adequação ao paradigma proposto, construindo também a imagem do antiparadigma, mais notadamente do agente homo-orientado, como aquele baseado nas piores qualidades encontradas em alguns desses agentes masculinos que cumpriam à risca o receituário da feminilidade exacerbada e afetada. [...] para que o masculino fosse valorizado, seria necessário realizar uma operação inversa em que o feminino fosse, explicitamente ou não, posto em segundo plano, visto como algo menor, inferior, subalterno. [...] Enquanto o masculino simbolizava a ordem e o progresso, o feminino deveria expressar a castidade, a pureza, o comedimento público e outras características que não confrontavam a submissão da

mulher às figuras masculinas, pais e maridos, sobretudo (Orlando, 2004, p. 71).

Outro autor que aborda a masculinidade é Robert W. Connell. Para ele, a masculinidade é “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero” (1995, p. 188). O autor explica que, a configuração de uma prática se dá a partir do que as pessoas realmente fazem, nunca a partir do que é esperado ou imaginado. Segundo Connell, “falar de prática significa enfatizar que a ação tem uma racionalidade e um significado histórico”, o que não significa necessariamente que as práticas são sempre racionais e nem que todas elas o são. Entendendo as relações de gênero a partir de uma estrutura ampla e complexa, Connell afirma que falar de posição dos homens é justamente enfatizar que “a masculinidade tem a ver com relações sociais e também se refere a corpos” (idem). O autor defende também que existem diversas formas de configurações de masculinidade, o que tem tornado comum o uso da expressão “masculinidades”, no plural.

As elaborações de Moreira, Lorde, Oliveira e Connell nos ajudam a pensar como as relações de gênero no funk são também atravessadas pelo sexo, inclusive influenciando na construção dos papéis de homens e mulheres na música. Pretendo explicar esses atravessamentos através de exemplos, tendo como ponto de partida os elementos elucidados pelos autores e autoras nesta seção. Acredito que uma explicação possível para a forte presença dos homens no proibidão, enquanto que as mulheres praticamente inexistem neste subgênero do funk está precisamente na identificação com os valores da masculinidade hegemônica. A construção desta masculinidade é pautada pela dominação e pelo uso da violência, bem como pelas trocas entre homens – inclusive trocas de mulheres, como explica Irigaray – e pela exacerbação de uma performance sexual como elemento de reforço desta masculinidade hegemônica e falocêntrica.

Novaes explica que alguns proibidões não apresentam somente descrições de práticas ou do poderio dos “envolvidos” ou dos bandidos, mas também propõem reflexões sobre o *ethos* destes bandidos. É possível identificar com nitidez em vários proibidões a afirmação da masculinidade a partir de três elementos centrais: o sexo, a propriedade de armas e objetos de valor e o respeito à família. Nem sempre os três eixos estão presentes, mas corriqueiramente pelo menos dois deles estão nas letras. A seguir, forneço dois exemplos através de letras de proibidões.

Visão de Cria²⁰³

(letra de Praga, voz de MC Smith)

Nós fecha nessa porra
 No claro e no escuro
 Nós rouba, nós trafica, nós não gosta de andar duro
 É só de Hornet pra cima, no bonde do caça tesouro
 É só guerrilheiro bolado que anda trepado e pesado de ouro
 Nós tem um montão de novinhas
 Pra todas, nós perde uma prata
 Nós dá condição no bagulho
 E se der a buceta pra outro, nós mata

Dono do ouro e da prata é Jesus
 E ninguém leva nada da Terra
 O salário do pecado é a morte
 Morrer como um homem é o prêmio da guerra

Nossa vida é uma guerra
 Nossa morte é uma certeza
 Não é só tirar marola
 Nem acumular riqueza
 Dia-a-dia é nós na luta, portando fuzil AK
 Pra nenhum filha da puta vir aqui esculachar
 Temente somente a Deus
 Não se trata de coragem
 Mas a nossa vida é louca
 Nela estamos de passagem
 Ninguém fica pra semente
 É nossa finalidade
 Deixa a família bem
 E as novinhas com saudade

Já pelo título da música de MC Smith é possível inferir que se trata de uma narração a partir do olhar de um “cria”, gíria que denomina aquele que é nascido e criado em uma determinada favela e, por isso, geralmente, tem o respeito da comunidade. Nesse caso, Smith narra o cotidiano de um bandido (Nós rouba, nós trafica, nós não gosta de andar duro) a partir de vários sentidos de masculinidade, tanto a valorização da honra masculina como as dificuldades para manter-se digno de respeito. Estão presentes ali a família, a religião, o sexo e as trocas/ posse de armas e mulheres. Conquista dos bens materiais (a motocicleta Hornet, outro e

²⁰³ https://www.youtube.com/watch?v=ivSmP4K_CBw

prata) não são para acumulação de riqueza, conforme descreve a letra, mas sim para “dar condições” para a família e para “as novinha”.

O “guerrilheiro bolado”, trazendo a questão da bravura masculina, contrasta com a frase “Não se trata de coragem/ mas a nossa vida é louca”, que dialoga com os versos de Racionais MCs em Vida Loka parte II (A vida é loka, nêgo / E nela eu tô de passagem). A métrica da música de MC Smith se aproxima muito das que normalmente são utilizadas no rap, no entanto, é acelerada pelo tamborzão do funk. Outra frase que remete à honra masculina também foi extraída da canção de Racionais é “Morrer como um homem é o prêmio da guerra”. Vida Loka parte II é conhecida pelo brinde “À Dimas, o primeiro”, em referência a um dos homens que fora crucificado ao lado de Jesus Cristo. Segundo a bíblia, Dimas (São Dimas, para o catolicismo) foi um ladrão que, antes da morte reconheceu a santidade de Cristo e se arrependeu de seus pecados no ato de sua crucificação, então foi recebido no reino dos céus. É possível, portanto, inferir que a menção à música dos Racionais, para além de uma inspiração musical, também tem relação com a letra completa da música, não somente com as frases escolhidas para compor “Visão de Cria”, que também menciona Jesus Cristo, Deus e a palavra “pecado”. Ainda a respeito da honra, a música menciona que o “cria” teme somente a deus, tem sua luta no dia a dia e possui uma arma (um fuzil AK) para se defender (Pra nenhum filha da puta vir aqui esculachar). Na música, a finalidade do cria é prover o sustento da família, mas também se divertir com as mulheres: Deixar a família bem / E as novinhas com saudade.

Retomando a questão da posse de bens materiais, a letra é explícita: Nós tem um montão de novinhas / Pra todas, nós perde uma prata / Nós dá condição no bagulho / E se der a buceta pra outro, nós mata. O cria “tem” um montão de novinhas, deixando nítido que possui todas elas, além de garantir bens materiais a elas (Pra todas nós perde uma prata), dando “condição”. No entanto, a posse é uma marca profunda desta estrofe, já que o cria é taxativo ao dizer que se elas resolverem fazer sexo com outras pessoas, estão condenadas à morte. Assim, tanto quanto a prata, as mulheres só podem ser trocadas mediante a autorização de seu proprietário, sob pena de perder a vida caso desobedeça esta ordem. O objetivo do aviso, sem dúvida, expressa a proteção de sua “honra” que não só é marcada pela posse de bens, mas também de mulheres.

Outro proibidão clássico que nos ajuda a visualizar o que proponho como reflexão a respeito dos atravessamentos de masculinidade no proibidão é “Faixa de Gaza”²⁰⁴, de MC Orelha. A música é um dos clássicos do proibidão, com mais de três milhões de visualizações no Youtube²⁰⁵, a música não tem videoclipe, apenas uma imagem do filme “Cidade de Deus” fixa na tela enquanto o áudio toca.

Faixa De Gaza

(Mc Orelha)

Na faixa de gaza, só homem bomba
Na guerra é tudo ou nada
Várias titânio no pente
Colete a prova de bala

Nós desce pra pista pra fazer o assalto
"Nóis" ta fechadão no doze
Se eu tô de rolé 600 bolado
Perfume importado, pistola no coldre

Mulher ouro e poder
Lutando que se conquista
Nóis não precisa de crédito
Nóis paga tudo a vista
É Ecko, Lacoste, é peça da Oakley
Várias camisas de time
Quem tá de fora até pensa que é mole viver do crime
Nós planta humildade pra colher poder
A recompensa vem logo após
Não somos fora da lei
Porque a lei quem faz é nós
Nós é o certo pelo certo
Não aceita covardia
Não é qualquer um que chega e ganha moral de cria

Consideração se tem
Pra quem age na pureza
Pra quem tá mandado o papo é reto
Bota as peça na mesa

Quantos amigos eu vi
Ir morar com Deus no céu
Sem tempo de se despedir
Mais fazendo o seu papel

²⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=jp4VubiR-HU>

²⁰⁵ Carlos Palombini, em diálogo com esta tese, afirma que boa parte das visualizações de “Faixa de Gaza” no Youtube desapareceu. Antes, elas somavam mais de 20 milhões de visualizações.

Por isso eu vou mandar
 Por isso eu vou mandar assim,
 Comando vermelho RL até o fim
 É vermelhão desde pequenin'
 Só menor bolado nas favela do baixin'
 Não dá, não dá, não dá não
 Por isso eu mando assim
 Comando vermelho RL até o fim
 É vermelhão desde pequenin'
 Só menor bolado nas favela do baixinho
 Nós tá que tá, heim, caralho!

A letra de “Faixa de Gaza” remete ao perigo da vida no crime, comparando-a à vida em regiões de conflito religioso/territorial como a Faixa de Gaza. A ideia do “homem-bomba” parece também se referir ao enorme comprometimento dos homens do crime com seu trabalho, pois “Na guerra é tudo ou nada” e para sobreviver é preciso colete à prova de balas e “titânio no pente”. O comprometimento do narrador também se mostra na menção explícita ao Comando Vermelho RL²⁰⁶ ao qual se diz fiel até o fim, “é vermelhão desde pequenin’”. A fidelidade entre os homens de um mesmo grupo também tende a ser considerado um forte valor de masculinidade. Basta ver que quando um homem é acusado de mentir ou trair a confiança de outro, uma das formas de degradá-lo é dizer que este “não é sujeito homem” ou é “moleque”, em oposição ao homem adulto. Um trecho que exemplifica o que quero expressar é “Consideração se tem / Pra quem age na pureza / Pra quem tá mandado o papo é reto / Bota as peça na mesa”. Outro exemplo desse mesmo ponto é a estrofe em que o narrador menciona os amigos que morreram e foram “morar com Deus no céu”, mas se foram “fazendo seu papel”, ou seja, sendo leal ao grupo do qual fazem parte. Perfume importado, pistola, mulher, ouro e poder são colocados no mesmo patamar pelo bandido que conquista tudo isso lutando e pagando à vista, demonstrando mais uma vez o que afirma Irigaray a respeito das trocas de mulheres e da forma como a sociedade patriarcal a insere nesta lógica como mera mercadoria e como marcador da masculinidade.

Conforme já apontou Novaes, o proibidão não necessariamente desapareceu da cena musical e dos bailes, ele parece estar, atualmente, integrado à linguagem da putaria. Neste sentido, demonstro aqui alguns exemplos de putaria que possuem esta característica também por seu forte viés de reafirmação da masculinidade. Uma

²⁰⁶ RL é a sigla de Rogério Lemgruber, considerado o fundador do Comando Vermelho.

das formas de afirmação é o fato de fazer sexo com várias mulheres, às vezes ao mesmo tempo. Em alguns casos, os homens exaltam a sexualidade de outros homens como forma de demonstração de reconhecimento do poder do mesmo. A masculinidade hegemônica não parece sequer ser afetada nem quando este sexo é compartilhado com outros homens, ainda que a heterossexualidade seja imprescindível para este tipo de masculinidade.

A linguagem do proibidão parece ter fornecido elementos para o funk em geral, que traz em várias letras a menção a armas, às vezes atrelados ao próprio corpo, como no caso da música “Bumbum Granada”²⁰⁷, dos MCs Zaac e Jerry:

Vários homem bomba
Bomba, bomba, bomba, bomba aqui
Vários homem bomba
bomba, bomba, bomba, bomba lá

Hoje eu tô pesadão
Carregando vários pentes
É tudo que eu sempre quis
Pra mim ficar contente

Os mano tá tipo bomba
E as mina bumbum granada
Vai taca
Taca, taca, taca, taca, taca
Vai taca
Taca, taca, taca, taca, taca

Beleza, tá querendo peitar
Só que tu não entende nada
Se quiser pode vim
Que essa mina é preparada
Melhor dar espaço pra ela
Por que a potencia é braba

Vai taca
Taca, taca, taca, taca, taca

MC TH é a voz de uma montagem produzida pelos DJs Yago Gomes e LD do Martins²⁰⁸ que também falam do ato sexual e da alusão entre o porte de armas de fogo e o órgão sexual (pistola/pênis):

Elas acaba comigo

²⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=EWcOY14GWwM>

²⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=CE83gGzqhPI>

Elas acaba comigo
 Tô passando, fazendo a ronda
 Elas vem sarrar no bico

Elas acaba comigo
 Essas mina marola
 Tô passando, fazendo a ronda
 Elas vem sarrar na pistola

Sexo, sexo, sexo
 Sexo, sexo com as piranha
 Elas gosta de piru
 Elas gosta de maconha
 Sexo, sexo, sexo
 Sexo, sexo com as piranha

Na letra de “Tropa do R7”²⁰⁹, do DJ R7, da qual colocarei trechos abaixo, é cantada por vários MCs. Nela, a relação entre o pênis e diversas armas de fogo é explícita, como em “Senta aqui vai / Na ponto 30 do papai”, “Nós te leva pro barraco e bota pra sentar na Clock” e “Senta, senta, senta na ponto 40” em que pode-se notar a relação entre sexo e armas de fogo de maneira nítida. Nos trechos “Ele tá com a pistola engatilhada / Pronta pra cuspir na sua cara” e “A pólvora não estourou / foi porque eu não quis gozar” também há relação entre os fluidos sexuais e a munição das armas. Os trechos em negrito são exemplos dos trechos os quais me refiro:

[Menor da VG]
 Não mexe com R7 que o menino é sagaz
 Não mexe com o VG que os muleke é sagaz
 Senta aqui vai, senta aqui vai, senta aqui vai
Na ponto 30 do papai

[MC Lustosa]
Segura a rajada do R7 mulherada
Ele ta com a pistola, ta com a pistola engatilhada
Pronta pra cuspir, cuspir, cuspir, cuspir na sua cara

[MC Brisola]
 Se é pistola ou se é fuzil não importa
 Eles vão atirar
 Se é pistola ou se é fuzil R7 vai atirar
Bota a tcheca na reta la vai bala de A.K
A pólvora não estourou
Foi porque eu não quis gozar

²⁰⁹ https://www.youtube.com/watch?v=HAAPwF_bGc8

[MC João]

Viu o meu piru armado e ela fico mais safada

Viu o R7 armado e ela ficou mais safada

Papapapapa

Na xota toma rajada

[MC Igor Almeida]

Que ela tomou, que ela tomou, tiro pra caralho

Foi passar pelo R7 que tava **engatilhado**

[MC MM]

Ela gosta de Ibope

Só cola com cara forte

Gosta de malote, eu vou jogar no bigode

Mexeu com MM corre

Mexeu com R7 se fode

Nós te leva pro barraco e bota pra sentar na glock

[Leo da Baixada]

No baile de favela essa tá dando problema

R7 tá tocando só pra mina violenta

Senta, senta, senta na ponto 40

[Dynho Alves]

Dynho Alves ta chegando, vai botar pra detonar

R7 ta chegando, vai botar pra detonar

Novinha vira de costas que agora eu vou atirar

Tatatata

É só bala de A.K.

Na música do DJ R7 também fica nítida a forma como os homens exaltam a potência sexual uns dos outros, não apenas de si mesmos, como nos trechos “R7 ta chegando, vai botar pra detonar”, “Viu o R7 armado e ela ficou mais safada”, “Não mexe com R7 que o menino é sagaz” e “Segura a rajada do R7 mulherada”. Essa constante também é observada em outros funks que exaltam os “bondes” que “fazem gostoso”, como na montagem da Coruja dos DJs Rafael CRJ e LC do Martins:

Aqui na Coruja

É o bonde do faz gostoso

E o bonde do flamengo

Soca a buceta dela

Aqui na Coruja

É o bonde do fode fode

Aqui na Coruja

Tá um tal de mete mete

Aqui na Coruja

Bucetada neles

Um exemplo de putaria com elementos do proibidão que exalta a sexualidade masculinizada reiterando-a através do ato sexual praticado com várias mulheres é a montagem “Meu piru é uma metralhadora”²¹⁰:

Piranha, safada, cachorra
 Tu bebe leite na boca
 E meu piru é uma **metralhadora**
 Que vai comer você
 E tuas amigas todas

Esse exemplo também se dá a partir da narrativa em terceira pessoa, como na música “Ela dá pra um, ela dá pra outro”²¹¹, dos MCs Don Juan e Zaac:

Ela dá pra um
 Ela dá pra outro
 Dá pro bonde todo
 Ela dá pra ele
 Ela dá pra mim
 Dá pro Yuri Martins

Há também a exaltação de uma masculinidade compartilhada a partir da prática do sexo grupal entre uma única mulher e vários homens, como na música de MC TH, “Mamadeira tá cheia”²¹². Pode-se perceber também a presença de elementos do proibidão, pois o autor menciona a “tropa”, a “boca” e os amigos “envolvidos”. Na letra, não há menção de várias mulheres, a princípio ele está se dirigindo a uma única mulher (pra **tu** vir com essas besteira), mas o bacanal é com “a tropa/boca inteira”, ou seja, com vários homens. Assim, as mulheres não são apenas mercadoria a ser trocada ou possuída, mas também podem ser compartilhadas entre vários homens ao mesmo tempo sem nenhum prejuízo à masculinidade (ainda que a masculinidade hegemônica tenha na heterossexualidade compulsória um de seus pilares):

Dia de semana é tenso pra tu vir com essas besteira
 Pega a visão: fim de semana é safadeza
 Aproveita que a mamadeira tá cheia

Brotou na favela é bacanal com a **tropa** inteira

²¹⁰ <https://soundcloud.com/thiago-luiz-67/mt-meu-piru-e-uma-metralhadoraby-thiago-djniteroi>

²¹¹ <https://soundcloud.com/djyurimartins/mc-don-juan-e-mc-zaac-ela-da-pra-um-ela-da-pra-outro-dj-yuri-martins-lancamento-2017>

²¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UatfYFI3JNk>

Aproveita que a mamadeira tá cheia

A tropa viu, tô na máxima
Os cria pensou besteira
Os amigos que é **envolvido** falou
Que é bacanal com a **boca** inteira
Aproveita que a mamadeira tá cheia

Deixa ela pensar que o TH, ele é bobin'
Deixa ela pensar que o DJ é mulekin'
Deixa ela pensar que os cria, eles são bobin'
Mais vai gamar quando ele passar o pau na ponta do teu grelin'

Ao dizer que os homens no funk exaltam formas de masculinidade hegemônica a partir de elementos como a própria honra, a família, a troca de armas e mulheres, e, sobretudo, o sexo, não estou com isso inferindo que, necessariamente, esses homens compartilham desses ideais, seja por crença política, seja por acessarem a este ideal de forma plena tal como os homens brancos e burgueses podem fazê-lo. É preciso relativizar, no entanto, o fato de que o sujeito central das narrativas do proibidão é justamente o “bandido”, figura que, por si só, coloca em xeque uma certa hegemonia social. Porém, embora o sujeito em si seja o “bandido”, os valores por ele exaltados não são diferentes dos valores hegemônicos da masculinidade heterossexual: a troca de mulheres e bens materiais, a honradez, o espírito do guerreiro combatente etc.

O que estou demonstrando aqui é que, no proibidão e em sua fusão com a putaria, há um forte atravessamento de discursos de masculinidade que fazem com que este subgênero seja composto majoritariamente por homens. Este fato, portanto, faz com que as mulheres tenham pouco acesso a esta linguagem e a este compartilhamento de práticas, inclusive por não estarem, a priori, inseridas no mundo do crime da mesma forma que os homens, tornando as narrativas menos verossímeis e o conjunto de códigos que regem este mundo a elas inacessíveis nos mesmos termos. Parece-me, portanto, que às mulheres o mundo do erotismo mostra-se mais acessível e potente, como vimos em Audre Lorde e Raquel Moreira, o que não quer dizer que os homens não consigam acessá-lo a partir do lugar da masculinidade. Assim, vemos que a presença masculina no subgênero putaria traz também elementos da linguagem do proibidão, ambos a partir da reiteração da masculinidade.

4.4 Marginais e estranhos: o funk como lugar do encontro dos sujeitos matáveis

Gaza não deixa de ser fronteira. A Síria separa Líbano, Israel, Jordânia e Iraque da Turquia. A Faixa de Gaza carioca²¹³ se estende em 95 quilômetros e abrange 33 bairros, incluindo o Conjunto de Favelas do Alemão, que corta os bairros de Ramos, Bonsucesso e Inhaúma. Em alguns momentos, os sons que se ouvem nesses três territórios é impossível de se distinguir. Só ouvindo, ninguém sabe dizer de que território se trata. Os tiros, marcas cotidianas desses três lugares do mundo, atravessam o cotidiano das pessoas e, por vezes, atravessam também seus corpos. Mas por que esses corpos são tão facilmente aniquilados sem que haja comoção mundial? Como explicar a matabilidade de corpos senão pela facilidade com que essas mortes se legitimam pelo discurso do mal menor? Segundo José Carlos Rodrigues, o corpo é, antes de tudo, socialmente concebido. Isso quer dizer que não é algo a ser definido a priori e de maneira universal, mas há princípios de ordem estrutural que se reproduzem no corpo “de maneira a atribuir a ele um sentido particular que não é o mesmo segundo diferentes sistemas sociais” (Rodrigues, 2006, p. 44).

De acordo com Rodrigues, as similitudes essenciais que identificam os corpos e permitem comunicação entre eles são fixadas desde a infância, através da educação, pela sociedade como um todo e pelos fragmentos sociais (escola, família, mídia). É a sociedade em sua “totalidade” e particularidade que determinam o ideal intelectual, afetivo, moral etc. a ser implementado pela educação na socialização dos indivíduos. Ainda segundo o autor, é a partir daí que comportamentos comuns a todos são interditados ou preconizados de acordo com as significações atribuídas a partir das normas constituídas pela cultura. Assim, o corpo fornece indicadores de posição social quando a determinadas características são atribuídas valorações positivas ou negativas. As crenças que regem essas valorações estão na base da vida social, de acordo com Rodrigues, Assim, “a marca da estrutura social imprime-se sobre a própria estrutura somática individual de forma a fazer do psíquico, do físico

²¹³ <https://extra.globo.com/noticias/rio/a-faixa-de-gaza-carioca-675897.html>

e do coletivo um amálgama único que somente a abstração pode separar” (Rodrigues, 2006, p. 47).

A respeito da morte, pergunta que fiz de início, Rodrigues afirma que a morte é vista como um tabu justamente por esse sistema de crenças aos quais estamos todos imbricados. No entanto, a aclamação da morte na mídia “contrasta com a sua silenciosa dissimulação na vida cotidiana” (idem, p. 49). O autor afirma que as crianças estão expostas à visão da morte na mídia, mas não no dia a dia. No entanto, esta não parece ser a realidade em muitos lugares do mundo, como os que cito no início desta seção. O convívio com a morte em alguns lugares acaba sendo também corriqueiro para as crianças, embora não seja menos impressionante por isso.

É preciso, então, pensar na dimensão social da morte a partir da desagregação do domínio da presença para o da ausência. Mas essa ausência só é sentida por quem está próximo ou por quem é capaz de se identificar de alguma maneira com aquele que morre. Retomando as reflexões a respeito do direito penal do inimigo presentes no capítulo anterior, proponho pensarmos os corpos matáveis a partir da ideia da abdução da humanidade de alguns sujeitos por parte do sistema jurídico, da mídia e do próprio Estado. Para Roberta Duboc Pedrinha, os valores da vida humana perdem lugar, nas sociedades pós-industriais, para o capital como valor supremo, constituindo um verdadeiro fundamentalismo econômico. Dessa forma, os valores humanos foram suplantados pelos valores literalmente monetários. De acordo com Pedrinha:

Assiste-se à desregulamentação dos mercados, ao desmantelamento do Estado Social e ao esfacelamento de um conjunto de direitos, em contraponto ao acirramento da competitividade, à ascensão das desigualdades sociais e ao crescente desemprego. **Nesse quadro estrutural inscrevem-se os indivíduos indesejáveis** (Pedrinha, 2015, p. 245).

O Estado Penal, afirma Pedrinha, se expande, em detrimento do Estado Social, substituindo as políticas sociais pelas políticas criminais, fazendo ampliar os processos de criminalização da pobreza a partir da “incriminação das práticas e dos comportamentos desses indesejáveis, pela redução do valor da vida humana,

visto que esta se torna frugal, punível e, por fim, matável”²¹⁴ (idem). A metáfora da guerra, tão presente no funk e nas narrativas midiáticas para definir o problema da segurança pública e da política de guerra às drogas/aos pobres, naturaliza a imposição da força e impede a resistência à violência. Pedrinha atrela a metáfora da guerra ao modelo de política de segurança pública adotado no estado do Rio de Janeiro, onde “a violência institucional impingida nas comunidades periféricas não se funda em nenhum pacto, mas na inclusão exclusiva da vida nua do estado, da vida matável e insacrificável” que ali habita (idem, p. 253). Ainda de acordo com a autora, a ideia de guerra é, ela mesma, responsável pela naturalização das cenas macabras “dos corpos mutilados, ou das consciências livres mutiladas, dos gritos de revolta sufocados – já que o povo deve ser mantido anestesiado” (idem). Esses corpos de fronteira, matáveis, mutiláveis, descartáveis, sufocáveis, sobrevivem nas favelas do Rio de Janeiro e, nelas, buscam formas de reagir à dor. Novaes explica que a repressão aos bailes funk no período das UPPs encontra explicação a partir da tentativa de descarte e silenciamento dos corpos matáveis:

As iniciativas estatais de repressão e controle não se dedicam necessariamente a coibir representações da violência. A questão que de fato mobiliza estas práticas é quem produz e de que lugar surgem as representações. Estão em jogo hierarquias que controlam a quem é dado o direito de construção narrativa. As reelaborações estéticas produzidas por estes artistas incomodam porque produzem enquanto sujeitos atores que o Estado e a mídia corporativa buscam lançar no silêncio da marginalidade. Esse é o poder das músicas: inscrever na paisagem sonora a existência e perspectiva de sujeitos que práticas estatais de regulação e controle tentam apagar, inclusive produzindo seus corpos como “matáveis”. Morte nos planos físico e discursivo (Novaes, 2016, p. 104).

Bhabha afirma que a experiência do colonialismo “é o problema de viver em meio ao incompreensível” (1998, p. 336). Como linguagem fronteira, a gíria evocada por Anzaldúa é aquela que serve para os sujeitos da fronteira se comunicarem a partir de uma língua própria, atravessada pela língua oficial, mas não dominada por ela. Unindo as duas reflexões, minha interpretação é a de que, em parte, a produção dos corpos matáveis deriva de uma completa incompreensão a respeito da cultura popular. No caso do funk, o objetivo de silenciar este gênero

²¹⁴ Dois autores são referência para este debate: Giorgio Agamben e Achille Mbembe. A autora Roberta Duboc Pedrinha foi escolhida para tratar do tema pois aplica os conceitos de Agamben e Mbembe aos estudos sobre segurança pública no Rio de Janeiro.

musical, seja proibindo os bailes, seja prendendo seus produtores, parte da impossibilidade – e da falta de desejo – de compreender a cultura funk. Quando MCs são presos por criarem uma crônica ficcional musicada sobre a realidade da guerra às drogas na perspectiva do favelado, o Estado mostra que não é capaz de conferir ao funk o status de arte; ao prender o DJ Rennan da Penha por se comunicar com varejistas de drogas consideradas ilícitas, o Estado deixa nítido que não compreende a enorme rede que necessita ser administrada em uma favela para viabilizar a realização de um baile funk; quando a mídia, mesmo sem provas empíricas, responsabiliza o funk pela gravidez de adolescentes e por transmissão de ISTs, demonstra sua incapacidade de compreender a linguagem do funk, sobretudo o recurso do erotismo por parte das mulheres. Lançar esses sujeitos à margem, negando-lhes o direito de construir suas próprias narrativas sobre a vida, incluindo a violência vivida na pele, é uma forma de não reconhecer humanidade nesses atores sociais, legitimando suas mortes, prisões e silenciamentos. Mas a atuação do Estado ultrapassa os limites da incompreensão e desemboca no desejo de eliminar as manifestações culturais capazes de transbordar as fronteiras periféricas.

É preciso destacar que não são matáveis somente os corpos alvos da metáfora da guerra perpetrada pelo Estado, mas também o são aqueles considerados abjetos, desviantes e estranhos, igualmente incompreendidos, rejeitados e lançados à margem. Hoje, o funk apresenta-se como lugar do encontro desses sujeitos, uma linguagem potente para as discussões sobre gênero e sexualidade. Mas somente a linguagem não é capaz de explicar esse fato. O ascenso das pautas de mulheres, Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais também se reflete nas manifestações culturais, não seria diferente com o funk, mas isso por si só também não explica a forte presença de mulheres trans, por exemplo, na cena funk, do contrário, estas estariam presentes também no sertanejo, gênero musical de grande expressão popular no Brasil atual.

O funk continua uma história que também passa pelo samba e carros alegóricos de seus desfiles de carnaval em que pessoas LGBTQs, negras e gordas frequentemente estão em locais de destaque. O que o samba e o funk têm em comum sobre esse aspecto? O que explica, então, esse fenômeno? Esses sujeitos, tanto no samba quanto no funk, ganham presença positiva no mundo e resistem à condenação de seus corpos ao silêncio, se encontram na fronteira onde Anzaldúa

diz que estão os atravessados. Tentarei, a seguir, propor alguns debates a partir desses questionamentos.

4.5 Linguagem fronteiriça e discussões sobre gênero e sexualidade no funk

O funk como gênero musical da cultura popular se apresenta hoje como uma importante ferramenta para os debates em torno do feminismo e de movimentos pela diversidade sexual e de gênero. Quando falo em ferramenta, não quero afirmar que ele tenha esta utilidade específica, mas sim destacar que também **pode** possuir este papel. Com uma linguagem profundamente jocosa, tanto no que diz respeito às letras, melodias e batidas, como da própria corporeidade dos sujeitos, o funk se apresenta hoje como lugar especial de visibilidade sobre feminismo e questões de gênero e sexualidade em geral. É claro que a sociedade como um todo está discutindo este assunto, que é uma agenda de debates que se impõem na atualidade, mesmo diante do avanço do conservadorismo, mas o funk borda esta agenda de forma ainda mais perspicaz.

No entanto, não é somente a partir da linguagem que essas discussões se apresentam. A presença física de sujeitos que desviam das normas de gênero e dos padrões de beleza também é uma característica do funk, basta analisarmos muitos de seus vídeos e apresentações de artistas. Mas não é somente no funk e nem a partir do momento atual que essa diversidade de corpos se encontra. Nas escolas de samba, por exemplo, há muitas décadas é constante a presença de travestis, negros e negras, pessoas gordas e diversos tipos corporais. O que explica, a meu ver, essa relação entre funk e samba, no que diz respeito à diversidade de corpos é, sobretudo, a carnavalização típica das formas culturais da fronteira. Ora, se é no carnaval que o samba apresenta esses sujeitos, é na carnavalização intrínseca ao funk que esses mesmos corpos estarão presentes.

Bakhtin²¹⁵ aponta a carnavalização como uma oposição aos cultos oficiais, na qual a possibilidade de se vivenciar inversões de posições sociais através do

²¹⁵ Há autores brasileiros, como Roberto DaMatta, Raquel Soihet e Maria Laura Viveiros de Castro, que trabalham com o tema do carnaval, entretanto, como a temática a ser abordada nesta tese é relativa à carnavalização, sobretudo da linguagem e do riso, o autor escolhido para esta seção foi Bakhtin.

humor e do tom insultuoso mostram ambivalência. Estas manifestações da cultura popular em que se vivenciava uma visão de mundo não-oficial demonstram a “dualidade do mundo” como característica da cultura humana, mas que em um dado momento foram separadas. Para o autor:

Quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular (Bakhtin, 1987, p. 5).

De acordo com Bakhtin, as festividades populares estavam **na fronteira entre a encenação (a representação) e a vida cotidiana (oficial)**, demarcando esta como uma característica que persiste com a formação do Estado moderno, embora restrita apenas ao período específico do carnaval. Esta fuga provisória da vida oficial não era dividida entre público e artista, entre palco e espectador, não se tratava de uma forma artística de espetáculo, mas de uma forma concreta, embora provisória, da própria vida, “que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (Bakhtin, 1987, p. 6). Em suma, para Bakhtin, “durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre os melhores princípios” (idem, p. 7).

Assim, o carnaval não era somente uma forma de vida distinta da vida cotidiana, hierarquizada, mas era também uma ruptura com a consagração de tudo aquilo que era estável, imutável, permanente, regrado. A rigidez das hierarquias era quebrada em benefício da suspensão das normas, dos tabus religiosos, das regras políticas. Esta relativização do poder dominante constitui, portanto, uma das bases do riso carnavalesco em suas diversas manifestações. Por consequência, o lado cômico das festas carnavalescas representava a mobilidade daquilo que era considerado definitivo e, portanto, a possibilidade de transformação do mundo e da celebração dessa renovação. Para Bakhtin, este elemento “concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade” (idem, p. 70).

No mundo do funk, as características apresentadas por Bakhtin se apresentam e se misturam. Tendo como inspiração a ideia de subversão apresentada

por Mikhail Bakhtin, podemos pensar a questão sob o prisma da multiplicidade das manifestações da cultura popular. A subversão simbólica dos valores oficiais presentes nas letras de funk feminino constitui um ponto importante a ser levantado. Jogar com a ideia da mulher como mero objeto sexual, apropriando-se disso e utilizando a estratégia do deboche – como Bakhtin aponta na obra de François Rabelais -, elas estão questionando o lugar subalterno a que foram condenadas.

A blasfêmia acompanha a cultura popular ao longo dos séculos. A irreverência, a paródia, a jocosidade tanto na linguagem como nos atos performáticos estão presentes em diversos movimentos culturais e artísticos ligados à noção de popular. Esta característica está também a florada no funk. Especialmente nas letras, coreografias e performances em geral que abordam o sexo, podemos encontrar elementos de resistência artística e cultural a uma sociedade que exige padrões muito rígidos para os lugares de gênero. É na profanação do ambiente sagrado do que acontece “entre quatro paredes”, em que a elevação do espírito não pode ser atravessada pelos prazeres mundanos, que o funk deixa sua marca. A blasfêmia é uma das particularidades que também configuram o funk como forma cultural da fronteira, conforme define Boaventura de Sousa Santos.

Há, no funk, especialmente no subgênero putaria cantado por mulheres, uma forte carga subversiva em relação à ordem vigente e o que se espera da conduta sexual feminina, e a subversão dessa lógica é uma característica central dos trabalhos dessas artistas, como já afirmei em minha dissertação de mestrado. O sujeito que antes era apenas objeto de desejo, protagoniza a cena lançando mão do recurso do erotismo. É aí um dos lugares da blasfêmia no funk. O termo “blasfêmia”, em geral, está relacionado à profanação do sagrado, a uma forma de difamar Deus e/ou seus representantes no mundo (reis, rainhas, príncipes e membros da realeza em geral). Aplicada aos séculos pós-absolutismo, a blasfêmia é considerada também uma forma de injúria contra aquele/a ou aquilo que é considerado respeitável, puro, inviolável. Blasfema aquele que ousa misturar o que é considerado como cultura oficial e o que é considerado popular. Blasfema aquela que fala de sexo sem necessariamente falar de amor e insere na sagrada arte musical o profano representado pelos palavrões e pela expressão de seus desejos sexuais.

Homi Bhabha confere à blasfêmia um significado ainda mais poderoso. Para ele, “blasfemar não é simplesmente macular a inefabilidade do nome sagrado”

(Bhabha, 1998, p. 355). A blasfêmia se apresenta como uma estratégia/narrativa de reposicionamento, em que os sujeitos recolocam-se – ou recolocam sua identidade. Ela ultrapassa o rompimento da tradição e, no lugar da pretensão de pureza, insere uma “poética de reposicionamento e reinscrição” (idem). Assim, para o autor, a blasfêmia não é simplesmente uma deturpação da representação do sagrado, mas “é um momento em que o assunto ou o conteúdo de uma tradição cultural está sendo dominado, ou alienado, no ato da tradução” (Bhabha, 1998, p. 355). Em resumo:

Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como sur-vivre, como “sobrevivência”, como Derrida traduz o tempo do conceito benjaminiano da sobrevida da tradução, **o ato de viver nas fronteiras** (idem).

No caso específico da mulher, os elementos de resistência podem ser considerados ainda mais significativos, pois a subversão está também relacionada à identidade de gênero. Trata-se, então, de uma transgressão de seu papel no campo da música, da arte e diante da sociedade como um todo. Assim, destaco alguns exemplos concretos deste protagonismo ao qual me refiro. A funkeira Valesca Popozuda, já conhecida por suas letras feministas, lançou em 2015 a música “Tá pra nascer homem que vai mandar em mim”, uma clara referência ao desejo pela autonomia das mulheres. A letra, bastante assertiva, traz frases como “nunca dependi de homem pra coisa nenhuma”, afirmação explícita sobre a autonomia financeira das mulheres.

Desde o início de sua carreira, Valesca é conhecida por falar sobre sexo explicitamente, o que é, muitas vezes, condenado por parte da sociedade, como vimos anteriormente. Apenas para citar, considero importante que uma mulher, utilizando o funk como linguagem, fale explicitamente sobre sexo, já que este era, até os anos 2000, um lugar reservado quase que exclusivamente aos homens funkeiros. Assim, falando de sexo, Valesca não subverte apenas o lugar da mulher no funk, mas também o lugar conferido às mulheres – que devem, aos olhos da sociedade, ser recatadas, monogâmicas e expressar seu desejo de maneira sutil, quando muito.

Afirmo isso, pois, como destaca Foucault em *A História da Sexualidade*, falar sobre sexo, a depender de quem fala, como fala, a quem fala e sobre que sexo

está falando, pode ser um ato visto como algo depreciativo e de menor valor. É claro que nem todas as sexualidades são igualmente reprimidas, já que a sexualidade possui uma história e marcas culturais. No entanto, minha percepção é no sentido de que há um estigma em torno do que diz a mulher sobre o assunto, sobretudo quando prestamos atenção à sua classe, raça, seu território de origem etc. Para Foucault:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura (Foucault, 2015, p. 11).

Também em 2015, outra funkeira também declaradamente feminista, falou sobre o conteúdo polêmico de suas músicas: MC Carol. A cantora teve como um de seus primeiros sucessos a música “Se me largar de barriga”²¹⁶, resposta feita ao funk “Vou largar de barriga”²¹⁷, de MC Parafuso. A letra de Carol menciona a Lei Maria da Penha e a consciência da mulher sobre seu direito à pensão alimentícia nos casos de pais separados. As versões se fundiram e a letra passou a abarcar a provocação e a resposta:

Vou Largar de Barriga
(Mc Parafuso e Mc Carol)

Ele chegou lá em casa pedindo um copo d'agua
Vai rolar uma pentada, vai rolar uma pentada
Pedi pra tomar banho se enrolou na minha toalha
Vai rolar uma pentada, vai rolar uma pentada
Eu não quero nem saber se você tem namorada
Vai rolar uma pentada, vai rolar uma pentada
Fica me assoviando no portão de madrugada
Vai rolar uma pentada, vai rolar uma pentada

A missão vai ser cumprida
Vou largar de barriga, vou largar de barriga
Pra dar de mini saia e de calça comprida
Vou largar de barriga, vou largar de barriga

Te meto atrás das grades, eu destruo sua vida
Se largar de barriga, se largar de barriga

²¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=BJnZUSIXgOU>

²¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=OQ-riH-m8mo>

Eu vou na Maria da Penha, vou no batalhão
 Não adianta tu fugir, tu vai pagar pensão
 Tu vai ter que trabalhar no PAC noite e dia
 Se largar de barriga, se largar de barriga

Vai dormir na minha casa, vai comer da minha comida
 Vou largar de barriga, vou largar de barriga

Eu não moro na tua casa, nem como da sua comida
 Vou te processar botar seu nome na justiça
 Vou chamar o advogado, te acuso de agressão
 Conto umas historinhas pra te ver no camburão
 Conto mentira pros meus pais pra conseguir tudo o que eu quero
 Roubei o seu caráter, te joguei no inferno
 Estourei a camisinha sou esperta pra caralho
 Ganhei na justiça, te dei golpe de Estado

Fudeu
 Que a missão vai ser comprida
 Vou largar de barriga, vou largar de barriga
 A comida que eu te do é ovo com linguça
 Vou largar de barriga, vou largar de barriga

Você me engravidou pra mim ta tudo bem
 Agora eu vou tirar tudo o que você tem

E a missão vai ser comprida
 Vou largar de barriga, vou largar de barriga
 Com as pernas esculhaçadas e a xereca toda fudida
 Vou largar de barriga, vou largar de barriga

Nos anos 2000, a personagem Lacreia, que fazia dupla com MC Serginho, também já suscitava debates sobre gênero e sexualidade, mas de maneira mais cômica, embora Lacreia se mostrasse envolvida com a temática LGBT²¹⁸ participando das paradas do orgulho. Nos shows de Serginho e Lacreia, por exemplo, havia um momento em que um homem da plateia era selecionado para ir ao palco e, caso quisesse, beijar Lacreia em troca de dinheiro (valores baixos, entre 50 e 100 reais). Em 2012, Valesca Popozuda foi a primeira MC de funk a incluir uma dançarina trans no seu corpo de bailarinas. Valesca fez isso através de um concurso em que mais de 300 mulheres trans se inscreveram. O site Ego²¹⁹, em

²¹⁸ <https://redetelevisao.wordpress.com/2009/10/05/lacreia-e-mulheres-frutas-se-esbaldam-em-parada-gay-carioca/>

²¹⁹ <http://ego.globo.com/musica/noticia/2012/06/conheca-transexuais-candidatas-dancarinas-de-valesca-popozuda.html>

junho do mesmo ano, apresentou algumas das candidatas finalistas que comporiam o balé da Gaiola das Popozudas, grupo do qual Valesca era vocalista.

A quebra com a heteronormatividade também tem sido assunto para o funk de forma mais explícita desde 2013. Neste mesmo ano, o grupo de funk Dream Team do Passinho, formado por Diogo Breguete, Rafael Mike, Pablinho, Hiltinho e Lellezinha, jovens moradores de favelas do Rio, lançou o disco *Aperte o Play*. Nele, duas músicas se destacaram aos meus ouvidos. A primeira delas, “Batom com Batom”²²⁰, fala sobre duas meninas que se encontram e se beijam, mesmo com os olhares de reprovação dos homens. Outra, “Kiss Me”²²¹, fala sobre um caso de amor entre dois meninos, em que o narrador chama o parceiro de “meu divo”, entre outros exemplos de quebra com as visões normativas sobre os gêneros. O grupo, que hoje não conta mais com a presença de Lellezinha, chegou a lançar alguns videocliques em que a presença de corpos fora do padrão de beleza estava muito presente, além da naturalização do beijo entre pessoas do mesmo gênero. A predominância de pessoas negras é o primeiro impacto causado pelo videoclipe de “Vai dar Ruim”²²², lançado em 2016. A história que desemboca em um baile funk inclui pessoas com corpos fora do padrão de beleza e com um beijo entre dois rapazes. Em 2017, o grupo gravou “Oi Sumido”²²³, que tem características bem parecidas, mostrando um padrão de comprometimento com esta estética/política.

Os exemplos citados correspondem, a meu ver, a importantes produtos culturais a serem analisados, não apenas pelo alcance que o funk tem hoje, mas principalmente pelas possibilidades de resistência nele encontradas. A seguir, discutirei alguns conceitos a partir da categoria de gênero, pretendendo demonstrar o quanto a produção das funkeiras se mostra essencial para a atualidade; e também como as visões universalizantes impedem uma análise relevante sobre elas, que mostre suas potencialidades e não apenas suas possíveis “contradições”.

Os estudos de gênero têm mostrado cada vez mais a diversidade dessas falas em jogo, trazendo à tona sujeitos que nem sempre tiveram suas vozes consideradas. Gayle Rubin, em entrevista à Judith Butler (2003), resume um apanhado de visões que predominaram nos estudos de gênero antes mesmo que ela escrevesse sua obra

²²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Dg5rTYSnock>

²²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Wx32-9nnZY8>

²²² <https://www.youtube.com/watch?v=TJf697dS5uU>

²²³ <https://www.youtube.com/watch?v=olQXbUe2fd8>

de referência, *The Traffic in Woman*. Rubin fala sobre as transformações das teorias feministas e das discussões sobre o próprio conceito de gênero, destacando as questões que estavam em jogo durante o período histórico-cultural em que as teorias em disputa se localizavam. Nos anos 1960, por exemplo, por influência da *New Left*, os estudos feministas estavam muito relacionados aos paradigmas marxistas. Entretanto, algumas limitações do próprio marco teórico faziam com que alguns enxergassem a opressão de gênero como subproduto da opressão de classe. Isso porque Engels e suas teses sobre a origem da propriedade privada mostravam que este fato se confundia com o aprofundamento da opressão à mulher. O foco, portanto, parecia estar nas desigualdades econômicas e não de gênero. Rubin defende, no entanto, que não foi no capitalismo que a opressão de gênero nasceu, mas que ele é sim um dos pilares de sustentação dos mecanismos de dominação patriarcais.

Na mesma entrevista, Rubin menciona outro de seus importantes textos. *Thinking Sex*, produzido em 1984, fala sobre a relação entre gênero e sexualidade, e pretende separar analiticamente as duas categorias, destacando o modo como o feminismo lidava com as práticas sexuais vistas como não convencionais (homossexualidade, sadomasoquismo, clubes de suingue etc.). Para Rubin, o feminismo enxergava algumas dessas práticas de maneira estigmatizante, subordinando o feminismo a um tipo específico de prática sexual normativa. Neste sentido, acredito ser importante destacar, mesmo que resumidamente, alguns destes pontos problematizados por Rubin, tendo em vista que eles sinalizam, a meu ver, o incômodo de setores do feminismo para com as mulheres artistas do gênero musical funk.

Desde o final dos anos 1970, existe a reivindicação de novas formas de se pensar e produzir ciência. Os questionamentos sobre o método positivista, das “noções de objetividade e de neutralidade, que garantiam a veracidade do conhecimento” (Rago, 1998). E a busca por métodos que possibilitem o estudo da história das mulheres são marcas da época. Colocar em xeque os métodos hegemônicos constitui, portanto, a base de uma proposta de ruptura com a ordem vigente no campo das ciências humanas. Assim, falar sobre as mulheres do funk, suas histórias, suas narrativas, performances e estéticas sob as mais diversas

perspectivas teórico-metodológicas é também uma forma de combater, em certa medida, o perigo da história única de que nos fala Chimamanda Adichie²²⁴.

Destaco, portanto, a importância da inclusão das mulheres do funk nos estudos de gênero, sobretudo porque basta olharmos para os meios de comunicação para perceber que elas têm sido protagonistas de diversos debates sobre o papel e os direitos das mulheres na sociedade brasileira hoje. Suas relações com a indústria cultural tornam claramente esta pauta difícil, complexa, escorregadia e fronteira, mas também afirmam a necessidade do olhar dos estudos de gênero para a cultura e para a favela. Com isso não quero dizer que os estudos feministas estejam completamente afastados das classes populares ou da produção cultural brasileira, mas sim demonstrar que, antes mesmo de lançarmos este olhar, é preciso que estejamos dispostos a refletir e repensar sobre como falaremos sobre isso. Para tal, pretendo mostrar aqui que há uma série de apontamentos importantes, como as discussões sobre a categoria gênero propostas por Joan Scott, Suely Kofer e Verena Stolcke; além da crucial reflexão sobre gênero e colonialidade, de Rita Laura Segato, à qual me atentaria com mais profundidade.

Joan Scott (1995) afirma que a categoria gênero tornou-se um conceito usado para se referir à forma como se organizam socialmente a relação entre os sexos. Neste sentido, as feministas americanas passaram a fazer uso deste conceito para “ênfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo”. Nas palavras da autora:

A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos centrava-se sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional no nosso vocabulário analítico. Segundo esta opinião, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e nenhuma compreensão de qualquer um poderia existir através de estudo inteiramente separado (Scott, 1995, p. 72).

Scott defende, portanto, que os estudos sobre mulheres transformaram não apenas a história sobre as próprias mulheres, mas os paradigmas disciplinares como

²²⁴ https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br

um todo, propondo não apenas novos temas, mas também novos métodos e abordagens, modificando profundamente, pouco a pouco, as perspectivas no meio acadêmico. Para a autora, análises que levam em conta as categorias de gênero, raça e classe “assinalavam primeiro o compromisso do(a) pesquisador(a) com a história que incluía a fala dos(as) oprimidos(as) e com uma análise do sentido e da natureza de sua opressão” (1995, p. 73). É preciso, portanto, na perspectiva de Scott, que se leve em consideração cientificamente “o fato de que as desigualdades de poder estão organizadas segundo, no mínimo, estes três eixos” (idem).

Optei por mencionar o que diz Scott neste texto clássico porque, quando se trata de uma análise sobre o funk carioca e a produção das mulheres neste contexto, esses três eixos estão corriqueiramente presentes. Além deles, existe também a questão territorial, que não deve ser ignorada, já que a grande maioria das mulheres artistas do funk nasceu e/ou foi criada em favela da região metropolitana do Rio de Janeiro. Entretanto, pode-se dizer que essas mulheres se encontram em uma fronteira. Distante de binarismos, mas uma fronteira que embaralha os sentidos e mostra que nada é tão estático, fixo, imutável ou natural. Essa fronteira se dá devido ao próprio contexto do funk e sua relação com a indústria cultural, que coloca as artistas em uma ambiguidade – e não binarismo – entre favela e asfalto, fama e anonimato, luxo e precariedade, riqueza e pobreza, entre várias outras. As potencialidades do funk são múltiplas, representadas pelo trânsito do funk nesta enorme fronteira, se mostrando sempre de forma ambígua, rompendo com binarismos naturalizados.

Para explicar este ponto, aponto como reflexão o fato de que, muitas vezes, o funk recorre a alguns binarismos que, a meu ver, são recursos de linguagem que servem justamente para desvendá-los. Não é fato que a reiteração de binarismos/dualismos por si só seja suficiente para desconstruí-los, entretanto, não é possível fazê-lo sem que eles sejam explicitados. No caso do funk, nem sempre esses binarismos são reiterados, mas com certeza pode-se dizer que são evidenciados em muitas letras. O “Rap da diferença”²²⁵, por exemplo, constrói através da letra uma dualidade entre o funkeiro e o charmeiro²²⁶. A música é cantada pelos MCs Marquinhos e Dolores, juntos, o que significa que embora sejam

²²⁵ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=qgxezBsB74o

²²⁶ Frequentadores de baile charme.

diferentes e, na letra, estejam colocados em “dualismo”, até pelo título, que ressalta a diferença, não necessariamente estão em oposição:

Rap da Diferença

(MC Markinhos & MC Dollores)

Qual a diferença entre o Charme e o Funk
Um anda bonito o outro elegante

Eu no baile funk danço a dança da bundinha
Sou MC Dollores e criado na Rocinha
Eu no baile charme já danço social
Sou MC Marquinhos e curto Tênis Marechal

Qual a diferença entre o Charme e o Funk
Um anda bonito o outro elegante
Qual a diferença entre o Charme e o Funk
Um anda bonito o outro elegante

Eu sou funkeiro ando de chapéu
Cabelo enrolado, cordãozinho e anel
Me visto no estilo internacional
Reebok ou de Nike sempre abalo geral

Bermudão da Ciclone, marca original
Meu *cap* importado é tradicional
Se ligue nos tecidos do funkeiro nacional
A moda Rio-Funk melhorou o meu astral

Qual a diferença entre o Charme e o Funk
Um anda bonito o outro elegante

Eu sou charmeiro ando social
Camisa abotoada num tremendo visual
Uma calça de bali e um sapato bem legal
Meu cabelo é asa delta ou então de pica-pau
No mundo do Charme eu sou sensual
Charmeiro de verdade curte baile na moral
Onde o Jack Swing são a atração
Trazendo as morenas para o meio do salão

Qual a diferença entre o Charme e o Funk
Um anda bonito o outro elegante

Eu no baile funk danço a dança da bundinha
Estou me despedindo mas sem perder a linha
Eu no baile charme já danço social
Estou deixando um abraço muito especial

Qual a diferença entre o Charme e o Funk
 Um anda bonito o outro elegante
 Qual a diferença entre o Charme e o Funk
 O Marquinhos anda bonito e o Dollores elegante

A letra explicita as diferenças entre os frequentadores dos bailes funk e dos bailes charme no Rio de Janeiro da época. Entretanto, embora a própria música fale de diferença, a música traz a palavra “e”, que denota adição, e não a palavra “ou”, que denota exclusão: a diferença é entre o charme e o funk. A música fala das diferenças na indumentária, nas coreografias, no corte de cabelo e até nas marcas dos acessórios. Em nenhum momento essas diferenças parecem se excluir, o que fica nítido quando todas as características tanto dos charmeiros quanto dos funkeiros são positivadas: um anda bonito, o outro elegante. Ou seja, ambos possuem suas próprias características, que são diferentes, mas não necessariamente hierárquicas.

Na letra de “Visão de cria”, citada no capítulo anterior, outro dualismo pode ser encontrado: Nós fecha nessa porra / No claro e no escuro. Mais uma vez a palavra “e”, que denota soma, mostra que o binarismo não necessariamente é colocado como oposição, mas como forma de explicar que a união se dá tanto no “claro” como no “escuro”, ou seja, independentemente da situação em que os personagens da letra estão ou estarão no futuro. A música “Vida Bandida”, de Praga (cantada por MC Smith), também aponta uma dualidade entre “festa” e “luto”, fazer sorrir e fazer chorar, “mal” e “bem”:

Vida Bandida

(Letra de Praga, voz de MC Smith)

Partia pros bailes de briga,
 Pegava carona e roupa emprestada
 Era um dos mais falados, era brabo na porrada
 Mas ninguém vive de fama
 Queria grana queria poder
 Se envolveu no artigo 12 pela facção CV
 FB se liga só, mas olha ele, quem diria
 Ninguém lhe dava nada
 Tá fortão na hierarquia
 Abalando a mulherada
 É o rasante do falcão, em cima da R1
 A grossura do cordão tá causando zum zum zum
 Mas é varias mulher, vários fuzil a sua disposição
 O batalhão da área comendo na sua mão

Ele tem disposição para o mal e para o bem
Mesmo rosto que faz rir é o que faz chorar também

Nossa vida é bandida e o nosso jogo é bruto
Hoje somos festa, amanhã seremos luto
Caveirão não me assusta
Nós não foge do conflito,
Mas também somos blindados no sangue de Jesus Cristo (2x)

Embora nitidamente o intuito da letra seja demonstrar os dualismos entre “mal” e “bem”, entre outros, as palavras que aparecem em oposição são ações praticadas por um mesmo sujeito. Neste sentido, é possível inferir que não se trata exatamente de um binarismo, mas de uma ambiguidade entre atitudes de um mesmo indivíduo. A letra, portanto, explicita justamente que não existem “mal” e “bem” separados, ou que “chorar” e “sorrir” sejam atos provocados somente por um sujeito que só faz rir e um outro que só faz chorar, mas sim a mesma pessoa pode provocar esses mesmos estímulos. A oposição entre “luto” e “luta” só aparece separada por um dia: Hoje somos festa / amanhã seremos luto. Entretanto, quem faz festa e vive o luto são as mesmas pessoas, como fica nítido através do emprego da segunda pessoa do plural (somos). Assim, esses exemplos demonstram que a reiteração de dualismos pode, na verdade, explicitar que estes são integrantes dos sujeitos, estão em todas as pessoas e são ações que podem aparecer nas diferentes situações do cotidiano da vida. São, portanto, não o reforço do binarismo, mas a ilustração de dualismos que constituem os sujeitos e com os quais a sociedade precisa lidar e que podem ser desconstruídos, como aponta Anzaldúa quando afirma que a *New Mestiza* precisa manejar justamente esses binarismos.

Para compreender estas relações, é preciso que lancemos mão de novas chaves de leitura ou mesmo de um novo vocabulário, como propõe Segato (2012). Este vocabulário a que Segato chama de “estratégico descolonial” tem como objetivo explicitar a colonialidade, já cristalizada e reproduzida pela república em que estamos imersos. Além disso, a autora afirma que o patriarcado brasileiro é uma derivação desta colonialidade, ou então, uma manifestação da colonialidade de gênero. Sem dúvida, este elemento que compõe a sociedade brasileira traz influências epistemológicas bastante marcantes. Para Segato, a dicotomia entre direitos universais e relativismo cultural, por exemplo, não é capaz de contemplar questões como o infanticídio indígena. No lugar, a autora propõe que adotemos o

pluralismo histórico, proposta epistemológica na qual os “sujeitos coletivos dessa pluralidade de histórias são os povos, com autonomia deliberativa para realizar seu processo histórico, ainda que em contato, como sempre foi, com a experiência, as soluções e os processos de outros povos” (2012, p. 111).

Segato explica também que nossa sociedade acabou por incorporar o cânone da modernidade colonial e da cidadania universal, que perpassam nossas relações e a epistemologia “ocidental”. A autora defende que essa “aparência de estabilidade” apresentada por este cânone nada mais é do que uma miragem, e que “usos e costumes não são nada mais do que história em processo”. Segato está se referindo especificamente às análises sobre a questão indígena, mas esta reflexão pode muito bem ser transposta a outros planos teóricos, como ela própria faz ao criticar algumas vertentes do pensamento feminista. Para ela, há três posições em jogo na teoria feminista: o eurocentrismo, partidário de uma visão universalista e que carrega consigo a superioridade moral europeia; a que aponta para uma “inexistência do gênero no mundo pré-colonial”; e uma vertente que identifica nas sociedades indígenas um “patriarcado de baixa intensidade”. Voltaremos a falar sobre o eurocentrismo mais adiante.

Segato também menciona que os valores da modernidade tendem a criticar as hierarquias a partir do ideal igualitário iluminista, entretanto, mantém um hiato hierárquico não explícito. Assim, para ela, a exterioridade colonial moderna – disto que ela chama de colonial-modernidade – é expressa através da racionalidade científica, que também expurga as diferenças e possui olhar objetificador da sexualidade “do outro”; em resumo:

[...] a sexualidade se transforma, introduzindo-se como uma moralidade antes desconhecida, que reduz a objeto o corpo das mulheres e ao mesmo tempo inocula a noção de pecado nefasto, crime hediondo e todos os seus correlatos (ver Segato, 2014). Devemos atribuir à exterioridade colonial moderna – exterioridade da racionalidade científica, exterioridade administradora, exterioridade expurgadora do outro e da diferença (Segato, 2012, p. 120).

Segato também afirma que, esta mesma modernidade é agente de um binarismo hierárquico, enquanto que no mundo-aldeia²²⁷ o que predomina é a

²²⁷ Um trecho sobre a ideia de mundo-aldeia apresentada pela autora:

Ordem pré-intrusão, dobra fragmentária que convive conseguindo manter algumas características do mundo que antecedeu a intervenção colonial, *mundo-aldeia*: nem palavras temos para falar

dualidade hierárquica. A diferença entre eles reside no fato de que no binarismo há a suplementação do outro, já na dualidade, a ideia é a de complementariedade. Em resumo, o binarismo seria a episteme do expurgo, a exterioridade construída pelo próprio sistema colonial persistente. O problema, para a autora, é quando um desses termos se torna “universal”, então, “o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual” (idem, p. 122). Neste sentido, tudo o que é alteridade em relação ao universal representa problema, como aponta Segato:

Isto produz o efeito de que qualquer manifestação da alteridade constituirá um problema, e só deixará de fazê-lo quando peneirado pela grade equalizadora, neutralizadora de particularidades, de idiossincrasias. O “outro indígena”, o “outro não branco”, a mulher, a menos que depurados de sua diferença ou exibindo uma diferença equiparada em termos de identidade que seja reconhecível dentro do padrão global, não se adaptam com precisão a este ambiente neutro, asséptico, do equivalente universal, ou seja, do que pode ser generalizado e a que se pode atribuir valor e interesse universal (idem).

Entretanto, para Segato, é possível construir brechas que sejam capazes de produzir rachaduras na totalidade do esquema binário. Nas palavras da autora: viver de forma descolonial é tentar procurar brechas em um território totalizado pelo esquema binário, que consiste possivelmente no **instrumento mais eficiente do poder** (Segato, 2012, p. 126).

Como afirma Michel Bozon, “o ser humano não se relaciona sexualmente sem dar sentido aos seus atos, que são construídos culturalmente” (2004). Esses processos de construção, que articulam inúmeros fatores, poderes, forças e atores, se transformam ao longo dos períodos históricos, conferindo à sexualidade mutabilidade cultural, histórica e social. Bozon, em *Sociologia da Sexualidade*, traça um panorama dessas transformações na maneira como a sociedade enxerga, aborda e fala sobre sexualidade. O autor traz um apanhado de diversos elementos

deste mundo que não devemos descrever como pré-moderno, para não sugerir que se encontra simplesmente no estágio anterior da modernidade e marcha inevitavelmente em direção a ela. Trata-se de realidades que continuarão caminhando, como dissemos aqui, junto e ao lado do mundo sob intervenção da modernidade colonial. Mas que, de alguma forma, ao serem alcançadas pela influência do processo colonizador, primeiro metropolitano de ultramar e depois republicano, foram prejudicadas, particularmente em um aspecto fundamental: exacerbaram e tornaram perversas e muito mais autoritárias as hierarquias que já continham em seu interior – que são basicamente as de *status*, como casta e gênero.

históricos, sociais e culturais que influenciaram na forma como vemos hegemonicamente a sexualidade nos dias de hoje.

Bozon argumenta que, hoje, há um crescimento da visibilidade e da aceitação social de orientações sexuais alternativas. Segundo Bozon, essa maior aceitação seria fruto de um processo que teve início nos anos 1970, com uma série de ações organizadas pelo início do movimento gay – hoje mais amplo, chamado de movimento LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Trans). Posteriormente, segundo Bozon, nos anos 1980, o movimento gay se fortaleceu e passou a conquistar essa maior aceitação e visibilidade.

No entanto, observamos ainda hoje, a persistência da homofobia e da transfobia, inclusive no Brasil, um dos países que mais mata travestis e transexuais no mundo²²⁸. É neste cenário que surge uma das principais figuras que tende a contribuir para o desmoronamento dos binarismos e da transfobia, MC Xuxu. A transexual, hoje com 31 anos, nasceu na periferia de Juiz de Fora, Minas Gerais, começou a se aproximar da música através do rap, quando se aproximou do grupo Posse Zumbi dos Palmares e começou sua militância. Segundo a artista, ela escolheu o funk como sonoridade porque era o que ouvia ao longo da vida. Durante uma entrevista para a revista Híbrida²²⁹, Xuxu brincou com o fato de ter escolhido justamente o funk:

Agora travesti, negra e da periferia, escolho cantar o quê? Aquilo que é visto como crime”, ri frente à ironia do “combo” de estigmas. “Mas usei o Mc porque quis comprar essa briga. Já que é algo pesado, deixa que eu pego esse Mc pra mim também”, fala com seriedade (MC Xuxu, revista Híbrida, fevereiro de 2018).

Xuxu se identifica como travesti e é justamente a elas dedicada sua primeira música de sucesso, intitulada “Um beijo”²³⁰. Outra música de MC Xuxu que ficou famosa foi “Quero Ficar”²³¹, com participação do rapper mineiro MC Oldi, cujo videoclipe já tem mais de 700 mil acessos no YouTube.

No caso de MC Xuxu, não são exatamente sobre os papéis de gênero o estranhamento que o videoclipe e a música podem provocar. A não ser que não

²²⁸ <http://agenciabrasil.etc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-11/com-600-mortes-em-seis-anos-brasil-e-o-que-mais-mata-travestis-e>

²²⁹ <https://revistahibrida.com.br/home/revista/edicao-2/mc-xuxu-muito-orgulho/>

²³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9slRo>

²³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tXHjvif5yxs>

enxerguemos uma mulher transexual como mulher, Xuxu aparece no videoclipe quase completo cumprindo exatamente o papel que a sociedade enxerga como sendo o da mulher. No entanto, sabemos que mesmo com todos os esforços no sentido de desvincular a ideia de gênero à biologia, a maior parte da sociedade ainda não enxerga as transexuais e travestis como “mulheres de verdade”. Este processo de negação da identidade trans, faz com que haja um embaralhamento desses papéis ao longo da narrativa de MC Xuxu. A música “Quero Ficar” fala sobre a rejeição ao relacionamento sério, entretanto, o clipe mostra a personagem se preparando para o altar. A base melódica de “Quero ficar” vem da música “Anaconda”²³² de Nicki Minaj que, por sua vez, retirou a melodia de “Baby got back”²³³, de Sir-Mix-A-Lot. Abaixo a letra da música:

Eu quero ficar
(MC Xuxu)

Ei boy, você quer
Eu dou só uma dica
Não quero romance ou namoro, eu quero ficar
Louca nas baladas, curtindo as madrugadas
Sem hora pra voltar, sem me preocupar com nada
Eu vou, e elas vão ter que aturar o estilo da preta
Já vou logo avisando: hoje eu acordei perfeita
Bem me quer, mal me quer
Vai ter que aturar
Seja quem você quiser e se ame em primeiro lugar

Eu quero ficar
Quero ficar
Eu só quero ficar
Ficar

[MC Oldi]
O moralismo é o câncer da sociedade
A pele que apanha não é a mesma que bate
Se te invade, qualquer revolta, tu dá a volta
Quem é de verdade, não tem escolta
Melhor seria viver de poesia mas
O mundo nem aceita que somos todos iguais

Colocar rivais pra quê?
O que diferencia não é laquê

²³² <https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs>

²³³ <https://www.youtube.com/watch?v=Xet47C7yyqw>

É proceder, respeito na essência
 Caráter não se tem em loja de conveniência
 E pra quem age com violência
 O bonde tá formado e perdeu a paciência

Ei boy, você quer
 Eu dou só uma dica
 Não quero romance ou namoro, eu quero ficar
 Louca nas baladas, curtindo as madrugadas
 Sem hora pra voltar, sem me preocupar com nada
 Eu vou, e elas vão ter que aturar o estilo da preta
 Já vou logo avisando: hoje eu acordei perfeita
 Bem me quer, mal me quer
 Vai ter que aturar
 Seja quem você quiser e se ame em primeiro lugar

A letra da música expõe claramente o posicionamento de MC Xuxu e de MC Oldi, deixando evidente sua luta contra a normatização e o moralismo que, para Oldi, é o “câncer da sociedade”, que deveria aceitar “que somos todos iguais”. Há, também, por parte de MC Xuxu, a menção ao componente racial, quando diz que “vão ter que aturar o estilo da preta”. A cantora já usou tranças afro e hoje usa seus cabelos crespos naturais, afirmando sua identidade negra de forma ainda mais reforçada do que no videoclipe. No clipe, vestida de noiva e beijando uma mulher em um altar diante de uma igreja lotada e um padre abençoando a união, MC Xuxu se casa, destacando também uma importante luta pelo casamento igualitário. Na escadaria da igreja, o grupo de madrinhas do casamento, composto por mulheres trans, rebola ao som do funk usando vestidos longos e muita maquiagem. Entre outros tantos pontos a serem analisados, o videoclipe de MC Xuxu me parece um forte exemplo da potência atual do funk, trazendo à tona debates importantes.

Ainda em 2018, MC Xuxu, em parceria com Caio Dias, lançou um videoclipe produzido pelo Kondzilla. A música “Transpira”²³⁴ passou das 500 mil visualizações, números baixos para o Kondzilla e para a própria MC, que em 2013 passou dos dois milhões de visualizações no Youtube com o videoclipe de sua música de maior sucesso, “Um beijo”. O componente racial na produção artística de MC Xuxu se tornou ainda mais forte em 2018, com o lançamento do disco

²³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=xmUV3kBE-rA>

“Senzala”²³⁵. A música que dá nome ao disco é um relato de uma mulher trans negra, nascida na favela, marcada pela violência e pela falta de oportunidades.

Senzala

Mc Xuxu

Eu cresci ouvindo que as portas não se abriam
Minha mãe sempre falou pra eu não ligar pro que diziam
BPM dos tiros me ajudando a compor
Hoje eu posso dizer de onde eu vim e pra onde eu vou

Não sou manipulada eu vivo a realidade
Mas me julgam como se fossem os donos da verdade
Mulher de peito pau e seu conceito não me abala
Eu sou favela aceita o brilho da senzala
Quase nunca sou bem-vinda, onde eu chego causo pane
Mas eu sei que eu sou linda e quero mais é que se danem
Mulher de peito pau e seu conceito não me abala
Eu sou favela, o brilho da senzala
Olha pra ela: o brilho da senzala

Em 2017, MC Xuxu recebeu o título de cidadã benemerita de sua cidade natal, Juiz de Fora, e dedicou a comenda à toda a população LGBT de Juiz de Fora. A reportagem da Tribuna de Minas²³⁶ sobre o fato afirma que Xuxu “encontrou no funk a oportunidade de dar voz às mulheres trans e travestis”. Em 2 de setembro de 2019, a artista publicou em sua página na rede social Facebook uma foto de sua nova certidão de nascimento²³⁷, contendo seu nome social, Karolina Vieira, e escreveu:

Para muitos uma simples folha, para mim o marco de uma nova era. Depois de anos de constrangimento, filas avessas, truculência policial, a partir de hoje é oficial, meu nome é KAROLINA VIEIRA. Não sei como expressar minha felicidade nesse momento. Benemerita & Retificada!

Ainda no âmbito das questões de gênero e diversidade sexual, o caso da *drag queen* Lia Clark também merece ser citado. Lia Clark é a personagem de Rhael Lima de Oliveira, performer e cantor nascido na cidade de Santos, São Paulo. A *drag queen* ficou famosa em 2016 com o funk “Trava Trava”²³⁸, cujo videoclipe

²³⁵ <https://open.spotify.com/album/00cqkIRtnTRFfcVAW1Fwqh>

²³⁶ <https://tribunademinas.com.br/noticias/politica/21-11-2017/mc-xuxu-recebe-titulo-de-cidada-benemerita-de-juiz-de-fora.html>

²³⁷ <https://www.facebook.com/McXuxu/photos/a.279577862194283/1421024208049637/>

²³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=KgUGMDHU7d8>

oficial ultrapassou os quatro milhões de visualizações. O título é um duplo sentido que se refere à “trava”, abreviação da palavra “travesti” e, ao mesmo tempo, à coreografia típica de funk também conhecida como travar ou travada, que também pode fazer alusão ao sexo – a palavra é utilizada com este sentido em algumas músicas. Um dos samplers utilizados na base melódica vem do instrumental de sopro da música “Problem”²³⁹, de Ariana Grande, embora nem a letra, nem a melodia de “Trava Trava” não tenha qualquer relação com “Problem”. Na letra, Lia Clark torna ambíguos os papéis de gênero ao afirmar “Eu sou menina / eu sou garota”, como *drag queens* não necessariamente reivindicam a identidade feminina fora da personagem, Lia está de fato encenando a identidade tida como feminina. A artista explicita isso subvertendo alguns paradigmas de gênero, como na frase “Na hora do rala e rola você vai ter uma surpresa”, brincando com o fato de não possuir o corpo feminino ideal para o padrão cisgênero. principalmente no videoclipe.

Trava Trava
(Lia Clark)

Não tenho dó, nem piedade, o Trava Trava é com vontade
Me encarar nessa parada tem que ter dignidade
É isso mesmo hein!
Não tenho dó, nem piedade,
O Trava Trava é com vontade
Me encarar nessa parada tem que ter dignidade
Gosto de boy sem camisa que já chega bem abusado
E me pega bem gostoso

O meu nome é Lia Clark e aqui não tem frescurinha
Gosto que pega de jeito com a mão na minha calcinha
Eu quico, sento e rebolo, até em cima da mesa
Na hora do rala e rola você vai ter uma surpresa
Agora senta no chão, deita devagarinho
Fecha até os olhos e não, não faz biquinho
A Lia é bem direta, não tem beijo na boca
Eu vou direto ao ponto
Eu sou menina, eu sou garota
Então prepara, prepara, prepara pro trava trava
Prepara, prepara, prepara pro trava trava

Não tenho dó, nem piedade, o Trava Trava é com vontade
Me encarar nessa parada tem que ter dignidade

²³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=iS1g8G_njx8

Eu quico, sento e reboło até em cima da mesa
 Na hora do rala e rola você vai ter uma surpresa
 Trava Trava Trava Trava Trava Trava Trava Trava

Lia Clark também misturou elementos do proibidão, fenômeno do funk já apresentado anteriormente, na música “Clark Boom”²⁴⁰, um trocadilho com seu nome e, ao mesmo tempo, com o refrão de “Rap das Armas”²⁴¹, dos MCs Junior e Leonardo. A música de Lia Clark começa com “Pará, pará, pará, pá, pá, pá, pá, pá / Pá, pará, pá, pará, pá, pará Clark Boom / Eu vou curtir a noite / Vou mexer o meu bumbum-bum-bum” enquanto a música original diz “Parapapapapa papá papá / Parapapapapa papá papá / papará papará papará clak bum / Parapapapapa papá papá”. O “Rap das Armas” também foi gravado pelos MCs Cidinho e Doca²⁴², em versão considerada por alguns como proibidão. No videoclipe de “Clark Book”, a artista aparece segurando réplicas de armas de fogo coloridas em um cenário que remete às versões romantizadas das lajes de favelas. A letra faz referência às armas e ao sexo em duplo sentido, como demonstram os trechos grifados:

Clark Boom

Lia Clark

Pará, pará, pará, pá, pá, pá, pá, pá
 Pará, pará, pará, pá, pá, pá, pá, pá
 Pá, pará, pá, pará, pá, pará Clark Boom
 Eu vou curtir a noite
 Vou mexer o meu bumbum-bum-bum

É isso mesmo, hein?!

Explosão da Clark Boom
 Agitando o baile todo
 Viu? Ficou sem roupa
 Tô mirando no seu corpo
 A queda vai ser lenta
 E eu vou te levar pro céu
 Dá um tiro pra cima
 Só pra minhas best girls

Essa é da pesada
 Então venha com desejo
 Se fizer o que eu mando

²⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mB3xTW5h75Q>

²⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=hlvZAI64czc>

²⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=2odzHABaG6w>

Tu vai sair ileso
Deita, finge de morto
Agora rola no chão
Batalhão da Lia Clark
Comandando até patrão, então

Prepara o gatilho, põe munição na arma
Mira esse fuzil, aperta e dispara
Não para, não para
Me fura toda na tara
Não para, não para
Põe mais bala e dispara

Explosão da Clark Boom
Boom, boom, boom, boom

Nota-se que, em geral, as mulheres trans no funk atuam de forma parecida com as funkeiras cisgêneras, brincando sempre com os papéis de gênero conferidos às mulheres, principalmente no que diz respeito ao sexo. Lia Clark, personagem *drag queen*, mostra comportamento parecido, indo neste mesmo sentido. Em janeiro de 2017, Lia Clark lançou o videoclipe de sua música em parceria com Mulher Pepita, “Chifrudo”²⁴³. Mulher Pepita é considerada uma das primeiras MCs trans do funk e também tem carreira no gênero, além de ser quase sempre associada à militância LGBT. Na letra de “Chifrudo”, a história é de uma mulher casada que, ao descobrir a traição do marido, decide também traí-lo e, ao mesmo tempo usá-lo como forma de conseguir bens materiais e sexo. Esta poderia ser uma letra parecida com as que canta Valesca Popozuda, por exemplo, mas as MCs colocam como elemento de sexualidade, também, o fato de serem transexuais e fazerem sexo com homens que gostam de seus pênis, como demonstra o trecho “Tenho mais a oferecer / Eles "gosta" é da piroca”. A menção ao órgão sexual pode ser identificada de maneira sutil em diversas músicas dessas MCs, mas também aparecem explicitamente, como no caso desta e da música “Senzala” em que MC Xuxu se refere a si como “mulher de peito e pau”. Abaixo, a letra de “Chifrudo” com grifos meus:

E rola toda madrugada
Meu marido sai de casa
Bancando o garanhão
(achando que é o cara)

²⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=OJK97kvgA0k>

Mas se liga na parada
Esse pau é meu, mandado
 Enquanto tu dorme no quarto
 (tô pegando vários macho)

Mas não me chame de amante
 Eu uso ele pra dois atos:
 (na cama e no banco, na cama e no banco)
 Pra garantir os meus agrados

Sou a Lia aqui no baile
 E vou mandando o proceder
 Tô traindo meu marido
 Ele que vá se foder

Ei, Chifrudo!
 Aceita eu sou gostosa
 Fala que ama mas não quer
 Porque eu sou mais fogosa
 Ei, Chifrudo!
 Aceita, eu sou gostosa
 Não adianta nem chorar
 Sou a famosa perigosa
 Ei, Chifrudo!
 Aceita, eu sou gostosa
 E eu não vou te largar
 Vou aprontar nas suas costas
 Ei, Chifrudo!
 Aceita, eu sou gostosa
 Tenho mais a oferecer
Eles "gosta" é da piroca
 Ei, Chifrudo!
 Aceita, eu sou gostosa

(Mulher Pepita)
 Quem é que fortalece
 Às quatro da madrugada?
 Tem que ter, tem que ter
Tem que ter uma mamada
 Eu sou a comida fresca
 O otário tá bolado
 Masterchef na parada
 Até repete o prato
 Eu sou grandona pra caralho
 E pra engolir, ô, vai ser foda

Eu sou a Mulher Pepita
 E vou falar logo pra tu
 Tô traindo meu marido

E ele vai toma no cu

Ei, Chifrudo!
Aceita, eu sou gostosa

Mulher Pepita foi atração da Primeira Parada LGBT do Baile da Gaiola²⁴⁴, realizada em 26 de janeiro de 2019 pelo DJ Rennan da Penha. A iniciativa, anunciada através do Twitter²⁴⁵ por Rennan da Penha em novembro de 2018, foi a primeira desse tipo registrada em um baile funk. Cerca de 10 mil pessoas estiveram presentes na edição especial do baile da Gaiola que teve como atrações, além de Pepita, MC Moana, DJ Agatha, Iasmin Turbininha e a atriz Viviane Araújo. Logo depois de anunciar a realização do baile em sua rede social, Rennan foi bastante elogiado pelo público e por outros artistas, como Tati Quebra Barraco, mas também foi criticado²⁴⁶. Algumas críticas foram respondidas, como o comentário do usuário Menor do Corre, que afirmou “Gaiola virou baile de kit esse bglh tá maneiro não tá desmoralizando a favela legal primeiro foi o Nego do Borel agr essa parada LGBT vergonhoso pprrt”, ao qual Rennan respondeu “Só você não ir no Baile ZÉ CU DO CARALHO”. Menor do Corre criticou Rennan por realizar a edição LGBT alegando que esta desmoralizaria a favela, assim como fez Nego do Borel. Com isso, o usuário estava se referindo ao videoclipe da música “Me Solta”²⁴⁷, em que Nego do Borel interpreta uma personagem criada por ele, a Nega da Borelli. A produção musical de “Me Solta” é do DJ Rennan da Penha, o clipe foi produzido por Kondzilla em julho de 2018 e atingiu mais de três milhões de visualizações em 24 horas, chegando a mais de 10 milhões em 48 horas, hoje o vídeo está em quase 170 milhões de visualizações²⁴⁸. No videoclipe, Nego, interpretando Nega, beija outro homem à luz do dia em uma laje do Borel ao som de um funk em 150bpm cuja letra diz:

Pode chegar, pode chegar
Que a festa vai começar
Sabe aonde você tá?
Naquele lugar que tu ouviu falar
Aonde tu senta
Aonde tu sobe

²⁴⁴ <https://kondzilla.com/m/com-pepita-baile-da-gaiola-ganha-edicao-lgbt/#materia>

²⁴⁵ https://twitter.com/rennan_penha/status/1066725518924488704

²⁴⁶ https://twitter.com/rennan_penha/status/1067437401885179909

²⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=FY3m6hMyh3g>

²⁴⁸ Última visualização em 4 de setembro de 2019.

Aonde tu desce
 E aonde tu rebola
 Sabe aonde você tá?
 É no baile da gaiola

Ai, me solta porra
 Deixa eu dançar
 Deixa eu dançar
 Ai, me solta porra
 Vai de ladin, de ladin, de ladin
 Me solta, me solta porra

A letra da música, a princípio, não parece conter nada de polêmico, nem de cunho sexual além do chamado às coreografias típicas do funk. A produção musical de Rennan da Penha marca a chegada de Nego do Borel ao 150bpm²⁴⁹. Mas a polêmica se centrou, de fato, no videoclipe de “Me Solta”. Gravado na favela onde nasceu Nego, o Borel, o cenário apresenta elementos marcantes ligados à cultura das favelas, como pipas, grafite, caixas de som, etc. A história começa com Nega da Borelli, personagem vivida por Nego, descendo escadas de uma casa e falando com mototaxistas vestida com um short jeans curto, uma blusa *cropped* vermelha, óculos escuros e sapatos também vermelhos e um pirulito nas mãos. Chegando a uma quadra, Nega da Borelli acorda as pessoas que dormem no chão, mulheres vestidas com roupas curtas e com brilho, homens com roupas sociais, através de um megafone: “Good morning! Alô Brasil, alô Miami, alô Rússia, alô Paris, alô Borel, alô Borel, vai começar o baile funk”. Não fica explícito se Nega da Borelli está saindo de casa ao amanhecer ou se está chegando do baile, já que as pessoas estavam dormindo vestidas com roupas que parecem ser “noturnas”. Fica ambíguo, portanto, se as pessoas ainda não haviam acordado ou se tinham acabado de dormir – ao amanhecer – após o fim do baile da noite anterior.

A música entra e Nega da Borelli começa a dançar enquanto as pessoas levantam e, em seguida, dançam juntos uma mesma coreografia. A imagem da quadra se intercala com as de pessoas nas lajes das casas também dançando, não necessariamente a mesma coreografia das pessoas da quadra. Durante a primeira repetição do refrão, um homem aparece e começa a se aproximar de Nega da Borelli, que reage afastando-o. O rapaz se encaixa em um típico padrão de beleza: branco, másculo, cabelos castanhos, alto e barba por fazer. Eles se beijam diante de

²⁴⁹ <https://kondzilla.com/m/nego-borel-aparece-no-150bpm-febre-funk-carioca/#materia>

todos que fazem sinal de concordância com a cabeça. Em seguida, Nega empurra o rapaz, que parece frustrado, mas continua próximo enquanto Nega da Borelli segue dançando.

As imagens de pessoas com diversas configurações corporais dançando faz a transição do dia para a noite no videoclipe. As roupas também mudam e parece se tratar, agora, de um baile funk animado pelo show de Nego do Borel, e não mais Nega da Borelli. A interpretação de algumas pessoas foi de que o artista, encenando Nega da Borelli, interpreta um homossexual negro afeminado. Em sendo o caso, este ponto torna-se ainda mais curioso, pois inverte a lógica de que pessoas com esta orientação sexual só mostram o que realmente são à noite e longe de sua comunidade e família²⁵⁰. A música dizendo “deixa eu dançar / me solta, porra” em conjunto com as pessoas dançando no baile que, no clipe, é o da Gaiola, causam uma ideia de liberdade e alegria. Na quadra, um letreiro luminoso diz BOREL, enquanto o artista canta e quatro bailarinas dançam. Não é possível afirmar com precisão, mas pelo menos uma delas, vestida com um body arco-íris, parece ser uma mulher transexual. Embora não tenha encontrado nenhuma fonte que confirme esta informação, acredito ser importante pontuá-la diante do debate que se seguiu após a estreia do videoclipe de Nego do Borel.

Em 10 de julho de 2018, o site do jornal Extra²⁵¹ reuniu alguns comentários de pessoas expressando opiniões a respeito do clipe. O mesmo jornal, no mesmo dia, publicou a resposta²⁵² de Nego do Borel. No dia seguinte, o portal G1²⁵³ também reportou a suposta polêmica, data em que a revista Veja²⁵⁴ também publicou em seu site um texto a esse respeito. Basearei-me nestas informações contidas nas reportagens para analisar o que foi dito à época sobre o videoclipe do artista. A principal crítica recebida por uma parte da militância LGBT, especialmente de pessoas negras, é a de que Nega da Borelli é uma personagem que ridiculariza homossexuais negros afeminados. O rapper Rico Dalasam e os

²⁵⁰ Existe, inclusive, uma marchinha de carnaval composta por João Roberto Kelly e popularizada na voz de Chacrinha, remete a este imaginário social, cujo refrão diz: Maria sapatão, sapatão, sapatão / De dia é Maria / De noite é João.

²⁵¹ <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/clipe-de-nego-do-borel-divide-opinioes-entre-artistas-comunidade-lgbt-na-internet-22870419.html>

²⁵² <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/nego-do-borel-se-defende-apos-criticas-ao-clipe-me-solta-diz-que-beijo-gay-foi-ideia-sua-22871263.html>

²⁵³ <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/nego-do-borel-fala-sobre-clipe-de-me-solta-sabia-que-poderia-ser-algo-polemico-mas-fui-em-frente.ghtml>

²⁵⁴ <https://veja.abril.com.br/entretenimento/nego-do-borel-lacracao-em-xeque/>

Youtubers Spartakus Santiago e Murilo Araújo foram alguns dos que fizeram críticas neste sentido.

Para Rico Dalasam²⁵⁵, a personagem Nega da Borelli recai na idiotização da comunidade gay:

“Que o Nego do Borel faça o que ele quiser com a cara dele, mas que a idiotização a qual ele se presta não venha atravessar as verdades construídas diariamente por tanta gente, visíveis e invisíveis!”

Spartakus Santiago afirma que Nego do Borel reitera o estereótipo dos gays negros afeminados como motivos de piada:

“A bicha preta afeminada sempre foi motivo de piada. Se vestir de bicha preta e fazer mais piada ainda não é representatividade e nem empoderamento. Empoderamento é colocar quem sempre foi silenciado numa situação de poder. De respeito. Empoderamento é ver Liniker e Linn da Quebrada fazendo turnê pela Europa. Não é ver hétero apoiador de candidato homofóbico se fantasiando de bicha preta pra lucrar com pink money. Isso só empodera seu direito de rir da gente.”

A opinião de Murilo Araújo é a de que o artista nunca foi aliado da causa LGBT:

“Eu até concordaria com a ideia de que Nego do Borel tá atrás de *pink money* se ele ainda tivesse pagando de aliado progressista desconstruído nesse vídeo. mas nem isso. ele tá só de deboche com a nossa cara mesmo. é homofóbico e é misógino.”

Pretendo problematizar as questões levantadas pelos três, pois enxergo no clipe de Nego do Borel alguns elementos, além dos que já enumerei, que podem ajudar, sim, a desconstruir estereótipos a partir da performance de Nega da Borelli. Para começar, em nenhum momento fica nítido se Nega da Borelli é um homossexual afeminado, uma mulher trans/travesti ou uma *drag queen*, pois trata-se apenas de um videoclipe, em que a personagem não se desenvolve a partir de sua própria história, mas sim a partir da história narrada na música, ou seja, a de pessoas dançando, livres, em um baile funk. Mesmo quando Nego do Borel, em entrevistas, afirma que interpreta esta personagem há muito tempo, o artista não menciona a identidade de gênero e nem a orientação sexual da mesma. Dessa forma, Nego do Borel torna ambígua a identidade de uma personagem por ele vivida, sem explicitar o lugar de onde parte para construir a história.

²⁵⁵ <https://twitter.com/ricodalasam/status/1016493166109822976>

Neste sentido, a ambiguidade não nos permite associar à Nega da Borelli uma suposta idiotização, deboche, pois ao contrário do que defende Spartakus Santiago, não é possível afirmar com certeza que Nego do Borel está “fantasiado de bicha preta para lucrar”. Da mesma forma que não se pode afirmar que o personagem é homofóbico ou misógino, pois seu lugar fronteiriço não explicita uma performance que desrespeite a identidade gay ou mesmo as mulheres. O fato de Nega da Borelli beijar um homem no videoclipe sequer pode ser lido como manifestação de homossexualidade, já que não está nítida sua identidade de gênero no momento em que está beijando o personagem, nem em qualquer outro momento do clipe.

A meu ver, é bastante significativo, por exemplo, que a personagem beije o homem a partir desse lugar, pois a ambiguidade de Nega da Borelli não permite a imediata associação à homossexualidade, mas mesmo assim despertou a homofobia de alguns, como vimos no comentário feito por um usuário do Twitter sobre o assunto, em resposta a Rennan da Penha. Da mesma forma, o entendimento de que houve a quebra de paradigmas com o beijo da personagem do clipe revela que alguns enxergam ali o próprio Nego do Borel, como no caso do ator do clipe que, ao jornal Extra²⁵⁶, logo tratou de afirmar sua heterossexualidade.

A ambiguidade é uma das características do funk e este videoclipe é um exemplo nítido de como interpretações binárias não dão conta de analisar sua linguagem, suas produções artísticas e sua complexidade. Assim, condenar Nego do Borel ou Nega da Borelli não me parece ser uma interpretação justa. Priorizo, portanto, o sentido simbólico do videoclipe e da música “Me Solta”, em um momento em que o produtor da mesma encontra-se privado de liberdade e o baile da Gaiola está sob constante ataque por parte do Estado. Sendo o baile da Gaiola aonde se senta, desce, sobe e rebola, portanto, o lugar da expressão livre dos corpos, Nego do Borel poderia gritar “Me solta” como forma de exigir a liberdade não só de Rennan da Penha, mas dos bailes, do funk e das produções artísticas da população negra, favelada e periférica como um todo.

Ainda sobre a questão das configurações corporais, a presença de pessoas gordas, trans, negras e com vários formatos de corpo diferentes é marcante no clipe

²⁵⁶ <https://extra.globo.com/famosos/fortao-do-clipe-de-nego-do-borel-diz-que-nunca-tinha-beijado-homem-22870447.html>

de Nego do Borel e tem sido uma característica constante nos videocliques de funk. É o caso de “Vai Malandra”²⁵⁷, de Anitta, em que aparece Jojo Toddynho, uma mulher negra, gorda e com seios volumosos, além de mulheres negras, trans e outras com diversos formatos de corpos. Este ponto é importante porque no universo dos videocliques de funk o estilo de Kondzilla ficou muito marcado, o que significa que as imagens eram compostas, basicamente, por uma enorme quantidade de mulheres brancas, magras e de cabelos lisos. Ao contrário, por exemplo, do videoclipe da música “Vou com tudo”²⁵⁸ e “Joga sem parar”²⁵⁹ de Jojo Toddynho, agora Jojo Maronttinni, em que as dançarinas e dançarinos todos são negros. O videoclipe de “Que tiro foi esse”²⁶⁰ de Jojo Maronttinni tem como personagens principais um homem gay nitidamente “afeminado” e uma mulher negra gorda, para além da própria cantora.

Os padrões de beleza não se referem somente ao tamanho dos corpos, por óbvio, mas a um conjunto de ideais que possuem relação com estruturas sociais complexas. Por esse motivo, não é somente Jojo Toddynho e as mulheres gordas que colocam em questão esses padrões no funk. Um exemplo é a MC Loma, que começou a fazer sucesso em fevereiro de 2018 com a música “Envolvimento”²⁶¹, bregafunk sucesso no Youtube que ultrapassou os 260 milhões de visualizações com produção do Kondzilla, mas que já havia estourado anteriormente, com mais de 8 milhões de visualizações em sua versão original²⁶². Loma relatou a diversos veículos em entrevistas²⁶³ e em posts nas suas redes sociais que, durante sua infância e adolescência, era humilhada, chamada de feia e até apanhava por isso. A artista é uma jovem magra, de cabelos lisos e negra. Seus dentes tortos, entre outras características, fez esses xingamentos continuarem mesmo após a fama. Em 2018, logo após ficar nacionalmente conhecida através de seu primeiro hit, uma socialite decidiu atacá-la dizendo que ela é “feia e pobre”. Loma respondeu e iniciou uma discussão que, inclusive, revelou o cunho racista da socialite, pois na primeira

²⁵⁷ https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

²⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4TgdxCMYCSU>

²⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vKOb4DDgTNs>

²⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Qw4uBk7DOa8>

²⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lgJOJAmXIBw>

²⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=U6E7XxMMx7w>

²⁶³ <https://extra.globo.com/famosos/mc-loma-comove-web-com-post-perdoei-menina-que-me-chamava-de-feia-me-batia-22609236.html>

oportunidade disse que a cantora “parece um macaco”²⁶⁴. Depois disso, Loma gravou a música “Rebola”²⁶⁵, cuja letra diz “Eu sou bonita, sou / E vim para causar / Sou basiquinha, sou / E vim pra rebolar [...] Sou basiquinha, sou / E vim para afrontar / Sou bonitinha, sou / E vim para ficar”. O videoclipe de Rebola atingiu a marca de 40 milhões de visualizações no Youtube.

Esta não foi a única vez que Loma foi insultada por não preencher todos os requisitos dos padrões de beleza hegemônicos. Meses depois uma internauta comentou em seu Instagram que a cantora é a única artista que continuou feia mesmo após a fama²⁶⁶.

São muitos os exemplos que poderia trazer a respeito da diversidade de configurações corporais, de identidades de gênero e sexualidade etc. no funk. O que tentei propor como reflexão é que, por se apresentar como cultura fronteira, o funk abre espaço entre suas margens para que os sujeitos definidos por Anzaldúa como *los atravesados* se encontrem, se expressem e saiam do silêncio ao qual os corpos matáveis podem estar sujeitos. No funk, o reconhecimento da humanidade desses atores sociais é possível e é atravessada justamente por sua diversidade. Tentei demonstrar que não é apenas sua linguagem e a conjuntura de ascenso dos movimentos em prol da diversidade que explicam a presença de tantos sujeitos de diferentes conformações corporais e identidades no funk. É também sua constituição como cultura fronteira, ambígua, carnalizada e blasfemadora que reúne todas essas pessoas com suas enormes e pequenas diferenças. É na cultura fronteira que os corpos matáveis encontram chances e motivos para sobreviver.

²⁶⁴ <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2018/02/mc-loma-e-ofendida-por-socialite-racista-e-rebate-sua-cara-e-amassada.html>

²⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=QKhaNoZqk64>

²⁶⁶ <https://www.superfeed.com.br/2018/05/mc-loma-chamada-feia-responde.html>

5. Reflexões finais

Cheiro de perfume bom
 Ei tu tá na gaiola
 Cheiro de marola boa
 Ei tu tá na gaiola
 Para a malandragem eu ganho
 Ei tu tá na gaiola
 Os amigos faturando
 Ei tu tá na gaiola

(Tá na Gaiola - Kevin O Chris)

A presente tese, após quatro anos, é defendida em um Brasil muito diferente daquele encontrado em seu início. Como afirmei na introdução, essas mudanças se refletiram na pesquisa e na escrita final de várias formas, além de impactarem também o “objeto” de pesquisa. O fato é que algumas questões enfrentadas pelo funk, neste período, não se modificaram tanto assim se olharmos superficialmente, já que criminalização dessa expressão artística segue sendo um projeto do Estado brasileiro, assim como o extermínio da população pobre, em sua maioria negra, nas favelas do país. Entretanto, ao longo desses quatro anos, a militarização permanece e se intensifica como legado dos megaeventos e aprofunda a repressão à cultura e ao lazer da classe trabalhadora. O Baile da Gaiola, lugar do cheiro de perfume e marola, onde os amigos faturam, como diz a música de Kevin O Chris, é um exemplo. A festa que já foi uma das maiores entre as favelas do Rio de Janeiro, hoje, tem seu futuro incerto e um de seus principais DJs, Rennan da Penha, preso por associação ao tráfico de drogas.

Micael Herschmann (2005) afirma que em um mundo de arena política desgastada e pouca disposição para as lutas por transformações sociais, a juventude funkeira atua na esfera cultural produzindo uma manifestação artística que abarca a música, a dança e vários elementos quem podem ajudar a descortinar um mundo marcado pela violência e pela desigualdade extrema. A expressão *ne nuntium necare*, do latim, que significa “não mate o mensageiro”, se refere à lenda de um rei que, insatisfeito com as informações trazidas por seu mensageiro a respeito de uma batalha perdida, decretava a morte do emissário. As políticas de segurança

pública no Brasil dão a entender que seguem exatamente a mesma lógica: exterminar o emissor das mensagens que revelam os problemas sociais ao invés de buscar formas de responder politicamente ao que esses atores sociais denunciam²⁶⁷.

O funk sente esse impacto das políticas de segurança e da fragmentação social, e seus subgêneros se transformaram de várias formas. Este é um dos temas que abordei nessa tese: o que mudou no funk carioca nos últimos anos e quais foram os eventos que provocaram essas mudanças? O surgimento do 150bpm, a diminuição dos bailes funk em tamanho e número, o papel dos DJs na produção dos bailes e a consequente diminuição da presença dos MCs nessas festas, a aproximação entre os subgêneros proibidão e putaria, a modificação intensa do proibidão, o sucesso no *mainstream* e nas plataformas de reprodução musical. Muitos eventos aconteceram e o funk continua dividido entre a cadeia o *red carpet*.

Trouxe como eixos analíticos dois conceitos que permearam as análises aqui produzidas. Um deles é a interseccionalidade, empreendimento analítico baseado na sensibilidade teórica que leva em conta os atravessamentos de gênero, raça, classe, território, entre outros. Demonstrei o quanto a interseccionalidade como epistemologia é polissêmica, tanto na academia quanto nas lutas sociais. A partir das reflexões de Angela Davis sobre a interseccionalidade das lutas e de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser sobre a defesa de uma tese comum para o feminismo, demonstrei o desafio de examinar a realidade atual a partir dos olhares interseccionais em busca de alianças políticas coletivas. Outro conceito explorado foi o de fronteira, a partir de diversos autores, especialmente Boaventura de Sousa Santos e Glória Anzaldúa. Sousa Santos apresenta o conceito de cultura fronteiriça como metáfora da fronteira transmutada para as relações políticas e sociais. Anzaldúa aponta a fronteira como o local onde se encontrando *los atravesados*, como o queer, o “pervertido”, o mulato, o mestiço.

Trabalhei a partir da premissa de que o funk se localiza na diáspora africana, como demonstram Lopes e Facina (2010), e é uma de suas maiores expressões

²⁶⁷ Durante a Conferência Funk do ano de 2015, MC Mascote explicita, através de sua fala, algo parecido com a reflexão que apresento. Diz Mascote: “Sabem quem está falando para vocês? Um dos maiores colaboradores do Estado! O MC, que canta... proibidão? Para mim não é um proibidão. Eu me considero um colaborador do Estado. Porque através do meu rap proibidão (vocês falam que é proibidão, não julgo ninguém, a sociedade diz que é proibidão) eu pude relatar, eu e vários MCs, o que acontecia aqui em cima. Eu chamei a atenção da autoridade. Eu chamei a atenção do Estado”. (A transcrição completa está disponível em <http://www.proibidao.org/mc-mascote-colaborador-do-estado/>).

culturais no Brasil, em que a juventude pobre e de maioria preta se diverte, sobrevive e dialoga com o mundo. Sob o ponto de vista das relações de gênero, apresentei a hipótese de que, no funk, as performatividades da masculinidade e da feminilidade podem ser encaradas a partir do reforço e da transgressão das identidades de gênero. Ao mesmo tempo que a masculinidade pode ser reforçada pelos homens, como demonstrei no terceiro capítulo, principalmente através dos discursos sobre sexo, a feminilidade performada pelas mulheres do funk parece transgredir os ideais universais de feminilidades cristalizadas na cultura. Apontei também a lógica existente na divisão entre os gêneros masculino e feminino nos subgêneros putaria e proibidão no funk carioca. Os homens, maioria absoluta no subgênero proibidão, deixam evidente que este fato se relaciona com a reiteração de uma masculinidade hegemônica. Enquanto no caso das mulheres, praticamente ausentes no proibidão e muito presentes na putaria, o movimento parece ser de maior transgressão da feminilidade hegemônica.

O funk é um campo complexo, repleto de disputas discursivas em torno dos significados políticos do gênero musical e da própria identidade funkeira. Esses embates, muitas vezes, giram em torno da noção de “funk de raiz” e revelam as disputas pela identidade do funkeiro, mas também a incorporação de discursos que dividem o funk entre “funk do bem” e “funk do mal”. Em parte, alguns atores no funk reproduzem os discursos que criminalizam o gênero atacando os subgêneros putaria e proibidão, ao mesmo tempo que exaltam os chamados “bailes de corredor”. Assim, sem entrar no mérito sobre a legitimidade dos bailes de corredor, demonstrei que a violência ali presente é exaltada por esses funkeiros, enquanto que a narrativa ficcional da violência e do sexo trazidas pelo proibidão e pela putaria são rejeitados e culpabilizados pela criminalização do funk, isentando o Estado e a mídia de suas responsabilidades.

O funk, conforme apresentei, atualiza a cultura brasileira com a ocupação da cena musical por sujeitos diversos. Não que eles não estivessem antes nas manifestações da cultura popular, especialmente nos desfiles das escolas de samba, mas o funk, hoje, alcança a juventude brasileira de maneira acentuada. Hoje, diversos gêneros musicais bebem da fonte do funk. Os sertanejos mais famosos gravam músicas com MCs, mostrando a força do funk no *mainstream*. No pop, a batida do funk também aparece nas produções de diversos artistas. Glória Groove, *drag queen* da cena pop brasileira conquistou suas quase 85 milhões de

visualizações com o funk “Bumbum de Ouro”²⁶⁸. A mesma também gravou “Quem tem joga”²⁶⁹, um funk que já passa dos dois milhões de acessos no Youtube, com as rappers Karol Conká e Drik Barbosa, que na letra de “Mandume” afirmava que no tempo das mulheres fruta, nasceu menina veneno²⁷⁰.

Aponte, portanto, que enquanto manifestação cultural da diáspora africana e, ao mesmo tempo, cultura fronteiriça, o funk é hoje o lugar do encontro e da diversidade. Defendo que este fato ocorre devido à forma cultural da fronteira e sua característica de carnavalização das formas e da linguagem. Através da análise de videoclipes e performances da cena funk, demonstrei que não apenas estes sujeitos estão ali presentes, mas estão ali em defesa da diversidade e da liberdade de estar no mundo. A presença de negros e negras, pessoas gordas, gays, lésbicas, travestis, *drag queens*, entre tantos outros sujeitos diversos, os corpos matáveis, ocorre justamente pela hipótese que defendo nesta tese: o funk é uma cultura de fronteira, este lugar impróprio, ilegal, que não é nem aqui e nem lá, mas que é também o entre-lugar que produz linguagem própria e, nas margens, sobrevive ao movimento das marés, portanto, jamais será fixo. Na cultura de fronteira o binarismo é recurso para desvendar e desconstruir dualismos, ainda que a partir de reiteraões.

No funk, a reiteração de dualismos explicita através de personagens que estes são integrantes de todos os sujeitos concretos, estão em todas as pessoas e se desdobram em ações que podem aparecer nas diferentes situações do cotidiano. São, portanto, não o reforço do binarismo, mas a ilustração de dualismos que constituem os sujeitos e que podem ser desconstruídos, como aponta Anzaldúa quando afirma que a *New Mestiza* precisa manejar justamente esses binarismos. Na fronteira em que o funk se encontra e que tornei explícita nesta tese, inclusive, nos títulos das seções, não há de dentro e de fora: a ambiguidade comanda e a blasfêmia permite sonhar.

Há quem diga que o sucesso do funk pode significar o fim da fronteira entre asfalto e favela, ou ainda, que o funk pode desfazer as rachaduras da “cidade partida”. Acredito que não seja possível conectar favela e asfalto através do funk e nem através de nenhum gênero musical produzido pelas favelas e periferias. Esta é

²⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=LWaOGMntBIY>

²⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=LL7B6v9xZ1g>

²⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=mC_vrzqYfQc

uma dicotomia pautada em estruturas sociais que não se dissolvem através de elementos transitórios ou simplesmente de manifestações culturais. A união asfalto-favela através do funk me parece mais uma ideologia da mestiçagem com nova roupagem, um reflexo do insistente desejo da elite brasileira por uma suposta harmonia social a ser construída sem de forma alguma transformar as estruturas sociais que, justamente, condenam o funk à margem.

Entre muitos funkeiros, é comum ouvirmos que para que o Estado ajude o funk a se desenvolver, gerar empregos e lazer para a população, basta que ele não atrapalhe. A realidade de militarização e intensificação da barbárie neoliberal não parece prever uma trégua para as manifestações culturais das favelas e periferias. Assim como a classe trabalhadora continuará a perder direitos, emprego e o sonho da vida digna continuará distante. O que o funk faz, se adaptando à realidade sem abrir mão da alegria e da sagacidade, demonstra o que Facina afirma sobre a cultura de sobrevivência: a resposta para a vida em ameaça permanente e para a precariedade de direitos é a arte inventada a partir da sobrevivência.

A sobrevivência não deixa de ser o cotidiano da fronteira e dos sujeitos matáveis. Neste lugar onde se encontram, a ameaça à vida e a precariedade são inevitáveis, mas a invenção da arte como resposta daqueles que sobrevivem remontam este cotidiano. É preciso, no entanto, mais que garantir as sobrevivências. Repito a pergunta que fiz na introdução desta tese: Como deslocar os sujeitos periféricos da margem ao centro sem essencializar suas identidades e sem perder de vista as transformações que precisamos fazer no mundo? Não pretendia responder à questão, mas encontrar pistas. Foi pensando a partir de Nego do Borel que diz “Deixa eu dançar / Deixa eu dançar / Me solta, porra!” que me remeti a Emma Goldman: Se não posso dançar, não é minha revolução. Aí está a pista.

Referências bibliográficas

ANZALDUA, Gloria. **Bordlerlands La Frontera**. The New Mestiza. San Francisco, CA, EUA. Aunt Lute Books. 2007.

ANZALDÚA, Gloria. **Speaking in tongues: a letter to Third World women writers**. In: MORAGA, Cherríe & ANZALDÚA, Gloria (orgs.). This bridge called my back: writings by radical women of color. New York: Kitchen Table, p. 165-74, 1981.

ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Thithi & FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: Um manifesto**. Boitempo, São Paulo, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Editora UnB, 2008.

BALL, Jo and GERRARD, Jessica. **Open space from Fuck Marry Kill to Snog Marry Avoid?: feminisms and the excesses of femininity**. Feminist Review 105, p 122–129, 2013.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Editora Garamond, Rio de Janeiro, 2006.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BIROLLI, Flavia & MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo, Boitempo, 2014.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, 3ª ed.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Civilização Brasileira, São Paulo, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **A Globalização imaginada**. Editora Iluminuras, São Paulo, 2007.

CARVALHO, Salo de. **Política de Guerra às Drogas na América Latina entre o Direito Penal do inimigo e o Estado de exceção permanente**. Revista Crítica Jurídica, p. 253-267, v. 1, n. 25, 2006.

CARASTATHIS, Anna. **The Concept of Intersectionality in Feminist Theory**. Philosophy Compass 9/5: 304–314, 2014.

CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em Movimento**. Estudos Avançados, vol. 17, n. 49, p. 117 – 133, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color**. Stanford law review, 1991.

CONNELL, Robert W. **Políticas da masculinidade**. Educação e realidade, p. 185-206, jul/dez, 1995.

COSTA, Claudia Lima. **Os estudos culturais na encruzilhada dos feminismos materiais e descoloniais**. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 44, p. 79-103, jul/dez, 2014.

COSTA, Claudia de Lima. **O sujeito no feminismo: revisitando os debates**. Cadernos Pagu (19) 2002: pp.59-90.

DAS, Veena e POOLE, Deborah (ed.). *Anthropology in the Margins of the State*. New Mexico, School of American Research Press, 2004.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo, Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo, Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo, Boitempo, 2018.

DIDIER, Carlos e MÁXIMO, João. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília, Editora UnB, 1990.

FACINA, Adriana. **“Não me bate doutor”. Funk e criminalização da pobreza**. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2009.

FACINA, Adriana. **“Vou te dar um papo reto”: linguagem e questões metodológicas para uma etnografia do funk carioca**. Candelária (Rio de Janeiro), v. jul - de, p. 99-108, 2009.

FACINA, Adriana. **Cultura como crime, cultura como direito: a luta contra a resolução 013 no Rio de Janeiro**. Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Natal-RN, 2014.

FACINA, Adriana. **Sobreviver e sonhar: reflexões sobre cultura e "pacificação" no Complexo do Alemão**. In: Márcia Adriana Fernandes; Roberta Duboc Pedrinha. (Org.). Escritos Transdisciplinares de Criminologia, Direito e Processo Penal: homenagem aos mestres Vera Malaguti e Nilo Batista. Rio de Janeiro: Revan, p. 39-47, 2014.

FACINA, Adriana e PALOMBINI, Carlos. **O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha**, Rio de Janeiro. 2015.

FACINA, Adriana e PASSOS, Pâmella. **“Baile modelo!”: reflexões sobre práticas funkeiras em contexto de pacificação**. VI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro, 2015.

FAULHABER, Priscila. **A Fronteira na Antropologia Social: As diferentes faces de um problema**. BIB, São Paulo, n.º 51, 1º semestre de 2001, pp. 105-125.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2015.

FRANCO, Marielle. **UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2014.

FRASER, Nancy. **Maapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação**. Estudos Feministas, Florianópolis, 15(2): 240, maio-agosto/2007.

FRASER, Nancy. **O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história**. Dossiê: Contribuições do pensamento feminista para as Ciências Sociais, Mediações, Londrina, v. 14, n.2, p. 11-33, Jul/Dez. 2009

GAWRYSZEWSKI, Bruno; Penna, Adriana Machado & Melo, Marcelo Paula de. **Megaeventos esportivos e indústria bélica: expressões do capitalismo contemporâneo**. TrabalhoNecessário – <www.uff.br/trabalhonecessario>; Ano 13, Nº 21/2015.

GEERTZ, Clifford. **Os usos da diversidade**. In: Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GEERTZ, Clifford. **O mundo aos pedaços: cultura e política no fim do século**. In: Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GOMES, Mariana. **My Pussy é o Poder. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural**. Niterói: UFF, 2015

GOMES, Renato Cordeiro. **Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial**. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). Narrativas da modernidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência**. Editora 34, UCAM, Rio de Janeiro, 2001.

GREGORI, Maria Filomena. **Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e S/M**. Versão modificada do texto “Relações de violência e erotismo” publicado no Cadernos Pagu (20), 2003.

GREGORI, Maria Filomena. **Práticas eróticas e limites da sexualidade: contribuições de estudos recentes**. Cadernos Pagu (42), janeiro-junho de 2014, p. 47-74.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro, Ed.UFRJ, 2000.

HIRATA, Helena & KERGOAT, Danièle. **Novas configurações da divisão sexual do trabalho**. Cadernos de Pesquisa, v. 37, nº132, p. 595-609, set./dez. 2007.

IRIGARAY, Luce. **A questão do outro**. Labrys, estudos feministas, número 1-2, julho/ dezembro 2002.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo: Sexualidade e status social da mulher**. Senac, São Paulo, 2017.

KABEER, N. **Gender equality and women's empowerment: a critical analysis of the third Millennium Development Goal**. Gender and Development, 13(1), p. 13-24, 2015.

KERGOAT, Danièle. **Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais**. NOVOS ESTUDOS 86, p. 93-103, março de 2010.

LEITE JR., Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo, editora Annablume, 2006.

LOPES, A. C. **“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010.

LOPES, A. C. **A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca**. RBLA, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 369-390, 2009.

LOPES, A. C., SILVA, Daniel & FACINA, Adriana. (2014). **Letramentos de ruptura: as escritas do funk carioca**. Anais do V Colóquio Letramento e Cultura Escrita. Belo Horizonte: CEALE/UFGM, v. 1. p.1-9

LOPES, Adriana Carvalho *et al.* **Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas**. In: VI ENECULT, Salvador, 2010, p. 1-14.

LORDE, Audre. **Sister Outsider: Essays and Speeches**. Crossing Press, New York, 2007.

LUDEMIR, Julio. **101 Funks Que Você Tem Que Ouvir Antes de Morrer**. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2013.

MAHMOOD, Saba. **Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito**. Etnográfica [online]. Vol.10, n.1, pp. 121-158, 2006.

MARCUS, George. **Entrevista à MANA** 21(2): 407-423, 2015 – DOI <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n2p407>

MARCUS, George. **O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia**. REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, V. 47 Nº 1, 2004.

MOREIRA, Raquel. **Bitches Unleashed: Women in Rio's Funk Movement, Performances of Heterosexual Femininity, and Possibilities of Resistance**. Dissertation presented to the Faculty of the Social Sciences, University of Denver, 2014.

NOGUEIRA, Ricardo J. B. **A divisão da monstruosidade geográfica**. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2002.

NOGUEIRA, Ricardo J. B. **Fronteira: espaço de referência identitária?** Revista Eletrônica Ateliê Geográfico/UFG-IESA, 2007.

NOVAES, Dennis. **Bastidores do Baile: Técnica, Produção e Circulação Musical no Mundo Funk Carioca**. REIA- Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, ano 4, volume 4(1):71-91, 2017

NOVAES, Dennis. **Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas**. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional/UFRJ, 2016.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. IUPERJ, Rio de Janeiro, 2004.

PALOMBINI, C. **O som à prova de bala**. IV Seminário de Música, Ciência, Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. ECA-USP: p. 271-279, 2012

PALOMBINI, C. **Proibidão em tempo de pacificação armada**. Patrimônio Musical na Atualidade: tradição, memória, discurso e poder. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: páginas 217-236, 2014.

PEDRINHA, Roberta Duboc. **Análise da gestão da segurança pública no Rio de Janeiro à luz de Agamben**. Revista Justiça e Sistema Criminal, v. 7, n. 12, p. 243-274, jan./jun. 2015.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Ed. Contexto, São Paulo, 2012.

PEREIRA, Pedro Barreto. **Narrativas de Lei e Ordem: uma análise da cobertura de O Globo sobre as Unidades de Polícia Pacificadora**. Tese de Doutorado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. **A integração subordinada: raça e gênero, corpo e consumo na periferia do Rio de Janeiro**. In: ST43 - Corporalidade, consumo, mercado do 7º. Seminário Internacional Fazendo Gênero, Florianópolis, UFSC, 2006.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e História** in PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.): Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RINGROSE, Jessica & WALKERDINE, Valerie. **Regulating The Abject**. Feminist Media Studies, 8:3, 227-246, 2008
<<http://dx.doi.org/10.1080/14680770802217279>>

RODRIGUES, Thiago. **Narcotráfico e Militarização nas Américas: Vício de Guerra**. Contexto Internacional (PUC), Vol. 34 no 1 – jan/jun 2012

RODRIGUES, JC. **O corpo na história** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1999.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

SANTOS, Valesca. **Sou Dessas: Pronta Pro Combate**. Rio de Janeiro, Editora Best Seller, 2016.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Educação e realidade, 1995.

SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**. E-cadernos ces – 18, 2012.

SOIHET, Rachel. **A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz**. Campinas, Revista Brasileira de Educação, Nº 15, 2000.

SOIHET, Rachel. **A Sensualidade em Festa: Representações do Corpo Feminino nas Festas Populares no Rio de Janeiro na Virada do Século XIX para o XX** in O Corpo Feminino em Debate. Ed. Maria Izilda de Matos and Rachel Soihet. São Paulo: Unesp, 2003. 177-197.

TAYLOR, Charles. **Argumentos filosóficos**. São Paulo, Loyola, 2000.

TARROW, Sidney. **O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político**. Rio de Janeiro, Vozes, 2009.

TOURAINÉ, Alain. **Na fronteira dos movimentos sociais**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 21, n.1, p. 17-28, jan./abr. 2006.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1988.

VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva - Produto do Morro**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza**. São Paulo, Rocco, 1992.

ZALUAR, Alba. **Violência e crime**. In: MICELI, S. (Org.). O que ler na ciência social brasileira (1970-1995). São Paulo: Sumaré; Anpocs, 1999b. v. 1, p. 13-107.