CEFET/RJ

CORPOS BRANCOS, MÚSICA NEGRA: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO DE QUE NEGRA É ESSA CANTADA POR VALESCA POPOZUDA

Viviane Faria Soares

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Etnicorraciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Professora Doutora Liv Sovik.

Rio de Janeiro
Julho de 2016

CORPOS BRANCOS, MÚSICA NEGRA: UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO DE QUE NEGRA É ESSA CANTADA POR VALESCA POPOZUDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Etnicorraciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre.

Viviane Faria Soares

BANCA EXAMINADORA

Presidente, Professora Dra. Liv Sovik (CEFET/RJ) (Orientadora)

Professora Dra. Adriana Facina (UFRJ)

Professor Dr. Julio Tavares (CEFET/RJ)

SUPLENTES

Professor Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET/RJ)

Professor Dr. Samuel Melìo Araujo Junior (UFRJ)

Rio de Janeiro
CEFET/PPRER
Julho de 2016

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

S676 Soares, Viviane Faria
Corpos brancos, música negra : uma tentativa de definição de que negra é essa cantada por Valesca Popozuda / Viviane Faria Soares.—2016.
121f. + anexos : tab. ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2016.
Bibliografia : f. 112-121
Orientadora : Liv Sovik

1. Funk (Música). 2. Funk (Música) – Aspectos sociais – Rio de Janeiro (RJ). 3. Popozuda, Valesca, 1978-. 4. Negras. 5. Feminismo. I. Sovik, Liv (Orient.). II. Título.

CDD 782.42164

DEDICATÓRIA

Em geral as pessoas normais dedicam suas pesquisas àqueles que ajudaram ou inspiraram a sua realização, eu no entanto, quero dedicar aos meus queridos Patrick, Ísis, Anderson, Gilmar, Juninho e Jeferson, que quando cismavam (somente quando cismavam) em mutirão cuidavam da louça, da roupa, da casa e do meu estômago e quando não cismavam deixavam tudo acumular pros meus raros momento de folga. Mas também preciso deixar registrada a sincera ameaça de que todo o barulho que vocês fizeram jogando RPG enquanto eu tentava me concentrar vai ser vingada. Vocês ainda vão precisar de silêncio e eu vou estar por perto pra matar Dragões, Ogros e domar Unicórnios. Eu juro, nem que esta seja a última coisa que eu faça.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por seu apoio. Agradeço de forma especial também ao Doutor Roberto Borges, que acabou se tornando um grande amigo, por fazer parte da minha vida e por sua ampla contribuição que me apontou bases para um início de busca. Ao Doutor Fábio Sampaio pelo suporte, e pelas intervenções pertinentes e oportunas, e principalmente pelo incentivo. À Doutora Renilda Barreto por sua paciência e compreensão infinitas. Igualmente agradeço a minha Orientadora, Doutora Liv Sovik, por ser linda, inspiradora, por toda força e principalmente pela agudeza e vivacidade de espírito. Apresento ainda meu reconhecimento ao Dr. Julio Tavares e a Dra. Adriana Facina pela participação tão relevante para este meu trabalho. A todos os amigos que de tanto me ouvir falar o tempo inteiro do meu tema, hoje já não aguentam mais ouvir falar de Funk (com minhas sinceras desculpas por ter enchido tanto o saco de vocês, principalmente do Maurício Oliveira). Quero ainda agradecer à minha mamãezinha Dona Nilda e à minha vovózinha Dona Neuza por serem mulheres poderosas e servirem pra mim como grandes exemplos de força e coragem, e agradecer de coração à Mirinha e ao seu Cesar porque sem toda a ajuda deles eu não teria conseguido. Agradeço às meninas como Lisa Castro, ReFem e AfroFunk Rio que tão na rua e na pista pra fazer movimento, e me fazem ter vontade de continuar. A todos os Deuses e Guias – entre os quais preciso destacar Ganesha, Gaya, Cristo, Krishna, Oxossi, Ashtar Sheran – que me ajudam na minha busca por sintonização com o Grande Cosmos, o Todo Uno, e que me deram força para a realização desta tarefa. À Coordenação, a todo o Corpo Docente e a toda a Equipe do PPRER que transformam este espaço em um lugar maravilhoso de se estar e de se estudar. Enfim, agradeço, além disso, a todos que mesmo não tendo sido citados colaboraram de alguma forma com a minha pesquisa.

EPÍGRAFES

“Logo que, numa inovação, nos mostram alguma coisa de antigo, ficamos sossegados.”

“A objeção, o desvio, a desconfiança alegre, a vontade de troçar são sinais de saúde: tudo o que é absoluto pertence à patologia.”

Friedrich Nietzsche

RESUMO:

Por meio de reflexões promovidas por pesquisadores como Denise Garcia, Roberto Borges, Adriana Facina se apresenta a percepção de como alguns segmentos dentro do universo acadêmico-científico e também dentro da militância apresentam algumas identificações entre o discurso do Funk e do discurso feminista. Neste sentido, existem duas questões principais que este estudo visa discutir, dentro desse campo já existente: 1) a primeira questão que existia desde o início da pesquisa seria lançar um esforço inicial para "identificar que *ethos* são construídos na voz de Valeca Popozuda, verificando a popularidade destes *ethos*, e conferindo ainda os limites da identificação deste *ethos* discursivo com o *ethos* discursivo feminista"; 2) e a segunda questão, que surgiu no decorrer da pesquisa, seria "Porque o universo acadêmico-científico e também a militância feminista identificam o discurso visto no funk performado por mulheres com o discurso feminista?". O instrumental teórico-metodológico o olhar sociológico, antropológico e político partindo da perspectiva do feminismo e do movimento negro, lançando assim mão também da perspectiva racial, o que permite a verificação de interseccionalidades. Neste sentido, três fundamentais conceitos precisam ser apresentados ainda que apenas de forma preliminar, estes são o *ethos*, o feminismo e a interseccionalidade. O *ethos* dentro da perspectiva antropológica é paradoxal, porque ao mesmo tempo em que se sustenta sobre uma visão de mundo é ele que oferece sustentação a esta ao reforça-la em reproduções. O feminismo, por conta de suas múltiplas correntes, se torna um movimento não tão facilmente reconhecível / definível. E a noção de interseccionalidade é a tentativa de reflexão sobre as opressões que se surgem da intersecção de fatores diversos como raça, gênero, classe e sexualidade. O título "Corpos brancos, música negra: Uma tentativa de definição de que negra é essa cantada por Valesca Popozuda", denota o interesse desta pesquisa em identificar dentro das *ethos* emanados nas músicas analisadas se as auto-representações femininas vistas na voz de Valesca de fato se encaixam nas auter-representações emitidas pela visão destes segmentos. Ao mesmo tempo em que busca abordar a noção de máscaras brancas de Fanon e a sexualização da mulher negra através das letras desta artista e também da sua imagem. No final espero encontrar as bases que levam alguns segmentos da academia e da militância a classificar Valesca como feminista e assim trazendo como resultados esperados a possibilidade de identificar o valor que o reconhecimento desta

artista como parte deste movimento pode se apresentar como estratégico e vantajoso para o movimento.
Palavras Chaves: Funk Carioca, Feminismo, Ethos.

ABSTRACT:

Through reflections promoted by researchers such as Denise Garcia, Roberto Borges, Adriana Facina offers the perception of how some segments within the academic and scientific world and also within the militancy presents some identification between the Funk discourse and feminist discourse. In this sense, there are two main questions that this study aims to discuss within this existing field: 1) The first question remains since the beginning of the research and would be to launch an initial effort to "identify what ethos are built in the voices of woman in funk universe, checking popularity of these ethos, and even giving the limits of identification between that discursive ethos and the feminist discursive ethos "; 2) and the second question, which arose during the research, it would be "what is the reason why both academic and scientific world and also the feminist militancy identify as one the discourse performed by women in funk and the feminist discourse?". This study uses the theoretical and methodological tools grounded in the sociological, anthropological and political starting from the perspective of feminism and the black movement, making use also of the racial perspective, which allows to check the intersectionalities issues. In this regard, three key concepts need to be presented even if only in a preliminary way, these are the ethos, feminism and intersectionality. The ethos within the anthropological perspective is paradoxical because while it is based on a world view is it offering support to reinforce it in reproductions. Feminism, because of its many streams, may end up as a movement without an easily recognizable or definable character. And the notion of intersectionality is an attempt to reflect on the oppressions that arise from the intersection of several factors such as race, gender, class and sexuality. The title "white bodies, black music: An attempt to define what black woman is that on the Valesca Popozuda lyrics" denotes the interest of this research to identify within the emanating ethos in the songs analyzed whether female self-representations seen in Valesca voice indeed fit the auter-representations issued by the sight of these segments. While seeking to address the notion of Fanon’s white masks and the black woman sexualization through this artist lyrics and image. In the end I hope to find the foundations that lead some segments of academia and activism to classify Valesca as a feminist and thus bringing as expected results the possibility of identifying the value that the recognition of this artist as part of this movement may present itself as a strategic and advantageous for this movement.
Key Words: Funk Carioca, Feminism, Ethos.

SUMÁRIO

Prefácio: Das implicações da pesquisa e do 'olhar de dentro' **12**

Introdução **16**

Capítulo I – Apresentação **19**

1.1. Delimitação do problema e do corpus de forma contextualizada 20

1.1.1. Processo de delimitação do corpus da pesquisa 21

1.1.2. O que faz sucesso hoje na voz da Valesca, e o que fazia no início da carreira? 24

1.1.3. Quadro sistematizado de dados dos sucessos da cantora 24

1.1.4. Hipóteses 24

1.1.5. Objetivos 25

1.1.6 – Metodologia 26

Capítulo II – contextualização sócio-histórica **27**

2. O Funk como um artefato de expressão étnico-racial e sócio-cultural 27

2.1 Som na caixa DJ! 27

2.2 A Música Funk como um Produto Sócio-cultural Criminalizado 30

2.3 A Favela e o Favelado que Sujam e Enfeiam a Cidade 31

2.4. O Funkeiro Favelado: Um Estigma Sócio-Cultural 33

2.5. O Preto Funkeiro: Um Estigma Étnico-Racial 35

2.6. As mulheres no Funk: da coisificação ao empoderamento 36

2.6.1. Quem é Valesca neste contexto? 50

Capítulo III – Referencial teórico-metodológico **52**

3. Afinando os instrumentos e o preparando o Jogo-Mixer 52

3.1. Ethos: um constructo que revela um mundo 52

3.2. Mas afinal, o que é feminismo? 56

3.3. Interseccionalidade: A mulher negra em seu lugar desprivilegiado 62

Capítulo IV – As funkeras por elas mesmas **64**

4. Beijin' no ombro "prazinimigas" 64

4.1. Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito 75

4.2. A ressignificação da piranha 86

4.3 – Lattes que eu tô passando! 93

Considerações Finais **108**

Referências Bibliográficas **112**

Anexos **122**

PREFÁCIO: DAS IMPLICAÇÕES DA PESQUISA E DO 'OLHAR DE DENTRO'

Desde 2005 eu canto Funk, mas ainda tinha dentro de mim aquele complexo de vira-lata com relação à minha música, aquela ideia de que o Funk era uma sub-arte, fruto de uma sub-cultura. Por isso eu sentia a necessidade de dar uma "utilidade" nobre para o Funk e assim "valorizar" o estilo. Desta forma, as minhas letras eram de "conscientização" sobre o abuso de drogas, sobre a gravidez na adolescência, sobre o meio ambiente, ou seja, eu fazia um Funk didático e cheio de argumentos pedagógicos para "civilizar" os outros funkeiros. Eu não fiz sucesso obviamente, e é fácil deduzir o *porquê*. Era a espontaneidade o que me faltava. Eu estava fugindo ao espírito libertário, debochado e irreverente que Funk traz como uma de suas principais marcas.

Mais tarde em minha vida de funkeira, atuando como *Research Fellow*[1] no ICOS[2] (International Council on Security and Development), estive envolvida em uma pesquisa que buscava entender questões pertinentes à segurança pública no Rio de Janeiro e precisei esmiuçar as razões que faziam o tráfico parecer tão sedutor entre tantos jovens. Para se entender as motivações dos 'soldados do tráfico' era necessário entender seus discursos e os instrumentos de recrutamento utilizados pelas facções e suas formas de expressão. O Funk se apresentava como um destes instrumentos, fato para o qual me despertou o coordenador da pesquisa George Sebastian Howell.

Ao ouvir com maior atenção (e com a intenção de investigar) o Proibidão com suas letras que pregavam o universo do crime como um mundo revolucionário, onde o jovem pobre e negro da favela passa a ser respeitado e visto, percebi que era mais do que simplesmente visibilidade, antes era a convocação para uma luta política onde o injustiçado buscava a justiça para si e para sua comunidade, era a construção de um Ethos guerreiro, era uma sensação de heroísmo, e a sedução do Funk foi assim se apresentando em vários outros discursos e argumentos. Fui me aprofundando a tal ponto que as semelhanças entre os discursos do Funk e outros discursos como o publicitário, o político, o filosófico, e o próprio discurso feminista foram se revelando e se delineando, até que eu pensei: "esses aspectos percebidos aqui merecem ser discutidos". Achei a princípio que minha pesquisa era inovadora e inusitada, mas logo descobri que este era

[1] Pesquisadora Junior
[2] Conselho Internacional em Segurança e Desenvolvimento (conhecido anteriormente como Senlis Council)

tema preferencial de debate de muitos antropólogos. Se por um lado minha pesquisa não era tão inovadora como pensei, por outro eu teria muitas fontes para analisar. Afinal de contas o Funk é um fenômeno cultural que ganhou a atenção do traficante, do cientista social, do governo e do jovem em primeiro lugar, por que não discutir o *porquê* desse sucesso e da sua maneira tão peculiar de seduzir, envolver e persuadir? Assim empreendi em 2009, ainda na graduação, o estudo intitulado "*Algumas considerações sobre o Funk como ferramenta de propaganda ideológica*" que olhava com um interesse intenso para o Ethos masculino que se apresentava como Guerreiro. A forma como as letras expunham a relação homem/mulher me pareceu estimulante e acabei olhando também para a figura feminina ainda de forma tímida neste primeiro momento da minha análise. Posteriormente este estudo teve sua continuidade na pesquisa que se iniciou no Curso de Especialização em Sociologia Urbana sob o título *A Construção de um Ethos Feminino no Universo do Funk Carioca*, com algumas reformulações, pois é importante frisar que minha visão sobre o tema já havia mudado bastante. Esta pesquisa tinha como foco a figura feminina funkeira e buscava entender a estigmatização por ela sofrida e as dissonâncias entre a forma como esta se auto representava com suas alter representações.

O fato de eu estar envolvida no universo do grupo pesquisado, e implicada com o meu objeto de estudo (objeto que interage e que, portanto é tão sujeito quanto eu), antes mesmo do início desta pesquisa, é o primeiro e o mais importante ponto positivo para me levar a pesquisar sobre o tema da imagem da funkeira. Para alguns esta relação próxima do sujeito da pesquisa poderia ser considerado um ponto negativo para o empreendimento da pesquisa, mas para mim é muito positivo. A busca por se entender este Ethos feminino que é evidenciado por meio do Funk, construído em espaços periféricos, e que se dá a conhecer através de sua expressão cultural, é em si uma tarefa instigante.

Acredito que transformações, que respeitem a realidade local, podem ser feitas por meio de políticas públicas com base em reflexões bem cimentadas e coerentes, e isto se constitui em mais um fomento e motivação para deste estudo.

Considero ainda que existam fatores, dentro do meu perfil, de mulher negra, oriunda da Baixada Fluminense, MC e feminista que me possibilitem algumas condições para empreender este trabalho científico.

Dentro deste contexto se apresentou para mim o problema da neutralidade e da imparcialidade na pesquisa. Pelo fato te eu ter me colocado como pesquisadora em um ambiente que também frequento como parte do grupo pesquisado de certa forma, por ser MC.

Eu achava que o pesquisador deveria manter uma distância mínima do seu objeto para que a pesquisa pudesse seguir com objetividade, ou seja, de maneira neutra e imparcial. Eu achava que os paradigmas de que o pesquisador deve ter olhos imparciais, era a base de minha pesquisa. Neste sentido, achava que meu envolvimento com o grupo pesquisado seria um empecilho, pois poderia obscurecer ou deformar os meus julgamentos e conclusões. Contudo Gilberto Velho aponta que existe um 'envolvimento' que é 'inevitável'.

Como propõe Gilberto Velho, eu precisei aprender a criar uma certa distância (contudo não absoluta como eu supunha antes) para conseguir perceber o que só quem não faz parte do quadro geralmente consegue perceber. Sem me distanciar demais o que me permite enxergar o que só quem faz parte do grupo poderia, por dominar a linguagem e outros códigos.

> Uma das mais tradicionais premissas das ciências sociais é a necessidade de uma *distância* mínima que garanta ao investigador condições de *objetividade* em seu trabalho. Afirma-se ser preciso que o pesquisador veja com olhos *imparciais* a realidade, evitando *envolvimentos* que possam obscurecer ou deformar seus julgamentos e conclusões. Uma das possíveis decorrências deste raciocínio seria a valorização de métodos quantitativos que seriam "por natureza" mais neutros e científicos. Sem dúvida essas premissas ou dogmas não são partilhados por toda a comunidade acadêmica. A noção de que existe um envolvimento inevitável com o objeto de estudo e de que isso não constitui um defeito ou imperfeição já foi clara e precisamente enunciada. (VELHO, 1978, p. 36)

Com essa postura eu sei que posso garantir que a análise sobre as funkeiras flua mais naturalmente, sem contudo estar envolvida demais nas relações e dinâmicas que serão analisadas a ponto de não conseguir observar de maneira o mais imparcial possível.

> Este movimento de relativizar as noções de distância e objetividade, se de um lado nos torna mais modestos quanto à construção do nosso conhecimento em geral, por outro lado permite-nos observar o familiar e estudá-lo sem paranóias sobre a impossibilidade de resultados imparciais, neutros. (VELHO, 1978, p. 43)

Assim, depois de entender que não há nenhuma incompatibilidade entre ser 'parte do grupo' e 'ser o pesquisador deste grupo', sei que posso observar com um certo distanciamento um universo e de certa forma me permitir também um certo grau de

sentimento de pertencimento. Poderei ter assim a forma correta de me colocar no lugar das meninas pesquisadas e ao mesmo tempo usar o que já sentia e entendia antes mesmo do interesse pelo tema como pesquisadora, ou seja, minhas percepções como parte do grupo. Aproveitando-me da familiaridade (afinidade) que tenho com o grupo pesquisado.

> [Lembro que para Bachelard "a ciência se opõe absolutamente à opinião. O "senso comum", o conhecimento vulgar", a sociologia espontânea", a "experiência imediata", tudo isso são opiniões, formas de conhecimento falso com que é preciso romper para um conhecimento científico, racional e válido. A ciência se constrói contra o senso comum e dispõe de 3 atos epistemológicos: ruptura, construção e constatação] Mas, observa VELHO, se a familiaridade não é igual ao conhecimento científico ela é também um tipo de apreensão da realidade, que se refere a opinião, a vivência e as percepções não acadêmicas que podem ser valiosas para o conhecimento da vida social de uma época de um grupo. Assim, a opinião pode ser mais significante e reveladora do que trabalhos científicos, vide por exemplo a literatura [Machado de Assis – 1839-1908 – R. J. - foi o 1º presidente da Academia Brasileira de Letras 1897, ou a de Graciliano Ramos, ou de Oswald de Andrade – 1890-1954 – S. P. - era advogado e escritor teve papel destacada na semana de arte moderna em 1922, é o autor de Macunaíma], teatro, cinema, música, jornalismo, cordel, etc. Assim, a antropologia é mais uma versão. (PRADO, 2011)

Por meio das reflexões que fiz sobre a metodologia que deveria ser adotada percebi que se formam nexos entre o 'olhar de dentro' e o 'olhar de fora' em uma pesquisa científica, e que as diversas formas de se apreender uma realidade devem ser englobadas. Isto me trouxe contribuições relevantes na forma de ver a relação pesquisador/pesquisado, sob os aspectos éticos do distanciamento ou não-distanciamento (pertencimento ou estranhamento) e em relação a outros problemas metodológicos. De certo modo estas reflexões assinalaram para mim que estudar um grupo familiar não contraria, nem compromete, a objetividade científica e sobretudo não torna ilegítima minha pesquisa.

INTRODUÇÃO

No *strictu senso* esta pesquisa entra em uma nova etapa na qual julgo ser importante aprofundar-me na temática da mulher no Funk, contudo com a abrangência de diversos *ethos* femininos, para verificar se algumas das impressões que tive se reforçam, se confirmam ou se dissipam. Assim há um novo foco de análise tendo agora como principal objetivo lançar um esforço inicial para identificar que *ethos* são construídos nas vozes destas funkeiras e verificar a popularidade destes *ethos*, conferindo ainda os limites da identificação deste *ethos* discursivo com o *ethos* discursivo feminista.

O primeiro capítulo deste estudo é composto por uma breve apresentação da pesquisa com subitens que expõem: a) delimitação do problema de forma contextualizada; b) hipóteses; c) objetivos; d) metodologia.

O segundo capítulo traça uma pequena contextualização se utilizando de diversos autores tais como Howard Becker (1961), Erving Goffman (1982), Andrelino Campos (2005), Hermano Vianna (1990), Adriana Facina (2012) para remontar um breve histórico do Funk em seu contexto sócio-histórico e antropológico bem como na qualidade de manifestação cultural e artística. Além do olhar científico-acadêmico também será lançado mão de fontes midiáticas diversas como revistas e sites sobre cultura e arte visando traçar dentro do proposto histórico deste gênero um panorama não detalhado da participação da figura feminina nesse estilo musical.

É importante dizer que embora Becker e Goffman não estejam referindo-se especificamente ao funkeiro como figura estigmatizada ou como outsiders suas observações apontam para as estratégias de estabelecimento de grupos e indivíduos por meio de se inferiorizar as alteridades.

Andrelino Campos fala da favela como uma extensão temporal do quilombo e oferece suporte para o entendimento de como o negro sofre com uma tentativa de apagamento de sua presença na cidade e na sociedade, de toda sua cultura e consequentemente de sua arte.

Hermano Vianna e Adriana Facina discutem a base histórica do Funk como estilo musical com olhar voltado para como este foi transformado no Rio de Janeiro.

Não haverá um capítulo específico para apresentar o referencial teórico-metodológico, pois este será utilizado dentro da exposição das ideias, da discussão e da

apreciação de todo o material analisado neste estudo. Portanto as diversas questões sócio-históricas bem como as conceituações teóricas serão discutidas de forma diluída ao longo dos capítulos para dar a maior leveza ao texto, sem deixar de tratar das bases fundamentais deste estudo. Mesmo assim, no terceiro capítulo apenas alguns dos conceitos mais fundamentais tais como *ethos*, feminismo e interseccionalidade serão apresentados de forma muito breve.

No quarto capítulo as letras serão analisadas e investigadas para identificar as familiaridades e estranhamentos entre os discursos do Funk e os discursos do feminismo, com base no anteriormente exposto. O conceito de interseccionalidade será acionado para enriquecer a análise. Também serão discutidas questões raciais e sociais mais específicas que se relacionam ao contexto de produção de alguns destes *ethos* no Funk.

Neste sentido, neste capítulo se traz a análise do *corpus* ao mesmo tempo em que se apropria da noção de *ethos* associando a perspectiva da análise do discurso fornecida por MAINGUENEAU (2008) com a visão antropológica deste termo oferecida por GEERTZ (2008), evidenciando como este é um conceito fundamental para se entender as relações entre as diversas *personas* investigadas bem como para se entender seus discursos.

Várias escolas discutem o conceito e existe muita confusão em torno da ideia de *Ethos*. Em alguns textos, este termo parece estar relacionado apenas a uma representação linguística ou considerado apenas como sendo de ordem psicológica ou intelectual, quando interpretado como sinônimo de identidade individual ou mesmo coletiva.

Para que não haja desencontros e confusões é preciso esclarecer que as duas principais contribuições das formas de definição do conceito de *ethos* que este estudo vai se utilizar visam evidenciar o termo como a reprodução de valores comuns de um grupo, dentro de uma perspectiva antropológica de Geertz, e ao mesmo tempo como o processo de criação de uma imagem por meio de uma situação enunciativa, que interdepende do interlocutor para sua produção, pela perspectiva da análise do discurso de linha francesa de Maingueneau.

Dessa forma, o ethos pode ser percebido como a forma que o locutor ou enunciador tem de se colocar em evidência, com todas as interações que este ato abarca, ou seja, considerando a forma como este é percebido por seu interlocutor dentro de uma

construção prévia de um jogo discursivo que se estende para além do situacional. Tanto quanto também pode ser percebido como uma identidade comum de uma comunidade ou grupo.

E aí então seguem-se as considerações finais.

CAPÍTULO I – APRESENTAÇÃO

O Funk hoje é reconhecido como Patrimônio Cultural Fluminense e conseguiu há alguns anos derrubar uma lei que impedia este tipo de manifestação. Isto porque um movimento social e cultural se formou em torno dele.[3] Hoje existem outros empecilhos à sua execução pública e à produção de festas deste gênero. E o mesmo movimento que se formou há anos hoje continua uma luta por vários direitos. Entre os direitos reivindicados em torno do Funk se realça a luta pelo direito à cidade. A primeira conquista, a derrubada da lei que impedia a difusão do Funk e a organização de suas festas e bailes, se deu através do resgate de potencial de protesto, de mobilização e de luta política contra as injustiças que eram praticadas em suas origens e foram percebidas por jovens envolvidos com esta manifestação cultural. Entretanto, o Funk pode ser dividido em diversos segmentos (ou subgêneros) diversos. Alguns seguem as linhas do protesto e da politização e outros seguem as imposições da indústria e do mercado. Por conta disso, muitos destes jovens vivenciam ainda várias situações em que se percebem a necessidade de lutar para ter mais espaço e por uma representação mais condizente com sua realidade, menos estereotipada ou distorcida, nas mídias e em redes sociais. Principalmente porque os mesmos jovens que são os maiores precursores das revoluções positivas com relação ao Funk são também considerados por certos segmentos, principalmente no discurso midiático e do Estado, como o grupo de "maior risco social", ou seja, dentro de uma certa lógica já estabelecida, "eles representam um possível perigo para sociedade".

Os discursos que emergem destes territórios através das letras do Funk do(a) jovem negro(a) funkeiro(a) são vistos por alguns segmentos apenas como discursos de recrutamento criminoso que estão sendo produzidos e reproduzidos. Nestes últimos anos, a vinculação do Funk com a criminalidade, realizada pela mídia, embora não tenha recuado, tem sido substituída pela sua vinculação com a banalização do sexo, da vulgarização da figura feminina e da erotização infantil, criando uma imagem estigmatizada da mulher neste universo. Este é o olhar negativo e generalizante (que enxerga apenas criminalidade e erotismo nesta manifestação), que segmentos como as mídias lançam sobre estes jovens, e sobre o que o(a) jovem morador(a) da favela e da periferia pode oferecer com sua expressão cultural. Contudo, esta não é a visão unânime

[3] Refiro-me não somente ao movimento feito pela APAFunk, que é o maior e o principal no Rio de Janeiro, como também a outros pequenos grupos e indivíduos, assim como a participação de políticos.

sobre o Funk Carioca, visto que muitos especialistas das ciências sociais e das humanidades, artistas e políticos já tenham apresentado um olhar mais abrangente sobre o tema.

Por conta da mudança, que tem sido percebida nos últimos anos, no foco das letras de Funk, que passou a dar mais atenção aos temas eróticos e de dominação por meio da sexualidade – saindo do embate "favela *versus* asfalto" e "favela *versus* Estado", e indo para o embate "homem *versus* mulher"[4] e "mulher versus mulher" – várias pesquisas passaram a ser empreendidas sobre o Funk lançando um olhar mais atento sobre a figura feminina dentro do movimento Funk.

1.1 – Delimitação do problema e do corpus de forma contextualizada

O corpus principal desta pesquisa é constituído por 4 músicas da cantora Valesca Popozuda. Ela foi escolhida por ser a mais popular dentre todas as funkeiras, e as letras escolhidas em seu repertório foram as músicas mais populares, especificadas de acordo com a popularidade demonstrada em uma pesquisa pelas ferramentas e a metodologia conforme descritas a seguir.

Desta forma, toda seleção das músicas foi feita por meio de um levantamento com base documental que teve como critério identificar as músicas de maior aceitação do público desta artista.[5] Parte desse corpus é do início da carreira da cantora e parte são os sucessos atuais, ou seja, já compõem esse segundo momento que é a fase solo da Valesca.

A ideia inicial era identificar pela ferramenta Google a música mais popular de cada CD da carreira desta cantora e depois identificar a vendagem destes CDs. O problema encontrado foi que a artista ainda não havia gravado CDs solo até o momento de definição deste corpus e nenhum site registrava os índices de vendagem dos CDs que gravaram, mesmo os que foram gravados com outros artistas ou com alguma Equipe de Som. O primeiro CD solo da Valesca estava previsto para o ano (2015) e não foi lançado. Contudo seu EP lançado em 2014 ganhou projeção não apenas pelo sucesso

[4] Porque também há em algumas letras uma oposição entre o homem e a mulher como será visto neste estudo mais adiante.

[5] Verificando os anexos (I, II) é possível perceber como foi seguido o critério estabelecido para selecionar as músicas, pois se demonstra de forma clara as comparações dos números de acessos nos links no Google e de "views" entre as músicas levando em conta o tempo de disponibilização destas nos sites YouTube e Vagalume.

das musicas, mas vinculação imagética da cantara com a Pop Star internacional Madonna.

> RIO - Valesca Popozuda lançou, nesta terça-feira, seu primeiro EP. A novidade ficou por conta da arte da capa, influenciada por Madonna e seu figurino de "Like a virgin". O EP homônimo vem com quatro faixas, todas conhecidas de seus fãs, e custa R$ 2,99 no Google Play e no iTunes.
> São elas: "Beijinho no ombro", "Tá pra nascer homem que vai mandar em mim", além de "Eu sou a diva que você quer copiar" em duas versões remix, uma pop e uma funk.
>
> "Beijinho no ombro", maior sucesso da cantora, cujo clipe oficial foi publicado no YouTube no dia 27 de dezembro de 2013, já soma mais de 40 milhões de visualizações. (JORNAL O GLOBO, 2014)

Suas músicas foram vendidas avulsas online pelo Google Play e no iTunes. Por isso a medida mais acertada não poderia ser a vendagem de CD's, mas o acesso às músicas. Para isso a ferramenta Google foi o ponto de partida, pois foi ele que nos apresentou as músicas que mais fazem sucesso da artista neste momento atual[6], bem como nos abriu caminho para encontrar outras ferramentas mais eficazes de avaliação da popularidade das músicas desta cantora em momentos iniciais de suas carreiras.

Usamos então outros mecanismos, como por exemplo, os índices de visualização do YouTube. Este consegue projetar a aceitação do público em geral, mesmo que este índice de visualização seja alto como uma repercussão do fato de a música tenha sido postada há alguns anos atrás e esta visualização seja muito alta apenas por isso, é possível colocar em comparação com uma outra música da mesma cantora na mesma época, e por meio desta comparação em relação a outras do período correspondente traçar o perfil da cantora e de seu público e descobrir a repercussão. Outro mecanismo para verificar a popularidade das músicas foi a ferramenta de desempenho do site Vagalume que mostra os picos de acesso com gráficos e uma análise gerada automaticamente pelo sistema de contagem de acessos.

1.1.1 – Processo de delimitação do corpus da pesquisa.

Uma busca pela palavra-chave Valesca na ferramenta do Google rende "Aproximadamente 1.490.000 resultados (0,22 segundos)".

---

[6] Ver Anexo I – Ouvindo o grande oráculo: a primeira impressão oferecida pelo Google.

Os primeiros links que apareceram nos informam tanto da popularidade de um de seus *singles* (parte do EP de lançamento de sua carreira solo) quanto dos dois outros sites onde a procura pelo nome “Valesca” aparecem em grande profusão. Estes foram:

Primeiro lugar: O link para o site oficial da Valesca Popozuda.

Segundo lugar: O link para o Clipe Oficial da música "Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar" (YOUTUBE, 2014) no canal oficial "Valesca Popozuda" no YouTube, que conta com 134.874 inscritos. O clipe foi publicado em 13 de novembro de 2014 e tem hoje (12 de fevereiro de 2015) 3.448.178 (três milhões quatrocentas e quarenta e oito mil e cento e setenta e oito) visualizações.

Terceiro lugar: O link para o clipe “Valesca Popozuda - Eu Sou a Diva que Você Quer Copiar [HD]”, no canal "Emerson Oliveira" no YouTube, que conta com 12.736 inscritos. O clipe foi publicado em 18 de ago de 2014 e tem hoje (12 de fevereiro de 2015) 4.976.838 (quatro milhões novecentos e setenta e seis mil e oitocentos e trinta e oito) visualizações.

Quarto lugar: O link para o perfil da artista no site Vagalume onde é possível verificar que as músicas em destaque de acordo com o público do site.

Quinto lugar (em destaque): Link para a página dedicada a artista dentro do Wikipedia.

Pelo Vagalume as três músicas de maior sucesso apresentadas pelo público foram: “Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar”; “Beijinho No Ombro”; e “Tá Pra Nascer Homem Que Vai Mandar em Mim”. (VAGALUME, 2015)

Não havia outras músicas da artista porque seu perfil no site Vagalume é relativamente recente. O próprio site tem um sistema de análise automática dos dados que coleta. Esta análise dos dados ofereceu a seguinte projeção em relação ao desempenho da artista e de suas músicas:

> A primeira vez que Valesca Popozuda apareceu no Vagalume foi em Janeiro de 2014. Em Abril de 2014, a música mais acessada foi Beijinho No Ombro. Por 3 meses, entre Outubro de 2014 e Janeiro de 2015, Valesca Popozuda se destacou com a música Eu Sou A Diva Que Você Quer Copiar. No período, a popularidade máxima atingiu 6.7 pontos em Janeiro de 2015. Atualmente, em Janeiro de 2015, a popularidade está em 6.7 pontos e a música mais acessada é Eu Sou A Diva Que Você Quer Copiar. (VAGALUME, 2015)

Para descobrir qual seria a quarta música do *roll* da Valesca e estabelecer uma ranking fomos verificar no YouTube, conferindo assim os dados obtidos nos sites anteriores. A primeira página de resultado confirmou a primeira das duas músicas favoritas fornecidas pelo Vagalume e pelo Google, mas para confirmar a terceira e identificar a quarta foi necessário ir baixando o cursor para procurar outras músicas em destaque para identificar as mais populares entre os sucessos antigos.

Das postagens mais antigas sobre a Valesca no YouTube, é possível verificar que os dois vídeos de músicas que se destacam pelos altos números de *views*, entre os sucessos mais antigos desta artista são a música "Late que eu estou passando" e "Agora eu tô solteira e ninguém vai me segurar!". A primeira se encontra no canal denominado "brucesandro", que parece ser de um fã, o canal conta com 321 inscritos[7]. O vídeo é de um show que Valesca fez ainda com seu grupo Gaiola das Popozudas pela Equipe Tsunami foi publicado em 22 de fevereiro de 2007 e tem hoje (12 de fevereiro de 2015) 1.242.187 (um milhão duzentos e quarenta e dois mil e cento e oitenta e sete) visualizações. O segundo se encontra no canal denominado "Leonardo Silva", que também parece ser de um fã, o canal conta com 994 inscritos. O vídeo é de um show que Valesca fez ainda com seu grupo Gaiola das Popozudas pela Equipe Tsunami foi publicado em 14 de março de 2010 e tem hoje (12 de fevereiro de 2015) 1.845.022 (um milhão oitocentos e quarenta e cinco mil e vinte e duas) visualizações.

No YouTube os links que aparecerem em terceiro e quarto lugar em acesso vinculado ao nome desta artista foram duas versões do clipe da música “Beijinho no ombro”. O maior índice de busca desta música é a do Canal Oficial da cantora, que foi publicado em 27 de dezembro de 2013, e na data da nossa consulta já tinha alcançado a marca de 43.898.138 (quarenta e três milhões oitocentos e noventa e oito mil cento e trinta e oito) visualizações.

Sendo assim, a música “Tá pra nascer Homem que vai mandar em mim”, que foi publicada no dia 19 de setembro de 2014, e pode ser encontrada no Canal Oficial da cantora Valesca Popozuda, que conta hoje 137.096 inscritos, e tendo 286.715 (duzentos e oitenta e seis mil e setecentos e quinze) *views*, acabou não sendo classificada na lista das músicas a serem analisadas.

[7] Inscritos é o nome dado aos seguidores de um canal do YouTube.

1.1.2 – O que faz sucesso hoje na voz da Valesca, e o que fazia no início da carreira?

E assim, depois de analisados os dados fornecidos pelo Google, Vagalume e YouTube, foi possível destacar para nosso estudo as quatro músicas de maior sucesso desta artista:

1. Beijinho No Ombro (43.898.138 visualizações)
2. Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar (4.976.838 visualizações)
3. Agora eu tô solteira e ninguém vai me segurar! (1.845.022 visualizações)
4. Late que eu estou passando (1.242.187 visualizações)

Desta forma, ao final de todo processo de delimitação do corpus da pesquisa, onde não escolhemos as músicas, apenas definimos um critério claro e isento de seleção, temos quatro letras de cada uma das artistas para apontar a forma de representação feminina que está em voga neste momento, entre o público consumidor do gênero Funk.

1.1.3 – Quadro sistematizado de dados dos sucessos da cantora:

Cantora	Título do sucesso	Compositor(a)	Ano	Views
Valesca Popozuda	Beijinho No Ombro	Wallace Vianna, André Vieira e Leandro Pardal	2014	43.898.138
	Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar	Wallace Vianna, André Vieira e Leandro Pardal	2014	4.976.838
	Agora eu tô solteira e ninguém vai me segurar!	MC Dandara	2007	1.845.022
	Late que eu estou passando	Sascha Weisz	2007	1.242.187

1.1.4 – Hipóteses

As hipóteses deste trabalho são que, nas letras analisadas, as mulheres do Funk: 1) se representam em algumas de suas performances como inimigas umas das outras, como dominadoras dos homens, mas que também se colocam como subordinadas e parceiras em outros momentos de sua performance. Ou seja, a auto-representação não é fixa, ela flutua. Essa flutuação pode se dar entre inimigas umas das outras, irmãs/amigas (soror) uma das outras, dominantes dos homens e/ou passivas; 2) Sobre os diversos

Ethos expressos e manifestos no Funk Carioca, o ethos que prevalece, neste momento, é o da poderosa, que destrói as inimigas; 3) A terceira hipótese é que este *ethos* seja socialmente fomentado ou ratificado, em outras palavras, só há sucesso quando a sociedade se identifica com a obra.

1.1.5 – Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa é identificar que *ethes* são construídos por intermédio das letras e das apresentações desta funkeira, tendo neste sentido a Valesca como referência. Analisando assim a representação ou auto-representação feminina em suas interações sociais, ou seja, a imagem que esta mulher constrói através da sua música no que se refere às relações que elas estabelecem com outras mulheres em primeiro lugar e em segundo lugar com os homens. Sendo assim este objetivo geral se desdobra em dois objetivos específicos:

1) Empreender uma análise de como as letras de seus Funks expõem um jogo de construção identitária e que identidades se revelam neste jogo. Ou seja, identificar que *ethe*[8] elas constroem;

2) Observar as interações sociais mulher/mulher e mulher/homem, apresentadas nas letras. E dentro dessas interações sociais mulher/mulher e mulher/homem descobrir se as que fazem maior sucesso na voz de Valesca Popozuda são as que são as que promovem a sonoridade ou as que fomentam a rivalidade, verificando ainda dentro desta análise as dissonâncias e consonâncias entre o discurso destes funks com o discurso do feminismo. Se são as que posicionam a mulher em submissão ou domínio em relação ao homem. E com base nisto formular conjecturas ou teorias sobre qual seria o motivo para o sucesso do discurso que mais se evidencia. Averiguando ainda que fatores sociais, culturais e discursivos podem influenciar nestas representaçõese suas consonâncias e dissonâncias com o discurso feminista.

[8] Ethe Meaning on wiktionary. Disponível em < https://en.wiktionary.org/wiki/ethe#English > Acessado em 28 de junho de 2015. Ethe (pl) - plural form of ethos [quotations] 1892: Bernhard Bosanquet, A History of Aesthetic, p. 72; And it is a further proof of our view, that beginners in poetry attain completeness in expression and ethe [plural of ethos], before they are capable of composing the march of incidents; almost all the earliest poets are instances of this.; 1942: International Universities Press, Journal of Legal and Political Sociology, p. 85; The relation between social groups and their ethe is rational; they vary in fixed ratios. 2003: Patchen Markell, Bound by Recognition, p. 76 …it makes sense to say that these speeches are representations of their ethe.

Assim, em torno da figura central deste estudo, a mulher funkeira dentro dos processos de construção de sua identidade neste contexto territorial e social, alguns questionamentos básicos norteiam esta pesquisa: como elas se auto-representam, e como são representadas? Que *ethes* construídos por estas mulheres tem maior aceitação social? E se o resultado disso pode ser considerado reflexo da sociedade? E uma outra questão, que surgiu no decorrer da pesquisa, seria "Porque o universo acadêmico-científico e também a militância feminista identificam o discurso visto no funk performado por mulheres com o discurso feminista?".

1.1.6 – Metodologia

A metodologia deste estudo é a análise bibliográfica de uma literatura que consiga abranger alguns dos diversos aspectos deste tema, somada à análise documental das letras de Funk Carioca que compõem o corpus desta pesquisa. Análise Documental se torna imprescindível como base deste trabalho de investigação na medida em que esta ferramenta "*constitui uma técnica importante na pesquisa qualitativa, seja complementando informações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema*" (LUDKE, 1986).

Segundo LUDKE (1986) a Análise Documental é realizada a partir de documentos, contemporâneos ou retrospectivos, considerados cientificamente autênticos.

> O objetivo da análise documental é identificar, em documentos primários, informações que sirvam de subsídio para responder alguma questão de pesquisa. Por representarem uma fonte natural de informação, documentos "não são apenas uma fonte de informação contextualizada, mas surgem num determinado contexto e fornecem informações sobre esse mesmo contexto" (Lüdke & André, 1986, p. 39). A análise documental deve ser adotada quando a linguagem utilizada nos documentos constitui-se elemento fundamental para a investigação. (TILIO, 2006, p.129 - 130).

O Funk como manifestação artístico-cultural de um grupo compõe documentos ou registros de impressões e situações, sendo contemporâneos e considerados autênticos, portanto servindo assim como elemento fundamental para esta investigação.

Desta forma, a soma destas duas metodologias se dá porque ao mesmo tempo em que a análise das letras de Funk serve para formar uma base material do que se deseja investigar, sendo assim os documentos usados na investigação, estas letras pedem um diálogo com teóricos da História, da Sociologia e da Antropologia Urbana e também da Análise do Discurso.

CAPÍTULO II – CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA

2. O Funk como um artefato de expressão étnico-racial e sócio-cultural

Uma contextualização sócio-histórica e antropológica do Funk precisa transitar por caminhos múltiplos tais como o do estigma enfrentado por quem produz esta arte, o que e possível pelos estudos e observações de Howard Becker (1961) e Erving Goffman (1982); as questões raciais que atravessam o sujeito desta produção são abordadas por Andrelino Campos (2005); enquanto Hermano Vianna (1990) e Adriana Facina (2012) remontam a história do Funk na qualidade de manifestação cultural e artística.

2.1 – Som na caixa DJ!

O Funk Carioca tem um universo bastante singular em relação a qualquer outra expressão artístico-cultural conhecida, por vários de seus aspectos, por seu estilo, sua forma de produção e difusão, por sua estética e moral peculiar.

Hermano Vianna traça seu marco histórico de chegada ao Brasil em torno de 1970 e considera que o baile Funk seja naquele momento (talvez seja ainda hoje) uma das diversões mais populares do Rio de Janeiro, perdendo somente para praia.

> Desde o início dos anos 70 o funk, estilo musical inventado por negros norte-americanos, anima um número impressionante de festas realizadas no Rio de Janeiro e freqüentadas por jovens que pertencem às camadas mais pobres da população. Hoje, segundo pesquisa que realizamos em 1987, acontecem cerca de seiscentas festas funk (conhecidas como bailes funk) por fim de semana, atraindo um público de mais ou menos um milhão de pessoas. Estes números colocam o baile funk como uma das diversões mais "populares" da cidade. Só a praia parece atrair, com essa freqüência, um público "fiel" maior. (VIANNA, 1990)

Uma de suas mais interessantes peculiaridades é o fato de ser uma mistura minimalista de influências musicais africanas e norte-americanas que ganha sua própria identidade no Rio de Janeiro, combinando suas bases com o Maculelê e batidas do candomblé.

> A história do funk carioca tem origem na junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses. Não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma releitura de um tipo de música ligado à diáspora africana. Desde seu início, mesmo cantado em inglês, o funk foi lido entre nós como música negra, mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno musical alienígena.

> Portanto, contar a história do funk carioca não se restringe a rememorar a chegada do soul e dos bailes *black* no Brasil, mas envolve a percepção de que essa música negra estadunidense foi incorporada aos ritmos que já pulsavam na formação cultural da nossa sociedade. Esses bailes dos anos 1970, que foram comandados por pioneiros como Ademir Lemos, Big Boy, Dom Filó, Mister Funky Santos, entre outros, misturavam muitas vezes o entretenimento com a intenção de conscientização política dos negros. (FACINA, 2009, p. 3)

Entre seus distintivos também se ressalta sua produção quase que absolutamente independente do mercado fonográfico convencional; e ainda sua abordagem desafiadora de padrões éticos e morais; e seus locais de reprodução; mas acima de tudo o Funk se distingue pela forma como sua trajetória demonstra que um mesmo estilo musical pode ser a um só tempo uma ferramenta altamente politizada de promoção de valores ideológicos, um artefato de reivindicação social, mas também representar um instrumento de entretenimento, hedonismo e reprodução de conceitos superficiais. Neste sentido, parece que o Funk é como qualquer outro gênero artístico que pode ser utilitária ou pode ser apenas o que é sem precisar de nada mais, nem motivo pra ser ou estar.

> Grito da favela, voz do morro cantando a liberdade, som da massa, o funk é um dos ritmos mais malditos da cultura popular brasileira. Seus detratores afirmam que o funk não é música, que seus cantores são desafinados, suas letras e melodias são pobres e simples cópias mal feitas de canções pop ou mesmo de cantigas tradicionais populares. Há ainda os que demonizam o batidão, associando-o à criminalidade, à violência urbana ou à dissolução moral. Ao criminalizarem o funk, e o estilo de vida daqueles que se identificam como funkeiros, os que hoje defendem sua proibição são os herdeiros históricos daqueles que perseguiam os batuques nas senzalas, nos fazendo ver, de modo contraditório, as potencialidades rebeldes do ritmo que vem das favelas. (FACINA, 2009, p. 1)

Neste sentido, percebe-se que no Rio de Janeiro hoje a grande expressão das ruas é o Funk Carioca. Ocorre com o Funk nos dias atuais exatamente o que ocorreu com outras manifestações culturais populares, como o Samba e a Capoeira, que sendo autênticas expressões da voz do povo, foram taxados como um produto bestializante, acrítico e bárbaro. Se outrora o Samba tinha como temática principal a malandragem e a vagabundagem como resposta do morro ao descaso da Sociedade e do Estado, agora o Funk é a voz do morro com seu cotidiano violento e sua sexualidade, considerada exagerada por segmentos conservadores da nossa sociedade, dando a resposta do acúmulo de décadas desse mesmo descaso. No entanto, estas vozes podem alcançar com suas reivindicações espaços antes inimagináveis. Ela pode ganhar a adesão de esferas que antes a estigmatizava e com isso galgar o caminho da desconstrução do estigma.

Olhar o Funk como expressão cultural da periferia do Rio, como voz do morro, voz da rua e de uma juventude segregada conduz a novas falas onde este se torna objeto de uma discussão moral, estético-artística, econômica, onde se olha para o estilo como meio de vida e ”ganha-pão”, que apesar de alternativo de fato influencia positivamente o PIB.

Só para se ter uma noção da dimensão econômica é possível citar a pesquisa “Configurações do Mercado do Funk no Rio de Janeiro”, promovida pela Escola Superior de Ciências Sociais da FGV e coordenada por Marcelo Simas, e divulgou e seu relatório em novembro 2008. Só no Rio de Janeiro o mercado de MC fatura um total de R$ 5.502.471,50, levando em conta uma estimativa de mercado calculada apenas entre os que realizam bailes. Em outros estados o movimento chegaria a em torno de R$2.029.780,25. Desta forma é que se pode afirmar que o PIB é movimentado por este segmento.

> Uma pesquisa conduzida pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) e realizada através de mais de 400 entrevistas durante 2007 e 2008 aponta que o funk carioca, gênero de música brasileira mais exportado atualmente, chega a movimentar uma média de R$ 10 milhões por mês, só no Rio de Janeiro.
>
> [...] Quando os MCs de renome (como a famosa Tati Quebra Barraco, na foto) viajam para fora do Brasil para apresentar-se chegam a receber mais de R$ 4500 por show. Os números impressionam mesmo quando se fala dos DJs de menor renome no cenário nacional, que faturam em média R$ 2.100 mensais. (REVISTA VIRTUAL VÍRGULA, 2009)

A percepção do valor econômico e social desta produção artística acaba por englobar ainda a discussão polêmica em torno do reconhecimento desta expressão como Patrimônio Cultural Brasileiro. Na justificativa da proposta da lei se reconhece que o movimento Funk do Brasil hoje se constitui como atividade cultural das mais relevantes considerado-o como artefato consagrado da “*voz da periferia, o funk põe em evidência, mais do que um mero estilo musical, um modo de vida – a linguagem, os signos e os emblemas – de uma parte da juventude brasileira que até então foi praticamente invisível aos olhos da nossa sociedade*.” PROJETO DE LEI No 4.124, DE 2008).

Nestas páginas se inicia uma breve discussão que não dá conta de abranger todos estes aspectos em profundidade, e por isso se propõe a fixar como seu norte de discussão apenas a questão moral, onde o Funk é visto como vilão da moralidade, *desconstrutor* de bons costumes da cidade do Rio de Janeiro e o *desvirtuador* de toda a Sociedade Carioca neste momento por alguns segmentos, enquanto que outros segmentos tentam redimi-lo por enquadrar seus discursos, a força e na marra, no que se

considera o politicamente correto. Os problemas destas formas de conceber o Funk Carioca não se referem apenas ao gênero musical, mas ao fato de este ser a expressão de um espaço específico dentro desta cidade, e antes de tudo da forma como se concebe esta cidade, assim como se vincula ao sujeito que produz o Funk e a forma como este sujeito é visto na construção histórica da nossa sociedade. Ou seja, para se fazer qualquer levantamento histórico do Funk Carioca é necessário falar de onde ele veio e quem é que produz este gênero, ou seja, temos que falar do preto e da favela, porque sem toda a contextualização racial, social e cultural a narração de eventos históricos, que explicam este evento que é o surgimento deste estilo musical, ficaria vazia e desconexa.

2.2 – A Música Funk como um Produto Sócio-cultural Criminalizado

O Funk Carioca hoje encontra eco e espaço em todos os lugares na Cidade do Rio de Janeiro e até internacionalmente, mas ao mesmo tempo ele é muito mal falado e considerado um "lixo cultural" por alguns segmentos. Um "passeio" desinteressado por redes sociais, fóruns e sites diversos pode revelar a aversão e animosidade que incide sobre a figura do funkeiro e sobre sua música. Este olhar dividido da sociedade expresso na internet é um reflexo do olhar dividido que nossa sociedade lança sobre o funkeiro, antipatia e simpatia.

O fato de um estilo musical fazer tanto sucesso e ser tão odiado ao mesmo tempo aguça certa curiosidade científico-antropológica sobre quem seriam os apreciadores do Funk e quem seriam seus mais ferrenhos críticos.

> Funk é cultura? Funk não é cultura? Ora bolas, o funk como fenômeno musical que é ouvido por milhões de pessoas – desconsiderando gostos – obviamente é cultura, precisa ser observado, estudado, vivido, narrado, cantado, visto. Quem diz que funk não é cultura provavelmente está alimentando concepções limitadas do que é cultura e realiza um julgamento simplificado da realidade ao utilizar rótulos para classificar expressões culturais. Em 2009, na Cidade de Deus, participei de um grupo de jovens que repudiava a repressão ao funk que ocorria em algumas favelas com UPPs recentes, inclusive na própria Cidade de Deus, onde os policiais não haviam aprendido a lidar com a vida cultural das favelas de forma adequada. (DE SALES, 2011)

É possível que ao longo desta pesquisa se verifique que estigmas se apresentam pela forma como o Funk e o(a) funkeiro(a) é visto e tratado(a) dentro das mídias e das redes sociais. Desta forma o tema abordado vai conduzir a discussões em torno da estigmatização, da idéia de desvio social, de *ethos* e cultura. Portanto estes conceitos

devem ser devidamente apresentados dentro do contexto e da bibliografia adotada para que haja maior clareza no desenrolar desta pesquisa. Ao mesmo tempo em que se vai conceituando os termos utilizados neste estudo também se vai delineando a contribuição de cada autor para a análise empreendida em torno do tema.

Os textos selecionados para traçar o diálogo entre o universo acadêmico e os discursos do Funk Carioca foram aqueles que buscam abordar toda a temática deste estudo pelo olhar sociológico e antropológico que considere não apenas as questões fundamentais da pobreza e da criminalização, mas que contemplem também a própria criminalização da pobreza e da raça negra e consequentemente a marginalização das expressões artístico-culturais produzidos em seus espaços. Entende-se que, todos os estigmas que marcam os homens e mulheres de espaços periféricos como a favela foram construídos dentro de um processo histórico, e dessa forma, antes de entrar em outras questões é importante para este estudo apresentar, mesmo que minimamente, alguns aspectos históricos de como o Funk Carioca é associado à violência e à imoralidade.

O Funk Carioca e seu lugar de origem têm suas representações estritamente entrelaçadas. Ou seja, embora nem todo favelado seja funkeiro, e nem todo funkeiro seja favelado, a representação que comumente se têm é que o funkeiro é favelado e que o favelado é funkeiro. Isto se dá pelo histórico onde se mescla a história das primeiras manifestações de violência e arrastões ao Funk a jovens favelados. Isso se deu nos anos 90, contudo uma representação negativa do favelado em si remonta a décadas antes.

2.3 – A Favela e o Favelado que Sujam e Enfeiam a Cidade

Desde o início do século passado, as favelas vêm sendo representadas como um mundo à parte da cidade, territórios da pobreza, da marginalidade e da violência. Ao longo da década de 90, esta imagem se acentua, cristalizando-se na representação do Rio de Janeiro como uma "cidade partida". Esta imagem foi construída sem a análise do processo de urbanização e ocupação social, não leva em consideração a tematização destes espaços e de suas fronteiras. Nem as refutações bem embasadas dos cientistas sociais que vieram depois da construção destas concepções sobre a favela, e que serviriam para desconstruir essa idéia no imaginário coletivo. Assim como não foi possível desvincular o morador da favela da imagem do vagabundo, do malandro de outrora e que agora segue sendo associado com a criminalidade violenta.

> Prova dessa guinada, o livro de José Alípio Goulart (1957), Favelas do Distrito Federal, publicado pelo Ministério da Agricultura, representa um novo tipo de literatura. Trata-se de um dos primeiros trabalhos a utilizar tabelas e dados do Censo Demográfico de 1950 — Resultados Relativos à População das Favelas do Distrito Federal. Sua análise, baseada nas estatísticas oficiais, refuta representações vigentes por várias décadas sobre as populações faveladas, como sendo constituídas, basicamente, de malandros e desocupados, quando não de marginais. O autor usa tabelas relativas a ramos de atividade para mostrar que os habitantes (maiores de dez anos) das favelas se dedicavam aos mais variados ramos, configurando uma população heterogênea quanto à sua inserção no mercado de trabalho e cujo peso dos inativos era pequeno em relação ao que se supunha... (VALLADARES, 2000, p. 24)

Excetuando-se a percepção dos cientistas sociais, se vê uma oposição entre a Cidade e a Favela. A cidade é percebida como um lugar para se viver, o lugar do homem civilizado, a favela em contraponto era (e ainda é) percebida somente como um corredor de passagem, um não-lugar, e que portanto não deveria ser considerada nas políticas públicas. As políticas públicas, neste sentido, eram (e ainda são infelizmente) apenas intervenções para que esta "*mancha"* em meio à cidade não se alastre e para que seus moradores não corrompam a beleza e a ordem da cidade e da sociedade, para que os malandros e os sujos não atrapalhem o bem estar do homem de bem.

> A dualidade cidade/favela tem sua gênese nesse período fundador, quando a favela é vista como território máximo da precariedade tanto física quanto social que se opõe ao restante da cidade, à sua ordem e à sua população. **Aglomeração percebida como temporária, transitória**, é, no entanto, logo reconhecida pelos primeiros observadores como detentora de valor econômico e, como tal, explorada mediante a cobrança de aluguel do "chão" ou dos barracos. VALLADARES, 2000, p. 25) **[Grifo Meu]**

Esta exposição do lugar de onde surge o Funk ambiciona mostrar que por conta desta forma de se enxergar a favela, contaminada pela visão funcionalista, que foi sendo construída em um processo histórico de extensa exclusão e desfiliação, é que a cultura destas classes eram e continuam sendo consideradas perigosas por segmentos mais conservadores da sociedade.

Para estes segmentos mais conservadores esta cultura é perigosa, tanto no sentido que leva em conta suas tradições e seus costumes quanto no sentido da cultura popular, de sua produção e expressão cultural. E assim ainda hoje o que se observa quanto à forma como é visto o Funk é o temor que estes segmentos carregam ao ver que as "*classes perigosas*" agora infestam a cidade com sua cultura que por eles é considerada perigosa pela sua sociabilidade violenta e promiscua.

2.4 – O Funkeiro Favelado: Um Estigma Sócio-Cultural

Erving Goffman pondera sobre as interações e as relações que constituem as marcas sociais que formam o estigma. Em suas ponderações ele expressa que os estigmas derivam de interações que estabelecem que certas marcas corporais são negativas. "*O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos."* (GOFFMAN, 1982, p. 13)

Por meio de suas considerações se nota que na verdade o estigma é um efeito coletivo e que não raro qualidades morais são associadas aos estereótipos relacionados a estes estigmas. Porque o estigma existe ao se atribuir valores morais por conta das características físicas ou outros atributos pessoais. Deste modo é preciso atentar para o fato de que não é a marca corporal que determina um estigma, mas o sentido que esta marca ganha na interação social.

Então apesar de percebermos o estigma como parte de um sistema simbólico intimamente vinculado à arena corporal, os estigmas compreendem principalmente os âmbitos das relações sociais no espaço e de posicionamento morais das pessoas. E como consequência do receio de ser estigmatizado é que em meio a certas interações alguns tentam disfarçar seus estigmas, pois existem estigmas imperceptíveis, ou facilmente dissimuláveis. Um bom exemplo seria a forma como é possível esconder o local de onde se é oriundo, outro exemplo é a orientação sexual de um indivíduo, que pode ser disfarçada ou camuflada.

E por que alguém tentaria esconder de onde vem ou a forma de se encarar sexualmente? Porque é no convívio social que percebemos a existência de uma diversidade de formas de reações ao diferente, ou ao não igual. E que da mesma forma existe uma diversidade de formas de se estigmatizar. Uma pessoa esconderia algum atributo seu que pudesse trazer alguma desvantagem perante o grupo com o qual está interagindo. As pessoas aprendem as regras sociais, quando aprendem que estas regras as estigmatizam. E aprendem a cobrir seus estigmas quando percebem que estes as tornam desacreditadas. O medo das consequências destes estigmas são a causa para se esconder. Acima de tudo porque o que se vê é que o efeito do lugar é altamente acentuado, e que os estigmas sociais relacionadas à favela acarreta em uma redução da possibilidade de mobilidade ou de credibilidade.

> As atitudes que nós, normais, temos com uma pessoa com um estigma, e os atos que empreendemos em relação a ela são bem conhecidos na medida em que são as respostas que a ação social benevolente tenta suavizar e melhorar. Por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano. Com base nisso, fazemos vários tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida: Construímos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social. (GOFFMAN, 1982, p.8)

Quando Goffman expõe esta tentativa de se camuflar, suavizar ou melhorar o estigma, ele permite intuir que esta tentativa eufemística, em algumas situações não vai ser de forma alguma atenuante das implicações dos estigmas na vida do estigmatizado. E esta tentativa quando parte do próprio estigmatizado deixa a insegurança da possibilidade de se tornar um desacreditado pela tônica da revelação do que foi escondido. Neste aspecto, se o estigma do lugar já pode magoar suficientemente, seu efeito ainda pode ser agravado por outros atributos inerentes que não podem ser encobertos como a cor.

Deste modo, é preciso atentar para o fato de que não é a marca corporal (como a cor, por exemplo) que determina um estigma, mas o sentido que esta marca ganha na interação social (GOFFMAN, 1982, p. 13). Da mesma forma que Stuart Hall defende que:

> [...] raça funciona como uma linguagem. E os significantes se referem a sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, a suas práticas de produção de sentido. E essas coisas ganham sentido não por causa do que contêm em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias num campo de significação. (HALL, 2013)

Desta forma, o sentido de raça deve ser olhado levando em consideração a definição sócio-histórica ou cultural de raça ao invés do critério biológico. Quem diz que "raça" não existe tem razão. Há tantas variações genéticas dentro de um grupo do mesmo fenótipo quanto dentro de um grupo misto. A raça vai se mostrar como algo fluído e fugidio, quando se constata que da perspectiva biológica já não há sustentação para as "diferenças" que serviriam de manutenção para o conceito, até que se perceba seu valor como insígnia de um grupo marginalizado que precisa de afiliação, sem a qual não se alcança reconhecimento. Assim raça se relaciona mais ao sentido que uma etnia, cor ou grupo que compartilham valores e ancestralidades adquire nas interações sociais. E neste sentido parece que o estilo de vida e as produções e o consumo artístico-

cultural, como por exemplo o gosto musical, pode servir como um elo de filiação, um distintivo.

Neste sentido, a favela e a cor são as marcas sociais do que é indesejável, e se o gosto musical pode representar mais uma imagem negativa é possível que isto seja encoberto em certas interações, porque isto sim é passível de encobrimento, assim como o lugar de onde vem um indivíduo, contudo a cor da pele não é passível de acobertamentos. E atrelados a estes aspectos estão as questões de ordem moral que são associados a estes primeiros. Pois não é uma novidade que se vinculem os grupos marginalizados e suas produções culturais a lugares considerados moralmente deteriorados, visto que já se incorporou ao senso comum o que sempre foi apregoado por autoridades políticas e policiais buscam legitimar suas políticas públicas de segurança com base na lógica de que há uma "*relação entre territórios periféricos e qualidades morais negativas, associadas à pobreza e à criminalidade*" (BIRMAN, 2009, p. 324).

2.5 – O Preto Funkeiro: Um Estigma Étnico-Racial

A favela assim se apresenta como uma extensão do quilombo, e desta forma carregou todo seu encargo para o favelado, ou seja, para o indivíduo que faz parte da sua História e construção. Pessoas foram negligenciadas pelo Estado e pela Sociedade e o espaço onde elas viviam foi a expressão máxima desta negligência.

> A relação tempo/espaço é fundamental para o desenvolvimento de uma territorialidade plena, fato preponderante para alcançar a identidade espacial.
>
> [...] Aqui, a identidade está sendo designada como um complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referência, este último constituído pela interseção de sua história individual com a do grupo em que vive. (CAMPOS, 2005, p. 37)

Desta forma, a cor se demonstra como um elemento central, pois parece que Andrelino Campos em seu trabalho 'Do Quilombo a Favela' (2005) ao mesmo tempo em que faz uma reconstrução do papel do negro e do pobre na constituição da cidade do Rio de Janeiro, por meio de um panorama da geografia e da história da cidade pela perspectiva desses sujeitos, ele consegue mostrar que o recorte espacial não poderia dar conta de explicar a exclusão e rejeição que o Funk, assim como seria com qualquer outra produção cultural oriunda deste espaço, sofre como cultura, como arte, como música, como voz de um grupo.

Retrocedendo ainda mais na História destes espaços marginalizados e dos sujeitos, Andrelino Campos denuncia que muitas vezes quando se fala dos recortes espaciais cientistas sociais e historiadores acabam esquecendo-se de falar do sujeito que atuaram nestes recortes. Dentro de sua pesquisa se percebe que historicamente os quilombolas, embora atuassem de forma orgânica com seu entorno, formavam uma rede de solidariedade onde ofereciam o que era de interesse para a população deste entorno periurbano, e desta forma algumas pessoas (os grupos étnicos inseridos neste contexto) só tinham o direito ao espaço, se este fosse marginalizado. Ou seja, ao relacionar os quilombos com as favelas de hoje é possível manifestar que permanece muita coisa desta configuração aonde a relação das pessoas com a cidade vai se espacializando de acordo com a cor e para isso é aplicada é uma lógica de violência onde se expulsa aqueles que não são bem vistos.

Desta forma a cultura do negro, que foi renegada e criminalizada durante muito tempo, passou a ganhar espaço desde que fosse colocada em uma posição inferior ou subalterna em relação à cultura produzida em outros espaços, é neste sentido que se percebe a ideia de "próximo de plenitudes" de acordo com o que avalia este autor.

> Como avalia SODRÉ (1998), a difusão cultural, neste mais de um século, ganhou algo próximo de plenitudes, mas os direitos básicos para a construção de uma cidadania foram vilipendiados, ignorados de maneira cada vez mais dissimulada, tendo como base do discurso da igualdade.
>
> [...] durante o período imperial e boa parte do republicano, o Estado só permitia a existência das manifestações culturais de afro-brasileiros mediante a autorização da polícia, além de sofrerem sérias restrições da classe média. (CAMPOS, 2005, p. 44)

Pela percepção de Andrelino Campos havia no "*não reconhecimento dos elementos de cultura negra*" uma função de manutenção que dava suporte e concretude a uma nação inteiramente homogeneizada, ou seja, uma nação ajustada aos sonhos daqueles que tinham "*como pressuposto a construção de um país onde os padrões da cultura européia fossem levados às últimas consequências, e o negro, a bem da verdade, não fazia parte deste projeto*." (CAMPOS, 2005, p. 45)

2.6 – As mulheres no Funk: da coisificação ao empoderamento

Fernanda Abreu, cantora e compositora brasileira, pode ser considerada por alguns como a madrinha do Funk Carioca, e de certo modo precursora do movimento Funk. Mas isso é porque o Funk parecia "melhor na fita" e ganhava espaço midiático

naquele momento em sua voz e não nas vozes de MC's da favela e da periferia. Apesar de ter aderido a um estilo já existente, e não ser oriunda dos locais comuns de produção e difusão do Funk de então, sua adesão fez toda diferença para a projeção do estilo. No início de sua carreira na banda Blitz a cantora tinha como estilo musical o Pop Rock, quando partiu para carreira solo adotou um estilo de misturas onde havia espaço para o Samba, o Sambalanço, Disco Music, Rap, Funk e o Funk Carioca, que ganhou espaço e se popularizou em sua voz principalmente através de sua canção mais famosa "Rio 40 Graus".

> Rio 40 graus
> Cidade maravilha
> Purgatório da beleza
> E do caos...
>
> Capital do sangue quente
> Do Brasil
> Capital do sangue quente
> Do melhor e do pior
> Do Brasil...
>
> Cidade sangue quente
> Maravilha mutante...
>
> O Rio é uma cidade
> De cidades misturadas
> O Rio é uma cidade
> De cidades camufladas
> Com governos misturados
> Camuflados, paralelos
> Sorrateiros
> Ocultando comandos...

Esta mescla de ritmos e estilos, bem como as contradições desta cidade, a lógica de cidade partida (cidade versus favela), contribuiu para a formação da identidade da "madrinha do Funk" como pessoa e como artista. Sua maneira de fazer música era no seu ponto de vista fruto do fato de ter sido nascida e criada em uma cidade de estilos e percepções mescladas.

> Nasci no Rio, uma cidade cosmopolita e carismática. Uma espécie de capital cultural do país, referência pra todo o Brasil. Rio – cidade tropical, cidade cordial, cidade hardcore, cidade de contrastes, cidade de cidades misturadas, de uma beleza invejável e de uma personalidade e de um charme incríveis. Sou brasileira sendo carioca. Nasci, cresci e me criei aqui. (ABREU, 2010)

Entre este Funk Carioca amadrinhado por esta artista da Zona Sul, "permitido" pela mídia, que existia (a revelia de) no mesmo momento em que um outro funk era cantado por mulheres faveladas sem precisar da permissão de ninguém, e o atual "Tuk

Tuk que faz mexer a bundinha" existem algumas diferenças que são consequência da distância temporal (de quase 30 anos) que fez com que sua evolução natural o afastasse de sua origem tanto em relação a sua estética sonora e seu discurso, quanto em relação a sua semiótica.

> Em 1989, (Fernanda Abreu) montou uma banda de Funk para tocar repertório de Disco Music, que deu o tom para o primeiro disco solo, "SLA Radical Dance Disco Club", lançado no ano seguinte. Com o CD "SLA2 - Be Sample" foi uma das primeiras artistas a divulgar o amplo uso de samplers como recurso de composição. (RÁDIO LAST FM, 2010)

O Rio apresentado pelo Funk de Fernanda Abreu tem seus contrastes e suas questões políticas sendo discutidos e confrontados de uma maneira mais suave e mais palatável para segmentos mais elitizados e conservadores. E parece que esta seja uma das razões para que esta artista apareça como parte deste cenário naquele momento tendo uma aceitação por parte de artistas e público legítimo do pancadão, ou seja, fazia parte da busca por aceitação deste gênero por outros segmentos sociais. Em sua voz o Funk ganhou um espaço restrito e determinado no meio da elite, parecia que a manifestação do preto havia sido domesticada. Mas nos espaços periféricos da cidade continuava sendo a expressão e voz de um grupo segregado que queria se fazer ouvir.

Até os anos 90 a única mulher, com ampla repercussão fora da favela, cantando Funk no Rio de Janeiro era Fernanda Abreu, mas não era o Funk Carioca, era o Funk norte-americano apenas cantado em português. A mulher no Funk Carioca, em matérias jornalísticas ou documentários sobre este universo, era em geral vista somente nas pistas de dança ou nas declarações do Funk Melody, onde a figura feminina ainda era apresentada de uma forma relativamente romantizada, era essencialmente submissa, porque cabia ao homem cortejá-la e conquistá-la. Era a voz masculina que apresentava a mulher. O que se falava dela era com o intuito de exaltá-la, embora a sensualidade sempre estivesse presente nas danças e nas letras que já continham imperativos do tipo *"Empine o seu popozão. Remexe gostoso. E vai descendo até o chão"*.

> Glamurosa!
> Rainha do funk
> Poderosa!
> Olhar de diamante
> Nos envolve, nos fascina
> Agita o salão
> Balança gostoso
> Requebrando até o chão... (2x)
>
> Se quiser falar de amor
> Fale com o Marcinho

Vou te lambuzar
Te encher de carinho...
Em matéria de amor
Todos me conhecem bem
Vou fazer tu vibrar
No meu estilo vai e vem...

Minha catita doida
Vou te dar beijo na boca
Beijar teu corpo inteiro
Te deixar muito louca...
Vem! Vem dançar!
Empine o seu popozão
Remexe gostoso
E vai descendo até o chão...

Pretinha, moreninha
Russa e loirinha
Me deixa doidinho
Quando dança a tremidinha...
O funk do meu Rio
Se espalhou pelo Brasil
Até quem não gostava
Quando ouviu não resistiu...

Mulheres saradas
Lindas, deslumbrantes
Corpo de sereia
Olhar bem excitante...
Se tu não curte o funk
Pode crer tá de bobeira
Bote uma beca esperta
E se junte à massa funkeira...

Embora sem os palavrões e sem a ênfase exclusiva no sexo que veio a aparecer em uma fase posterior no funk, nas letras desta fase já estão presentes elementos importantes para se entender o olhar do homem sobre a mulher e da mulher sobre si mesma neste contexto. O primeiro elemento que ganha destaque na análise desta letra é que o homem já tinha a liberdade de se apresentar como o *garanhão* que queria pegar todas as mulheres do baile em uma atitude abertamente falocêntrica. Isso se nota quando o cantor, MC Marcinho, enumera as mulheres como quem não faz distinção entre "*Pretinha, moreninha, russa e loirinha*.". A letra apresenta as mulheres como um atrativo, como um produto que é vendido agregado ao baile, ao mesmo que tempo que está indicando o MC como preparado para todas as possibilidades que a noite em um baile funk pode representar em relação a uma noite de conquista. Para ele tanto faz quem vai ser sua parceira, porque todas elas são sedutoras o suficiente para conquistá-lo.

O momento seguinte foi a popularização das letras mais erotizadas feitas por homens e o recuo da produção das letras onde a figura da mulher era romantizada, em que o olhar ainda contava pontos no jogo da sedução das noites do Funk Carioca.

> Ao final da década de 1990, a maioria das músicas de funk ganha uma conotação erótica, fato que repercutiu de forma exagerada nos bailes, notadamente com um tratamento pejorativo dispensado as mulheres em algumas músicas. Apesar disso, aparentemente, as jovens que freqüentam os bailes convivem de forma lúdica com essas músicas, muitas das quais consideradas ofensivas a mulher. (HERSCHMANN, 2001). Para Herschmann (2001) uma das possibilidades para explicar essa forte erotização é o fortalecimento do tráfico de drogas nas favelas e o controle dos espaços, incluindo os bailes funk, pela força e coação, havendo uma reconfiguração espacial, que se refletiu nas letras das músicas. Como o poder nas favelas em relação ao tráfico é dos homens, as músicas ganharam uma conotação erótica em que as letras subjugavam as mulheres mostrando o poder e domínio dos homens sobre as mesmas, numa relação tipicamente machista. Por outro lado as mulheres começaram a participar mais ativamente no mundo funk, até então com um papel secundário e ocupando lugares exclusivamente dos homens. (ARAÚJO, 2011)

Naquele momento uma música que convocava as mulheres por grupos para se manifestarem nos bailes era o frisson "*Só as cachorras, as preparadas, as popozudas*".

Quase uma década depois a figura feminina que antes era submissa, que se divertia cumprindo os imperativos: "dance, remexa, rebole, desça..." começou a buscar ser associada à outra figura, a de mulher dominadora. A expressão por meio do funk de uma mulher desejada por ser aquela que domina surgiu desde a Tiazinha que performou um personagem para a TV. Ou seja, ainda havia uma distinção bem clara sobre o funk produzido por mulheres na favela que seguia "escondido" e clandestino em sua própria Cidade e o funk feminino que mídia apresentava para a sociedade. Este segundo era marcado pela confirmação ou reforço do papel atribuído à mulher, agradar ao homem.

A Tiazinha se apresenta como a mulher fatal, a dominadora em seu o CD que foi lançando em 1999, chamado de *Tiazinha - Faz a festa*, e que teve o Funk *Uh Tiazinha* como a música de maior sucesso deste álbum (NALIO, 1999).

> Ela vem cheia de amor pra dar
> Ela faz todo mundo delirar
> Ela tem um jeito de provocar
> Bole que bole menina
> Bole que mole que dá
> Ele vem cheio de tara no olhar
> Ele tá querendo me devorar
> Ele dá bandeira sem se tocar
> Bole que bole menino
> Bole que mole que dá
> Eu vou te fazer suar, aha
> Eu vou te fazer tremer, aha
> Eu vou te fazer pirar, aha

> Eu vou te mostrar, menino
> Tudo o que você quer ver!
> Uh, Tiazinha!
> Mexe essa bundinha e vem
> Uh, Tiazinha!
> Mexe aqui pra mim também
> Pira, pira, pirou
> Pira, pira que pirou!

Esta foi a primeira expressão feminina de cunho erotizado no Funk que ganhou maior repercussão fora dos bailes. Contudo não era uma resposta ao domínio masculino, e sim uma representação de um fetiche masculino da mulher dominadora, ou seja, mais uma obediência aos imperativos do universo masculino do que uma resposta ao seu domínio. Ela cantava junto com o Vinny que era a voz principal da música, ela continuava como coadjuvante.

> Suzana Alves é atriz, artista irrequieta, de multi-interesses e facetas. Aos 31 anos, essa paulistana é movida pela paixão e pelas descobertas. Bailarina clássica de formação, sua estréia nos palcos foi aos 14 anos. Formada em Jornalismo pelas Faculdades Integradas Alcântara Machado, teve sua estréia na TV, em 1998, como bailarina e atriz, no programa "H", na TV Bandeirantes. A personagem Tiazinha unia o sensual e o cômico quando era chamada ao palco para depilar homens da platéia. A máscara e o chicote lembravam a Mulher-Gato, vilã da série Batman. Fenômeno de audiência, a bailarina e atriz ganhou produtos licenciados com a sua marca e um programa próprio, "As Aventuras da Tiazinha". Deixando a máscara de lado, Suzana partiu para outros personagens e aventuras. Estudou canto, música e teatro com o Grupo Tapa e o Centro de Pesquisa Teatral, de Antunes Filho. Desde 2007, é integrante do Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (CEPECA-USP), onde desenvolve projeto de mestrado. (SITE OFICIAL SUZANA ALVES)

Seu funk também não era produzido pela mulher funkeira, aquela que morava na favela e de fato frequentava os bailes dos morros e da periferia carioca. Contudo este ganhou eco entre as outras mulheres e surgiram na mídia "A Feiticeira", "As Tequilheiras", entre outras figuras femininas que eram apresentadas na TV como funkeiras e ganharam os bailes. Elas se enquadravam no padrão estético dominante e nas aspirações midiáticas, loiras e morenas, altas, magras, "educadas" e falantes do "bom português". A expressão e as vozes femininas de lá para cá foram ganhando cada vez mais eco e o espaço da mulher no Funk foi sendo cada vez mais representativo e enfim as funkeiras do morro também começaram a aparecer no asfalto, no princípio de forma muito tênue.

Em fins de 2005 a mulher no Funk era um fato impossível de ser ignorado e um documentário intitulado "*Sou feia, mas to na moda*" chamou a atenção para tal

fenômeno (BORGES, 2007, p. 11). Tati Quebra-Barraco e Deise Tigrona, que começou a cantar antes da Tati, eram as mulheres de maior destaque naquele momento.

Ao abordarmos a questão da liberdade sobre o próprio corpo dentro do universo do Funk, a primeira figura importante a ser citada é Deise Tigrona que foi revelada para o Brasil e também para a Europa, depois do sucesso "A Buceta é Minha".

> Deise Tigrona, conhecida também como Deise da Injeção, responsável pela primeira música com letras explícitas, a "Discurti", sobre a liberalização sexual das mulheres no funk: "Tira onda pra elas é viver de sacanagem / os gatinhos até gosta / mas tu sabe como é / se eles pagam motel / elas faz o que eles quer", diz a letra. (FUNK DE RAIZ)

Deise Tigrona pode ser percebida como uma autêntica representante da mulher negra da favela, mantendo seus cabelos étnicos não-transformados, usando tranças, se vestindo sem muito luxo ou pompa, e incorporando uma representação onde esta figura responde em suas letras a provocações e à situações de forma coloquial e escrachada.

> Não conseguiu me comer
> Agora, quer me esculaxar
> Se liga seu otário no papo que eu vou mandar
> Então, pára de palhaçada, deixa de gracinha,
> Eu dou pra quem eu quiser, que a porra da buceta é minha.
> Então, É minha, é minha, a porra da buceta é minha
> Então corre pro banheiro vai tocar uma punheta
> Eu dou pra quem eu quiser a porra da buceta
> É minha, é minha, é minha..
> É minha, é minha, a porra da buceta é minha
> É minha, é minha, é minha...

Com esta letra ela retoma o poder de decisão sobre seu próprio corpo, como mulher que reivindica o direito de vivenciar o prazer para si, não se sentindo constrangida em agradar a outrem. E se apresenta como detentora de tal liberdade, a ponto de não mais se incomodar ou se abalar com o "esculacho", ou seja, mesmo que por conta de sua postura possam vir a designá-la como "puta" ou qualquer outro adjetivo em uma tentativa de intimida-la ou desmerecê-la. Seu nome artístico "Tigrona", ou seja, uma "Tigresa grandona", substitui o simbolismo da mulher cachorra por um ainda mais predador, a tigresa que come a carne, posicionando o homem como presa.

Mas a cantora que leva para o palco esta *persona* que causa impacto por usar o palavrão para expressar sua revolta contra a hipocrisia de um homem, que por não ter conseguido levá-la pra cama resolveu "*esculachá-la*", é a mesma que vai promover o intercâmbio entre expressões artístico-culturais do Funk com cantigas antigas no estilo

Pai João, e também remontar em sua releitura a forma como a escravidão imprimiu uma história na qual a escrava era por seus senhores desejada, por seus encantos de mulher negra, e ao mesmo tempo era subjulgada a base de chicotadas.

Ela tá na festa
E não sabe dançar
Quando O DJ toca neguinha
Vc vai quebrar
Se tu não quebra só
Que vai dança comigo
Se tu não rebola neguinha
Tu vai pro castigo
então...
Dança neguinha!!
Pega no xicote
Quebra neguinha
Pega no xicote
Meu pai não quer
Que eu dançe com José
O José é um pé rapado
Que não lava o pé
Entãoo..
Dança neguinha!!
Pega no xicote
Quebra neguinha
Pega no xicote

Neste intercâmbio que se percebe pela mescla do elemento de destaque do Funk, o DJ, com o elemento que aponta para os castigos físicos da escravidão, o chicote, e ainda pelos imperativos "*dança neguinha*", como que ecoando as vozes dos senhores de outrora, somadas à rejeição da neguinha ao José, que é um pé-rapado, se constitui uma denúncia de que hoje, por reprodução de contextos sociais, de uma forma ou de outra ainda existe uma sujeição da mulher negra pelo homem branco e muito desta sujeição se deve a questões relativas ao poder financeiro e econômico (ABREU, 2004, pp. 263-264). E assim como Tati e Valeska, Deise Tigrona virou um referencial neste universo, se apresentando como uma mulher simples da favela que passeia entre discursos diversos, saindo do proibidão erótico para a denúncia social de uma música para outra, com a liberdade que só o Funk proporciona.

Mas Deise não está só, logo surge em cena outra figura de relevo nesta linha, é Tati Quebra-Barraco que com letras como "Cachorra chapa quente" e "Me Chama de Cachorra" se apresenta como uma mulher fora da norma.

Sou cachorra chapa quente,
Adoro quando me taram,
E fico louca de tesão
Pedindo tapinha na cara.
Sou uma gatinha manhosa,

Vou fazer tu derramar,
O seu líquido do amor,
Ai, que tesão vou te arranhar
Cachorra, au au.
Gatinha, miau.

Elas se demonstram como uma nova figura feminina, uma representação de mulher fora do convencional. Para exemplificar esta nova figura, Tati Quebra-Barraco demonstra-se em suas letras como uma mulher com instintos sexuais aflorados e sem romantismos, que não se importa com títulos pejorativos atribuídos a este "tipo de mulher" com o qual ela se identifica, ela canta: "*Me chama de cachorra que eu faço au au. Me chama de gatinha que eu faço miau*" propondo que topa fazer e incorporar ambos os papéis, tanto o da "cachorra", que remete a uma mulher considerada promíscua ou depravada, ou o da gatinha, que remete a uma mulher manhosa. Dependendo mais do que o momento vai propor do que da preocupação com rótulos ou convenções. E se importando prioritariamente em seu próprio prazer muito mais do que em agradar ao parceiro. Por que afinal é ela quem está propondo o jogo.

Em outra letra ela se posiciona em oposição às meninas que "*acham que é tirar onda ser bancadas*", pois estas acabariam se subordinando na cama ao que for ditado pelo cara que banca, o nome do Funk em questão é "Motel", e nele ela fala que "*Quis curti motel com hidromassagem, tirar onda pra elas é viver de sacanagem... Os gatinhos até gostam, mas tu sabe como é, mas se eu pago o motel, eles fazem o que eu quiser...*" Nesta sua letra há uma resposta a uma música da Deise Tigresa em que "*elas*" faziam o que "*eles*" quisessem caso pagassem motel, e desta forma Tati expressa que prefere pagar o motel, para que "*ele*" faça o que "*ela*" quiser.

Tati Quebra-Barraco, em seu primeiro momento artístico, além de não estar enquadrada nos moldes de mulher completamente submissa no que tange ao contexto sexual, não estava preocupada também com padrões estéticos, pois, apesar de ser/estar fora dos dois principais modelos ocidentais estabelecidos de beleza – que dita que a mulher deve ser ou 'branca, magra e alta' ou quando negra deve 'ter formas e curvas bem definidas e hiperbolizadas' para ser sensual – ela dança com todos os "tips" de sensualidade, passando a mão pelo corpo, fazendo caras e bocas, sem se incomodar com sua aparente ausência de enquadramento. E complementando este quadro de uma mulher muito diferente, ela retoma o poder por não se colocar em posição de dependência financeira.

> Sem nenhum respaldo teórico - e, diga-se de passagem, já sem precisar da teoria, na medida em que a prática da igualdade entre os sexos tem se espalhado de forma saudável e natural -, as meninas do funk de Cidade de Deus sabem na pele o que é preconceito, até porque, além de mulheres, são pobres, negras e faveladas. O que não falta, portanto, é estigma. Quando cantam suas letras consideradas obscenas, estão reinvindicando mais do que prazer na cama, estão botando a boca no trombone para denunciar todas as opressões das quais são vítimas. De quebra, ainda rompem com os padrões de beleza vigentes: nenhuma delas é loura ou magra, e nem por isso deixam de exibir o corpo, dançar ou se apresentar como mulheres altamente desejáveis. (BORGES, 2007, p. 186.)

Contudo, mesmo sendo forte e evidente, este fenômeno não vai caracterizar os contextos do Funk como um universo tipicamente feminista, pois existe uma multiplicidade muito grande de posturas entre suas diversas *personas*.

> Enquanto algumas MC's em suas letras e performances de palco se submetem a imperativos e imposições masculinas outras são as que impõem as regras do jogo, e muitas vezes a que se submete passa a ser a que vai se impor intercalando seu posicionamento entre um momento e outro. (FARIA, V. S., 2010, p. 64)

O que fica patente para aqueles que acompanham de perto este universo é que, ao passo que muitas letras como a destas MC's mais empoderadas começaram a aflorar pelo Rio de Janeiro a fora, da mesma forma muitas outras letras que reproduziam discursos machistas, e que se contrapõem diretamente a esta nova postura, continuavam a ser nutridas, como ainda o são na conjuntura atual deste universo. Por exemplo, a letra "My Pussy é o Poder", sucesso que estourou em 2000, do grupo Gaiola Das Popozudas, performado na época por Valesca Popozuda. Nesta letra ela declara que se percebe como detentora do poder, contudo o poder expresso por essa letra se restringe a exercer domínio sobre o gênero masculino por meio de seu corpo e de sua sexualidade, apresentando homem como o caminho para o enriquecimento da mulher inteligente para usar seu corpo.

> Na cama faço de tudo
> Sou eu que te dou prazer
> Sou profissional do sexo
> E vou te mostrar por que
>
> My Pussy é o poder
> My Pussy é o poder
> My Pussy é o poder
>
> Mulher burra fica pobre
> Mas eu vou te dizer
> Se for inteligente pode até enriquecer
>
> Por ela o homem chora
> Por ela o homem gasta
> Por ela o homem mata

> Por ela o homem enlouquece
>
> Dá carro, apartamento, jóias, roupas e mansão
> Coloca silicone
> E faz lipoaspiração
> Implante no cabelo, com rostinho de atriz
> Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz
>
> Rasta no chão, rasta no chão,
> rasta que rasta que rasta que rasta no chão...

Nesta mesma letra ela se denuncia sem querer como não tão poderosa assim, por se colocar como quem faz de tudo na cama, não pelo seu próprio prazer, mas no intuito único de seduzir/agradar ao homem que pode bancá-la em seus anseios de conquistar um corpo perfeito por meio de intervenções estéticas.

> Com esta música ela diz que nesta dinâmica seu interesse não está no romance e sim no que pode ganhar com a relação. Sua letra ainda enumera várias intervenções e tratamentos estéticos que ela aponta como sendo mais uma das vantagens que o homem pode oferecer "*Coloca silicone. E faz lipoaspiração. Implante no cabelo, com rostinho de atriz. Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz*". Pela leitura deste trecho se entende que este padrão estético de formas hiperbolizadas faz parte de sua identidade como mulher, e é por meio de seu corpo que ela se impõe como poderosa. (FARIA, V. S., 2010, p. 27)

Deste modo, onde se vê letras que colocam as mulheres a disposição do homem, que é retratado como o único capaz de suprir as necessidades financeiras e econômicas da mulher, sendo o mantenedor ou único detentor de poder monetário, letras subordinando as mulheres a padrões estéticos e retratando-as como mercenárias incapazes de se autossustentar, a não ser pelo uso de seu corpo como mercadoria, dividem o palco com letras que exaltam a beleza natural e a independência financeira e a autonomia sobre o corpo. Algumas vezes sendo estes dois discursos díspares interpretadas por artistas diversas e outras vezes a mesma artista vai incorporar os dois papéis em momentos diferentes de suas performances de palco.

Mas a música "Agora eu sou piranha" vem mostrar que a Valesca que se importa em se enquadrar nos padrões estéticos é a mesma que não se importa em em se enquadrar nos padrões morais.

> Eu vou pro baile, Eu vou pro baile
> Sem calcinha!
> Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar!
> Daquele jeito
> Sem, sem calcinha!
>
> Eu vou pro baile procurar o meu negão
> Vou subir no palco ao som do tamborzão
> Sou cachorrona mesmo e late que eu vou passar
> Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar!

> DJ aumenta o som!
>
> No local do trepa-trepa eu esculaxo tua mina,
> No completo ou no mirante, outro no muro da esquina,
> Na primeira tu já cansa eu não vou falar de novo
> Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo
>
> Eu queria andar na linha, tu não me deu valor
> Agora eu sento, soco, soco, topo até filme pornô

Piranha, vadia, vagabunda são rótulos relacionadas a um comportamento feminino considerado inadequado, que remetem a um desvio moral ou à subversão do papel da mulher. Estes rótulos são como ferramentas de controle da sociedade sobre a sexualidade da mulher, aplicando-se a qualquer uma que não siga o comportamento que foi preestabelecido.

Ela não se importa em ser chamada de *puta* ou *piranha*, o que seria uma ofensa em um outro contexto. Ao contrário ela mesma se autodenomina desta forma. Poderia ser porque ao não se utilizar de eufemismos ou buscar atenuantes para os estigmas imputados a "esse tipo de mulher", ela se libertasse do domínio dos segmentos que imputaram estes estigmas ou que atribuíssem a seu comportamento um rótulo de desvio social. Porque o termo *puta* ou *piranha* seria aplicado convencionalmente à uma mulher que tenha um comportamento considerado inadequado ou desviante. Ou seja, existe um molde de mulher em que a sociedade espera que toda mulher se enquadre, e qualquer uma que tenha infringido às regras sociais e não se encaixe neste molde é considerada uma inadequação.

> Como o desvio é, entre outras coisas, uma conseqüência das reações de outros ao ato de uma pessoa, os estudiosos do desvio não podem supor que estão lidando com uma categoria homogênea quando estudam pessoas rotuladas de desviantes. Isto é, não podem supor que essas pessoas cometeram realmente um ato desviante ou infringiram alguma regra, porque o processo de rotulação pode não ser infalível; algumas pessoas podem ser rotuladas de desviantes sem ter de fato infringido uma regra. Além disso, não podem supor que a categoria daqueles rotulados conterá todos os que realmente infringiram uma regra, porque muitos infratores podem escapar à detecção e assim deixar de ser incluídos na população de "desviantes" que estudam. À medida que a categoria carece de homogeneidade e deixa de incluir todos os casos que lhe pertencem, não é sensato esperar encontrar fatores comuns de personalidade ou situação de vida que expliquem o suposto desvio. O que é, então, que pessoas rotuladas de desviantes têm em comum? No mínimo, elas partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes. (BECKER, 2008, p. 22)

Neste sentido, enquanto alguns tenderiam a se camuflar para não ser identificado como parte de um grupo considerado desviante, buscando "escapar da detecção", o

discurso do Funk da Valesca e de outras MC's funkeiras (que partilham o mesmo rótulo e a experiência de serem rotuladas) postula que os rótulos não são sua preocupação, sua única preocupação é viver da forma como bem entender, levando em consideração o que for mais vantajoso ou interessante para si independente de como outras pessoas vão encarar, independente da "reação dos outros". E como consequência entre outras meninas/mulheres igualmente rotuladas o discurso que o Funk da Valesca Popozuda carrega acaba por ganhar adesão e projeção.

É importante contudo esclarecer que esta letra libertadora da mulher não é composição da própria Valesca, mas de outra funkeira que leva a voz da mulher comum de espaços periféricos para os palcos e mistura suas falas (em um discurso autobiográfico) com uma personagem criada para chocar e também "*mandar seu recado*" é a Dandara. Uma MC que se apresenta como desbravadora e destemida, trabalha em uma barraca de doces de onde tira seu sustento e onde a aproveita para difundir suas idéias sobre o Funk como movimento social, utilizando esta ferramenta *"para criticar o racismo e o preconceito, mas também para brincar com a vida*" (LOPES, 2009).

> MC Dandara é versátil e também compõe músicas com conteúdos pra lá de sensuais. É compositora de tanta criatividade que, para cada funk, Dandara faz duas versões: uma para as rádios e outra para os shows. Com um funk que é grande sucesso nas pistas e nas rádios, Dandara leva a platéia ao delírio, quando celebra a sensualidade feminina, cantando a música "Pode me chamar de Boa".
>
> [...] MC Dandara transforma tudo em canção e critica a nova onda do funk que só valoriza as letras pornográficas. Agora, em fase de preparação de um novo CD, Idaulina está reunindo funks que mostram as diversas facetas de Dandara Guerreira. Com músicas como "Mulher Jamelão", "Chicholina" e "O Bagulho que tu escolheu", Dandara solta a sua voz potente, entoando funks com letras sensuais e com letras conscientes. MC Dandara é crítica e espera que com seu novo CD, ela possa mostrar que "*o funk pode (e deve) falar de sexo, mas o funk é também a língua da favela e tem muito mais recado para dar.*" (LOPES, 2009)

Dandara é polêmica e exibe no palco um discurso que se opõem aos moldes convencionais de mulher. Uma de suas letras de título "Prostituta de Elite" faz a crítica da mulher que depende do homem para tudo, está em uma relação falsa por conveniência, mas por ser a "mulher de casa" se sente superior a "da rua".

> Talvez por isso, essa guerreira canta essa luta de viver e sonhar nas periferias. Surgiu para o mundo do funk, com o Rap da Benedita, que se baseava na resolução do sequestro do filho do então deputado Albano Reis e da suspeita sobre a então senadora Benedita da Silva. Era o tempo dos rap´s de Cidinho e Doca, William e Duda, Bob Run etc... Depois de muito tempo de luta ela retornava as mídias com a música "PODE ME CHAMAR DE BOA". Que

> até hoje mantém viva a chama de luta dessa guerreira. Ela também é a compositora dos grandes sucessos "AGORA EU TÔ SOLTEIRA" e "HOJE EU VOU BEBER" que viraram hits na voz da GAIOLA DAS POPOZUDAS. Mais o que define essa MC, são os raps de refrão forte, retrato das lutas SOCIAIS e RACIAIS tais como: ALCATRAZ "Fazer mídia pro pobre na televisão. Tu pode achar maneiro doutor mais eu não acho não". (PERFIL MC DANDARA GUERREIRA)

Na maioria suas letras têm uma versão light (sem palavrões) e uma versão proibida. Embora Dandara seja criativa em suas composições, e busque estar adequada a qualquer meios de difusão, parece que mídia e o mercado não se interessaram em lhe dar muita projeção. Hoje MC Carol, MC Ludmilla e Valesca Popozuda são os atuais grandes ícones femininos do Funk. De seus discursos emerge uma mulher muito diferente do que é esperado por alguns segmentos da nossa sociedade. Estas mulheres tentam se impor e se apresentar em uma imagem de autenticidade, elas tentam transmitir em suas letras a ideia de que a funkeira é mais sincera e decidida do que a maioria das mulheres, até mesmo de uma forma bastante engajada ao declarar em entrevistas que sua música fala "*o que toda mulher gostaria de falar, mas não tem coragem."*. (MENDONÇA, 2008)

Ela deseja o homem e diz o que quer que ele faça, ela sai pela noite sozinha e "pega" quem ela cismar e bem entender. Mas esta mulher também é encarada como uma figura contraditória, pois ao mesmo tempo em que ela domina, toma as decisões e iniciativas, manda na situação, ela supostamente em outros momentos continua a se apresentar como submissa, demonstrando-se dependente do homem financeiramente, e tentando agradar ao *seu homem*, aceitando padrões estéticos, moldando seu corpo a estes padrões e atendendo a apelos e imposições.

E levando em consideração que uma mesma MC às vezes transita entre várias identidades femininas e discursos em suas letras, entende-se que não é incomum até acontecer de em algumas de suas falas uma representação entrar em conflito com a outra, isso porque são personagens que na expressão artística hiperbolizam situações e fatos, buscando chocar e criar polêmica, muitas vezes com o intuito principal de passar seu recado e outras vezes apenas para alcançar projeção e notoriedade no meio.

Valesca Popozuda, Por exemplo, não foge a esta regra, e em entrevistas já confessou que a mulher vista em seus shows é uma personagem criada para ser polêmica. Ela já revelou várias vezes que é completamente diferente da mulher que performa nos palcos e que inclusive esta personagem foi criada por seu empresário, Pardal. (DE FRENTE COM GABI, 2012)

Pardal escreve letras e elabora performances para Valesca com a visão de quem percebe que vai haver uma identificação do público feminino, e não apenas para ganhar o público masculino, que pode se interessar por ver uma mulher *gostosa* no palco, isso até faz parte do que compõe o sucesso dela, mas o elemento principal é que muitas mulheres se vêem representadas em suas opiniões pelas suas letras que falam de uma figura feminina que não acredita mais em fidelidade e relacionamentos sérios, que adotou o sexo como uma expressão instintiva. Esta cantora faz sucesso entre as mulheres e entre os homens por que tanto em sua personagem quanto em sua identidade real, que foi mãe aos 16 anos, que já trabalhou em lanchonete e já foi frentista (DE FRENTE COM GABI, 2012), apresenta-se como uma mescla do que a mulher comum da favela é com o que ela quer ser. Ao explicar que em sua música fala "*da mulher que chora, que gosta de transar, que apanha do namorado. Tudo o que eu também já passei*."[9], ela busca refletir o anseio de se ver representada que uma parcela da população feminina carioca carrega.

2.6.1 – Quem é Valesca neste contexto?

Nascida no dia 6 de outubro de 1978 Valesca Reis Santos, carioca do bairro do Irajá, hoje conhecida pelo nome artístico Valesca Popozuda ou apenas Valesca, é uma cantora, compositora, produtora musical e empresária brasileira. Começou como vocalista do grupo feminino Gaiola das Popozudas entre 2000 e meados de 2013. Em 2013, lançou-se em carreira solo com a canção "Beijinho no Ombro". Valesca é considerada a "Rainha do Funk".

> [...] ela nunca imaginou que seria citada em uma prova de filosofia como "grande pensadora contemporânea", menos ainda que reinaria no Brasil. A menina magra e morena que trabalhava como frentista em um posto de gasolina foi descoberta por acaso, pelo seu atual empresário Leandro Gomes, o Pardal, pai do seu filho Pablo. Como cantora e dançarina do grupo Gaiola das Popozudas, Valesca fez sucesso nas favelas com os chamados "funks proibidões", e versos como "Agora eu to solteira e ninguém vai me segurar" a fizeram conhecida do grande público.
>
> Hoje, Valesca Popozuda, loira, sarada e em carreira solo, conquista cada vez mais espaço entre todas as classes sociais, além de liderar uma verdadeira legião de seguidores, os seus "Popofãs". Estudada em teses de mestrado, questões de prova com suas letras e pequenos ativismos por meio de redes sociais, só reafirmam que a menina do Irajá se tornou um fenômeno cultural,

[9] MENDONÇA, Renata. Do EGO, Rio de Janeiro. *A funkeira Valeska Popozuda critica rivais' com funk 'Fruta estraga'*. 30/08/08. Disponível em < http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MRP741663-9798,00.html > Acessado em 07 de jan. de 2012.

> um ícone popular, a diva de toda uma geração. Dizer que a cantora conseguiu tirar o 'sub' de sua 'celebridade' não é exagero. (NAÇÃO CULTURA, 2015)

Em suas declarações deixa claro que não se tornou uma feminista ou ativista, antes foi eleita por seu público como tal: "*Só comecei a entender que minha música poderia ser usada como um discurso quando as próprias mulheres chegavam para mim e diziam que o que eu cantava dava força para elas fazerem o que queriam e que eu falava muitas coisas que elas tinham vontade de falar*.". (LIMA, 2015)

CAPÍTULO III – REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

3 – Afinando os instrumentos e o preparando o Jogo-Mixer

O instrumental teórico-metodológico deste estudo é pautado no olhar sociológico, antropológico e político partindo da perspectiva do feminismo e do movimento negro, precisando assim de lançar mão também da perspectiva racial o que permite a verificação de interseccionalidades. Neste sentido, três fundamentais conceitos precisam ser apresentados ainda que apenas de forma preliminar, estes são o *ethos*, o feminismo e a interseccionalidade.

O *ethos* dentro da perspectiva antropológica é paradoxal, porque ao mesmo tempo em que se sustenta sobre uma visão de mundo é ele que oferece sustentação a esta ao reforça-la em reproduções.

O feminismo, por conta de suas múltiplas correntes, pode acabar como um movimento sem uma face facilmente reconhecível ou definível.

E a noção de interseccionalidade é a tentativa de reflexão sobre as opressões que se surgem da intersecção de fatores diversos como raça, gênero, classe e sexualidade.

3.1 – *Ethos*: um constructo que revela um mundo

A noção de *Ethos* pode ser percebida como de extrema relevância para a compreensão deste estudo, por isso, apenas para expor uma primeira consideração sobre o termo, foi tomada de empréstimo a definição feita por Weiss & Taruskin. Contudo esta definição não é completa, é apenas uma perspectiva sobre este conceito.

> Ethos é uma palavra Grega e denota o conjunto de crenças ou ideais que caracteriza, uma comunidade, uma nação ou uma ideologia. Os Gregos originalmente usavam esta palavra para se referir à influência que a música exerce sobre as emoções, comportamento e até a moral de seus ouvintes. (WEISS &TARUSKIN, 1984, p.1)[10]

O empréstimo de Weiss & Taruskin foi aqui tomado apenas para ilustrar a amplitude do termo, e que não será parte do referencial teórico, pois é suficiente para

[10] "Ethos (pronounced /ˈiːθɒs/ or /ˈiːθoʊs/) is a Greek word and denotes the guiding beliefs or ideals that characterize a community, a nation or an ideology. The Greeks originally used this word to refer to the power of music to influence its hearer's emotions, behaviors, and even morals." Traduzido de WEISS, Piero and TARUSKIN, Richard, "Music in the Western World: A History in Documents" (1984).

este estudo o uso de Maingueneau e de Geertz como referencial teórico para falar de *ethos*.

> Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo "ethos", enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo "visão de mundo". O ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas idéias mais abrangentes sobre a ordem.(GEERTZ, 2008, p. 92)

Neste sentido, pode-se dizer que o conceito de *Ethos* considerado neste estudo é múltiplo, pois ao mesmo tempo em que está de acordo com o explicitado por Geertz que olha pela perspectiva antropológica e social, e segundo a qual, "*têm relação direta e explícita com o conceito da cultura*", – neste sentido, abrangendo uma identidade coletiva como de um povo, um grupo ou uma comunidade – vai lançar mão de outras formas de se conceber este termo, fornecidas por Maingueneau.

Segundo Geertz, o *Ethos* é "*um conjunto de disposições e motivações*" de um grupo ou povo, que ao mesmo tempo que é diretamente influenciada por "*uma visão de mundo*" vai se incidir diretamente sobre a mesma. (GEERTZ, 2008, p. 86)

Contudo, se deve considerar que não há uma fórmula para se capturar esta "visão de mundo", que revelaria o indivíduo conforme proposto por Geertz, sem o medo de incorrer em erro, porque esses aspectos morais também podem ser uma construção para se fazer crer. Para se entender isso, um bom exercício seria olhar com atenção alguns grupos ou indivíduos em situações enunciativas. Por exemplo, observar os políticos em seus debates: todos são críveis, idôneos, ilibados. São assim ou sua fala é a projeção do que querem fazer crer? Isso é o *ethos*. Sabemos que para Maingueneau o *Ethos* é evidenciado no esforço de construção de uma imagem individual por parte de um enunciador, como explicita este autor ao dizer que "*A prova pelo ethos consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança*." (MAINGUENEAU, 2008, p. 13).

Contudo Maingueneau explica que não é tão simples assim, porque o *ethos* é muito mais do que apenas o ato da enunciação somado à imagem que se busca criar, ele está "*crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do ethos do enunciador antes mesmo que ele fale*."

(2008, p. 15). É portanto um conceito que vai além do se deseja transmitir em um discurso, porque em sua forma de ser construído ele depende ainda do interlocutor com suas pré-concepções para se constituir, não sendo um processo unilateral.

Neste sentido, por reconhecer que o conceito de *ethos*, conforme considera MAINGUENEAU (2008), não tem um valor unívoco tendo assim um "*sentido pouco especificado que se presta a múltiplos investimentos: na retórica, na moral, na política, na música...*", e que portanto pode ter uma flexibilidade na interpretação de seu sentido que se adquire conforme as situações que se apresentam, este conceito de *ethos* empregado por Geertz não seria suficiente para as análises que este estudo pretende empreender, e portanto este deve aparecer aqui associado a outra forma de se compreender este termo, ou seja, associado ao *ethos* retórico aristotélico que ganhou uma nova conotação depois de revisto por Maingueneau (2008, p.15).

> Toda vez que se recorre a essa noção de ethos, costuma-se fazer um longo caminho até a retórica antiga, mais precisamente à Retórica de Aristóteles, primeiro autor em que encontramos uma elaboração conceitual ou, pelo menos, cuja concepção chegou até nós. (MAINGUENEAU, 2008, p. 12)

Aliás, convém reforçar que o conceito, embora se compreenda a princípio na noção do *ethos* retórico-aristotélico, vai ganhar novo corpo na perspectiva de Maingueneau, que a este se refere como sendo a voz ou a enunciação que "encarna" as propriedades comumente associadas a um determinado sujeito (MAINGUENEAU, 2001, p. 95-96). De acordo com Maingueneau "*o ethos é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma 'imagem' do locutor exterior a sua fala*", sendo ainda considerado por este teórico da análise do discurso como "*fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro.*" (MAINGUENEAU, 2008, p. 17).

> A problemática do ethos pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. As "idéias" suscitam a adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. Apanhado num ethos envolvente e invisível, o coenunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne. O poder de persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de ele constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados. Com isso, também tomamos distância de uma concepção do discurso que se faz ver em noções como "procedimento" ou "estratégia", para a qual os conteúdos seriam independentes da cena de enunciação que deles se encarregam. Afinal, cremos que a adesão do destinatário se opera por um escoramento recíproco entre a cena de enunciação, da qual o ethos participa, e o conteúdo nela desdobrado. (MAINGUENEAU, 2008, p. 29)

Nesta perspectiva, o *ethos* discursivo indicado por Maingueneau associado ao *ethos* antropológico de Geertz pode ser considerado o sentido mais completo e o mais adequado ao estudo aqui proposto. Assim sendo, se torna perceptível que a noção de *ethos* exposta por Maingueneau e a utilizada por Geertz não são antagônicas ou incompatíveis, e mais adiante no corpo deste estudo podem ser percebidas como complementares, visto que se admite que um discurso não se encerra em si, antes é atravessado por uma polifonia, ou seja, por várias vozes. (MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004)

Desta forma, assim como se admite que todo discurso é polifônico, também se admite que o próprio *ethos* se configura como a expressão de múltiplas vozes, em outras palavras, é a manifestação transversal de uma construção histórica, social, política e cultural. É exatamente neste ponto que a noção do ethos discursivo se encaixa com a do ethos antropológico.

Portanto, podem-se considerar os discursos emitidos por meio das letras de Funk como uma apresentação performática, uma expressão do *ethos* discursivo, e ao mesmo tempo a exposição de um conjunto de disposições e motivações recorrentes de uma visão de mundo. Neste sentido, o conceito de ethos defendido por Maingueneau e o defendido por Geertz se encontram, e assim o *ethos* pode dentro desta pesquisa ser conceituado como "*a manifestação performática dos conjuntos de disposições e motivações de um dado grupo, ou do que se espera deste*.", com a justificativa de que a junção das duas concepções atendem bem ao que se busca nesta pesquisa.

Desta forma, se entende que a lógica ou sentimento que norteia esta manifestação performática chamada *ethos* vai estar diretamente relacionada às motivações e aspirações emanadas em seu discurso, discurso este expressa uma ideologia.

Assim é possível dizer que o uso do conceito de *ethos* dentro deste estudo, além de servir para identificar sentidos expressos, manifestos, emanados nos discursos da funkeira possibilita a comparação destes com aqueles que foram emanados pelo próprio feminismo como movimento, e ainda verificar em que pontos estes poderiam ser considerados como dissonantes ou consonantes da perspectiva ideológica. Porque dentro da concepção do que vem a ser feminismo se produz determinados *ethos*, o que permite dizer que há o pressuposto de que o feminismo carrega um *ethos* inerente ao movimento. Ou seja, historicamente o movimento produziu determinados *ethos* que vão

coincidir ou não com aqueles que foram identificados nas letras, permitindo que seja feita a articulação entre estes dois *ethos*.

A apresentação, portanto deste conceito serve ao propósito de mostrar como é que o feminismo construiu este *ethos*, pelo modo como produz os seus discursos, pela atuação que construiu uma determinada imagem do que é ser feminista, ou pelo que é a "alma deste movimento", que consiste também em um certo modo de se enunciar, em um certo modo de estar no mundo e de interagir com a sociedade e com o outro individuo, ao mesmo tempo que serve ao propósito de possibilitar a comparação entre este e as vozes periféricas contemporâneas.

3.2 – Mas afinal, o que é feminismo?

Para que seja possível a verificação das dissonâncias e consonâncias entre o discurso visto no Funk performado por mulheres e o discurso feminista é necessário que se apresente uma definição clara do que vem a ser feminismo.

Antes de qualquer explicação sobre suas bases históricas, sociais e ideológicas é necessário esclarecer que o feminismo está disposto em diversas correntes. Em outras palavras, no interior do movimento há um desdobramento de distintas teorias e filosofias, que abordam algumas questões e demandas de forma diversa, tendo em conta suas peculiaridades na abordagem das mesmas.

Entender esta disposição em sua diversidade pode ajudar a perceber que não existe "O Feminismo" como um movimento unívoco, contudo em alguns aspectos todas as correntes carregam traços que apontam para uma base em comum. Por isso cada vez que se fala da perspectiva feminista é relevante entender de que lugar especificamente se está falando, ou seja, a que corrente feminista se está fazendo referência, que linha de abordagem está sendo usada como ponto de partida para o debate.

Neste sentido, quando nesta pesquisa for assinalado "O Feminismo", refere-se ao movimento como um todo, em suas bases comuns, que englobam todas as correntes.

Dito isso, podemos apontar o Feminismo como um movimento social, filosófico e político que tem como característica principal a desconstrução da subordinação ou sujeição feminina por meio da conquista da equidade entre os gêneros.

E para remontar de forma muito básica às suas origens pode-se dizer que um caldo de eventos sociais e históricos, inclusive a ascensão do pensamento socialista, instigou e impulsionou este movimento, que em seu período de pré-consolidação não

era chamado ainda de feminismo, mas já era caracterizado pela busca de igualdade entre os gêneros, por meio de políticas.

> The word "feminism" is of even more recent vintage having been coined in 1882 by Hubert Auclert, the organizer of the first female suffrage society in France. The term has a literal meaning of "woman's social movement/political ideology. By the 1890s these terms - féminisme and féministe - appeared their anglicized forms in England. By 1910 they had migrated to North and South America. Women in the 19th century framed their movement not as "feminist", but in terms of "woman suffrage", "the woman movement", and "woman's rights". The popular convention, however, has been to apply "feminism" retroactively to include these earlier struggles for women's advancement". (BOLES & HOEVELER, 2004, p. 2)

Sendo assim, pode-se afirmar que igualdade de direitos e oportunidades aparece como a primeira e principal pauta feminista que se remonta desde o princípio do movimento e que hoje é partilhada entre todas as correntes existentes.

Saindo do âmbito da política e indo para o âmbito da construção ideológica, Drucilla Cornell (1998) compreende que em primeiro lugar, a luta feminista deve estar focada em ações que incluam as mulheres na comunidade moral das pessoas livres, como uma questão inicial do movimento. Para ela é importante ainda que haja uma avaliação equivalente da diferença sexual da mulher para que uma teoria justa de oportunidades iguais seja tecida, mantendo a coerência nessa inclusão.

Ou seja, não é considerar homens e mulheres como iguais em todos os sentidos e aspectos, quando se admite que existem diferenças físicas e biológicas que não são negadas pelo feminismo, mas que ambos são iguais em direitos e em liberdades, pois ao considerar também estas diferenças, quando da inclusão da mulher na comunidade moral de pessoas livres, o movimento com sua influência social segue no sentido de ser justo, imparcial e razoável.

> First, women must be included in the moral community of free persons as an initial matter. Equivalent evaluation of our sexual difference as it relevant to a fair theory of equal opportunity must always be consistent with this inclusion. (CORNELL, 1998, p. 29)

Sendo assim, para além de advogar pela igualdade (ou equidade) entre homens e mulheres, buscando promover os direitos das mulheres e seus interesses, o movimento feminista traz ainda como perspectiva a construção do empoderamento feminino e da libertação dos padrões patriarcais que se baseiam em normas de gênero, representando assim uma opressão sobre a figura feminina.

O engajamento feminista transformou a sociedade ocidental em seus aspectos predominantes em diversas áreas. Embora o direito tenha sido especialmente a área de

atuação do movimento em suas diversas correntes, as reivindicações do feminismo acabaram por alcançar influência desde a cultura até a construção subjetiva da mulher.

A principal via de conquista destas transformações foram as campanhas feitas pelas ativistas femininas reivindicando a legitimação do Estado sobre os direitos das mulheres, tais como direitos de contrato, direitos de propriedade, direitos ao voto. Estas campanhas ainda pleiteavam pelo direito da mulher a sua autonomia e a integridade de seu corpo, onde se incluíam direitos ao aborto e direitos reprodutivos, abrangendo o acesso à contracepção e a cuidados pré-natais de qualidade, pela proteção de mulheres e garotas contra a violência doméstica, o assédio sexual e o estupro, pelos direitos trabalhistas, incluindo a licença-maternidade e salários iguais, e o combate a todas as outras formas de discriminação.

E conforme o pensamento feminista foi ganhando espaço, a inclusão da perspectiva filosófica do feminismo no universo acadêmico ajudou a fundamentar as bases intelectuais, estabelecendo as fronteiras entre os objetivos empíricos e os embasamentos teóricos do movimento.

> The emphasis in the feminist movement on the revaluing of the experiences of women has played out in the construction of feminist philosophy as an identifiable field of study in its own right. Feminist philosophers, for example, have reconceived traditional subject fields, such as ethics and epistemology, to include gendered perspectives, or they have introduced new areas of study, such as the issues surrounding sexuality.
>
> The feminist movement of the United States and Western Europe is typically divided into three periods or waves. Essentially, the feminist movement has as its goal the elimination of the social, political, economic, and cultural oppression of women, although the emphasis placed on these different elements has varied during the history of the movement. While there has been feminist activism in other countries, the Western feminist movement is taken to define the boundaries of the theories and goals of feminism. (GARDNER, 2006, p. 24 e 25)

Neste sentido, se o que o movimento, desde seu início lá nos EUA e no Ocidente Europeu, buscava o fortalecimento da mulher enquanto categoria, com o objetivo principal "*de eliminar a opressão feminina no que tange aos âmbitos social, político, econômico, e cultural*", conforme exposto por Gardner.

Simone de Beauvoir, escritora e filosofa francesa, escreveu em 1949 *O Segundo Sexo*, obra onde traça uma análise detalhada da opressão sofrida pela mulher e que é considerada a base fundamental do feminismo contemporâneo.

Embora não apareça em seus escritos o termo "sororidade" de forma explícita, em suas reflexões o conceito de que a mulher precisa se unir está amplamente exposto,

visto que ela aborda o quanto a ausência de unidade enquanto classe é prejudicial para a mulher.

Neste sentido, ela fala da necessidade da mulher se entender como categoria social ou classe política, criando um senso de unidade, ou de sororidade. O que do ponto de vista do feminismo é um fator estratégico para que a mulher consiga acessar os direitos que a sociedade já tem reconhecido como seus, bem como para a busca por se conquistar novos direitos.

> Se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno. Os proletários dizem "nós". Os negros também. Apresentando-se como sujeitos, eles transformam em "outros" os burgueses, os brancos. As mulheres — salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas — não dizem "nós". Os homens dizem "as mulheres" e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito. Os proletários fizeram a revolução na Rússia, os negros no Haiti, os indo-chineses bateram-se na Indo-China: a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam (Cf. Segunda Parte,§5). Isso porque não têm os meios concretos de se reunirem uma unidade que se afirmaria em se opondo. Não têm passado, não têm história, nem religião própria; não têm, como os proletários, uma solidariedade de trabalho e interesses; não há sequer entre elas essa promiscuidade espacial que faz dos negros dos E.U.A., dos judeus dos guetos, dos operários de Saint-Denis ou das fábricas Renault uma comunidade. Vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo habitat, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social a certos homens — pai ou marido — mais estreitamente do que as outras mulheres. Burguesas, são solidárias dos burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres pretas. (BEAUVOIR, 1949, p. 13)

Desta forma, apontando como uma das principais fraquezas do movimento feminista a falta deste senso de unidade entre as mulheres, ela convida a mulher a repensar sua condição para que se consiga assim forjar uma unidade, uma identidade com laços de solidariedade entre as mulheres.

Beauvoir critica a postura daqueles que consideram a mulher apenas como parte da comunidade humana, desconsiderando as peculiaridades do lugar que esta ocupa dentro desta comunidade. Ao mesmo tempo em que admite a existência de dificuldades, impostas pela própria configuração social, que impedem que a mulher se entenda como parte de uma classe. Neste caso, o problema é que elas, as mulheres, estão incluídas na comunidade dos seres humanos, e neste contexto acabam espalhadas e isoladas umas das outras no meio de uma coletividade que inclui o homem como parte do todo o qual elas também pertencem.

> Mas o conceitualismo perdeu terreno: as ciências biológicas e sociais não acreditam mais na existência de entidades imutàvelmente fixadas, que

> definiriam determinados caracteres como os da mulher, do judeu ou do negro; consideram o caráter como uma reação secundária a uma situação. Se hoje não há mais feminilidade, é porque nunca houve. Significará isso que a palavra "mulher" não tenha nenhum conteúdo? É o que afirmam vigorosamente os partidários da filosofia das luzes, do racionalismo, do nominalismo: as mulheres, entre os seres humanos, seriam apenas os designados arbitrariamente pela palavra "mulher". Os norte-americanos, em particular, pensam que a mulher, como mulher, não existe mais; se uma retardada ainda se imagina mulher, as amigas aconselham-na a se fazer psicanalisar para livrar-se dessa obsessão. A propósito de uma obra, de resto assaz irritante, intitulada "Modern Woman: a lost sex", Dorothy Parker escreveu: "Não posso ser justa em relação aos livros que tratam da mulher como mulher... Minha idéia é que todos, homens e mulheres, o que quer que sejamos, devemos ser considerados seres humanos". Mas o nominalismo é uma doutrina um tanto limitada; e os antifeministas não têm dificuldade em demonstrar que as mulheres não são homens. Sem dúvida, a mulher é, como o homem, um ser humano. Mas tal afirmação é abstrata; o fato é que todo ser humano concreto sempre se situa de um modo singular. Recusar as noções de eterno feminino, alma negra, caráter judeu, não é negar que haja hoje judeus, negros e mulheres; a negação não representa para os interessados uma libertação e sim uma fuga inautêntica. (BEAUVOIR, 1949, p. 8)

Em seu pensamento Simone Beauvoir não julga se esta construção – da mulher como parte da comunidade dos seres humanos e não como classe – que dispersa a mulher, teria sido construído de forma intencional e sistemática, mas avalia que isto serve ao propósito de perpetuar o patriarcado e fazer a manutenção do poder do homem sobre a mulher, ou em detrimento da mulher. Por isso este senso de unidade começa pela afirmação de gênero, "*Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: 'Sou uma mulher'*." (BEAUVOIR, 1949, p.9), visto que um homem não iria buscar discutir o lugar de privilégios que ele próprio ocupa dentro da sociedade.

Desta forma, para esta pensadora, a mulher – assim como o proletário, o negro e o judeu – precisa se perceber como oprimida, e se afirmar como mulher, como parte de uma comunidade, como pertencente a uma unidade política.

É inspirado em suas ideias e reflexões que muitos grupos se consolidam hoje em movimentos de atuação política, de intervenções de rua e movimentos virtuais também.

Hoje pelas redes sociais, em declarações de grupos brasileiros que se declaram como representantes do movimento, o que se percebe é que alguns objetivos continuam idênticos, outros mudaram ou foram acrescentados, mas que o movimento logrou um avanço sócio-tecnológico ao identificar o "senso de unidade" não apenas como condição política, mas além disso como a principal ferramenta para o êxito de tal empreitada.

Para propor um diálogo entre o feminismo em suas raízes com militância atual vou apelar para as redes sociais, que são usadas para a disseminação da ideologia de

muitos grupos feministas que exercem um ativismo sensível para além do espaço virtual.

Um pouco sobre esta construção, em torno do senso de unidade citado, pode ser observado em uma postagem sobre o sentido do feminismo emitido pelo grupo virtual "O machismo nosso de cada dia" em sua *fanpage* do Facebook, onde se aponta a sororidade como uma das principais marcas, ressaltando ainda seu valor estratégico.

> O feminismo promove a Sororidade. Sororidade vem do latim, sororis irmã e idad, relativa a qualidade. Se o pacto entre os homens é conhecido como fraternidade e reconhece parceiros e sujeitos políticos excluindo as mulheres, a Sororidade é o pacto entre as mulheres que são reconhecidas irmãs, sendo uma dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo.
>
> Patriarcado é uma cultura, um sistema, uma civilização, um sistema econômico, um sistema político, um sistema legal, um sistema religioso, um sistema científico, e assim por diante. Mas acima de tudo, o patriarcado é um PODER. Um poder que se manifesta em todos os lugares, instituições, pessoas, hábitos, culturas, religiões, ideologias, mesmo entre mulheres. Isto porque o patriarcado socializa com os papéis e as hierarquias de gênero que existem entre homens e mulheres. O patriarcado existe há tanto tempo pois promove a sociabilidade entre homens, que se tratam como irmãos (fraternidade), atribuindo-lhes poder. Enquanto isso, obriga as mulheres a reproduzirem e sustentar materialmente os homens, socializadas entre si como inimigas, servindo aos interesses do desejo masculino. (O MACHISMO NOSSO DE CADA DIA, 2012).

Nesta mesma postagem este grupo virtual voltando para seu público feminino aconselha "*Devemos nos apoiar, nos fortalecer e estabelecer críticas construtivas, abrindo sempre o diálogo de forma respeitosa. Quando brigamos, estamos caindo na própria armadilha do patriarcado. Vamos promover a sororidade entre nós!*", explicando que uma feminista não pode concordar em ridicularizar ou expor negativamente outras mulheres.

Esta chamada à adesão a um senso de unidade se faz necessário, de acordo com a visão deste grupo especificamente, porque existem apelos contrários a ele nas redes sociais, onde as mulheres se hostilizam umas as outras com motivações diversas. E este quadro é percebido como grave para as ativistas do feminismo tanto que outros textos similares, com conteúdo de alertas sobre esta questão, são divulgados frequentemente. Em um destes lê-se que "*É muito comum, quando falamos de mulheres que reproduzem comportamentos machistas, as feministas reagirem falando que não conseguem ter empatia e sororidade por elas*." (FEMINISMO SEM DEMAGOGIA, 2013)

Assim, é perceptível que alguns grupos que advogam pelo feminismo sentem a necessidade de reforçar o senso de unidade, ou sororidade, como um dos eixos norteadores da luta feminista. Desta forma, a sororidade passou a ser um ponto de

contenda entre as feministas mais radicais e menos pacientes, que vêm os homens que se beneficiam do patriarcado como seus inimigos e as mulheres que se rendem a este sistema como suas inimigas, e as feministas contemporâneas, que consideram que como sistema de opressão seu inimigo é o patriarcado e ponto.

Em um painel do que é compartilhado entre as correntes do feminismo mais clássico e o feminismo contemporâneo são observados até aqui: 1) igualdade de direitos políticos, sociais e morais (no que se inclui autonomia sobre o corpo); 2) valorização da independência emocional e financeira em relação ao homem. Ponto de distinção ou divergência: 1) promoção da sororidade. Ou seja, nesta equação ainda não foi colocada a atuação e os valores do Feminismo Negro Diaspórico e já surgiu um ponto de divisão. O que serve neste estudo para exemplificar como as diversas perspectivas feministas devem ser levadas em conta em um momento de comparação entre seus discursos com quaisquer outros discursos.

Portanto esta é só uma visão preliminar sobre o feminismo com apenas alguns tópicos essenciais ao empreendimento deste estudo. Outras questões emblemáticas sobre este movimento, inclusive as visões e valores do Feminismo Negro Diaspórico, serão abordadas conforme a demanda que a análise das letras for apresentando, o que representa no corpo desta pesquisa uma oportunidade de diálogo entre as funkeiras com expositoras do pensamento feminista desta corrente, tais como Lélia Gonzalez, Jurema Werneck, Sueli Carneiro, Angela Davis e Alice Walker.

3.3 – Interseccionalidade: A mulher negra em seu lugar desprivilegiado

O acúmulo de condições e atributos que posiciona a mulher negra de espaço periférico em lugar de vulnerabilidade e ausência de oportunidades como a posição social, de subalternizadas pela questão da classe perante as classes dominantes, o efeito vizinhança, pois o preconceito com seu lugar de origem e ausência de ativos sociais lhes tira o acesso oportunidades, que é agravado pelo racismo, pois o estigma da cor fecha portas, e pelo sexismo, que as impede de ascensão. E esta condição gerada pelo entrecruzamento de diversas situações de marginalização, discriminação e opressão tem sido reflexão e se denomina interseccionalidade e é pauta de muitas pensadoras feministas.

> A literatura produzida no campo político e acadêmico por feministas afrodescendentes tem enfatizado a centralidade da intersecção de "raça",

> gênero, classe e sexualidade não só no que se refere à compreensão do status marginalizado e das drásticas condições de vida a que as mulheres negras encontram-se sujeitas, mas também no que diz respeito à elaboração de estratégias sociais e políticas que transformem tais circunstâncias. (SANTOS, 2007,p.12)

Quando as políticas públicas visam reduzir as desigualdades entre homens e mulheres, estas vão alcançar as mulheres brancas e de classe média, quando são para reduzir as desigualdades entre brancos e negros, o homem negro vai ser beneficiado mais do que a mulher negra. Ou seja, a mulher negra fica exatamente no ponto da intersecção que as impede de acessar ou de serem alcançadas por estas políticas públicas. No ponto exato onde estas duas opressões se somam. E esta é uma condição observada não somente no Brasil conforme se pode verificar pela leitura de CRENSHAW (1989).

> With Black women as the starting point, it becomes more apparent how dominant conceptions of discrimination condition us to think about subordination as disadvantage occurring along a single categorical axis. I want to suggest further that this single-axis framework erases Black women in the conceptualization, identification and remediation of race and sex discrimination by limiting inquiry to the experiences of otherwise-privileged members of the group. In other words, in race discrimination cases, discrimination tends to be viewed in terms of sex- or class-privileged blacks; in the sex discrimination cases, the focus is on race- and class-privileged woman. (CRENSHAW, 1989, p. 140)

Lícia Barbosa explica que no contexto brasileiro a intelectual, militante, ativista, Lélia de Almeida Gonzalez é tida como uma das maiores referências do feminismo negro, e que dentro da perspectiva desta intelectual o estudo das relações raciais precisa ser percebido também em sua relação à dimensão de gênero e dentro de todo seu contexto histórico.

> A base do pensamento de Gonzalez é marcada por um conjunto de questões relacionadas às mulheres negras, que revelam aspectos simbólicos do racismo e sexismo da sociedade brasileira através da ideia de que as mulheres negras estão no planeta para servir. Tal concepção tem origem na etimologia do termo mucama e em textos históricos que dão conta do uso sexual a que as escravas domésticas eram submetidas. (BARBOSA, 2010, p. 5)

A percepção desta interseccionalidade é expressa nas vozes de mulheres que buscam juntas formas de superação pelo descaso do Estado e das condições desprivilegiadas construídas por um processo histórico e por um contexto sociocultural bem específico aqui no Brasil, onde além de tudo a mulher negra sofre com a sua hipersexualização, com as consequências sociais do "branqueamento" e com os efeitos do mito da democracia racial.

CAPÍTULO IV – AS FUNKERAS POR ELAS MESMAS

4 – Beijin’ no ombro “prazinimigas”

A nossa sociedade fomenta discursos de competição entre os indivíduos. Entretanto para o gênero feminino estes discursos parecem criar um ideário onde esta “inimizade” se demonstra ainda mais explícita e perigosa. É importante notar que alguns espaços específicos apresentam este ideário de forma ainda mais exacerbada que outros, dando a impressão de que a concorrência entre mulheres se transforma em ódio e rivalidades pessoais, que vão além das fronteiras da competitividade vista entre os homens nas disputas fomentadas pelo mercado de trabalho. Muitas mulheres se apropriam deste ideário e se identificam com um profundo sentimento de rivalidade. E assim as disputas vistas em seus discursos ganham a conotação de uma luta pela sobrevivência vinculada a uma necessidade de espaço e visibilidade.

Algumas letras de Funk performadas por mulheres conseguem retratar fielmente esse sentimento de rivalidade e disputa por atenção, visibilidade e reconhecimento, por exemplo, as músicas “Beijinho No Ombro” e “Eu sou a diva que você quer copiar” da Valesca Popozuda. Dentre estas, a que será discutida neste subitem em primeira instancia é a música “Beijinho No Ombro”, escolhida por ser um dos grandes sucessos atuais do Funk. Mas a análise de tal letra, antes de qualquer outra, abre um caminho para a análise das próximas músicas investigadas, visto que seu discurso pode ser considerado uma síntese do mesmo sentimento transmitido por outras letras de discurso idêntico que neste momento atual são tendência.

Desejo a todas inimigas vida longa
Pra que elas vejam cada dia mais nossa vitória
Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba
Aqui dois papos não se cria e não faz história

Acredito em Deus faço ele de escudo
Late mais alto que daqui eu não te escuto
Do camarote quase não dá pra te ver
Tá rachando a cara, tá querendo aparecer

Não sou covarde, já tô pronta pro combate
Keep Calm e deixa de recalque
O meu sensor de periguete explodiu
Pega sua Inveja e vai pra... (Rala sua Mandada)

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

O *ethos* enunciador começa marcando seu lugar de fala, pelo pronome "eu", esta dêixis pessoal está implícita no enunciado "*Desejo a todas inimigas vida longa. Pra que elas vejam cada dia mais nossa vitória*". É neste momento que este *ethos* fornece a primeira referência para nos ajudar a entender como se dá a forma de construção da sua imagem em oposição à imagem de seu interlocutor, a alteridade que neste cenário é identificada como "a inimiga" (ou as inimigas). Assim é marcado seu *ethos* em oposição direta ao das inimigas com os elementos dêiticos "eu" e "elas".

Ainda é interessante apontar que o verbo "*desejo*" está conjugado no presente marcando sua fala em um momento atual apresentando um cenário, entretanto o dêitico temporal "*cada dia*" vai se apresentar um decorrer do tempo que permite ao *ethos* enunciador propor uma previsão do que deve ocorrer com o decorrer deste tempo, permite afirmar que o que sua inimiga vai contemplar é "*mais"* da "*nossa vitória*" se desenrolando pelo futuro. Por isso suas inimigas precisam ter "*vida longa*", pois um longo período de tempo expressa que de alguma forma há uma progressão que se estende. Não é como se dissesse "*olhem onde eu cheguei*", porque ela ainda pretende ir além. Ou seja, este enunciador vai estar a cada dia mais em seu lugar de sucesso.

Há uma motivação explícita na enunciação, o desejo de que suas inimigas tenham vida longa, para que tenham a oportunidade de apreciarem a vitória que este *ethos*, na primeira pessoa (enunciadora) localizada no "eu", parece compartilhar com um grupo ou comunidade, que é expressa pelo pronome possessivo "nosso". O fato de ser na primeira pessoa do plural revela um *ethos* que está acompanhado neste lugar de bem-sucedido ou de vitorioso.

Desponta uma primeira pessoa plural quando surge o *ethos* na apresentação de pelo menos dois sujeitos, em "nossa vitória", um onde ela, a *persona*, se constrói e se mantém como enunciadora individualizada, e outro que é enunciadora coletiva, se unindo a outras pessoas que se supõe que sejam iguais a ela, porque também estão nesta posição invejada.

Desta forma, com este enunciado ela se coloca entre iguais, ou unida a outros, nesta relação de embate com as "inimigas" a quem se deseja vida longa. Isso pode ter dois efeitos de sentido; em um ela busca se construir por meio de uma imagem de si como modesto ou alguém que tenha a virtude da modéstia, como quem reconhece que sua vitória deve também ser atribuída à participação de outras pessoas. Em outro ela

compartilharia este espaço com pessoas que estão no mesmo nível ou posição social que ela, independente de terem ou não participado de sua vitória.

O termo "inimiga/inimigo" é uma elocução que por si já nos remete à noção de guerra e marca uma situação de confronto. A *persona* enunciadora prossegue neste tipo de investida, a partir da ameaça "*Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba*", ou seja, quando estiver frente-a-frente com estas inimigas o que se pretende é desferir de todos os aparatos disponíveis para derrotá-las, e assim a *persona* começa a explorar com maior clareza a metáfora bélica nas relações com sua interlocutora.

Ela sentencia que estas inimigas são mulheres de duas palavras ou "*dois papos*", e que, com esta postura, de não cumprir com o que diz, elas não "*vão se criar*" e nem conseguir fazer história, em outras palavras, desta forma estas inimigas não terão chance de construir um trajetória como a dela e chegar até "ali" naquele lugar onde ela está, "*aqui dois papos não se cria e não faz história*". Neste sentido, "aqui" se apresenta como marca espacial de um lugar específico e determinado, um lugar em que não se admite este tipo de comportamento. Mulheres de "*dois papos*" é uma categorização ou característica que sua construção discursiva atribui a sua inimiga, serve dentro do enunciado para manifestar em que categoria sua inimiga está posicionada.

Neste sentido, pela análise deste primeiro trecho se pode então perceber uma imagem construída para a alteridade que assume este lugar de interlocução, mesmo que não seja apontado empiricamente quem são estas inimigas. Até este ponto da análise o que as marcas e indícios encontrados em seu discurso nos permite dizer é que: 1) na voz deste *ethos* enunciador as inimigas se constituem em um conjunto plural, ou seja, são mais de uma; 2) são do gênero feminino; 3) são invejosas, pois esta alteridade não suporta ver a ascensão deste outro conjunto plural, em que a *persona* enunciadora se inclui; 4) e são falsas – não são confiáveis, pois inventam "papos" contraditórios e dúbios. Neste sentido o que vemos são categorizações e atribuições de lugar dentro de uma relação marcada pela dicotomia "bem" versus "mal", "superior" versus "inferior", "mulher socialmente aceita" versus "mulher outsider".

Depois de categorizar suas inimigas, apontando apenas alguns dos motivos que "justificam" sua aversão por elas, este *ethos* avança em seu discurso acenando que se apoia em Deus para se proteger contra todas estas inimigas no enunciado "*Acredito em Deus faço ele de escudo*". Ao apelar para o discurso religioso, se colocando como quem necessita da proteção divina simbolizada pelo "escudo", ela evoca a noção de que a

inimiga é quem lhe atacou primeiro. Ela se utiliza de Deus como escudo apenas para garantir sua integridade, se resguardando destas investidas. Assim ela se inocenta do papel de quem seria responsável por criar o sentimento de hostilidade entre si e a alteridade.

Décio Rocha, analisando um discurso oficial do então Presidente norte-americano George W. Bush, aponta que o uso da metáfora bélica associado ao recurso do "*dispositivo cenográfico, que passamos a denominar 'testemunho de fé'*" é bastante recorrente quando um enunciador busca produzir uma atmosfera de fé e de devoção, e se constituir em uma imagem de pessoa de bem lutando contra o mal. (ROCHA, 2006, p. 367)

Em seu discurso se constrói uma alteridade que é caracterizada por adjetivos que assumem um efeito de degradar e desmerecer este "outro", neste caso "outra". Ela se constrói como superior quando se coloca em oposição à imagem que constrói da inimiga. Este recurso de categorização ainda se expressa em "*Late mais alto que daqui eu não te escuto"* onde a outra ao "*latir*" é identificada como uma cachorra. O termo "cachorra" vai marcar esta mulher como não se enquadrando no comportamento sexual aceito pela nossa sociedade. Ou seja, cachorra pode significar que esta mulher é promíscua. Ao mesmo tempo, quando completa o enunciado *em "Do camarote quase não dá pra te ver. Tá rachando a cara, tá querendo aparecer*", ela enfatiza que está em um lugar inatingível a estas opositoras, o camarote, ao ponto de nem mesmo a voz destas poderem alcançá-la, mesmo quando estas fazem de tudo para chamar sua atenção e de outros. Neste sentido, a *persona* busca virar o jogo ao indicar que sua adversária passa vergonha ao tentar provocá-la ou intimidá-la com seus "*latidos*".

O camarote vai marcar espacialmente o lugar de fala, lugar de onde ela está falando. Embora o camarote se constitua em lugar fisicamente localizável, é a posição que este lugar imprime que importa, porque como símbolo este lugar possibilita o olhar de cima e privilegiado. Neste sentido, o camarote se apresenta aqui como a materialidade do lugar de destaque já imaginado antes no discurso desta música, é o que nos permite visualizar o ambiente onde a *persona* está, porque é onde se cria uma cenografia, é o "tal lugar específico e determinado" referido anteriormente como o espaço onde as inimigas não conseguiriam chegar, onde seu trânsito não seria permitido, porque seu comportamento não seria adequado ou propício para o que a sua ambiência propõe.

Então ela se posiciona, em certos termos, como ideologicamente superior ao apelar para a moral que inferiorizaria a outra por seu comportamento – comparando-a a uma cachorra, termo que simbolicamente estaria ligado a um comportamento não aceito para uma mulher dentro da nossa sociedade – e em seguida em outros termos torna a se colocar em um lugar (localizado espacialmente) de superioridade. Reforçando assim a inferioridade da outra.

Na cenografia desta música o camarote ao mesmo tempo em que se constitui em um objeto de disputa, porque é onde se almeja estar e pelo que se luta, também é parte da cenografia do ambiente criado para dar materialidade ao lugar. O camarote aparece como se fosse o lugar, contexto situacional (ou ambiente físico, ou o lugar da enunciação), de onde o discurso é enunciado, um lugar que está física e simbolicamente acima: "*daqui eu não te escuto*".

Assim duas cenografias ficam expressas por meio de se visualizar o lugar a partir de onde o *ethos* enunciador fala: a primeira a da guerra que se trava pelo camarote e a segunda a da glória conquistada de estar neste lugar. A cenografia da guerra se constitui pelas "armas" para atacar "as inimigas" e do "escudo divino" para se defender destas. A cenografia da glória se constitui por poder o fim da batalha trouxe, o poder se estar neste lugar tão almejado que é o camarote.

Este lugar dentro deste discurso só pode ser alcançado pelos valentes e corajosos. Por isso a presença da Negação Polêmica que se vê em seguida no enunciado desta música vem reforçar que este *ethos* é um conquistador, ostentando sua força "*Não sou covarde, já tô pronta pro combate*" – onde o *ethos* enunciador é apresentado como quem não se acovarda perante suas inimigas, mostrando-se disposto ao enfrentamento, evidenciando que só existe a necessidade de se afirmar como quem não é covarde, porque seu interlocutor, construído como "as inimigas", com suas atitudes, consideradas dentro do enunciado como provocações ou afrontas, parece imprimir alguma dúvida sobre se este *ethos* teria coragem suficiente para enfrentá-las.

Este recurso denominado de negação polêmica é explicado por RODRIGUES e ROCHA (2010, p. 210) que, baseando-se em Ducrot, apresentam a noção da presença de um enunciador "*que se confronta com um locutor que assume um enunciado negativo está marcada na frase – é um fato da língua recuperado no enunciado*". Dentro do que estes estudiosos da análise do discurso expõem esse fenômeno ocorre mesmo que não haja um locutor empírico, pois a alteridade é construída discursiva e

ideologicamente. Por isso eles frisam que "*esse enunciador colocado em cena não é assimilado a nenhum locutor que, dizendo eu, assuma a responsabilidade de algo efetivamente proferido, enunciado*".

> A uma perspectiva discursiva interessam, fundamentalmente, os efeitos de sentido produzidos pela negação polêmica: a possibilidade de identificar duas "vozes" distintas encenando um embate de posicionamentos em relação a um dado tema, uma polarização de pontos de vista. Com isso, marca-se a presença de "um outro" no discurso, remetendo à discussão sobre heterogeneidade discursiva. (RODRIGUES e ROCHA, 2010, p. 210)

Sua negação é portanto uma réplica a alguma voz anterior. É importante ressaltar que juntamente com a negativa surge a evocação de um "*combate*", onde a *persona* retoma à metáfora bélica que vai servir para estabelecer ou reforçar aqui a ideia de que há um conflito, de consequências concretas, entre ela e suas inimigas.

Ao recomendar a suas inimigas que se mantenham calmas "*Keep Calm e deixa de recalque*", em uma alusão à expressão britânica "*keep calm and carry on*" (mantenha-se calmo e siga em frente) que foi utilizada como um slogan em 1939, no início da Segunda Guerra Mundial, pelo governo da Grã-Bretanha, com o objetivo de tranquilizar os britânicos em caso de invasão do território. Nesta lógica, a inimiga não conseguiria abalar esta mulher mais poderosa. Por isso, o complemento "*deixe de recalque*" assinala que esta inimiga não consegue aceitar sua vitória, pois o recalque dentro da lógica psicanalítica de Freud é que se um indivíduo não pode ser de uma certa forma, ele não pode aceitar que mais ninguém seja, e por isso gera um mecanismo de supressão ou repressão "do outro" ou da situação que considera intolerável. É importante ressaltar que não se pretende insinuar que a intenção de quem escreveu a letra seja esta que acaba de ser exposta, mas apenas apresentar uma possibilidade de sentido.

O recalque de acordo com a teoria freudiana da repressão é o mecanismo pelo qual o indivíduo busca eliminar do seu consciente representações que considera inaceitáveis. Na verdade, pode ser colocado como um processo ativo no qual o indivíduo busca conservar ao nível do inconsciente todas as emoções, os desejos, as lembranças ou afetos que possam entrar em conflito com a visão que o sujeito tem de si mesmo ou na sua relação com o mundo ou que gerem frustrações (BILLIG, 1999). Deste modo, a inveja é um tipo de repressão, não o único, mas uma das formas de manifestação do recalque.

Desta forma a identidade performada pela cantora se apresenta como sendo invejada por suas inimigas. E para justificar este sentimento de estar sendo invejada se utiliza novamente do recurso de caracterizar e categorizar a outra como inferior quando diz no andamento da música que seu "*sensor de periguete explodiu*". Neste ponto, é importante esclarecer o que vem a ser uma 'periguete' ou 'piriguete'; é o que se traduz na gíria "*como mulheres vulgares na forma de se vestir, sexualmente depravadas e interesseiras.*" (FARIA, 2010, p. 48).

Dentro da lógica de um mecanismo que Foucault denomina de '*sanção normalizadora*', que é parte de um complexo sistema disciplinar, a humilhação de ser identificada por um rótulo inferiorizante serve para a *piriguete* como uma punição por sua insujeição às normas morais estabelecidas socialmente (FARIA, 2010, p. 79). Ou seja, a 'piriguete' não se comporta como se espera que uma mulher se comporte e por isso a sociedade busca puni-la para que esta sirva de exemplo para as outras.

Desta forma, a norma serve como um instrumento para oprimir e ao mesmo tempo rebaixar o status do outro que é apontado como um desviante, e isto, na maioria das vezes, se sustenta em sinais corpóreos que marcam um estigma do lugar social que este "desviante" ocupa. No caso da periguete a marca seria suas roupas provocantes, que poderiam ser vinculadas a um "desvio" que seria o comportamento sexualmente inadequado para uma mulher.

No que concerne ao que compõe o "desvio", Howard Becker, em seu livro *Outsiders*, propõe que se avalie o sentido do que tem sido considerado como "comportamento social patológico" por uma nova percepção e com um olhar mais isento de julgamentos de valor. Este termo, *outsiders*, supõe uma norma onde todo aquele que não se adéqua é considerado como patológico. Assim como quando se impõe normas de perfeição e de beleza se produz inadequações. De acordo com o que expressa o livro *Outsiders* é necessário se opor à concepção de que pessoas de um mesmo espaço têm uma essência só, são parte de um grupo homogeneamente constituído e por esta razão estão predispostos ou não a infringirem as regras sociais. Com estas observações este autor introduz uma nova noção da oposição entre normalidade e desvio, entre a idéia do normal e do patológico. E mostra os "normais" acusando o desvio da norma e os desviantes sendo objetos de acusação, simplesmente porque seus valores não são os mesmos dos "normais".

Em uma análise funcionalista da sociedade o desvio é aquilo que provoca desencaixes, que desequilibra ou não consegue cumprir seu papel social, e por isso perturba a ordem social. Seria nesta análise, onde se vê uma oposição entre sociedade e indivíduo, que caberia a idéia de *Anomia* de *Durkheim* (o anti-social e a disfuncionalidade que este causa), e a razão de se criar um conjunto comum de normas. Becker por outro lado expõe os "*grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar estas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders."*.(BECKER, 2008, p. 21 e 22)

Neste sentido, Becker contesta de forma crítica a idéia de Durkheim, a idéia do todo orgânico, onde se tem o desviante como um problema em relação ao todo. A noção de desvio deve ser investigada em sua relação social ou na noção de norma. Pois o ponto de vista da sociedade tem sido passado como se fosse o ponto de vista universal, e desta forma a interpretação *durkheimiana* acaba sendo predominante em nossa sociedade.

É desta interpretação *durkheimiana* que surgem discursos que conduzem a uma visão onde todo grupo ou indivíduo que não siga o comportamento hegemônico ou predominante é tido como uma anomalia. E seu comportamento é tido como uma conduta imoral, ao se relacionar ao que é marginal, que além de discriminada é de certa forma criminalizada, mesmo quando em si não seja considerado um crime.(BECKER, 2008, p. 13)

Este novo olhar apresentado por Becker expõe que ainda que as regras e as normas sejam dados em um conjunto comum entre os diversos grupos sociais, alguns grupos podem se opôr a estes conceitos de normalidade. Por exemplo, a forma que as meninas funkeiras têm de se apropriarem do corpo e de simbolizar por meio dele é bem particular, e isto evidencia o valor que estas formas de simbolização adquirem em uma pesquisa sobre a relação de um grupo com a sociedade circundante. Acima de tudo porque ajuda a entender que seu comportamento somente é visto como imoral por causa de uma moral socialmente imposta.

Deste modo este novo olhar que Becker lança representa uma contribuição valiosa para este estudo, principalmente porque conduz à constatação de que estes discursos, que ainda seguem a lógica de Durkheim, produzem formas de identificação e categorização que as relacionam ao desvio e são profundamente estigmatizantes.

E interessante notar que uma funkeira acusando uma outra funkeira de ser "periguete" pode carregar o sentido de fuga de uma estigma por meio imputá-lo a outro. Ou seja, para se estabelecer é necessário apontar "o outro" como *outsider*. A Periguete, por outro lado, não tenta se desvencilhar da imagem de fora da norma, pois mesmo sabendo o que compõe as marcas do desvio e a empurra para condição de outsider.

Goffman considera que qualquer indivíduo consegue perceber quando existe alguma inadequação entre seu comportamento e às exigências apresentadas pela vida em sociedade. Para ele "*uma condição necessária para a vida social é que todos os participantes compartilhem um único conjunto de expectativas normativas, sendo as normas sustentadas, em parte, porque foram incorporadas.*" (GOFFMAN, 1982. p. 108 e 109). Diante desta percepção, de que não está enquadrada no comportamento esperado para uma mulher, ela pode adotar duas posturas: a) não relatar publicamente que sua postura quanto aos homens e ao sexo mudou (encobrindo-se). Para que não seja olhada o tempo todo pela sua condição de quem não preenche os requisitos exigidos para ser "uma mulher direita"; b) ou pode defender seu ponto de vista, sua perspectiva. Contudo para defender seu conjunto de disposições e motivações ela vai ser vista como uma figura ainda mais conflitiva e agressiva, pois sentirá a necessidade de ser enfática e firme.

Em "*Pega sua Inveja e vai pra... (Rala sua Mandada)*" a mulher performada pela cantora torna então a afirmar que está em uma posição superior a esta outra mulher que é inferiorizada com o rótulo de periguete, e que esta posição lhe provoca inveja. E assim mais uma vez o ponto alto da "vitoriosa" é ferir a "perdedora", que deve ser banida do convívio social, o que fica implícito no enunciado que é reforçado pelo imperativo "*Rala sua Mandada"*.

Caso retirássemos a elocução "*Beijinho no ombro*" do contexto apresentado anteriormente, perceberíamos que esta expressão poderia significar tão somente uma autoaceitação bem trabalhada, uma autoestima elevada, porque um beijo no ombro é um beijo em si mesmo. Como símbolo este gesto é riquíssimo de significado, e na sentença "*Beijinho no ombro, pro recalque passar longe*" poderia se estar indicando que com uma atitude de autoaceitação e de amor próprio uma mulher não estaria sob a influencia negativa do recalque, nem como uma expressão de si, e nem se subordinando ou sofrendo pelo recalque de outras pessoas. Parece algo bastante positivo, contudo somando todo o contexto com a sequência onde lê-se, "*Beijinho no ombro só pras*

invejosas de plantão", é possível interpretar que esta atitude de autoaceitação, aparece como um arranjo cujo intuito único é o de se exibir como vencedora para as inimigas, as "invejosas de plantão", e não como algo da qual esta mulher se apropriou para si mesma, visto que o uso do Advérbio "só", que significa "apenas", "unicamente", ou "somente" acaba por delimitar ou restringir o "*beijinho no ombro*" a uma utilidade específica que é exibir a vitória para "*as invejosas de plantão*". Esta noção pode aprofundar as marcas dicotômicas, pois o uso do advérbio "só" vai se repetir indicando ainda que este gesto é admitido (ou feito) apenas entre aqueles que fazem parte do seu círculo de amizade ou interesses, pois o beijinho no ombro é só para "*quem fecha com o bonde*", falando da perspectiva sociológica com este discurso se atribui as conquistas dignas desta atitude de autoaceitação como sendo algo tributável a si mesmo, e fruto de um esforço pessoal, individual e intransferível, visto que o beijinho no ombro é "só" para *"quem tem disposição*".

Desta forma se desconsidera que embora muitas mulheres tenham disposição e esforcem-se muito, algumas não terão as mesmas oportunidades de outras e por conta disto não alcançarão os mesmo patamares e resultados, pois a ascensão social também depende de diversos fatores sociais, políticos, econômicos e não somente do esforço pessoal como reza o discurso do *self-made man* reproduzido nesta música.[11] O discurso da meritocracia não se alinha com a ideologia feminista, que sendo uma ideologia de esquerda percebe que nem todas as pessoas estão tendo as mesmas oportunidades.

E neste sentido, com este discurso do *self-made man* ela torna mais uma vez a inferiorizar "suas inimigas" por categorizá-las como quem não tem "*disposição*". E a esta suposta falta de disposição se atribui o fato de a alteridade não estar em posição de se dar "*beijinho no ombro*".

Desta forma, pelo que já foi exposto anteriormente neste tópico, para construir a imagem da inimiga o *ethos* enunciador se utiliza de mecanismos que lhe permite em primeiro lugar posicioná-la como sua interlocutora direta e em segundo lugar

[11] *Self-Made Man* é uma famosa palestra proferida por Frederick Douglass, um negro abolicionista norte-americano, que conseguiu sair da condição escravo. O conceito de self-made man é um dos pilares culturais norte-americanos, cuja a premissa é que se um homem não é ninguém é porque não se esforçou o suficiente, pois toda responsabilidade do seu "fracasso" se deve a sua falta de disposição para lutar por algo melhor. Para definir exatamente que ele queria dizer com esta expressão, é preciso citar um dos trechos mais significativos de sua palestra: Self-made men [...] "são os homens que não precisam atribuir sua vida bem sucedida nem ao nascimento, nem ao relacionamento, nem a um ambiente amistoso; ou às riquezas herdadas ou ter começado sua vida em um meio bem educado; estes homens são o que são, sem o auxílio de qualquer uma das condições que o favoreçam pelo qual outros homens geralmente se levantam no mundo e alcançar grandes resultados (DOUGLASS, 1872).

categorizá-la como inferior. O que se observa de sua categorização é que é justamente isto o que lhe permite então construir sua própria imagem como uma boa mulher, de disposição, que venceu com seus próprios esforços, que conquistou um lugar superior e que por isso é atacada pelas mulheres que não estão em conformidade com a imagem estabelecida.

É preciso admitir que esta provocação feita de uma mulher para outra nestes discursos fazem parte de um *mise-en-scène* que serve para brincar com papéis e lugares femininos.

> Moreira afirma também que há um fator relevante a ser considerado, que é uma das principais características do funk: seu caráter humorístico. Para Moreira, é possível concluir que a forma com que as funkeiras negociam sua feminilidade "envolve não apenas papéis tradicionalmente femininos, como esposas e amantes, mas também doses de agressividade e humor" (Moreira, 2014, p. 142). Moreira pode constatar estas informações após entrevistas com algumas funkeiras, entre elas a MC Pink, que frisou a importância do humor como característica deste tipo de abordagem, para a cantora, portanto, o "recalque" é um jogo humorístico entre mulheres. (GOMES CAETANO, 2015, p. 135)

Quando a rivalidade delas se apresenta no intuito de desacatar a "fiel", na disputa entre a mulher de casa e a mulher da rua, a amante, se estabelece como a quebra de um tabu, como a ruptura com um *ethos* feminino submisso, que ficava em casa pra cuidar do homem. É a ostentação de um orgulho em ser a antagonista deste *ethos* feminino, a mulher da rua não está mais nas sombras escondida e envergonhada. Contudo quando esta rivalidade passou a se apresentar como um totem onde a mulher confrontada já não era mais a mulher padrão, como alteridade da mulher da rua, mas qualquer alteridade feminina, se tornou um clichê, um eco reproduzindo o senso comum.

Então tanto no discurso que coloca o corpo como ferramenta de superação ou de dominação quanto no que emana a rivalidade entre mulheres, ao mesmo tempo em que é possível admitir que existe sim uma irreverência e deboche, que de fato faz parte da ambiência e contexto do Funk, e que esta irreverência pode estar sendo usada para subverter papéis e servir de entretenimento. Contudo também é possível admitir que quando este discurso sai da condição de tabu se tornando um totem ele passa a operar pela lógica da manutenção do poder patriarcal ao perpetuar um discurso que favorece a sustentação de valores e visões distorcidas sobre as mulheres em sua relação com o homem e com outras mulheres.

Retomando a posição de pesquisadora, que tem estes espaços como campo e ao mesmo tempo espaço de vivência, me permito dizer que este discurso de rivalidade é visto com certa frequência no cotidiano de mulheres negras de espaços periféricos, mas que o discurso da solidariedade se sobrepõe a este imensamente.

4.1 – Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Homi K. Bhabha apresenta de forma bem peculiar dois conceitos que se encaixam com a linha de abordagem dada à análise das letras neste presente estudo: Mímica e Dialogismo, enquanto Frantz Fanon fornece um olhar sobre as Máscaras Brancas, onde se remete e se apropria de uma leitura bem característica do negro em sua relação com o branco e com a branquitude.

A letra da música "*Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar*" dentro do que estes dois autores oferecem aponta algumas possibilidades de leitura sobre o *ethos* enunciador, por isso, antes de apresentar como estes conceitos estão impressos no discurso analisado nesta letra, é importante entender quem é o *ethos* enunciador deste discurso.

> Ó, o meu brilho você quer
> Meu perfume você quer
> Mas você não leva jeito
> Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito.
>
> Eu já falei que eu sou top
> Que eu sou poderosa
> Veja o que eu vou te falar
> Eu sou a diva que você quer copiar.
>
> Se der mole, te limpo todinho
> Tudo bem, demorou, não faz mal
> Passo o rodo e dou uma esfregada
> O meu brilho é natural.
>
> Abre o olho senão eu te pego
> E te dou uma escovada
> Toma vergonha na cara
> Sai pra lá falsificada.

A primeira pessoa (o *ethos* enunciador), localizado no "eu" e expresso no pronome possessivo "meu" dentro desta letra, de forma direta se remete a uma alteridade, trazendo esta alteridade, este outro, para o diálogo. Com seu enunciado este *ethos* vem colocando logo a princípio um"outro" em uma interação direta numa posição de inferior em relação a si, quando em tom acusativo aponta que este outro deseja seu brilho e seu perfume "*Ó, o meu brilho você quer. Meu perfume você quer.*". Este *ethos* enunciador se coloca como superior ao seu interlocutor direto ao destituí-lo de talento

ou capacidade para conquistar tais objetos de desejo considerando-o como quem "*não leva jeito*" para isso, visto que para tal conquista existe uma forma certa que este outro não detém. O que se pode observar como sendo recorrente em relação à música anteriormente analisada (Beijinho no Ombro).

Quando a letra da canção diz "*Para ter sucesso, amor, tem que fazer direito*", é possível perceber neste discurso o traço principal deste *ethos*, ele é meritocrático, porque ele sim sabe "*fazer direito*". Ou seja, fundamenta-se na ideia de que a meritocracia é o caminho do êxito, sendo neste sentido, o sucesso o fruto do esforço pessoal. O enunciado que reza que "você" (que onde é visto a referência a este outro) tem que fazer direito imprime a ideia de que para alcançar este mesmo sucesso, de que este *ethos* enunciador goza, o interlocutor tem que ter mérito, valor, traduzido aqui como coragem, ousadia ou habilidades especiais. Sendo assim uma expressão da ideia da meritocracia.

Segundo a letra da canção, para ser tudo o que esta *persona* é, e ter tudo o que ela tem, é preciso batalhar muito. É um discurso de superioridade em relação ao outro, mas quem é este outro apontado aqui? E como é que ela constrói o outro a quem ela se dirige?

Existem, até este ponto, do que o enunciado revela, dois "outros" (duas alteridades antagonizadas ou confrontadas). A primeira alteridadeé invisível – porque está na construção histórica, social e cultural do Brasil – e a *persona* que se apresenta neste discurso pode não ter se dado conta, e por isso pode não ter a percepção de como a influência deste "outro" ficou assinalado nela e em sua visão de mundo. Este outro é o colonizador ou a elite, que é aquele que influenciou a produção deste discurso, é quem provocou este discurso com seu discurso preexistente da meritocracia. E a segunda alteridade é percebida como a "inimiga" que ela idealizou, essa idealização pode ser vista em outras músicas da artista em que o enunciador é o mesmo *ethos* (Ou se apresenta em um discurso autobiográfico), e tem como opositor a mesma "inimiga", sendo apresentado como a mulher que não consegue chegar ao mesmo patamar que esta *persona* está, e que a inveja por isso. Esta segunda alteridade é em quem o *ethos* enunciador deseja provocar uma resposta ou reação.

Esta ideia meritocrática pode ser interpretado como reflexo ou reprodução do discurso da classe média brasileira e neste sentido ela estaria se antagonizando com outras mulheres negras e pobres que seriam, neste caso, as invejosas que gostariam de

imitar esta Diva. Contudo este discurso também pode ser convertido em um discurso de resistência vindo da favela, onde se pode perceber outros sentidos. Pode ser lido como um recado para as mulheres brancas de classe média ou da elite desbancadas por outras como Valesca.

É neste sentido que o conceito de dialogismo utilizado por Bhabha ajuda a entender um pouco da relação colonizado e colonizador.

Bhabha se apropria da ideia do dialogismo para mostrar como o tempo inteiro o colonizado está respondendo (algumas vezes em forma de mímica ou reprodução, em outras vezes em forma de resistência, mas ainda assim é uma resposta a um discurso preexistente) aos discursos do colonizador e em contrapartida o colonizador sempre vindo em contraponto querendo se sobrepor ou se manter em posição de superioridade (manutenção do poder por meio do discurso).

Esta necessidade de se mostrar como quem conquistou um espaço faz parte de todo este complexo de inferiorização do outro e de afirmação de posição de si mesmo que é cíclico.

> As fronteiras espaciais do objeto de enunciação o são contíguas na assimilação da fala do outro; porém, a alusão ao enunciado de um outro produz uma virada dialógica, um momento de indeterminação no ato da interpelação [*addressivity*] (conceito de Bakhtin) que faz surgir, no interior da cadeia de comunhão de fala, "reações de resposta não-mediadas e reverberações dialógicas". (BHABHA, 1998, p. 262)

A linguagem é essencialmente dialógica, isso significa que nenhum discurso pode ser lido isolado, porque qualquer discurso se constrói em um processo histórico, social e cultural. Todo discurso é ao mesmo tempo uma resposta a discursos anteriores, a outros enunciados,assim como ele vai suscitar em consequência disto respostas posteriores.

No gênero Funk há mesmo uma tradição de resposta, este estilo musical tem esta característica da resposta, em algumas letras as expressões desta responsividade são extremamente explícitas e outras são sutis e ocultas. E a análise do discurso pede o exercício de se pensar o contexto. É pensar estas relações entendendo que aquilo que é posto em um enunciado não surge ali no momento da enunciação, mas é fruto de uma relação discursiva e ao mesmo tempo está dentro de um gênero específico com todas as suas características. Contudo, mesmo quando os discursos do colonizado está conduzido por uma lógica hegemônica de pensamento,pautado pelo colonizador, suas enunciações têm suas próprias formas de se apresentar.

> Vale lembrar que Laclau e Mouffe voltaram-se para a linguagem da textualidade e do discurso, para a *différance* e as modalidades enunciativas, na tentativa de entender a estrutura da hegemonia. Paul Gilroy também se refere à teoria da narrativa de Bakhtin quando descreve a atuação de culturas negras expressivas como tentativa de transformar a relação entre ator e multidão "em rituais dialógicos de modo que os espectadores adquiram papel ativo de participantes nos processos coletivos que são às vezes catárticos e que podem simbolizar ou mesmo criar uma comunidade". (BHABHA, 1998, p. 57 - 58)

A música Funk é um gênero que tem um certo modo de se produzir dentro da sociedade, carregando toda uma cultura, ou tradição que vem sendo herdada, de responder em suas letra às provocações feitas em discursos anteriores ou em provar reações posteriores. Algumas vezes a letra de um Funk pretende responder a um interlocutor que performou um outro Funk em outro momento, em diferentes ocasiões ele responde a um locutor que só é dado pela própria construção que a letra proporciona,ou seja, não existe – ou não é possível identificar – um coenunciador empírico que assuma este lugar de fala dentro deste diálogo.

Sendo assim, a linguagem intervém no mundo no momento em que o discurso é emitido, porque este se acomoda a um fluxo, produzindo novos discursos, e produzir discurso é produzir modo de vida, é produzir ações, é estabelecer ou alterar as relações, é reforçar modos de relações de poder, relações de força. Isso é um fluxo de construção. Bhabha trabalha em torno do significante o tempo todo, onde cada forma só é passível de adquirir um significado dentro deste movimento constante, ele lê o mundo desta forma, neste fluxo, tendo o discurso como intervenção. Para mostrar sua perspectiva ele vai citando diversos autores que coadunam com esta visão, entre eles Bakhtin, que é onde esta noção de dialogismo é proposta.

Dentro desta lógica bakhtiniana apresentada por Bhabha, o Funk é um discurso de resistência da favela, se constituindo em uma resposta, a voz de quem sempre esteve em posição subalterna e que agora precisa mostrar onde chegou, precisando assim ostentar como uma réplica, exibindo as marcas da conquista de quem com seu próprio esforço alcançou um lugar por meio do consumo, entrando portanto nesta lógica de discurso e articulações reativas ou responsivas. E é aqui que este discurso acaba envolvido pela tentação da mímica e entra em contradição ao mesmo tempo em que contraria a lógica do colonizador.

No discurso da meritocracia aqueles que se esforçam ganham como recompensa um espaço de reconhecimento social. Mas ganham também o olhar invejoso do "outro", aquele que não ganhou o direito de reivindicar este espaço tão almejado.

Neste tipo de discurso, este "Outro" "inferior" tenta imitar ou simular, ter o mesmo valor que o *ethos* "superior" ganhou o direito de ostentar. Isto se vê no enunciado "*Eu já falei que eu sou top. Que eu sou poderosa. Veja o que eu vou te falar. Eu sou a diva que você quer copiar*". Sendo, este *ethos* enunciador, sem se dar conta, também uma mímica das vozes anteriores que já promoveram este mesmo discurso, colocando-se superiores aos negros, aos favelados, ao povo, aos colonizados. Uma analogia interessante para retratar este quadro seria o colono que foi estudar na Colônia e voltou se sentindo superior aos outros colonos.

Para Bhabha esta é forma como a mímica opera. Pela reprodução da lógica, do comportamento e do pensamento daquele que é dado como diferenciado em sua performance e discurso, aquele que é considerado superior ou "top".

> Minha afirmativa esta contida de forma esplendida no titulo de Fanon, Pele Negra, Mascaras Brancas, onde a recusa da diferente transforma o sujeito colonial em um desajustado - uma mímica grotesca ou uma "duplicação" que ameaça dividir a alma e a pele não diferenciada, completa, do ego. O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. E uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do que o Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais. (BHABHA, 1998, p. 117)

Existe um estereótipo dentro do qual o colonizador tentar confinar o colonizado para inferioriza-lo. E a negação do estereótipo se dá quando o colonizado tenta negar suas características consideradas pelo colonizador como "essenciais" na busca por se desvincular do estereótipo por meio da mímica.

Existe para Bhabha uma determinação fixa e rígida no discurso colonial do que é considerado superior. Desta forma a alteridade é colocada como degradada ou degenerada dentro de um constructo expresso em forma de estereótipo.

Bhabha enfatiza o conceito de "fixidez", visto no discurso colonial, como um artifício na construção ideológica de alteridade.

> A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesma modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, e uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido.... (BHABHA, 1998, p. 106)

Contudo o colonizador apresenta sinais de que teme que esta mímica possa vir se apresentar como ameaça ao poder colonial. Bhabha denomina esse processo de "paranóia do poder colonial", o medo que o colonizador tem de um dia o colonizado vir a ocupar seu lugar.

> Está implícita nessas afirmações uma política cultural de diáspora e paranoia, de migração e discriminação, de ansiedade e apropriação, que e impensável sem uma atenção aqueles momentos metonímicos ou subalternas que estruturam o sujeito da escrita e do sentido. Sem a duplicidade que descrevi no jogo pós-colonial do "a X", seria difícil compreender a ansiedade provocada pela hibridização da linguagem, ativada na angustia associada a fronteiras vacilantes - psíquicas, culturais, territoriais - das quais fa1am estes versos. Onde se traça a linha divisória entre as línguas? entre as culturas? entre as disciplinas? entre os povos? Propus aqui que uma linha política subversiva e traçada em uma certa poética da "invisibilidade", da "elipse", do mau olho e da pessoa desaparecida - todos instâncias do "subalterno" no sentido derridiano, e próximos o suficiente do sentido que Gramsci dá ao conceito: "[não simplesmente um grupo oprimido] mas sem autonomia, sujeito a influência ou hegemonia de outro grupo social, não possuindo sua própria posição hegemônica". (BHABHA, 1998, p.96 -97)

A repetição do mesmo pode ser considerada como a tática por meio da qual o colonizado se apropria do discurso e dos modos de vida dos colonizadores, tratado por Bhabha como uma espécie de "*repetição de presença parcial*". O que faz com que ao mesmo tempo este movimento mimético seja para o colonizador uma vantagem.

A repetição não pode ser mesmo fiel, visto que os elementos da cultura do colonizado continuam presentes, assim como os traços estereotípicos, torna-se, desta forma, necessário frisar que Bhabha reconhece dentro da ideia de iterabilidade de Derrida, que a tentativa de imitação ou repetição do colonizado traz sempre algo de novo e inesperado.

> E desse espaço entre a mímica e o arremedo, onde a missão reformadora e civilizatória é ameaçada pelo olhar deslocador de seu duplo disciplinar, que vêm meus exemplos de imitação colonial. O que todos têm em comum é um processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela ambivalência da mímica (quase o mesmo, mas não exatamente) não apenas "rompe" o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença "parcial". Por "parcial" entendo tanto "incompleto" como "virtual". É como se a própria emergência do "colonial" dependesse para sua representação de alguma limitação ou proibição estratégica dentro do próprio discurso autorizado. O sucesso da apropriação colonial depende de uma proliferação de objetos inapropriados que garantem seu fracasso estratégico, de tal modo que a mímica passa a ser simultaneamente semelhança e ameaça. (BHABHA, 1998,p. 131)

A mímica é para o colonizador uma ferramenta em sua tentativa de garantia de manutenção do poder, que é empreendida por meio de se posicionar como superior ao colonizado cultural e racialmente, de forma a mostrar a este a necessidade de se tornar

igual ao colonizador ou se acomodar nos moldes por ele estabelecido. Para o colonizado existe uma fórmula para o sucesso que é imitar em minúcias a figura do colonizador em sua voz, estilo, gesto, em discurso e aparência. Contudo, Bhabha fala da ambivalência e do fracasso estratégico da apropriação colonial.

Assim o desejo impositivo do colonizador sobre o "Outro" é expresso pela mímica. Permitindo que sua própria imagem seja reproduzida e perpetuada, contudo em uma imagem imperfeita, porque o colonizador, por não se reconhecer neste outro, nega-lhe a participação em sua identidade. Em outras palavras, o "Outro" nunca será de fato como o colonizador. No entanto, ao entrar neste movimento de mimese, imitando o pensamento do colonizador, e as formas de manifestar deste pensamento por meio de gestos, expressões corporais e fisionômicas, o colonizado se perde entre um lugar e outro, não sendo mais ele próprio e não conseguindo ser de fato a imagem que tentava imitar, ficando assim em um espaço definido pelo Bhabha como sendo uma fronteira.

> O lugar da diferença e da alteridade, ou o espaço do adversário, dentro desse sistema de "disposição" que propus,nunca está inteiramente do lado de fora ou em oposição implacável. Ele é uma pressão, e uma presença, que age constantemente, embora de forma desigual, ao longo de toda a fronteira da autorização, ou seja, na superfície entre o que denominei disposição-como-outorga e disposição-como-inclinação. O contorno da diferença e agonístico, deslizante, fendente, semelhante a descrição que Freud faz do sistema de consciência que ocupa uma posição no espaço situado no limite entre fora e dentro, uma superfície de proteção, recepção e projeção. (BHABHA, 1998,p. 159-160)

Assim Bhabha apresenta a ideia de que existe um desejo de emergir como autêntico, de ser o próprio outro, de incorporar este outro que é visto como superior. Deste modo, ele ainda vai apresentar a forma com que este desejo de emergir como "autêntico" é dadopor meio da mímica *"através de um processo de escrita e repetição – é a ironia extrema da representação parcial.*" (BHABHA,1998, p. 133).É desta forma que a mímica acaba por representar a ambiguidade da existência do "Outro" mediante o colonizador.

É importante ressaltar que o Homi K. Bhabha não está se referindo ao colonizado brasileiro cujo colonizador foram os portugueses, ele está falando do indiano que foi colonizado pelos ingleses. Esta análise, que se utiliza de suas percepções e conceitos, é portanto uma transposição do que é apreendido e apresentado por ele, mas que se encaixa em alguns aspectos na nossa realidade histórica também. Principalmente pelo fato de ser o colonizar europeu em ambos os casos, e assim compartilharem de

elementos culturais e fisionômicos comuns. E é exatamente por onde se expressa esta presença parcial citada por Bhabha.

Esta presença é parcial porque falta aquilo que torna possível ver que se está, no caso específico que ele trata, em frente a um indiano anglicizado, que é diferente "*quase o mesmo, mas não exatamente*" de um inglês (BHABHA 1998, p. 134).

Assim precisaríamos sair da discussão em torno do *ethos* emanado pelo discurso da música em questão e acabaríamos entrando na discussão em torno do embranquecimento que a artista sofreu ou adotou. Mas isso pode ser feito mais adiante.

Neste movimento ele, o colonizado em sua tentativa de mimese do colonizador, acaba se apresentando de forma caricata e estranha, entrando no que Bhabha apelida de "*desvio cômico dos altos ideais da imaginação colonial*" (BHABHA 1998, p. 129), contudo por meio deste desvio se é possibilita uma desestabilização de um discurso colonizador ambivalente e, por conseguinte, se deslegitima sua autoridade.

Neste sentido, esta presença "*parcial*", "*incompleta*" e "*virtual*" torna o colonizado o sujeito de uma diferença em que se pode ser muito parecido, contudo com alguns desajustes. O que significa que o colonizado pode incorporar todos os elementos da cultura colonizadora, mas nunca será como um deles. É assim que Bhabha apresenta todo este quadro como sendo a ambivalência e o deslizamento produzido pela mímica.

Discursiva e culturalmente o colonizado se aproxima, algumas vezes com bastante êxito, do colonizador, masa incompletude da sua mímica se expressa de várias formas, sendo a mais salutar a imagem física do colonizado que serve como uma denúncia aos olhos do colonizador.

A expectativa ou medo de ser "descoberto", em seu lugar de "inferior", gera um incômodo no colonizado, ele busca por uma "autenticidade", assimilando a culturacolonizadora e seus modos,a tal ponto em que este já não consegue mais se reconhecer na imagem e nem na cultura do seu país e de sua gente. Este é o deslizamento produzido pela mímica descrito por Bhabha. Esta é a fronteira discutida em seu texto, do sujeito que já não pertence a nenhum lugar, está no "Entre-lugar", não é um europeu, mas também não é um indiano, e não é um brasileiro, não estando no lugar que almeja e nem no lugar de onde pretendia fugir.

Contudo, quando em sua mimese o colonizado já não consegue perceber que não é a fonte da imagem e sim um arremedo mal formado ele pode passar a se sentir superior ao outro colonizado, segundo expõe o próprio Bhabha.

Em dada parte do enunciado seu discurso tira o foco da "inimiga", esta apontada como inferior ao *ethos* enunciador, e se remete de forma direta a um interlocutor masculino (uma terceira alteridade revelada apenas neste momento discursivo) dizendo que é capaz de limpá-lo todinho, o que na gíria pode significar deixar sem dinheiro nenhum, "*Se der mole, te limpo todinho. Tudo bem, demorou*[12]*, não faz mal. Passo o rodo e dou uma esfregada. O meu brilho é natural*." Em seu discurso esta *persona* se utiliza de metáforas de limpeza como "passar o rodo"[13] e "esfregar" para aplicar ao ato sexual, que ela após deixá-lo "limpo"[14] se demonstra disposta a oferecer. Este trecho de sua performance foge do que vinha sendo discutido até aqui, por estar cuidando de outros aspectos da performance discursiva do *ethos* enunciador, e por isso não terá neste estudo uma atenção especial a este trecho.

Logo em seguida ela retoma a mesma lógica narrativa sobre sua relação com as duas alteridades principais discutidas o "outro" colonizador e o "outro" colonizado, pois ao mesmo tempo em que ela provoca esta terceira alteridade no que pode ser considerada uma proposta, em seguida seu enunciado faz uma "propaganda" de sua beleza (seu brilho), que tem como característica principal e mais importante ser "natural" ou autêntico.

Neste momento este *ethos* enunciador volta a interagir com a alteridade encarada como "a inimiga" a ameaçando nos seguintes termos: "*Abre o olho senão eu te pego. E te dou uma escovada. Toma vergonha na cara. Sai pra lá falsificada.*", dizendo para

---

[12]Na gíria da favela dizer "demorou" pode significar que algo está andando bem, ou que uma proposta ou interação é boa para ambas as partes envolvidas. Quando um traficante diz "demorou", por exemplo, não estabelece julgamento sobre o tempo que alguém levou para cumprir determinada tarefa. "Demorou" significa "bom", "ótimo". NETO, Pasquale Cipro. Todas as tribos têm linguagem própria. Disponível em < http://www2.tvcultura.com.br/galera/pragalera/giriasdagalera.htm >. Acessado em 08 de junho de 2015.

[13] De acordo com o Dicionário Informal um dos significados para "Passar o rodo" seria "Pegar muita mulher", no caso específico do enunciado analisado significaria pegar muito homem, ou pegar especificamente este homem a quem o discurso está direcionado. Significado de Passar o rodo em Dicionário Informal. Disponível em < http://www.dicionarioinformal.com.br/passar%20o%20rodo/ >. Acessado em 08 de junho de 2015.

[14]Segundo o Jornal Mensal em idioma gírio "fazer a limpa" significa "roubar tudo" que pertence a uma outra pessoa, contudo, neste contexto o homem não está sendo roubado, ele está entregando espontaneamente tudo que lhe pertence a enunciadora, porque está encantado com sua beleza e poder de sedução. Jornal Mensal em idioma gíria. Edição 032– Ano IV– Niterói/RJ, Abril / Maio 2004. Disponível em < http://www.cruiser.com.br/giria/jornal.25.06.04.htm >. Acessado em 08 de junho de 2015.

que esta fique atenta ou vigie seus atos e palavras[15] para não que sofra nenhuma sansão da sua parte, e avisando que esta deve aprender a ter mais dignidade própria (BOFF,2007).

O *ethos* enunciador se apropriou com tanta convicção do lugar de superioridade em que está posicionado e da imagem que criou para si que se tem como o sujeito "original", enaltecendo em seu discurso a qualidade de ser naturalmente bela, e ter um brilho que é seu, como parte de sua essência, em oposição à inimiga que é falsificada ou uma cópia. E é desta forma que o outro é construído dentro do discurso, por meio de suas características ou qualidade. Neste caso, a característica principal da inimiga é representar o oposto a autenticidade buscada.

E de novo se precisa falar da artista para tecer considerações sobre esta "autenticidade", visto que este parece ser um discurso autobiográfico, onde os seus olhos azuis são legítimas lentes, seus cabelos loiros, compridos e lisos são autenticamente tingidos e montados no *megahair*. E seu nariz afinalado foi naturalmente construído por algum aluno do Ivo Pitanguy.

Adriana Facina observa que neste aspecto existe uma grande ironia, levando em conta o que Bhabha diz sobre blasfêmia, pois podemos pensar na artista Valesca como uma blas-fêmea (trocadilho cunhado por Facina), "*uma fêmea blasfema em todos os sentidos, porque ela não cabe nem no modelo patriarcal de mulher e nem no que boa parte do feminismo espera da mulher libertária*"[16].

Este discurso parece ser movido pela necessidade de ser a detentora da autenticidade, apresentada no texto do Bhabha. Ela se afirma como autêntica enquanto precisa destituir o "outro" desta posição, colocando a outra como quem tenta imitá-la, criando a noção de como se instala a rivalidade entre ela e sua inimiga. Esta relação se revela como um reflexo da necessidade de ser melhor do que os outros colonizados, na noção de que se está em uma competição por um espaço e por reconhecimento o tempo todo.

[15] Significado de Abre o olho em SWS Education Center. Abre olho é utilizado quando você quer dizer para alguém ficar cuidadoso, ter mais cuidado, ficar esperto. Disponível em< http://significado.ws/abre-o-olho >. Acessado em 08 de junho de 2015.

[16] Transcrição do que Facina me disse.

É neste ponto que se torna possível voltar à problemática inicial de quem seria o *ethos* enunciador. Este enunciador se revela em um discurso autobiográfico onde a personagem incorporada é a própria artista de sucesso que Valesca Popozuda é hoje. Esta artista manifesta em sua trajetória, mesmo que sem se dar conta – em sua voz, em seu estilo, em seus gestuais, o quanto é necessário estar em conformidade com os moldes estéticos e discursivos estabelecidos pela indústria fonográfica e pelo mercado cultural para chegar até aquela posição que a possibilita se pronunciar como superior.

A indústria fonográfica e o mercado cultural, neste contexto são as ideais representantes dos resquícios do que foi instituído pelo colonizador, porque seguem o que é ditado pelos padrões europeus e norte-americanos na forma de produzir e apresentar visualmente seus artistas e suas manifestações artístico-culturais.

É importante ressaltar que embora a indústria fonográfica do Funk seja paralela à indústria fonográfica das mídias convencionais ambas acabam seguindo certas regras em comum. Desta forma o caso Valesca se enquadra na lógica de seguir o que o mestre mandou.

Embora apresente segmentos que primem pela resistência, enquanto massa, as nações ou povos colonizados exibem o "pensamento colonizado" ou "mentalidade colonizada" que se traduz como uma necessidade de imitar o "outro", considerado superior, para ser melhor. Ao mesmo tempo em que se tenta diminuir e negar tudo o que representa sua própria origem.

Neste sentido, o primeiro reflexo direto desta mímica é percebido no discurso da meritocracia pregado nesta música, onde nada aconteceu por acaso para "ela" (a enunciadora), não foi por pura sorte, nem é atribuído à convergência de diversos fatores sociais, políticos e culturais, antes é atribuído a sua disposição ou predisposição para o sucesso que se expressa em sua fala "*pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito.*".

O segundo reflexo direto desta mímica é percebido no apelo visual que sua performance proporciona. Este aspecto faz parte de um complexo de reprodução imagética e discursiva sobre o que é belo ou esteticamente aceitável. Ao público consumidor de música popular se atribui a exigência, o anseio ou desejo, de ver a imagem do colonizador em seus artistas; a indústria, na figura do produtor, impõem ao artista as adequações a esta imagem; e o artista por sua vez se resigna, porque também acredita que a imagem do sucesso é esta que foi dada; então o mercado cultural

dissemina ou promove esta imagem, que é recebida novamente pelo público como se fosse sua exigência.

E assim o embranquecimento da artista entra em pauta nesta análise, não como uma crítica social ou uma crítica sobre a condução da sua carreira, mas como uma projeção dos anseios de olhos azuis (pelo uso da lente), cabelos loiros, alisados, e alongados por apliques, pele de tonalidade suave, leia-se clara, proporcionada pela maquiagem clareadora (ou pela marca do biquine que dá a conotação de pele clara bronzeada), encaixando-se no que é referido por Fanon como "*sonhar com uma salvação que consiste em branquear magicamente*." (FANON, 2008, p. 55).

Esse embranquecimento também pode significar que ser branco está ao alcance de todas ou quase todas, rompendo com a ideia de determinismo racial e ao mesmo tempo enfraquecendo a unidade de grupos étnicos excluídos.

E assim, infelizmente as máscaras brancas utilizadas no embranquecimento negam veementemente o racismo, bem como conformam-se com a ideologia que ignora a cor, tão combatida por Fanon, indo em direção ao racismo que nossa sociedade tenta negar com tanta firmeza.

É importante frisar que artista não está sendo julgada. O que ela canta ou performa apenas reproduz uma visão discursiva que foi construída dentro de um contexto histórico cultural e social. Ouvir o que é reproduzido serve para ajudar a perceber como nós somos atravessados por este discurso, sem nos darmos conta disso, o que pode nos ajudar a descolonizar nosso próprio pensamento, e a desconstruir esta visão.

4.2 – A ressignificação da piranha

Rótulos relacionadas a um comportamento feminino considerado inadequado, se remetem a um desvio moral ou à subversão do papel da mulher são aplicados a qualquer mulher que não siga o comportamento que foi preestabelecido. E como consequência entre outras meninas/mulheres igualmente rotuladas o discurso que o Funk da Valesca Popozuda carrega acaba por ganhar adesão e projeção. E isso acontece porque seu Funk ressignificou termos usados para controlar/limitar a sexualidade da mulher.

> Eu vou pro baile, Eu vou pro baile
> Sem calcinha!
> Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar!
> Daquele jeito
> Sem, sem calcinha!

Eu vou pro baile procurar o meu negão
Vou subir no palco ao som do tamborzão
Sou cachorrona mesmo e late que eu vou passar
Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar!

DJ aumenta o som!

No local do trepa-trepa eu esculaxo tua mina,
No completo ou no mirante, outro no muro da esquina,
Na primeira tu já cansa eu não vou falar de novo
Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo

Eu queria andar na linha, tu não me deu valor
Agora eu sento, soco, soco, topo até filme pornô

Para o estudo desta letra se fez necessário recorrer a uma análise comparativa onde se somam a minha leitura e a leitura de um grupo de estudantes de linguística que coordenados pela professora Viviane Veras já a havia analisado pela perspectiva da sócio-liguística-interacional. Nesta perpectiva não só a versão proibida da música foi estudada como também as adequações feitas na letra para a difusão pela grande mídia.

A análise da versão proibida e da versão light da música, do grupo Gaiola das Popozudas, entituladas respectivamente "Agora eu sou piranha" e "Agora eu sou solteira" ganha dentro da perspectiva da sócio-liguística-interacional ênfase nas diferenças entre as duas versões. Enquanto que a leitura principal deste meu estudo enfatiza o sentimento de mulher em busca de vingança evocado pela cantora em sua letra, e ainda em sua representação da piranha como uma figura que está intencionalmente fora da norma. Este é um ethos bem diferente daqueles vistos nas músicas anteriores. A interpretação desta letra dentro das perspectivas da sócio-liguística-interacional empreendida pelo grupo de estudantes engloba este ethos, esta representação feminina, contudo sem enfatizá-la.

Ela começa revelando que vai para o baile sem calcinha "*Eu vou pro baile, Eu vou pro baile. Sem calcinha!*", o que revela uma intenção relacionada a uma performance sexual definida. Existe no meio do funk uma expressão (uma gíria) específica para esta atitude "*estar preparada*". Outras músicas se remetem a este jogo de significação por meio de dispensar a roupa íntima indo ao baile. Estas outras letras pedem para que as mulheres presentes no baile, que já estiverem preparadas para o sexo, se manifestem com palmas, gritos ou "*levantando a mão pro alto*". Seguindo esta linha de raciocínio que o contexto indica, a cantora quer dizer que já sai de casa preparada para seu intento que é o sexo casual.

> [...] Vale ressaltar, no entanto, que as mudanças já se iniciam pelo título com o qual a música vai ser divulgada para a grande mídia. Na primeira estrofe, "*sem calcinha*" é substituído por "*de sainha*", mantendo, assim, a rima e o ritmo, e evitando que se propague o tabu de não usar roupas íntimas – o que carrega uma forte ideia de erotismo e sensualidade, muito mais que dizer "*de sainha*". Além disso, ao dizer que vai para o baile funk sem calcinha, a cantora parece estar fazendo apologia à prática do sexo nessas festas. Além dessa alteração, a palavra "*piranha*" é trocada por "*solteira*", o que consideramos uma mudança bastante significativa de sentido. (VERAS; *et al*, 2011, p. 97)

Sua declaração seguinte é muito direta e incisiva "*agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar*". Parece que com isso o *ethos* pretende em seu enunciado marcar a diferença entre o que era *antes* e o que é *agora*. Aqui a marca da dêixis temporal ganha seu valor. Esta *persona* quer mostrar que mudou, quer expor que esta mudança se deve a algum motivo, e que nesta mudança deixou uma outra figura feminina pra trás. A figura de uma nova mulher representada em sua letra não se submete. Ninguém pode segurá-la ou força-la a fazer o que não quer, e ninguém consegue fazer com que ela deixe de fazer o que ela pretender fazer.

> [...] Ao declarar que "*agora eu tô solteira e ninguém vai me segurar*", a cantora reafirma uma posição ativa da mulher, que faz o que quer – mesmo que esse desejo também seja algo mal visto pela sociedade. No entanto, a caracterização explicitamente pejorativa (que como vimos, acontece na maioria dos funks cantados pelas MCs, devido a uma tendência do mercado), e que surge com a denominação de "piranha", se perde na versão adaptada. (VERAS; *et al*, 2011, p. 97)

No trecho que se segue ela aponta o que vai procurar no baile de forma específica e também descreve o que vai fazer por lá "*Eu vou pro baile procurar o meu negão. Vou subir no palco ao som do tamborzão*". Dois detalhes importantes vão compor o quadro: 1) o fato de que o negão que ela procura não soa em sua música como um namorado ou um compromisso, mas sim como alguém que eventualmente ela costuma se relacionar ou um homem aleatório; 2) o fato de que em certos bailes algumas mulheres são chamadas ao palco para dançar, o que se faz com o intuito de agradar a platéia masculina presente. Dentro desta lógica, embora seu alvo sexual já esteja determinado quando ela sai de casa, isto não se constitui em um empecilho para sua participação em um jogo sexual simbólico. Ou seja, seu negão não vai fazer cena de

ciúmes se ela subir ao palco para dançar ao som do tamborzão (que é uma referência às montagens que se utilizam da mesma batida da macumba).[17]

Quando em sua música Valesca assume ser uma *cachorrona* ela se representa como uma mulher que se permite seguir instintos sexuais de forma viceral/animal. Ela ainda diz de forma implícita que ninguém tem nada a ver com sua vida sexual. O que se nota pelo tom que ela adota ao dizer que é "*cachorrona mesmo*", demonstrando que não se sente constrangida com a moral imposta que aponta este comportamento como inapropriado. É como se perguntasse em um tom provocativo "sou mesmo e daí?".

É interessante frisar que a mulher que faz questão de se demonstrar como fora da norma e do padrão não é a mesma que aponta a *piriguete* como inferior por estar fora da mesma norma e do mesmo padrão. Não é a cantora Valesca que faz isso, antes são dois *ethos* distintos, embora ambos estejam sendo performados ou emanados pela mesma artista. E neste sentido, a relação mulher/mulher não se apresenta de forma patente no discurso desta letra especificamente. Seu interlocutor, que é a sociedade, que agora está ciente que esta nova mulher (com novas motivações e disposições) existe e veio pra ficar. Este interlocutor não parece estar sendo convidado a se manifestar em relação a suas declarações, é como este estivesse apenas sendo informado do fato.

Suas declarações vão de um modo subjetivo induzir a questões como: porque um mesmo comportamento vai se constituir em um desvio quando se refere a *ela* (às mulheres) e quando se refere a *ele* (aos homens) não? Estas declarações, vistas em suas letras, vão ainda conduzir a questionamentos em torno de como uma atitude se constitui em um ato desviante e porque. Ela (intencionalmente ou intuitivamente não se sabe) lança mão de questionamentos sobre a moral nesse jogo em que se coloca como um homem (ou o que se espera de um) em relação seu comportamento sexual. Estes questionamentos poderiam ser traduzidos pela seguinte pergunta: Por que o homem pode ser um cachorro (que simbolicamente indica que ele é sem dona, ou de todas) ou um tigrão (predador, devorador de mulheres) e isso acabou sendo considerado normal ou natural e até motivo de orgulho, enquanto que se a mulher se comportar nestes mesmos moldes isso deve ser considerado depreciativo?

---

[17] "[...] *músicas em cima da base eletrônica chamada de tamborzão, que inclui vários toques de candomblé e umbanda*." FACINA, Adriana. *"Eu só quero é ser feliz": Quem é a juventude funkeira no rio de janeiro?*. In: Revista EPOS Rio de Janeiro – RJ. VOL.1 I Nº2 I Outubro 2010. Disponível em < http://revistaepos.org/arquivos/02/adrianafacina.pdf > Acessado em 14 de julho de 2012.

Ao adotar esta postura de afirmar que ela é o que quer ser e de reafirmar ao se autoafirmar como uma figura estigmatizada, a *piranha*, ela demonstra novamente que não se importa com o que os outros vão achar. E em seu discurso interage com o resto da sociedade – que ela de antemão supõe que vai condenar seu comportamento – em uma atitude de enfrentamento.

Segundo Becker sem esta interação não pode existir o desvio. Pois a forma como vão encarar suas atitudes é que vai configurar suas disposições e motivações como um comportamento desviante. E ela parece perceber, mesmo que não de forma objetiva, que seu comportamento só pode ser considerado desviante dentro de um processo de interação onde hajam pessoas para julgá-la e condená-la.

> The new approach to the phenomena of deviance has some distinguishing characteristics, of which I will discuss two here. One is the focus on deviance as an interactive process involving both deviants and non-deviants. The other is a notable lack of what I shall call sentimentally. The conventional style of studying deviance has focused on the deviant himself and has asked its questions mainly about him. Who is he? Where did he come from? How did he get that way. The new approach sees it as always and everywhere as a process of interaction between at least two kinds of people: those who commit (or are said to have committed) a deviant act and the rest of society, perhaps divided into a several groups itself. The two groups are seen in complementary relationship. One cannot exist without the other; indeed, they are functions of one another in the strict mathematical sense of quantities whose value depends on the value of others quantities. (BECKER, 1961, p. 2)

O ethos feminino visto nesta sua letra não se encaixa na figura feminina que o resto da sociedade aceita e espera. Ela é desviante porque é o oposto da figura da mulher idealizada de nossa cultura. A mulher expressa aqui se constituiu em oposição ao ethos feminino idealizado, que foi construído em um processo histórico de submissão, quando o homem ditava o que era decente e o que não era. A mulher a que se opõe a identidade nas letras desta cantora vincula o amor e o sexo, não conseguindo dissociar estas as duas noções. Enquanto esta nova figura feminina desassocia um do outro colocando-os em pólos distintos, o que permite que ela agora faça sexo com quem não ama e com quem não tenha nenhum compromisso sem se sentir culpada ou envergonhada.

Este ethos ou esta identidade foi construída principalmente dentro das relações que ela estabelece com o homem e também com esta mulher ideal. Pois assim como as identidades de grupos se forjam na interação e nos embates entre grupos étnicos as identidades individuais se forjam frente a alteridades, por exemplo, “a fiel” e “a

amante", a mulher convencionalmente aceita e a piranha, ou ainda as identidades masculina e feminina.

A declaração de que é "*cachorrona mesmo*" é seguida por um imperativo dirigido ao sexo oposto "*e late que eu vou passar*". Posicionando ambos como cachorros, contudo em sentidos diferentes.

Por um lado, quando ela se refere a si mesma como cachorra isto está ligado ao aspecto sexual da vida deste animal, porque o cachorro está neste contexto simbolizando uma atitude não romantizada quanto ao sexo. Por outro lado, quando ela manda o homem latir porque ela está passando isso vai se referir a outro aspecto do perfil comportamental deste animal, a subordinação às ordens de seu dono. Mostrando que ela requer dele uma atitude submissa quanto às suas ordens e vontades, seu imperativo manda que ele se comporte como passivo no jogo sexual deixando ela ser a dona, a dominadora e que ele faça tudo para agradá-la.

Depois de se impor como quem domina o jogo ela se posiciona como a amante, que é uma personagem recorrente em suas letras. Nesta posição ela pretende demonstrar que sua performance sexual é melhor do que a da figura feminina rivalizada, a esposa, "*No local do trepa-trepa eu esculaxo tua mina*". Ela se demonstra disposta a atuar sexualmente em qualquer lugar sem restrições "*No complexo ou no mirante, outro no muro da esquina*".

É explícito pelo trecho "*Na primeira tu já cansa eu não vou falar de novo*. *Ai que cara gostoso, vem que vem quero de novo*" que ela se apresenta investida de uma voracidade sexual, onde pretende se demonstrar mais potente e viril sexualmente que o homem, invertendo papéis. Mas ao mesmo tempo ela também atribui sua voracidade ao fato deste homem lhe trazer uma grande satisfação e prazer.

> Nessas letras, a pornografia também pode ser encarada como uma maneira de as mulheres se colocarem como iguais aos homens – assumindo uma postura "ativa", elas também falam abertamente de sexo e daquilo que querem. (VERAS; *et al*, 2011, p. 92)

Na sentença "*Eu queria andar na linha, tu não me deu valor. Agora eu sento, soco, soco, topo até filme pornô*" é perceptível que a figura com que ela se apresenta *agora* é antagônica à figura da mulher convencionalmente aceita, aquela que anda "na linha". Ela se opõe diretamente à mulher pura, companheira e desinteressada, romântica e romantizada, totalmente submissa. E sua letra diz que se houve uma ruptura com esta figura feminina idealizada a culpa é do homem. Em seu discurso ela não tenta fugir do

estigma que seu comportamento acarreta, mas tenta se justificar culpando outro elemento dentro desta dinâmica. Neste caso, ela tenta se desvencilhar da "*culpa*" por ter adotado este comportamento atribuindo a "*culpa*" ao homem. Em sua fala o homem com seu comportamento demonstrou completa falta de reconhecimento desta figura primeira (a esposa) e foi isto que segundo sua letra ocasionou sua ruptura com esta figura.

> A canção descreve o sentimento de uma mulher magoada com o seu parceiro, e que sai em busca de vingança no baile funk, procurando um novo companheiro e contando o que pretende fazer para realizar o seu desejo de afronta.
>
> [...] A última estrofe, omitida na versão da mídia, retoma novamente a idéia de que a motivação do eu-lírico seria uma espécie de vingança: após a rejeição amorosa, ela "sai da linha", e passa a tratar o sexo casualmente. A instância última dessa condição é a associação ao filme pornô. O trecho "agora sento, soco soco" provavelmente é censurado por apresentar, uma vez mais, uma linguagem ousada; que parece sugerir o movimento do ato sexual. Além disso, outro fator que pode ter levado à censura do trecho diz respeito ao fato de que trabalhar em filmes pornográficos é algo tão mal visto quanto a prostituição. (VERAS; *et al*, 2011, pp. 97 – 98)

E ao se denominar assim, como *puta* ou *piranha*, atribuindo a si mesma os rótulos que antes lhe foram imputados por outros, e depois ainda se apresentando como quem poderia até mesmo ser atriz de filme pornô, ela demonstra mais uma vez não querer mesmo estar adequada, ou seja, demonstra não se importar em estar dentro do padrão e da norma. Notem que isso é recorrente em sua fala como artista e não apenas na emanação do ethos visto nesta música. A insistência com que ela busca demonstrar sua postura quanto a isso, em suas letras, parece pretender lançar mão dos mesmos questionamentos feitos por Becker: De quem são estas regras? Este comportamento é inadequado para quem? E porquê todo comportamento acaba sendo base de rotulações e generalizações? (BECKER, 1961, p. 27).

> [One] sociological view defines deviance as the infraction of some agreed-upon rule. It then goes on ask who breaks rules, and to search for the factors in their personalities and life situations that might account for the infractions. This assumes that those who have broken a rule constitute a homogeneous category, because they have commited the same deviant act. (BECKER, 1961, p. 92)

Dentro da sociedade brasileira, a carioca em especial, e em outras mais, muito do que para a mulher é considerado um desvio, algo inaceitável, para o homem é considerado normal e compreensível. E suas letras carregam uma mulher que se

comporta como um homem e isso é outro aspecto que a torna inaceitável para outros segmentos.

> [These observations] support the proposition that deviance is not a simple quality, present in some kinds of behavior and absent in others. Rather, it is the product of a process, which involves responses of other people to the behavior. The same behavior may be an infraction of the rules at one times and not at another; may be an infraction when committed by one person, but not when commited by another; some rules are broken with impunity, others are not. (BECKER, 1961, p. 93)

Nesta letra o *ethos* feminino emanado por Valesca se alinha em um encaixe perfeito aos anseios feministas pela emancipação sexual feminina. Letras como esta abriram caminho para outras mulheres e são em geral respostas a letras que foram anteriormente performadas por homens. Em suas músicas eles (os funkeiros) se apresentam como "o muleke piranha", "o prostituto de carteira assinada e tudo" (do MC Buiu), "o tigrão", entre outras letras que vem seguindo sempre no sentido de que é da natureza do homem ser infiel e sexualmente voraz. E apresentam a mulher como um objeto e exploram o orgulho masculino de estar com várias mulheres, demonstrando a sua "coleção de mulheres" como sinal de virilidade e como sendo um traço de masculinidade. As outras MC's que seguiram a trilha da Valesca também respondem aos homens em suas composições.

No papel de pesquisadora, que transita por estes espaços também como parte do grupo, utilizando me da familiaridade que tenho com o grupo pesquisado, posso dizer que este discurso se apresenta como divisor geracional, porque parece emanado de parcela da população jovem de espaços periféricos em conversas informais mais intimistas entre cúmplices, ao mesmo tempo que é encarada como escândalo para as mulheres mais velhas que se caracterizam por sua imagem mais reservada dentro da comunidade.

4.3 – Lattes que eu tô passando!

Antes de analisar a última letra deste estudo é importante mostrar uma ocorrência, que apenas exemplifica manifestações nas mídias e redes sociais, de onde se podem extrair a conjetura de que alguns segmentos – não só dentro do feminismo, como dentro da nossa sociedade – consideram as letras da Valesca e de outras artistas similares como sendo feministas, enquanto outros segmentos acham que seus discursos prestam um "desserviço" ao gênero feminino e ao movimento. Nesta segunda parcela temos uma parcela da nossa sociedade que sendo extremamente conservadora entende

que a mulher “de verdade” deve ser “recatada e servir de sustentáculo moral para o homem”. Uma fala que consegue expressar bem a opinião desta parcela da sociedade se apresenta em uma nota emitida por Rachel Sheherazade onde ela faz ares de surpresa e ironiza o Funk como objeto de estudo ao noticiar a tese de Mariana Gomes que apresenta o funk performado por mulheres em sua relação com a ideologia feminista.

> As universidades se popularizaram e com elas os temas das teses de mestrado. No projeto intitulado “My pussy é o poder” o funk carioca que fere meus ouvidos de morte foi descrito como manifestação cultural. Pior é que ele é. Se cultura é tudo que o povo produz do luxo ao lixo, Funk é tão cultura quanto Bossa Nova. Sinal dos tempos, né? A tese da estudante Mariana Gomes abordou também a possível relação entre as divas do funk do “naipe” de Valesca Popozuda e Tati Quebra-Barraco e o feminismo. Parece até piada! Com letras impronunciáveis para o horário e que mostram a mulher como objeto sexual as funkeiras estão anos luz aquém do feminismo. O projeto se propõe a estudar tudo isso a fundo, mas será que o assunto tem profundidade pra tanto? (CANAL TAPETE VERMELHO, 2014)

Assim o interesse do universo acadêmico-científico e também de parte da militância fica representado pela tese “My Pussy é o Poder” de Mariana Gomes, que de acordo com a abordagem da matéria jornalística do SBT olha o Funk pelo que ele traz de melhor no que se relaciona a afinar-se aos ideais feministas. Enquanto a repulsa e negação da sociedade conservadora fica representada pelas falas da porta-voz-mor deste segmento, Raquel Sheherazade.

Entretanto, é equivocada a ideia de que cientistas como Mariana estejam romantizando um “movimento de feminismo sem cartilha”, na verdade o que ocorre é que os olhares superficiais sobre trabalhos como o seu levam a suposição de que alguns estudiosos da mulher funkeira estejam afirmando que “todas” as suas letras sejam feministas, quando o que estes estudiosos fazem brilhantemente é mostrar os pontos onde o discurso da mulher funkeira esteja em fina sintonia com os discursos feministas, sem contudo dar ênfase aos pontos onde estes discursos se desalinhem, embora os reconheçam e até apresente em seus estudos suas contradições.

Utilizando-se de conceitos de feminismo, gênero, identidade e violência simbólica, Mariana buscou em seu trabalho desconstruir os argumentos que colocam o funk como “*lugar do machismo, em que as mulheres são puramente oprimidas e objetificadas pelas letras e rebaixadas de seu papel social*”, mas ao mesmo tempo esta estudiosa buscava também através das músicas de Valesca Popozuda, Tati Quebra Barraco e outras artistas desconstruir o Funk como o “*último grito do feminismo*”. (GOMES CAETANO, 2013, p. 13 e 14)

Este olhar que de acordo com a mídia em sua abordagem superficial parece projetar apenas os aspectos que aproximam o discurso do Funk do discurso feminista, não é construído por estes estudiosos por desonestidade intelectual, ou no intuito de suprimir as dissonâncias ou contradições entre estes discursos, tampouco por ignorância, antes esta limitação pode ser vista apenas como a expressão da necessidade de se manter o foco alinhado ao objetivo central de cada pesquisa. Neste sentido, a perspectiva científica que apresenta algumas das letras de Valesca como uma ferramenta de empoderamento feminino apresentam-se de forma bastante coerente e honesta.

> Tendo como inspiração a ideia de subversão apresentada por Mikhail Bakhtin em A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, 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 são um ponto importante a ser levantado. Ao 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. É claro que essas funkeiras subverterem a lógica de dominação masculina no sexo, trazendo a mulher para um lugar diferente do que se costuma ver na sociedade. Entretanto, somente a subversão não caracteriza a mudança concreta dessa lógica, nem mesmo o desejo ou a luta por essa mudança. No caso das mulheres do funk, há, ainda, uma outra questão: com a produção em série de montagens e funks "putaria", as pessoas já acostumaram-se com essas músicas, dessa forma, elas podem se tornar previsíveis, desgastadas. Transformar-se num clichê, para essas mulheres, é fazer com que suas músicas sejam simplesmente a reprodução de uma lógica, e não mais a subversão da mesma. Judith Butler, no livro Problemas de Gênero, ressalta que o que é praticado com a intenção de ser subversivo para cada gênero – no caso, as mulheres do funk subvertendo o lugar subalterno das mulheres, principalmente no que diz respeito ao sexo -, muitas vezes pode tornar-se domesticado e virar instrumento da própria hegemonia. (GOMES CAETANO, 2013, p. 4)

Deste modo, pelo que já foi discutido até este ponto neste estudo, é possível perceber que a análise empreendida sobre nosso *corpus* não nos conduz a considerar que o Funk de Valesca expresse de forma plena e concreta as demandas e anseios de liberdade e igualdade do movimento feminista, mas também expressa que não se pode desconsiderar todo seu valor e impacto na transformação e empoderamento feminino, mesmo que se admita que dentro destes discursos a liberdade sexual da mulher e a subversão de lugares feminino/masculino deixou de ser um tabu e passou a ser um totem.

Mariana expõe que se de um lado, temos setores dentro do feminismo que não admitem que mulheres como Beyoncé, Emma Watson, incluindo Valesca Popozuda em sua relação de artistas, estejam de fato contribuindo com as pautas do movimento feminista, enquanto outros segmentos percebem que a adesão de tais mulheres ao movimento tem como principal efeito "a ampliação do alcance dos ideais antimachistas" (GOMES CAETANO, 2013, p. 148).

> Algumas correntes preferem apostar na ideia de que há uma simplificação do discurso. Particularmente, creio que as duas opções são possíveis e coexistem, já que a simplificação e o alcance são características de produtos da indústria cultural, tornando raras às vezes em que vários discursos sobre um mesmo tema são apresentados de forma pretensamente igualitária. Há também o argumento de que as celebridades que se auto declaram feministas não apresentam os ideais feministas em sua totalidade. Entretanto, questiono quem seria este sujeito completo do feminismo capaz de apresentar, em toda sua complexidade, um movimento social policlassista, multirracial, multiidentitário, plural e heterogêneo? No caso específico das mulheres funkeiras, por exemplo, existem outras questões em jogo, mas o foco das críticas à Valesca Popozuda parece girar também em torno de certas contradições presentes nas próprias letras das músicas, na performance e no discurso da artista. (GOMES CAETANO, 2013, p. 148)

Esta autora defende que desta forma parte do movimento feminista parece estar rejeitando segmentos que fogem de um "molde" de feminismo pré-estabelecido, e que de fato isso pode ser prejudicial visto que estes segmentos alcançam espaços que o feminismo acadêmico ou militante não consegue alcançar.

> Enxergo, aí, mais uma vez a busca pelo sujeito puro do feminismo, distante das contradições mundanas e previamente construído, sem a necessidade do aprendizado que se dá no campo. Recorro, mais uma vez, à Butler que aponta que as contradições e divergências devem ser enxergadas como parte do processo político da luta coletiva. Devido à pluralidade de vozes no movimento feminista, em muitos momentos algumas demandas serão convergentes, em outros, diferentes e até mesmo contraditórias. Feministas negras têm alertado, por exemplo, sobre a necessidade de se discutir sob a ótica feminista a intersecção entre raça e sexualidade. Para elas, existe, além da dificuldade de setores do movimento em lidarem com a sexualidade, algum grau de racismo no não-reconhecimento de feministas como a cantora Nicki Minaj – que tem feito discursos categóricos em prol do feminismo há algum tempo. (GOMES CAETANO, 2013, p. 148)

Neste sentido, a questão que se apresenta tanto neste estudo quanto no estudo de Mariana não é se a cantora é feminista ou não, mas que ganho ou prejuízo podem trazer certos discursos para o movimento, para seus ideais e para o alcance das mulheres que ainda não conhecem o feminismo. Esta questão já havia sido levantada por Lidi Oliveira em um artigo em seu Blog chamado 'Atrás da Porta'. Em sua percepção as letras de Valesca e outras artistas do Funk agregam valor à luta feminista justamente por chegar

primeiro em espaços periféricos dando voz a mulher. Ambas defendem que o uso da sexualidade não desabona em nada estas cantoras como expositoras de ideais feministas, seguindo a lógica proposta por coletivos como a Marcha das Vadias onde o slogan é "Meu corpo, minhas regras".

> Ou vocês acham que foi a Simone de Beauvoir e Pagu, que me ensinaram que eu devo ser livre e que ninguém manda no meu corpo? Onde moro não existe uma biblioteca pública e muito menos livraria. A Valesca chegou primeiro em meus ouvidos, depois vieram os livros e a luta diária. Não sei se ela é feminista, isso não é minha preocupação (por mais que eu considere muitas funkeiras como "feministas sem cartilha").
> O que me preocupa é como dialogar com uma população marginalizada, e quais os "instrumentos" que posso utilizar para mudar a realidade dessas pessoas, através de um trabalho coletivo. E a cada dia percebo que há um abismo entre o feminismo e as mulheres pobres.
> A Diva do funk das popozudas é necessária, mas não fará a revolução. Não é uma super heroína, mas nos ajuda (mesmo sem saber) em uma luta tão difícil contra algumas formas de opressão (isso eu consigo perceber).
>
> [...] Acredito que o Funk que é cantado por ela contribuiu/contribui para uma postura menos submissa de muitas mulheres. E essas mulheres que estou me referindo são as minhas vizinhas, minha irmã, minha mãe, minhas amigas... e eu. (DE OLIVEIRA, 2012)

As conjecturas de Lidi e de Mariana carregam um sentido bastante palpável visto que a rejeição (ou a recusa em reconhecer sua atuação como útil ao movimento), por parte de alguns segmentos, a artistas como Valesca e outras que usam da sexualidade em sua manifestação artística se expressam pelas redes sociais, em conferencias, seminários e outros espaços onde o feminismo é discutido. Contudo, o que deixou de ser apresentado, por estas expoentes da necessidade de se problematizar esta rejeição, foram aspectos específicos do ponto de vista do feminismo negro diaspórico, cuja visão será abordada, em alguns pontos, no decorrer da próxima letra a ser analisada, que embora entenda que o uso da sexualidade pela mulher negra em sua expressão artística não deveria representar um "incômodo" para as feministas brancas, também apresentam objeções à forma hiberbolizada que é a fruto de uma narrativa sócio-histórica unilateral e se vê fomentada pela indústria cultural – até mesmo a *underground.*

Tendo apresentado estas observações preliminares podemos passar para a próxima música a ser analisada, Late Que Eu To Passando, que foi sucesso quando Valesca ainda fazia parte do grupo Gaiola Das Popozudas.

> Late, late.. late que eu to passando vai
> Late, late.. late que eu to passando vai
> Late, late.. late que eu to passando vai
> Late, late.. da patinha, vai vem!

Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late...

No passado me esnobava, agora tá me cantando
Seu comédia, seu xarope..
Agora late que eu to passando vai

Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late.. da patinha, vai vem!
Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late...

Fica de quatro, balança o rabo..
Fica de quatro, balança o rabinho.. balança o rabinho, vem..(2x)

Late late.. late q eu to passando vai
Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late.. late que eu to passando

Me chamava de magrela
Vivia me esculaxando
Seu cordão é uma coleira
Vem cachorro eu tô chamando

Vai.. late, late.. late que eu to passando vem
Late, late...toma ração, toma ração vem!!
Late, late.. late que eu to passando vai
Late, late..

Gaiola das popozudas não aceita palhaçada
Se o cara é abusado, nós metemos a porrada
Ele tomou uma coça, mas não ta adiantando
Dá ração pra esse otário
Agora late que eu to passando

Vai.. late, late.. late que eu to passando vem
Late, late.. dá patinha, vai vem!
Late, late.. late q eu to passando vai
Late, late.. toma ração, toma ração.. vem!

O *ethos* deste discurso se apresenta a seu interlocutor com imperativos "*Late, late, late, que eu to passando vai. Dá a patinha, vai vem!*". Parece bastante óbvio que a relação que se estabelece neste enunciado é de dominação do enunciador sobre seu interlocutor, sendo revolucionário no aspecto de que a mulher brasileira, negra, funkeira sempre foi colocada como inferior, objeto, vadia, cachorra, e este *ethos* de mulher poderosa ao ordena-lo a latir o posiciona como "o cachorro", pervertendo desta forma as posições quando diz o que simbolicamente se traduz como "agora você vai latir e eu vou passar, você vai se subordinar a mim porque eu sou superior a você". Neste sentido,

“to passando” acaba por significar seu direito de ir e vir e estar onde quiser como mulher poderosa que é.

O jogo de mandar ir e voltar “vai vem” é a prova de que o interlocutor está totalmente dominado e obediente como um cão fiel, porque o enunciador pode emitir qualquer comando e em seguida emitir o oposto e será atendido. O uso da sonoplastia de um assobio exatamente neste trecho da música traz esta conotação ainda mais forte, pois este é um recurso fático que vemos treinadores de cães utilizando como sinal para que os animais obedeçam a comandos específicos. Assim a identificação com um recurso já largamente reconhecido intensifica para o ouvinte desta música a posição de quem está no comando.

No trecho “*No passado me esnobava, agora tá me cantando. Seu comédia, seu xarope.. Agora late que eu to passando vai*” o que se vê é que a dêixis de tempo “no passado” indica que a relação/interação entre o *ethos* e seu interlocutor não seja recente não sendo em seu primeiro momento de igual pra igual, ou seja, este momento em que ele a esnobava é passado, houve uma ruptura entre este momento atual com aquele momento passado, hoje este deixou de esnobá-la, o que sugere que o *ethos* enunciador deixou de estar na condição que a inferiorizava diante daquele interlocutor, ou seja, ela deixou de “ser magrela”, que era o fator chave da visão do interlocutor sobre este *ethos* enunciador.

Quando o *ethos* enunciador narra que seu interlocutor o “esnobava” demonstra o quanto este fato o marcou ou incomodou. Sugere de certa forma que sua tentativa atual de inferioriza-lo, posicionando-o como um obediente animal de estimação, possa ser movida por um sentimento de revanche.

A obediência esperada do interlocutor em “Late que eu to passando” é a expressão do estar excitado ou atento e totalmente dominado pela presença do ethos enunciador, seguindo a lógica de que o cachorro late quando vê uma cadela no cio, contudo o que esta lógica passa é reducionista demais para expressar o que de fato vem a ser a ação deste interlocutor diante desta *persona*, agora que ela está poderosa e enquadrada nos ideais estéticos que o seduz.

Este entusiasmo, que parece pautar-se em razões que o interlocutor acredita ter para mantê-lo fiel como um cão a esta imagem de poder, se concretiza apenas na cabeça deste, visto que o *ethos* enunciador está apenas de passagem, está apenas “passando”, ou seja, não se propõe a estabelecer qualquer relação afetiva concreta com este interlocutor.

Esta *persona* já não se apresenta mais interessada em vincular-se ao interlocutor visto que no passado foi por ele desprezada, por não se enquadrar nestes mesmos padrões que hoje criam para o interlocutor o fascínio e encanto em torno de seu corpo. Esta perspectiva fica mais patente na leitura seca e rígida do trecho "*Me chamava de magrela. Vivia me esculachando*", mas suplantando esta leitura de primeiro nível de percepção e indo até o que as bases sócio-históricas nos apresenta, a afirmativa em torno do olhar do interlocutor sobre o corpo da *persona* enunciadora nos remete ao fato de que a beleza que se espera da mulher brasileira não é mesma que se apresenta como o padrão das modelos de passarelas e de filmes norte-americanos. E este fascínio volta a ser o que permite hoje, em contraponto ao passado da dêixis tratada, que este *ethos* feminino se enuncie com a autoridade vista em "*Seu cordão é uma coleira. Vem cachorro eu tô chamando*". Onde simbolicamente esta dominadora pode conduzir o dominado para onde bem entender.

Deste modo, o adjetivo "magrela" tido como pejorativo neste contexto demonstra que sua aparente falta de enquadramento ao molde feminino brasileiro era o fator principal para a falta de domínio da situação por ela (a *persona*) sofrida. Em uma segunda camada de interpretação, parece que esta declaração veio evidenciar que para fazê-lo enxergá-la ela teve que deixar de ser "magrela" e passar a ser "gostosa". O que acaba comunicando, na expressão da distância entra a mulher do passado e a mulher de agora dentro desta enunciação, uma mensagem de que se a mulher não se enquadrar neste ideal estético ela nunca vai ser a dona do cachorro obediente, que neste discurso é o ápice buscado. Na interpretação de segmentos feministas mais radicais isso seria encarado como a subordinação a valores contrários aos do movimento. Existe até uma terminologia (gíria) do meio do movimento feminista, principalmente visto nas redes sociais, pra definir a atitude de uma mulher que busca enquadramento no gosto ou moldes patriarcais visando ter como *feedback* a atenção de algum homem, diz-se que a mulher está lutando para ganhar "*cookie de homi*".

Desta forma, ao passo que o discurso visto nesta música em primeira instância apresenta uma mulher que tomou o poder e se tornou a dominadora em uma dada situação, por outro lado este discurso retrocede em outros aspectos ao ceder ao homem o poder de decidir quem é "poderosa" sobre ele, por meio de critérios que ele próprio estabeleceu previamente (seguindo a lógica de que o sistema patriarcal fora por ele instituído) através de um padrão estético de formas avantajadas.

Para se entender melhor que padrão é este se torna necessário trazer a discussão em torno de ‘Sarah Baartman e a hipersexualização da mulher negra’, que já é contemplada em meio ao feminismo negro diaspórico e que expressa bem a ideia de que para este movimento é muito mais fácil identificar a hipersexualização da mulher negra como pauta do que a busca pelo prazer igualando homem e mulher no sexo, pois isto já aparece em um contexto cultural como um lugar comum para a mulher negra. E neste sentido, a mulher que domina por meio de seu corpo pode acabar se apresentado de novo como um totem ou como expressão fetichista.

> Nas “reuniões científicas”, Sarah era exposta seminua, medida, observada e analisada como parte da fauna e flora africana, completamente destituída de humanidade. Frequentemente comparada com orangotangos, ela e toda sua etnia foram classificados como uma raça entre os seres humanos e as famílias mais nobres de macacos. Seus órgãos genitais bem como suas nádegas eram tomadas como prova de sua natureza primitiva, animalesca e sexual. Sarah, assim como as mulheres negras de um modo geral, foi reduzida ao seu corpo, ou melhor, a uma parte de seu corpo, seus órgãos sexuais.
>
> As narrativas formuladas a partir do estudo de Sarah contribuíram para a construção da representação das pessoas negras como indivíduos inferiores, irracionais, animalescos e hipersexualizados, características que ainda permanecem no imaginário ocidental. Mesmo depois de sua morte, o corpo de Sarah continuou sendo exposto em cursos e palestras, e não por acaso, sua genitália – que ela nunca deixou ser vista em vida – era disposta ao lado dos cérebros dos “grande homens franceses”, como Descartes, no Museu do Homem em Paris, numa clara demonstração do contraponto entre o racional (masculino e branco) e o sexual (feminino e negro). (SENA, 2015)

Com todas estas observações em torno de uma das possíveis formas de se interpretar estes discursos não se pretende estabelecer como se para a “religião feminista” fosse um “pecado” a mulher almejar ser sexy ou trabalhar sua sexualidade através da construção um corpo esteticamente agradável. Também não se pretende apresentar este desejo como sendo intrinsecamente vinculado a uma busca por atenção masculina ou à rivalidade entre mulheres. De fato muitas feministas admitem que não se pode interpretar como se tudo girasse em torno do homem, por que este tipo de interpretação minaria as infinitas possibilidades que uma mulher tem de se expressar através do seu corpo. Principalmente porque que é preciso admitir que toda a raça negra fora exposta como objeto, tanto a mulher negra quanto o homem negro, e esta lógica de fetichização do corpo negro, segue independente de gênero, o negro como categoria é visto como imoral e neste sentido se espera que este corpo seja “livre” para o prazer, o que se interpretava como aberto à libertinagem.

> O estereótipo como uma "identidade caricata" impregna a representação que se faz do negro no discurso psíquico-sexual. Tudo no negro é sexualizado ao extremo, suas aptidões intelectuais são inseridas no contexto da sexualidade. Seus movimentos são interpretados como uma encenação eterna do ato sexual. A sua sexualidade é animalizada retirando dela a racionalidade cultural que caracteriza os integrantes da sociedade. (ROSA , 2006 p. 2)

Com base na exploração desta hipersexualização o domínio deste *ethos* sobre seu interlocutor direto se dá pelo encaixe em um ideal por este formulado. Assim "*Dá a patinha*" marca o interlocutor com um sinal de obediência e "*Balança o rabo*" denota uma certa afeição e fidelidade canina que expressa entusiasmo e felicidade por vê-la.

Ponderando sobre possíveis impactos deste discurso, fugindo da análise do discurso e entrando apenas por um instante na suposição sobre a psiquê é possível dizer que a mulher comum, ouvinte deste discurso, a interlocutora indireta, canta e se sente como se estivesse no lugar deste *ethos*, que trata o outro olhando de cima e sendo superior, exterioriza em forma de uma pseudo-catarse um poder que é atribuído a mulher enquadrada em uma padrão estético, mas introjeta a ideia de que ela própria não merece ser obedecida ou respeitada, se for magrela e até o oposto – se for gorda – porque nem uma nem a outra está dentro do que foi apresentado como a corporificação do poder da mulher sobre o homem dentro deste discurso. Contudo este é um tipo de reflexão que foge à metodologia e objetivo deste estudo e portanto não é possível nos determos neste olhar.

Voltando portanto a hipersexualização dos corpos negros, que o feminismo negro diaspórico tanto busca combater, o que se pode dizer é que historicamente a mulher negra não precisava lutar pelo direito de gostar de sexo e poder se demonstrar como ser dotado de sexualidade. Ao contrário, o direito que ela não tinha era o dizer não ao sexo, o direito de ter prazer ou exercer sexualidade de forma livre e espontânea.

Desta forma, não existe por parte do feminismo negro diaspórico uma condenação à mulher negra sexualizada, antes o que se apresenta como problemática é a hipersexualização desta pelo homem e seu sistema. Ou seja, não se refere ao uso da sexualidade pela mulher para o exercício da dominação ou subversão do papel subalterno atribuído a ela historicamente, mas a uma lógica onde este uso se apresenta como regra, onde não há a construção crítica de que a mulher negra deve explorar atributos diversos e estabelecer estratégias diversas na superação de papéis subordinados, problematizando a sexualidade e a valorização da mulher como indivíduo em seu papel social.

> Esses são os efeitos da hegemonia da "branquitude" no imaginário social e nas relações sociais concretas. É uma violência invisível que contrai saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade e sexualidade destas. Tal dimensão da violência racial e as particularidades que ela assume em relação às mulheres dos grupos raciais não-hegemônicos vem despertando análises cuidadosas e recriação de práticas que se mostram capazes de construir outros referenciais. A historiadora e cineasta negra Beatriz Nascimento, em seu belo artigo "A mulher negra e o amor", salienta que:
>
> Convivendo em uma sociedade pluriracial, que privilegia padrões estéticos femininos como ideal de um maior grau de embranquecimento, (desde a mulher mestiça até à branca), seu trânsito afetivo é extremamente limitado. Há poucas chances para ela numa sociedade em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais, sendo ela representante da etnia mais submetida. Sua escolha por parte do homem passa pela crença de que seja mais erótica ou mais ardente sexualmente do que as demais, crença relacionada às características do seu físico, muitas vezes exuberante. Entretanto, quando se trata de um relacionamento institucional, a discriminação étnica funciona como um impedimento, mais reforçado à medida que essa mulher alça uma posição de destaque social [...] No contexto em que se encontra, cabe a essa mulher a desmistificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (envolvimento na atividade política, por exemplo), buscando mais a paridade entre os sexos do que a "igualdade iluminista". Rejeitando a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduza o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo, assim, assumir uma postura crítica, intermediando sua própria história e seus ethos. Levantaria ela a proposta de parcerias nas relações sexuais que, por fim, se distribuiria nas relações sociais mais amplas. (CARNEIRO, 2003, p. 122)

Se por um lado a mulher branca teve sua sexualidade negada ao ter seus corpos controlados pelas instituições patriarcais, a mulher negra por outro lado negra teve sua afetividade negada ao ter seus corpos explorados pelas mesmas instituições. Então a mulher negra dentro de uma lógica estabelecida pode fazer sexo, mas não foi feita pra ser amada e respeitada. A sexualidade da mulher negra nunca foi negada, o que a ela foi negado foi a afetividade, a humanidade, a dignidade e o respeito. E é por esta percepção construída que o feminismo negro diaspórico se ocupa mais da solidão da mulher negra do que de sua liberdade sexual.

> A pergunta que se faz é para quais demandas o feminismo está voltado e para quais outras ele pode se abrir. Dizer que há desigualdades entre homens e mulheres – um problema de desigualdade de gênero portanto – não resolve todas as questões. É preciso então alargar esse bojo e considerar a raça como um ponto de discussão. Não há uma mulher universal, não somos todas iguais. Um feminismo que pretende libertar todas as mulheres precisa olhar para as opressões de gênero, classe e raça, é isso que Sueli e tantas outras

> feministas negras defendem. Assim somam-se novas pautas. (DE SOUSA, 2015, p. 2)

Este discurso onde a mulher passa a ser vista pelo homem apenas quando se enquadra em um padrão hipersexualizado destitui a mulher de sua personalidade dando a seu corpo um valor acima de sua identidade e anseios. Ser amada é ser apreciada por sua personalidade, pelo o que é e não por seu corpo estar ou não enquadrado em um dado padrão.

> A conquista hoje se manifesta a partir da percepção de mulheres de que elas não precisam de alguém para serem felizes e plenas. É a ideia de que é ok estar solteira. De que é ok ficar com quem e com quantas pessoas se deseja. E de que está tudo bem, também, se você quer um namorado ou namorada. Mulheres questionando a monogamia, usando a roupa que bem entenderem, questionando a validade do casamento enquanto instituição. Isso pode, sim, ser considerado um avanço do movimento pela liberdade das mulheres – ou ao menos pelo seu empoderamento. Mas há outras realidades além da bolha hippie-poliamor.
>
> A sexualidade da mulher negra nunca foi negada. Seu corpo sempre foi visto como para-o-sexo. A crítica à monogania, ao casamento, às relações "tradicionais" nunca foi, então, um direito da mulher negra. Ter como pauta a liberdade sexual não faz sentido enquanto houver a questão da solidão da mulher negra. As mulheres negras são as que menos se casam e as mais propensas ao "celibato definitivo", de acordo com o Censo 2010. A liberdade pela qual as mulheres negras clamam, então, não é a sexual, mas a do estigma de seus corpos enquanto objetos (descartáveis). (ROCHA, 2015)

Para entender porque alguns segmentos do feminismo vão identificar uma revolução no uso do corpo como exercício de poder, enquanto outros segmentos vão perceber nesta ação uma reprodução de valores machistas e ao mesmo tempo racistas, é preciso olhar para o discurso onde este uso é apresentado se permitindo avançar em níveis ou camadas de interpretação.

Assim é importante frisar que o estigma secular que recai sobre a mulher negra é de ser apenas objeto sexual, feita para o sexo fácil e descompromissado. Neste sentido, a sua sexualidade que aparentemente é tão liberada e revolucionária em uma primeira análise passa a ter outro significado quando inserido na reflexão todo este contexto histórico. É quando se lança um novo olhar onde esta *persona* enunciadora pode ser percebida como ainda controlada pelo que foi estabelecido sobre ela. Parecendo se "realizar" no cumprir de sua função de extravaso de desejos masculinos, e assim até na "imagética de dominação" ela acaba por aparecer como a expressão de um fetiche.

Então falar da solidão da mulher negra implica que as letras e performances analisadas neste estudo são de mulheres que não gostem de sexo e suas performances sejam todas "fakes" projetadas apenas para agradar ao homem? Não. De forma alguma o que foi dito poderia ser conduzido para esta interpretação. Mas é preciso dizer que talvez seja necessário admitir que ao ecoar os discursos populares e do senso comum muitas mulheres podem estar contribuindo para a manutenção de um papel social que lhes fora imposto historicamente e que infelizmente nem todas perceberam que estão exercendo. Ou será que estas reflexões estariam fazendo coro com os discursos mais conservadores que instam que elas precisam deixar o uso de sua sexualidade para ter respeito e dignidade? Também não. Porque a desumanização delas não foi construída em cima do comportamento delas, mas em cima de uma visão de mundo colonialista e de dominação machista. Não tem a ver com deixar de se demonstrar liberadas para o sexo casual, ou deixar de antagonizar uma "mulher idealizada" que fere o desejo de liberdade feminina, que até pode ser o que muitas mulheres apreciem. Mas é preciso que elas além disso como mulher tenham a liberdade de expressar outros *ethos* que não flutuem apenas entre as dicotomias dominada/dominante e rival/comparsa.

O feminismo, pelo menos boa parte de suas correntes, busca fazer com que a mulher se sinta poderosa e empoderada como classe, que todas possam unidas perceber que não precisam mais se subordinar às regras dos homens sobre seu corpo, nem no que tange ao sexo nem na sua estética e tampouco sobre seu sentimento em relação à outra mulher, que não precisa ser sua antagonista rival ou inimiga. Neste sentido, este movimento entende que as mulheres precisam estar unidas no enfrentamento de seus desafios.

Assim é importante observar que quando as mulheres em conjunto tomam a atitude de se indignar contra as investidas do interlocutor, o que é visto em "*Gaiola das popozudas não aceita palhaçada. Se o cara é abusado, nós metemos a porrada. Ele tomou uma coça, mas não ta adiantando. Dá ração pra esse otário*" é o primeiro momento em o *ethos* enunciador se coloca como parte de um sujeito "nós". Desta forma, neste momento tanto de forma concreta quanto simbolicamente quem "mete a porrada" nele é o grupo, como um todo, que não se submete ao desejo ou capricho deste homem, que no passado desconsiderou seu valor como mulher. Então este discurso passa da dêixis no singular "o eu", que representa o empoderamento dela como indivíduo, para o segundo dêixis que está no plural que representa as mulheres

dominando a situação enquanto grupo como gênero. Contudo ainda não se aproxima da lógica da unidade feminina pregada pelo feminismo.

No conjunto das músicas aqui analisadas, quando a mulher se enuncia para um interlocutor feminino se percebe uma relação de confronto e antagonismo entre o *ethos* e sua alteridade prevalecendo o sentimento de inimizade, no sentido de uma representar para "a outra" algum tipo de perigo, e de rivalidade no sentido de estarem disputando por algo. Não foi possível encontrar entre as letras analisadas um discurso que carregasse o sentido de promover a sonoridade. Não significa que não haja MC's que cantem Funk's e que se enunciem discursivamente neste sentido. Se por um lado há tanta ênfase na inimiga, por ouro lado é observado que "o bonde" ou as companheiras e amigas são representadas em uma forma de apagamento, onde não se atribui características para elas, ou seja, as que estão do seu lado aparecem apenas extensão do *ethos* enunciativo.

Dentro da lógica de Adam Smith "*Na competição, a ambição individual serve ao bem comum*". Em alguns momentos os avanços para mulheres dentro de comunidades em que os direitos foram relegados esta lógica pode prevalecer, mas precisamos evoluir e reconhecer que cresceremos muito mais se observarmos as estratégias de crescimento de John Forbes Nash que reza que "O melhor resultado acontece quando todos em um grupo fazem o melhor por si próprios e pelo grupo." Neste sentido quem não está dentro da comunidade pode julgar com um olhar de fora que é uma grande vantagem pregar o individualismo como estratégia de superação da posição subalternizada imposta pelo sistema, contudo quem está de dentro, e precisa "colocar a mão na massa" literalmente para que tudo funcione e se desenvolva, percebe que olhar de fora algumas vezes pode ser prepotente e nos atrasar, pois conforme dito por Cleber Martins "a convicção é um luxo para quem apenas observa...".

É possível dizer que este discurso consegue promover afirmação para as mulheres que ouvem e cantam? Em uma primeira camada de interpretação é possível dizer que sim, porque cada uma delas cantam sentido-se no lugar deste *ethos* que não está mais subordinado ao homem, isso é um efeito desejado pelo feminismo, então ideologicamente está afinado, contudo quando analisado com um olhar mais atento a mensagem se demonstra como sendo feminista no seu sentido pleno? Não. Porque quando ela se sente na obrigação a se submeter aos padrões ela volta a estar subordinada ao que agrada e foi estabelecido pelo sistema patriarcal. Ou seja, buscar os padrões

estéticos estabelecidos não é um problema em si, mas quando esta busca se torna uma obrigação existe um retrocesso. Desta forma, ela está se colocando como poderosa dentro dos limites estabelecidos pelo próprio opressor e se coloca como poderosa sozinha, enquanto indivíduo e não enquanto classe/categoria. Isso invalida completamente seu empoderamento? De forma alguma, visto que este início de poder é sua base para a fuga da prisão deste sistema. Por isso, é preciso reconhecer que não temos condições de estabelecer quais os limites que vão determinar até onde os discursos são deboches e irreverências que servem como estratégias para superar papéis sociais subordinados, e a partir de onde estes mesmos discursos passam a ser apenas reprodução do ideário formado por uma sociedade racista, classista e machista sobre a mulher e seu corpo. E ainda é importante reforçar que este olhar tem a ver com os deslocamentos feitos, porque os caminhos de empoderamento percorridos por mulheres de espaços e condições diferentes vão ser diferentes de outras mulheres de espaços e condições iguais, como se vê emanado pelas vozes de muitas MC’s, mas a lógica é que no final cada uma percorrendo seus próprios caminhos vão chegar ao mesmo lugar onde as militantes e as cientistas vão chegar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo levantou algumas hipóteses que puderam ser averiguadas dentro do *corpus* analisado, isto é, algumas letras da Valesca Popozuda. Foi possível confirmar que as mulheres do Funk de fato representam-se em algumas de suas performances como inimigas umas das outras, bem como dominadoras dos homens. Contudo foi possível perceber que elas também se colocam como subordinadas aos caprichos masculinos e parceiras de outras mulheres em outros momentos de uma mesma performance ou dentro de um mesmo discurso. Ou seja, ficou patente que a auto-representação não é fixa, e que a construção de seus *ethes* flutuam e transitam entre papéis e posições. Apontando que a perspectiva inicial deste estudo se confirma ao afirmar que "*Essa flutuação pode se dar entre inimigas umas das outras, irmãs/amigas (soror) uma das outras, dominantes dos homens e/ou passivas*".

Ao ser constatado que havia entre suas músicas de maior sucesso duas letras que carregavam um discurso onde a mesma abordagem era dada à relação mulher/mulher, se tornou razoável afirmar que outras duas assertivas iniciais deste estudo não precisam ser descartadas após a análise deste *corpus* foram que entre "*os diversos ethos expressos e manifestos no Funk Carioca, o ethos que prevalece, neste momento, é o da poderosa, que destrói as inimigas*" e que "*este ethos seja socialmente fomentado ou ratificado, em outras palavras, só há sucesso com aquilo que a sociedade se identifica*".

As principais questões que este estudo se dispôs a discutir foram "que *ethos* observáveis são construídos nas vozes das funkeiras?" e "qual a popularidade destes *ethos*?", que foi expressa pela visualização dos vídeos no YouTube e do *rating* no Vagalume, admitindo que estas duas questões acabaram por se desdobrarem em várias outras questões, oferecendo assim a oportunidade de busca de resposta também sobre que limites podem ser percebidos na identificação deste *ethos* discursivo com o *ethos* discursivo feminista. Ao passo que uma terceira questão central surgiu no decorrer da pesquisa, e esta seria "Porque o universo acadêmico-científico e também a militância feminista identificam o discurso visto no funk performado por mulheres com o discurso feminista?".

Neste sentido, foi possível identificar, enquanto proposto como objetivo geral ou questão central desta pesquisa, que *ethes* são construídos por intermédio das letras e das apresentações de algumas artistas funkeiras, tendo neste sentido a Valesca como

referência. Dentre estes *ethes* ficaram mais sobressalentes a "mulher poderosa" que domina sobre os homens e que destrói as inimigas, e em contraponto a esta ficaram expressos o *ethos* da "mulher subalternizada" que deseja ser vista e estimada pelo homem buscando sua aprovação e o enquadramento em suas regras. Estes *ethes* embora conflituosos entre si acabam emanados muitas vezes do mesmo discurso e na mesma performance. Tendo sido possível deste modo a identificação de aspectos consonantes e dissonantes entre os discursos do Funk e os discursos feministas.

Então porque alguns segmentos do universo acadêmico-científico e também a militância feminista identificam o discurso visto no Funk performado por mulheres com o discurso feminista? Seguindo a lógica de tudo que fora abordado é possível dizer que talvez seja pela liberdade sexual proclamada em seus discursos, talvez pela subversão de papéis e lugares sociais.

E ainda porque outros segmentos acham que a sexualidade da mulher no Funk está a serviço de valores patriarcais? Seguindo a lógica de tudo que fora abordado é possível dizer que talvez seja por imaginarem que a mulher não pense o exercício da sexualidade como algo seu, mas apenas dentro de um jogo de disputa de poderes, como uma estratégia de superação do lugar subalternizado ou como ferramenta de dominação que serve a interesses individuais.

Parece que ambas as percepções se norteiam pelo senso comum. De um lado o senso comum sobre o que é ser feminista, onde para isso basta a emancipação sexual e a subversão de papéis, mesmo que esta seja apenas no campo da representação artística e não se consolide para a maioria das mulheres, desconsiderando demandas intrínsecas a outros segmentos dentro do movimento. E do outro lado o senso comum pautado em ideias reacionárias de que a mulher precisa do homem, por uma dependência emocional, moral ou financeira, e por isso precisa buscar o enquadramento aos padrões estabelecidos e se rivalizar com a outra mulher. Contudo o feminismo negro diaspórico ao mesmo tempo vai encarar que a sexualidade da mulher negra não deve ser cerceada por preceitos moralistas, da mesma forma que esta também não deve ser o ponto alto da sua insígnia para que não se reforce a lógica de que a mulher negra é só um corpo e nada mais. Por isso este segmento vai estar na intersecção do movimento julgando estas estratégias como válidas, mas ao mesmo tempo as problematizando.

Em nossa sociedade é preciso admitir que vivemos todos sendo o tempo todo atravessados por uma visão de mundo machista e também colonialista que foi imposta culturamente. E aí se não houver um esforço para que sejam ultrapassadas estas camadas na interpretação dos discursos emanados, algumas mulheres em posição de destaque pela sua produção cultural serão colocadas como heroínas dos valores feministas, ou representantes do "último grito do feminismo" quando o feminismo não tem uma definição tão clara assim, não tem uma corrente só e daí é gerada uma confusão muito grande. Mas tudo vai depender de que corrente a análise está buscando evidenciar, porque os discursos emanados da artista Valesca por vezes vai contemplar ao feminismo negro diaspórico, outras vezes vai se apresentar revanchista reproduzindo alguma corrente mais radical do feminismo em outro momento vai refletir uma visão de mundo em que a mulher ainda depende do homem contrariando todas as correntes do feminismo.

Em relação a sua representação imagética e performática seu embranquecimento com o cabelo loiro alongado e liso, com a lente, não a afastou de sua origem e negritude, porque ela canta a realidade da mulher negra de espaço periférico – de acordo com sua explicação em entrevistas – e manteve como parte de sua identidade o corpo da "mulata", ou seja, as características fenotípicas apontadas como sendo do arcabouço das marcas corporais da mulher negra.

O discurso performado pelas funkeiras, representado pelos sucessos da Valesca, em suas letras e performances é um fenômeno que nasceu sem esforço e que hoje representa um feminismo não-científico e não-ativista. O movimento feminista do Funk é o que se pode chamar de feminismo sem carteirinha, que embora tenha acontecido de maneira espontânea e intuitiva, consegue romper em parte com valores e perspectivas essencialmente machistas que a nossa sociedade impõe. Neste sentido, se segmentos internos ao feminismo, pautando-se em bases científicas e filosóficas de sua origem, ainda se antagonizam em alguns aspectos, então porque o discurso feminista no funk, que aconteceu desta maneira tão desprendida de pretensões de gerar impactos políticos ou mudanças socioculturais, não guardaria ainda muitos conceitos e visões que se contrariam o feminismo militante e embasado científica e filosoficamente?

Desta forma, fica patente que ainda estamos todos em desconstrução, e por conta disso, em algumas armadilhas do "establishment" todo mundo cai em algum momento

da vida em suas falas, e portanto nem artistas, nem ativistas, nem cientistas poderiam estar isentos disso.

No entanto é preciso levar em consideração que não é artista que está falando, ela apenas empresta sua voz. Cada música emana um *ethos* distinto, que consequentemente é atravessado pela cultura de forma histórica e também pela egrégora de seu tempo, de modo dialógico em forma de resposta ou de reprodução, e cada um destes *ethos* é que carregam os diversos discursos analisados neste estudo.

Então supõe-se que o ganho maior de poder admitir que algumas letras de fato carregam discursos que se desafinam em relação aos discursos do feminismo, não implica em que haja um tribunal para julgar e condenar esta ou aquela artista, por não estar enquadrada neste ou naquele movimento. Porque a liberdade de avaliar a sintonia entre seus discursos e os discursos do movimento com qual podemos identificá-los serve apenas para que seja possível perceber o quanto estamos todos em desconstrução como sociedade, e também que os vários segmentos feministas precisam aprender a estar em uma interação constante entre si bem como com as artistas, com os cientistas sociais, pois cada um destes precisa se desconstruir em aspectos diferentes.

Desta forma, ao passo que é possível dizer que alguns discursos vistos nas letras de uma artista não se enquadram nos ideais de um movimento, reconhecendo que a artista não tem obrigação nenhuma de se estar enquadrada, pois não existe um compromisso ou promessa firmada de que o artista só pode falar se estiver legitimado por um movimento social ou se perceber como parte de alguma causa. Ao mesmo tempo, reconhecer que existe sim um movimento social espontâneo que ainda é muito no incipiente, que talvez alguns segmentos considerem que nem possa ser chamado de feminismo, porque se apresenta como sendo uma sementinha de uma nova perspectiva cultural sobre a mulher e as relações de gênero, estando ainda bastante distante do feminismo pregado entre as militantes, que em geral são acadêmicas que perscrutam as noções, conceitos e valores do feminismo, mas não se pode negar que este é um ótimo começo, porque como já dizia Oscar Wilde “Definir é limitar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E SITOGRÁFICAS

A B* é Minha/Deise Tigrona. Disponível em < http://letras.mus.br/deise-tigrona/1322298/ > Acessado em 04 de agosto de 2012.

ABREU, Fernanda. Abreugrafia. Disponível em <http://fernandaabreu.uol.com.br/home.htm> Acessado me 4 de junho de 2010.

ABREU, Fernanda. Rio 40 Graus. Disponível em <http://letras.terra.com.br/fernanda-abreu/580/> Acessado em 04 de junho de 2010.

ABREU, Martha. Outras histórias de pai joão: Conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. Revista Afro-Ásia, 31 (2004).

Agora Eu Sou Piranha/Gaiola Das Popozudas. Disponível em <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/1111700/> Acessado em 26 de set. de 2011.

ARAÚJO, Fábio. Novas territorialidades na cidade de volta redonda: a constituição dos bailes funk como espaços de lazer. Disponível em < http://xiisimpurb2011.com.br/gt05/fabiosalgado.pdf > Acessado em 14 de dez. de 2011

BAKHTIN, M. M. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec. 1999. DIONISIO A.P, MACHADOA.R, BEZERRA M.A (orgs). Gêneros textuais & ensino. Lucerna. Rio de Janeiro. 2006

BARBOSA, Lícia M. de L. Feminismo Negro: Notas sobre o Debate Norte-Americano e Brasileiro. Em Revista Fazendo Gênero Nº 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: < http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278291423_ARQUIVO_FazendoGenero9LiciaBarbosa1.pdf > Acesso: 26 de novembro de 2014.

BARR (CAMPBELL), Epsy. Pobreza y Exclusion de los Pueblos y Mujeres Afrodescendentes: El Impacto Económico del Racsimo y Sexismo sobre las Mujeres Afrodescendentes de América Latina y El Caribe. Trabalho apresentado no Seminario: Pobreza y Exclusion de los Pueblos y Mujeres Afrodescendentes, 2003, p. 1-13.

BATAILLE, G. [1957]. O erotismo. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BEAUVOIR, Simone. O Segundo sexo – fatos e mitos; tradução de Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BECKER, Howard Saul. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Tradução Maria Luiza X. de Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. 1ª ed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar. 2008.

BECKER, Howard, *et al*. The other side: Perspectives on deviance edited by Howard S. Becker. New York: Russel Sage Foundation, 1961.

Beijinho No Ombro/Valesca Popozuda (Compositor: Wallace Vianna, André Vieira e Leandro Pardal). Disponível em < http://www.vagalume.com.br/valesca-popozuda/beijinho-no-ombro.html#ixzz3JkFnDFcY > Acessado em 26 de novembro de 2014

BERNARDINO, Joaze. Ação afirmativa e a rediscussão do mito da democracia racial no Brasil. Estudos Afro-Asiáticos, 24(2), 247-273, 2002.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BILLIG, Michael. Freudian Repression: Conversation Creating the Unconscious. Cambridge University Press. 1999. (290 pp)

BIRMAN, Patrícia. Feitiçarias, territórios e resistências marginais. Mana, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, out. de 2009.

BLOCH, Avital H. Review of Cornell, Drucilla, At the Heart of Freedom: Feminism, Sex and Equality. H-Women, H-Net Reviews. April, 2000. Disponível em < https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=3992 >. Acessado em 28 de junho de 2015.

BOFF, Leonardo. Que é ter vergonha na cara?. O dicionário Aurelio assim define:"ter sentimento da própria dignidade; ter brio.". Disponível em < http://www.leonardoboff.com/site/vista/2007/ago10.htm >. Acessado em 08 de junho de 2015.

BOLES, Janet K.; HOEVELER, Diane Long. Historical Dictionary of Feminism. Front Cover. Scarecrow Press, 2004 - Social Science. 437 p. Disponível em < http://migre.me/quqPP >. Acessado em 28 de junho de 2015.

BORGES, Roberto. "Sou feia, mas tô na moda" - Funk, Discurso, Discriminação (Análise Discursiva de Documentário). 2007. 209 p. Tese de Doutorado em Estudos Lingüísticos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, UFF, Rio de Janeiro.

BORGES, Vicente. Identificação dos adolescentes de hoje com a personagem de cinderela. Universidade de Brasília. Boletim de Psicologia, 2007, VOL. LVII, Nº 127: 239-254.

CALDWELL, Kia Lilly. A Institucionalização de Estudos sobre a Mulher Negra: Perspectivas dos Estados Unidos e do Brasil. Revista da ABPN. V.1, n. 1 – mar-jun de 2010.

CALDWELL, Kia Lilly. Mulheres negras, militância política e justiça social no Brasil. Gênero: Núcleo Transdisciplinar de estudos de Gênero – NUTEG. – v. 9, n.1 (1. Sem. 2007). – . Niterói: EdUFF, 2000.

CAMPOS, A. Do quilombo a favela: a produção do espaço criminalizado. Rio de Janeiro: BERTRAND, 2005

CANAL TAPETE VERMELHO. Transcrição *Ipsis Litteris* da nota emitida por Raquel Sheherazade. O funk carioca que fere os meus ouvidos de morte Rachel sheherazade. Publicado em 25 de março de 2014. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=QMNQHdgysYQ >. Acessado em 27 de março de 2016.

CARDOSO, Cláudia Pons. História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008.

CARNEIRO, Sueli. Ennegrecer al feminismo: La situación de la mujer negra en América Latina desde uma perspectiva de género (p. 21-40). Nouvelles Questions Féministes. Volumen 24, No 2, 2005. Edición especial en castellano.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. Estudos Avançados. On-line version ISSN 1806-9592, São Paulo , v. 17, n. 49, p. 117-133, Dec. 2003 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300008 >. Acessado em 03 Maio 2016.

CASTILLO, Sueli; BOEIRA DA SILVA, Mary Georgina. Veja se você tem "complexo de Cinderela". Disponível em < http://mulher.terra.com.br/noticias/0,,OI1351619-EI1377,00-Veja+se+voce+tem+complexo+de+Cinderela.html > Acessado em 10 de maio de 2015.

CHOMSKY, N. Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, MA : MIT Press, 1965.

COMISSÃO DE EDUCAÇÃO E CULTURA. PROJETO DE LEI No 4.124, DE 2008. Disponível em < http://www.camara.gov.br/sileg/integras/991964.pdf > Acessado em 22 de novembro de 2014

CORNELL, Drucilla. At the heart of freedom: feminism, sex, and equality. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998. Disponível em < http://migre.me/qupJM >. Acessado em 28 de junho de 2015.

CRENSHAL, Kimberle. Demarginalizing the intersection of race and sex, a black feminist critique of antidiscriminazation doctrine, feminist theory ant antiracist politics. In: James, Joy; SHARPLEY-WHITING, T. Denean (Ed.). The black femininst reader. Oxford, UK: Blackwell, 1989.

CRIOLA. Documentário institucional para a ONG Criola, que luta pela defesa dos direitos das mulheres negras no Brasil. Rio de Janeiro, junho de 2010. Disponível em < http://criola.org.br/videos.htm > Acessado em 24 de novembro de 2014.

Dança Neguinha/Deise Tigrona. Disponível em < http://letras.mus.br/deise-tigrona/447216/ > Acessado em 04 de agosto de 2012.

DAVIS, Angela Y. (2004). "As mulheres negras na construção de uma nova utopia (1)". Cadernos do CEAS. Nº. 210 – Marco/Abril 2004. Disponível em < http://www.geledes.org.br/atlantico-negro/afroamericanos/angeladavis/10243-as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopiaangela-davis > Acessado em: 28 de maio de 2012.

DE FRENTE COM GABI. (2012) Entrevista com Valeska Popozuda. Exibido pela emissora SBT no dia 05/02/12. Duração: 43:16. Publicado: 6/2/2012. Disponível em < http://www.sbt.com.br/sbtvideos/media/?i d=2c9f9 4b4355252950135526ca327000e > Acessado em 19 de abril de 2012.

DE OLIVEIRA, Lidi. Se ser cachorra é ser livre, late que eu tô passando!. Postado Domingo, 03 de junho de 2012. Disponível em < https://juntos.org.br/2012/06/se-ser-cachorra-e-ser-livre-late-que-eu-to-passando/ >. Acessado em 02 de junho de 2016.

DE SALES, Viviane. Funk é Rio de Janeiro! Parceiro do RJ do dia 25/05/11. Disponível em < http://g1.globo.com/platb/rio-de-janeiro-parceiro-do-rj/2011/05/25/funk-e-rio-de-janeiro/ > Acessado em 10 de maio de 2012.

DE SOUSA, Maressa. O feminismo negro no Brasil. Novembro de 2015. < http://cacheia.com/2015/11/porque-feminismo-negro/ >

DOUGLASS, Frederick. Self-Made Men. Palestra Proferida em 1872. Disponível em < http://www.monadnock.net/douglass/self-made-men.html > Acessado em 18 de novemebro de 2014.

ESSINGER, S. (2005). Batidão. Uma História do Funk. Rio de Janeiro: Record. Disponível em < http://www.ifpi.org/content/library/DMR2009.pdf > Acessado em 12 de outubro de 2014.

FACINA, Adriana. "Eu só quero é ser feliz": Quem é a juventude funkeira no rio de janeiro?. In: Revista EPOS Rio de Janeiro – RJ. VOL.1 I Nº2 I Outubro 2010. Disponível em < http://revistaepos.org/arquivos/02/adrianafacina.pdf > Acessado em 14 de julho de 2012.

FACINA, Adriana. "Não me bate doutor": Funk e criminalização da pobreza. V ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 2009. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

FACINA, Adriana. De volta ao fardo do homem branco: o novo imperialismo e suas justificativas culturalistas. Revista do IEEE América Latina, v. 2, p. 65-72, 2006.

FACINA, Adriana; LOPES, Adriana Carvalho. Cidade do funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, v. 6, p. 193-206, 2012.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, V. S. A construção do Ethos Feminino no universo do Funk Carioca. 2010. 101 p. Monografia de conclusão de Curso Lato Sensu (Especialização em Sociologia Urbana) - Centro De Ciências Sociais Instituto De Filosofia E Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ - Rio de Janeiro.

FEMINISMO SEM DEMAGOGIA. Sororidade – você também pode. Publicado em 25 de agosto de 2013. Disponível em < http://feminismosemdemagogia.wordpress.com/2013/08/25/sororidade-voce-tambem-pode/ >Acessado em 10 de julho de 2015.

Funk de Raiz. Documentário "Sou Feia mas Tô na Moda" mapeia o funk carioca. Postado em 19/7/2008 por Funk de Raiz. Disponível em <http://www.funkderaiz.com.br/2008/07/documentrio-sou-feia-mas-t-na-moda.html > Acessado em 10 de abril de 2011

Gaiola Das Popozudas. Late Que Eu To Passando. Enviado em 24 de janeiro de 2009 Disponível em < https://www.letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/864556/ >. Acessado em 27 de março de 2016.

Gaiola Das Popozudas/My Pussy é o Poder. Disponível em < http://www.vagalume.com.br/gaiola-das-popozudas/my-pussy-e-o-poder.html >. Acessado em Acessado em 04 de agosto de 2012.

GARDNER, Catherine Villanueva. Historical dictionary of feminist philosophy. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland. Toronto. Oxford. 2006. 315 p.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas / Clifford Geertz. – 1ª Ed., 13ª Reimpr. 1926. Rio de Janeiro : LTC, 2008. p. 92

GOFFMAN, Erving. Estigma: Notas sobre a manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GOMES CAETANO, Mariana . My Pussy é o Poder. A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural. Projeto de Mestrado 2013.

GOMES CAETANO, Mariana . My Pussy é o Poder. A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense em 2015.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. PROGRAMA FAVELA CRIATIVA. Seleção Pública de Projetos de Bailes e Criação Artística no Funk. Chamada Pública nº 13/2013.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. Z Cultural: ano VIII, 03, 2013. Disponível em < http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante >

HARRIS, Angela P. 1990. Race and Essentialism in Feminist Legal Theory. Stanford Law Review 42:581-616.

HINE, C. Virtual ethnography. London: SAGE Publications, 1998.

IPEA. BRASIL. Retrato DAS DESIGUALDADES GÊNERO RAÇA. 2003. Disponível em < http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/primeiraedicao.pdf > Acessado em 24 de novembro de 2014.

Jornal Mensal em idioma gírio. Edição 032– Ano IV– Niterói/RJ, Abril / Maio 2004. Disponível em < http://www.cruiser.com.br/giria/jornal.25.06.04.htm >. Acessado em 08 de junho de 2015.

JORNAL O GLOBO. Inspirada em Madonna, Valesca Popozuda lança seu primeiro EP: Capa faz referência ao look de 'Like a virgin'. Postado em 16 de dezembro de 2014.

Disponível em < http://oglobo.globo.com/cultura/musica/inspirada-em-madonna-valesca-popozuda-lanca-seu-primeiro-ep-14848772 >. Acessado em 30 de abril de 2016.

KAZANJIAN, Michael M. Phenomenology and Education: Cosmology, Co-Being, and Core Curriculum. Vol. 68. Rodopi, 1998. Disponível em < https://books.google.com.br/books?id=sqS7kU_qvugC&printsec=frontcover&dq=isbn:9789042003309&hl=pt-BR&sa=X&ei=0XupVITrB4WWNoqbg-AO&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false > Acessado em 04 de janeiro de 2015.

LEITE, Márcia Pereira. Entre o individualismo e a Solidariedade: Dilemas da Política e da cidadania no Rio de Janeiro.

LIMA, Amanda. Revista Capitolina. Valesca Popozuda. Disponível em < http://www.revistacapitolina.com.br/valesca-popozuda/ >. Acessado em 03 de fevereiro de 2015.

LOPES, Drica. MC Dandara. Postado em 2009. Disponível em < http://www.funkderaiz.com.br/2009/02/mc-dandada.html > Acessado em 04 de agosto de 2012.

LUDKE, Menga. Pesquisa em educação - abordagens qualitativas. São Paulo EPU, 1986. Disponível em < http://pt.scribd.com/doc/67389090/LUDKE-Menga-Pesquisa-em-educacao-abordagens-qualitativas-Sao-Paulo-EPU-1986#scribd >. Acessado em 01 de março de 2015.

MAINGUENEAU, D. Análise de textos de comunicação. São Paulo: Cortez, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. "A propósito do ethos" In: Motta & Salgado (orgs.). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 11 - 29

MARINGONI, Gilberto. O destino dos Negros após a Abolição. Revista Desafios do Desenvolvimento. História - 2011. São Paulo. Ano 8 . Edição 70 - 29/12/2011

MARTINS, Denis Moreira Monassa. Direito e cultura popular: o batidão do funk carioca no ordenamento jurídico. 2006. 130 f. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Mc Marcinho/Glamurosa. Disponível em < http://letras.terra.com.br/mc-marcinho/305326/ > Acessado em 14 de dez. de 2011

MENDONÇA, Renata. Do EGO, Rio de Janeiro. A funkeira Valeska Popozuda critica rivais' com funk 'Fruta estraga'. 30/08/08. Disponível em < http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MRP741663-9798,00.html > Acessado em 07 de jan. de 2012.

NAÇÃO CULTURA. Nação Cultura Entrevista: Valesca Popozuda. Disponível em < http://nacaocultura.com.br/musica/v-de-valesca/ >. Acessado em 05 de outubro de 2015.

NALIO, Alessandra. A hora H da Tiazinha. Isto é Gente. São Paulo. 09 de ago. de 1999. Disponível em < http://www.terra.com.br/istoegente/01/reportagens/tiazinha.htm > Acessado em 13 de dez. de 2011.

NETO, Pasquale Cipro. Todas as tribos têm linguagem própria. Disponível em < http://www2.tvcultura.com.br/galera/pragalera/giriasdagalera.htm >. Acessado em 08 de junho de 2015.

O MACHISMO NOSSO DE CADA DIA. Texto adaptado de: "O que é feminismo" de Dra. Elida Aponte Sánchez. Postado em 14 de dezembro de 2012. Disponível em < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=510673952297518&set=a.396729613691953.99341.396630023701912&type=1 >. Acessado em 10 de julho de 2015.

OLIVEIRA, Raphaella Silva P. De. Produção Intelectual/Literária das Mulheres Negras dos Estados Unidos: Rompendo Invisibilidades. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura.

PEIXOTO, Jefferson Carvalho; AUSTRÍACO, Aldenise Silva. Martela, Martela No Ritmo do Pancadão: A Construção Da Identidade Masculina no Discurso Do Funk Carioca. Acessado em 31 de dezembro de 2014. Disponível em < http://www.pgletras.uerj.br/linguistica/textos/livro02/LTAA02_p02.pdf >

PEREIRA, Bergman de Paula. De escravas a empregadas domésticas - A dimensão social e o "lugar" das mulheres negras no pós- abolição.

Perfil de Valesca Popozuda em seu Site Oficial. Disponível em < http://www.valescapopozuda.art.br/ >. Acessado em 05 de fevereiro de 2015.

PERFIL MC DANDARA GUERREIRA. Disponível em < http://www.facebook.com/mcdandara.defe/info > acessado em 15 de agosto de 2012.

PERRY, Keisha-Khan Y. Por uma pedagogia feminista negra no Brasil: o aprendizado das mulheres negras em movimentos comunitários. In: MULLER, M.L.R.; PAIXÃO, L.P. (Ed.). Educação, diferenças e desigualdades. Cuiabá: Conselho Editorial da EdUFMT, 2006. pp. 161-184.

Portal Brasil. Salário das mulheres é inferior ao dos homens. 2012. Disponível em < http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2012/02/salario-das-mulheres-e-inferior-ao-dos-homens > Acessado em 24 de novembro de 2014.

PRADO, Simone Moutinho. Sobre Observar o Familiar. Disponível em < http://prado38.sites.uol. com.br/velho.html > Acessado em 14 de abril de 2011.

RÁDIO LAST FM. Perfil Fernanda Abreu. Disponível em <http://www.lastfm.com.br/music/Fernanda+Abreu> Acessado em 04 de junho de 2010.

REVISTA VIRTUAL VÍRGULA. (20 de janeiro de 2009). Estudo da FGV afirma que o funk carioca movimenta R$ 10 milhões por mês. Disponível em < http://virgula.uol.com.br/musica/bestudo-da-fgv-afirma-que-o-funk-carioca-movimenta-r-10-milhoes-por-mesb/ >. Acessado em 12 de setembro de 2015.

ROCHA, Décio. Representação e intervenção: produção de subjetividade na linguagem. 10 de junho de 2006. Disponível em < http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/viewFile/317/318 >. Acessado em 25 de julho de 2015.

ROCHA, Décio. Representação e intervenção: produção de subjetividade na linguagem. Niterói, n. 21, p. 355-372, 2. sem. 2006. Disponível em: < http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/viewFile/317/318 > Acessado em 14 de julho de 2015.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. Análise de Conteúdo e Análise do Discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. Revista Alea [online]. 2005, vol.7, n.2, pp. 305-322. ISSN 1517-106X.

ROCHA, Nathalia. Liberdade sexual para quem?. 16 de setembro de 2015. Disponível em < http://www.fridadiria.com/liberdade-sexual-para-quem/ >

RODRIGUES, Antonio Edmilson M. História da Urbanização no Rio de Janeiro – A cidade: capital do século XX no Brasil, mimeo, 2007.

RODRIGUES, I.; ROCHA, D. Implicações de uma perspectiva discursiva para a construção de uma metodologia de análise das práticas linguageiras In: Gragoatá, Niterói, n. 29, p. 205-222, 2. sem. 2010. Disponível em < http://www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/view/172/156 >.

ROSA, Waldemir. Observando uma Masculinidade Subalterna: homens negros em uma "democracia racial". A questão racial no Brasil e as relações de gênero – ST 18. Seminário Internacional Fazendo Gênero. 2006. Faculdade Federal de Santa Catarina. < http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/W/Waldemir_Rosa_18.pdf >

SANTOS, Sônia B. Feminismo Negro Diaspórico. Revista Gênero. v. 8, n. 1, p. 11-26, Niterói, 2. Sem. 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SENA, Isabela. Sarah Baartman e a hipersexualização da mulher negra. 23 de Março de 2015. < http://blogueirasnegras.org/2015/03/23/sarah-baartman-e-a-hipersexualizacao-da-mulher-negra/ >

Significado de Abre o olho em SWS Education Center. Disponível em < http://significado.ws/abre-o-olho >. Acessado em 08 de junho de 2015.

Significado de Passar o rodo em Dicionário Informal. Disponível em < http://www.dicionarioinformal.com.br/passar%20o%20rodo/ >. Acessado em 08 de junho de 2015.

SIMAS, Marcelo, *et al*. Configurações do mercado funk no Rio de Janeiro. Escola Superior de Ciências Aplicadas – CPDOC FGV. Laboratório de Pesquisa Aplicada. FGV Opinião. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em < http://cpdoc.fgv.br/fgvopiniao/pesquisaspublicas#id_4 >. Acessado em 12 de setembro de 2015.

Site Oficial Suzana Alves. Biografia. Disponível em < http://www.suzanaalves.com.br/bio/ > Acessado em 13 de dez. de 2011.

Tati Quebra Barraco/Cachorra Chapa Quente. Disponível em < https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/165151/ > Acessado em 04 de agosto de 2012.

TILIO, Rogério Casanovas. O livro didático de inglês em uma abordagem sóciodiscursiva: culturas, identidades e pós-modernidade / Orientadora: Lúcia Pacheco de Oliveira. – Rio de Janeiro : PUC-Rio, Departamento de Letras, 2006. Disponível em < http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210387_06_cap_06.pdf > Acessado em 01 de março de 2015.

Todo mundo&Prostituto/Mc Buiu. Disponível em < http://letras.terra.com.br/mc-buiu/985044/ > Acessado em 19 de abril de 2012.

Uh Tiazinha/Vinny. Disponível em < http://letras.terra.com.br/vinny/327923/ > Acessado em 13 de dez. de 2011.

VAGALUME. Página de Verificação de popularidade Valesca Popozuda. Disponível em < http://www.vagalume.com.br/valesca-popozuda/popularidade/ > Acessado em 05 de fevereiro de 2015.

VAGALUME. Perfil Valesca Popozuda. Disponível em < http://www.vagalume.com.br/valesca-popozuda/ > Acessado em 06 de fevereiro de 2015.

VALESCA POPOZUDA. Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Valesca_Popozuda > Acessado em 06 de fevereiro de 2015.

Valesca Popozuda. Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar. Compositora: Valesca Santos. Disponível em < http://www.vagalume.com.br/valesca-popozuda/eu-sou-a-diva-que-voce-quer-copiar.html >. Acessado em 10 de junho de 215.

VALLADARES, L. A Gêneses da Favela Carioca: a produção anterior às Ciências Sociais. Revista brasileira de Ciências Sociais. v.15 n. 44. São. Paulo, out. 2000.

VAUGHN, Rubiahna Leye. Chapter 4: Perceptionsof Racism (p. 56-67) e Chapter 5: Fighting Sexual Stereotypes (p. 68-77). Dissertação submetida a Latin American Studies “Yo tengo que luchar”: Narratives of Women in the Afro-Ecuadorian Civil Rights Movement. May 9, 2005.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira – A Aventura Sociológica, Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

VERAS, Viviane et al. A tradução/adaptação dos funks proibidões para a mídia brasileira. In: Revista Língua, Literatura e Ensino, Outubro/2011 - Vol. VI. p. 97. Disponível em < http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/lle/article/view/1915 > acessado em 14 de julho de 2012.

VIANNA JÚNIOR, Hermano Paes. Funk e Cultura Popular Carioca. In Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro. vol. 3, n. 6. 1990, p. 244- 253.

VIANNA JÚNIOR, Hermano Paes. O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. Rio de Janeiro, 1987. UERJ/Museu Nacional.

YOUTUBE (2014a). Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar Postado em 13 de novembro de 2014. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ZomN7cC7Sko > Acessado em 06 de fevereiro de 2015

YOUTUBE (2014b). Valesca Popozuda - Eu Sou a Diva que Você Quer Copiar [HD] Postado em 18 de ago de 2014. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=HJaPWBEru_k > Acessado em 06 de fevereiro de 2015.

YOUTUBE. (2014c) Postado em 2014. Tá pra nascer Homem que vai mandar em mim. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_Zu2NPur89M > Acessado em 12 de fevereiro de 2015.

YOUTUBE. Postado em 2007. Late que eu estou passando. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=5CTrtj95SDU > Acessado em 12 de fevereiro de 2015.

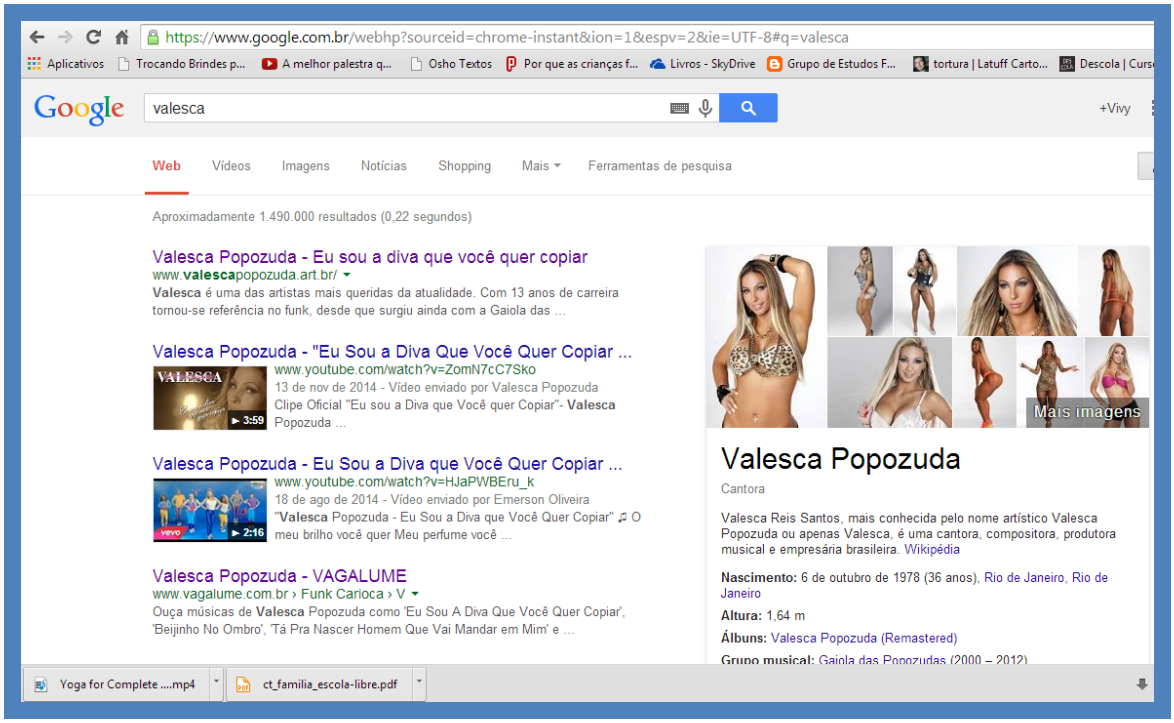
YOUTUBE. Postado em 2010. Agora eu tô solteira e ninguém vai me segurar!. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=F_RXrcGCk_4 > Acessado em 12 de fevereiro de 2015.

YOUTUBE. Postado em 2013. Valesca Popozuda - Beijinho No Ombro (Official Music Video). Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7gjBeo >. Acessado em 08 de fevereiro de 2015.

ZACCONE, Orlando. Acionistas do Nada: quem são os traficantes de drogas. Revan, 2007.

ANEXO I – OUVINDO O GRANDE ORÁCULO: A PRIMEIRA IMPRESSÃO OFERECIDA PELO GOOGLE

Elementar para o entendimento do método de seleção do corpus desta pesquisa é a informação de que o Google reconhece os links mais populares (ou mais acionados) se utilizando de cookies[18] para armazenar as preferência de seus usuários e identificar os sites e páginas mais buscados.[19] E é por isso que as buscas se baseiam em palavras-chaves, porque são justamente as palavras-chaves que são indexadas para servir de parâmetro desta ferramenta. Assim é possível afirmar que as músicas analisadas neste estudo são as mais populares da artista, neste momento atual (no momento da coleta de dados).



Busca realizada em 06 de fevereiro de 2015 < https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=valesca >

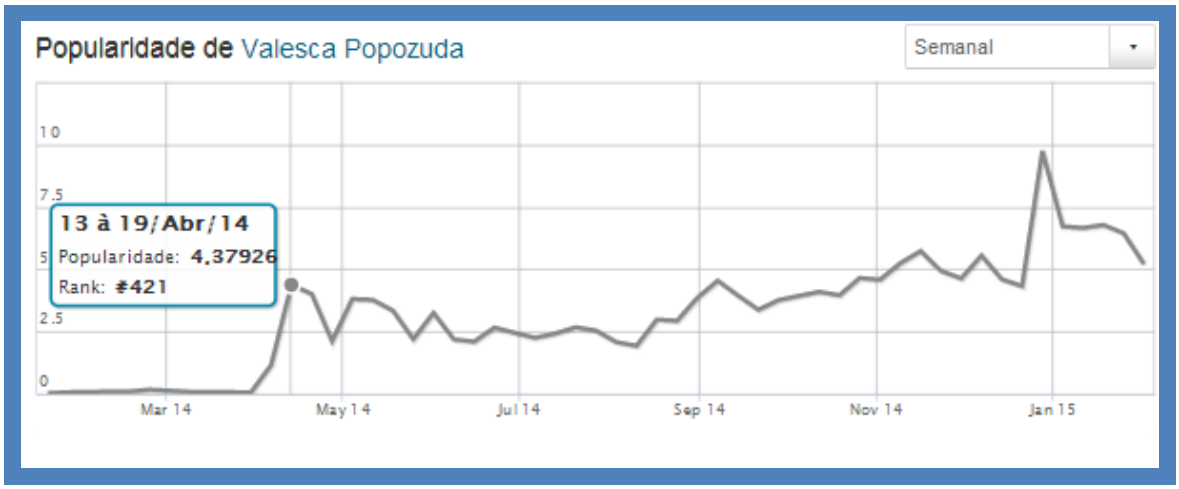
[18] Um cookie é um arquivo criado por um site, quando você o visita, com informações sobre sua navegação. Gugik, Gabriel. O que são Cookies?. Disponível em < http://www.tecmundo.com.br/web/1069-o-que-sao-cookies-.htm > Acessado em 07 de fevereiro de 2015

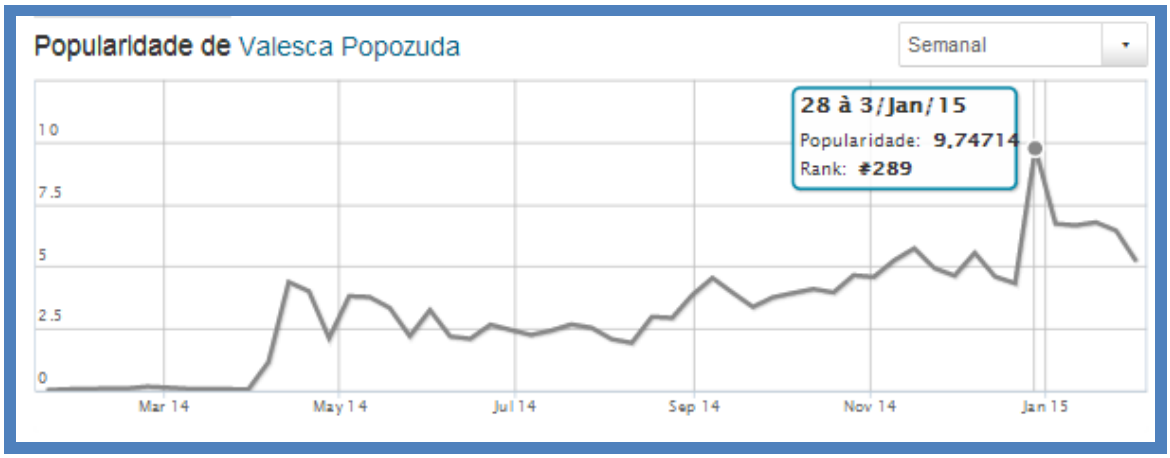
[19] Privacidade & Termos Google. Disponível em < http://www.google.com/intl/pt-BR/policies/technologies/types/ > Acessado em 07 de fevereiro de 2015

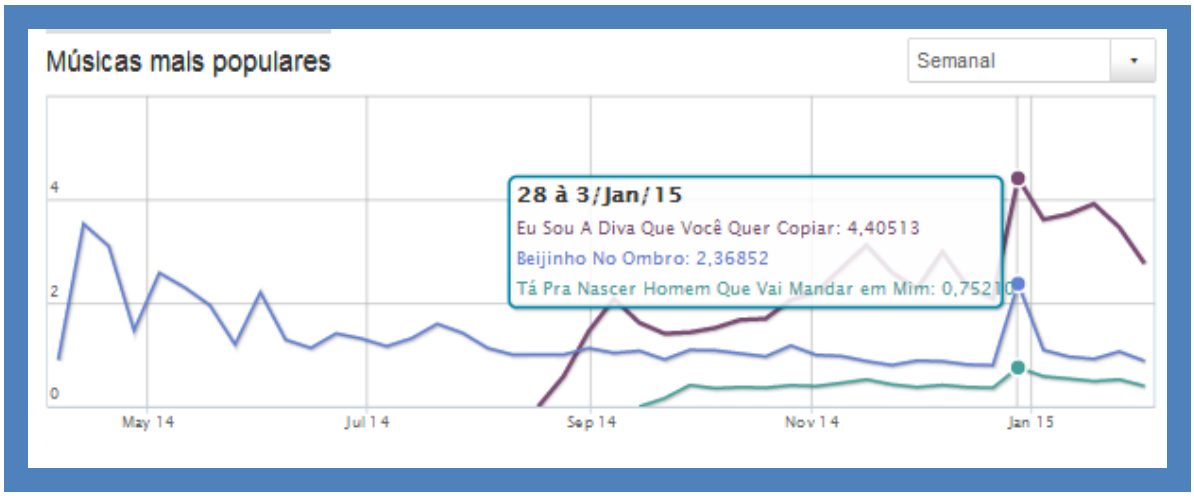
ANEXO II - MATANDO A PAU E MOSTRANDO A COBRA VIVINHA DA SILVA

(*Printscreens* do levantamento dos sucessos da Valesca)









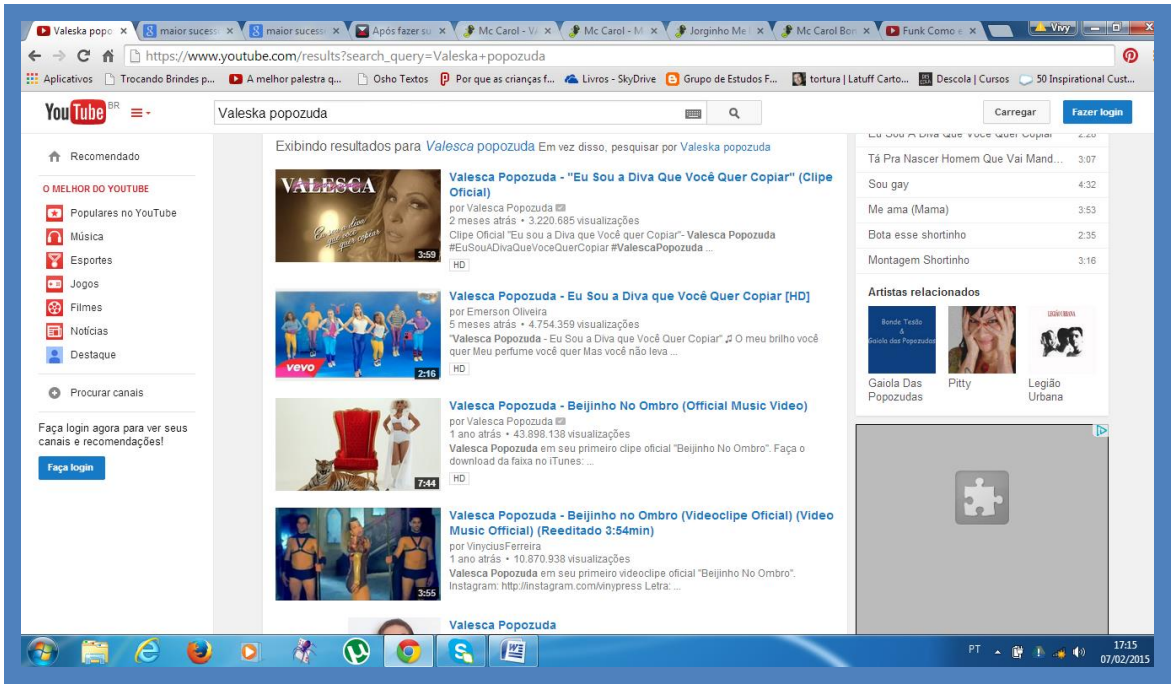
Principais músicas de (Janeiro 2015)	Posição Top 100 (Janeiro 2015)	Popularidade (Pontos)
01. / Eu Sou A Diva Que Você Quer Copiar	213°	3,65595 ▲
02. / Beijinho No Ombro	1.183°	1,07048 ▲
03. / Tá Pra Nascer Homem Que Vai Mandar em Mim	2.743°	0,53530 ▲

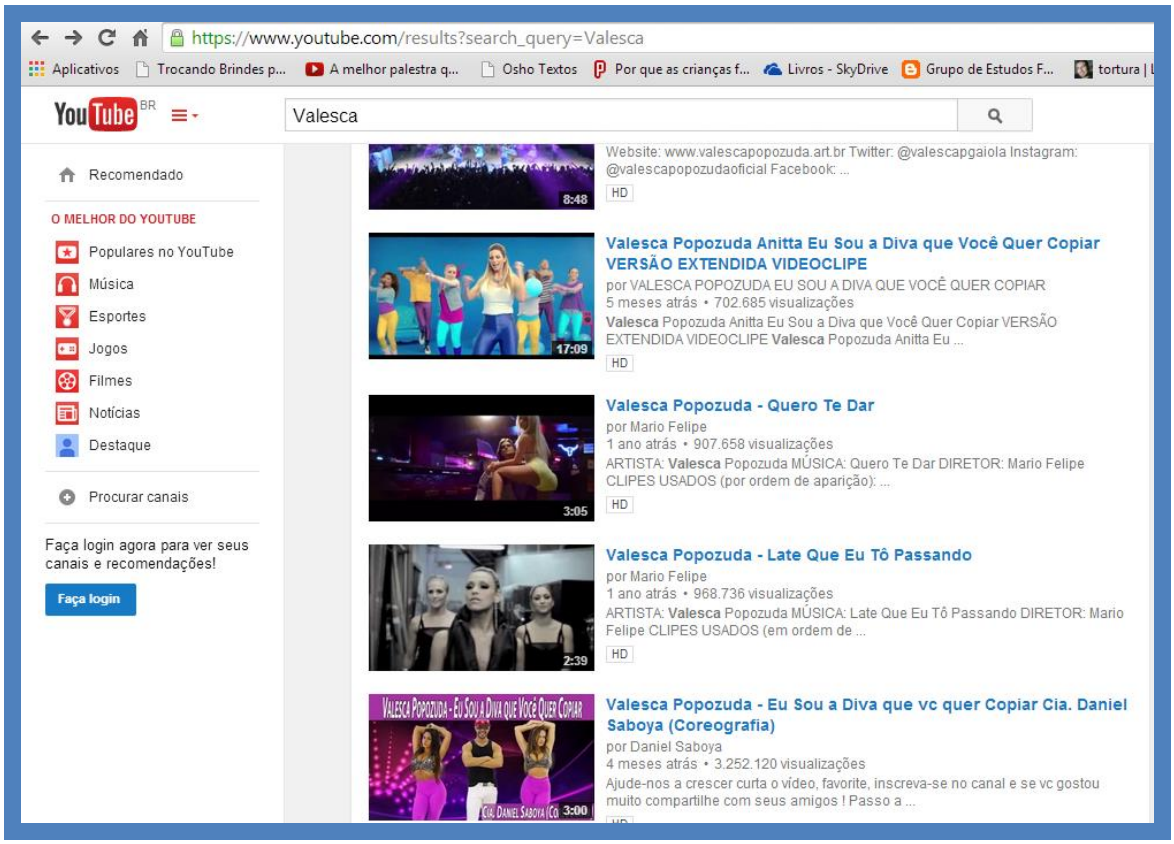
Análise dos dados

A primeira vez que Valesca Popozuda apareceu no Vagalume foi em **Janeiro de 2014**.
Em **Abril de 2014**, a música mais acessada foi Beijinho No Ombro.

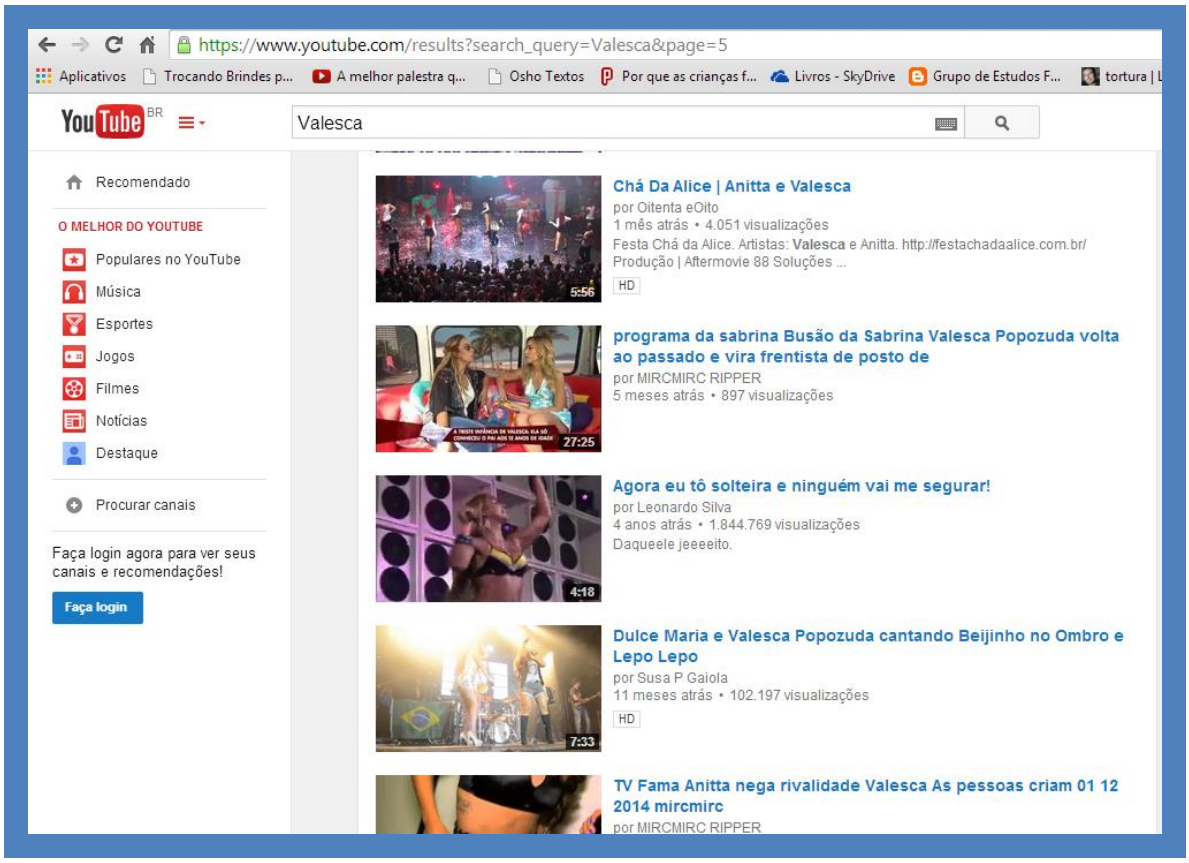
Por 3 meses, entre **Outubro de 2014** e **Janeiro de 2015**, Valesca Popozuda se destacou com a música Eu Sou A Diva Que Você Quer Copiar. No período, a popularidade máxima atingiu **6.7** pontos em **Janeiro de 2015**.

Atualmente, em **Janeiro de 2015**, a popularidade está em **6.7** pontos e a música mais acessada é **Eu Sou A Diva Que Você Quer Copiar**.





< https://www.youtube.com/results?search_query=Valesca > Busca realizada em 07 de fevereiro de 2015.


https://www.youtube.com/results?search_query=Valesca&page=5
Aplicativos
Trocando Brindes p...
A melhor palestra q...
Osho Textos
Por que as crianças f...
Livros - SkyDrive
Grupo de Estudos F...
tortura |
YouTube BR
Valesca
Recomendado
O MELHOR DO YOUTUBE
Populares no YouTube
Música
Esportes
Jogos
Filmes
Notícias
Destaque
Procurar canais
Faça login agora para ver seus canais e recomendações!
Faça login
Chá Da Alice | Anitta e Valesca
por Oitenta eOito
1 mês atrás • 4.051 visualizações
Festa Chá da Alice. Artistas: Valesca e Anitta. http://festachadaalice.com.br/
Produção | Aftermovie 88 Soluções ...
HD
5:56
programa da sabrina Busão da Sabrina Valesca Popozuda volta ao passado e vira frentista de posto de
por MIRCMIRC RIPPER
5 meses atrás • 897 visualizações
27:25
Agora eu tô solteira e ninguém vai me segurar!
por Leonardo Silva
4 anos atrás • 1.844.769 visualizações
Daqueele jeeeeito.
4:18
Dulce Maria e Valesca Popozuda cantando Beijinho no Ombro e Lepo Lepo
por Susa P Gaiola
11 meses atrás • 102.197 visualizações
HD
7:33
TV Fama Anitta nega rivalidade Valesca As pessoas criam 01 12 2014 mircmirc
por MIRCMIRC RIPPER