



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - IEL
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

**O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico:
uma proposta de análise do universo sexual feminino**

Márcia Fonseca de Amorim

Tese apresentada ao curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – IEL/UNICAMP – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Linguística

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jonas Araújo Romualdo – IEL/UNICAMP
Profa. Dra. Juliana Alves Assis – PUC MINAS
Profa. Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva – PUC MINAS
Prof. Dr. Sírio Possenti – IEL/UNICAMP
Profa. Dra. Edwiges Maria Morato – IEL/UNICAMP

Campinas, 28 de agosto de 2009.

Márcia Fonseca de Amorim

**O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico:
uma proposta de análise do universo sexual feminino**

Instituto de Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas
Agosto de 2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Am68d

Amorim, Márcia Fonseca de.

O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico : uma proposta de análise do universo sexual feminino / Márcia Fonseca de Amorim. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Jonas de Araújo Romualdo.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Análise do Discurso. 2. Cenografia. 3. Sexualidade. 4. Erotismo. 5. Funk (Música). I. Romualdo, Jonas de Araújo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: The discourse of and about women in the Brazilian erotic funk: a proposal from analysis of the feminine sexuality.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Discourse analysis; Scene; Sexuality; Eroticism; Funk (Music).

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Doutor em Linguística.

Banca examinadora: Prof. Dr. Jonas de Araújo Romualdo (orientador), Profa. Dra. Juliana Alves Assis, Profa. Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva, Prof. Dr. Sírio Possenti e Profa. Dra. Edwiges Maria Morato. Suplentes: Profa. Dra. Maria Angela Paulino Teixeira Lopes, Profa. Dra. Anna Christina Bentes da Silva e Profa. Dra. Tania Maria Alkmim.

Data da defesa: 28/08/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Linguística

15
1898

BANCA EXAMINADORA:

Jonas de Araújo Romualdo

Jonas de Araújo Romualdo

Juliana Alves Assis

Juliana Alves Assis

Jane Quintiliano Guimarães Silva

Jane Quintiliano Guimarães Silva

Sírio Possenti

Sírio Possenti

Edwiges Maria Morato

Edwiges Maria Morato

Maria Angela Paulino Teixeira Lopes

Anna Christina Bentes da Silva

Tania Maria Alkmim

Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Examinadora em:

IEL/UNICAMP
2009

23 de julho de 2009

[Handwritten Signature]

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Jonas Araújo Romualdo, pelo carinho, a atenção e a orientação precisa desta tese;

Ao Professor Doutor Sírio Possenti, pelas leituras e contribuições para que este trabalho fosse realizado;

Às Professoras Doutoras Edwiges Maria Morato, Jane Quintiliano Guimarães Silva e Juliana Alves Assis, pela participação na banca examinadora;

A minha família, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos difíceis que envolveram a realização desta tese;

As minhas amigas Angélica e Eliana, que deram valiosas contribuições a minha pesquisa;

Aos anônimos cujas imagens integram o *corpus* de minha tese;

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste estudo;

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.
Já fui loura, já fui morena,
já fui Margarida e Beatriz.
já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.

(Cecília Meireles – *Mulher ao espelho*)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre a participação feminina no funk brasileiro, principalmente em uma ramificação desse movimento que divulga músicas cujas letras apresentam um alto teor de erotismo. Para isso, utilizo como referencial teórico-analítico a proposta da Análise do Discurso de linha francesa, os estudos de Foucault sobre a sexualidade e os estudos de Bakhtin que relaciona a cultura popular da Idade Média e da Renascença à obra de François Rabelais. A inserção da obra de Bakhtin nesta tese se deve ao fato de o funk ser tratado por grande parte da sociedade como um movimento de caráter grotesco, obsceno, vulgar, que explora a sexualidade feminina de uma maneira pouco convencional. À figura feminina no funk são associados termos como cachorra, popozuda, potranca, piranha, vadia, entre outros. Essa representação simbólica em torno da funkeira a inscreve socialmente como um sujeito despudorado e ousado, que não se sente constrangido em expor sua sexualidade em público. Essas e outras características do funk (a simbologia em torno a figura masculina, a exposição de crianças a cenas de erotismo) vêm chamando a atenção de diferentes setores da sociedade (grupos religiosos, políticos, feministas) e têm sido alvo de muitos debates e reflexões de profissionais de diferentes áreas a respeito da representação da mulher na sociedade brasileira, tendo em vista a imagem construída socialmente em relação a ela e a imagem que ela tem de si mesma. No espaço discursivo do funk, a sexualidade e a sensualidade da mulher recebem um tratamento específico, bastante peculiar, inscrito no modo como ela se veste e como expõe seu corpo, na coreografia que executa em bailes e shows, nos dizeres que profere e nas posições discursivas que assume: ora ela se apresenta como dominadora da cena instaurada por meio da música e dita o que espera de seu parceiro, ora se deixa dominar por ele. Esse jogo discursivo - dominadora/dominada - induz a uma relação conflituosa e aparentemente contraditória da mulher no universo funk.

Palavras-chave: Análise do Discurso, cenografia, sexualidade, erotismo, movimento funk.

ABSTRACT

The present work aims to reflect upon the participation of the woman in the Brazilian funk focusing on a branch of this movement which songs express a high level of eroticism. For this task, I take into account the theoretical analytic conception of Discourse Analysis of the French School, Foucault's studies of sexuality as well as Bakhtin's approach about the relationship between the Middle Ages and the Renaissance popular culture and François Rabelais' work. The inclusion of Bakhtin's thesis in this research is due to the fact that the funk in our society is conceived as a grotesque, obscene and vulgar movement which exploits woman's sexuality in an unconventional way. Slang terms as *popozuda* (woman having big buttocks), *filly*, *bitch*, *slut*, *floozy* and many others refer to the woman in the funk (*funkeira*), a kind of symbolic representation of herself as a shameless and cheeky subject who doesn't feel embarrassed at displaying her sexuality in public. These and others characteristics of the funk (the symbolism that involves men, the exposure of children to erotic scenes) have become matter of discussion by religious memberships, politicians, the women's movement and researchers interested in studying this woman representation in Brazilian society in order to understand her social image and the image she builds of herself. According to Discourse Analysis, it is possible to analyze the peculiar treatment of sexuality and sensuality of womanhood in the context of the funk - the way she dresses, the exposure of her body, the choreography that she performs in shows and dancehalls, her speeches and behavior - where she can either dominate her partner in the dancing performance or allow him to dominate her. In the field of the discourse, this play involves domineering /submissive subjects, revealing clashes and the apparently contradictory behavior of the woman in the funky universe.

Keywords: Discourse Analysis, scenography, sexuality, erotism, funk movement.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est de réfléchir sur la participation de la femme, dans le "funk" brésilien mais surtout sa collaboration, sa connivence avec certains courants de ce mouvement qui divulguent de chansons dont les paroles sont trop érotisées. Pour cela, j'ai comme point de repère théorique et analytique la proposition d'Analyse du Discours d'orientation française, les études de Foucault sur la sexualité, les études de Bakhtin sur la relation entre la culture populaire du Moyen-âge et la culture populaire de la Renaissance et l'oeuvre de Rabelais. L'utilisation de l'oeuvre de Bakhtin, à l'élaboration de cette thèse se justifie par le fait de la majorité de la société voir et traiter le funk comme un mouvement de caractère obscène, grotesque, vulgaire qui exploite la sexualité féminine, d'une façon pas du tout habituelle. Dans le milieu funk, des termes comme chienne, gros cul, jument, salope, putain, entre autres, sont toujours associés à la figure de la femme. Cette image, collée à la "funkeira"-femme du funk-l'insère, dans la société, comme une personne osée, sans pudeur qui ne se sent pas gênée d'exposer sa sexualité en public. Ces caractéristiques du funk, et encore d'autres (la symbolique de la figure masculine, l'exposition d'enfants à des scènes d'érotisme) attirent l'attention de différents secteurs de la société (groupes religieux, politiques, féministes) et provoquent des débats, des réflexions entre les professionnels de différents domaines sur le rôle de la femme, dans la société brésilienne, en tenant compte de son image, bâtie par la société et l'image qu'elle fait d'elle-même. Dans l'espace discursif du funk, la sexualité et la sensualité de la femme sont traitées d'une manière spécifique, assez particulière. Selon ses vêtements, sa façon d'exposer son corps, sa danse pendant les bals et les shows, le contenu de ses déclarations et ses positions discursives, elle peut se présenter parfois comme soumise et se laisser dominer par son partenaire parfois comme dominatrice de la scène, instaurée par la musique et dicter son "cavalier" ou son "homme". Ce jeu discursif "dominatrice/soumise mène à une relation de conflits, faussement contradictoire qui rend possible différentes lectures sur la participation féminine dans le funk.

Mots-clé: Analyse du discours, cadre discursif, sexualité, érotisme, mouvement funk.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
Capítulo 1	
FUNK: UM BREVE HISTÓRICO DE UM MOVIMENTO MUSICAL	27
1.1- O movimento funk no Brasil	33
1.2- A participação feminina no funk	42
1.3- A música funk: simplicidade e repetição melódica e textual	44
Capítulo 2	
ANÁLISE DO DISCURSO: A CONSTRUÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DE UMA TEORIA	49
2.1- Sobre as condições de produção do discurso	51
2.2- Entremeios e rupturas no campo discursivo	52
2.3- Interpelando o indivíduo em sujeito	57
2.4- O espaço discursivo do funk: entrecruzamento de diferentes discursos	60
Capítulo 3	
SEXUALIDADE E EROTISMO NO CAMPO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	65
3.1- Sexualidade e representação social dos gêneros	65
3.2- Palavras proibidas, vontade de verdade, acontecimentos e acasos	68
3.3- Rediscutindo a sexualidade em Foucault.....	71
Capítulo 4	
SEXUALIDADE E EROTISMO EM CENA: O DISCURSO DA E SOBRE A MULHER NO FUNK	81
4.1- As cenas construídas no interior do funk.....	81
4.2- Cachorras, popozudas, potrancas: a construção do <i>ethos</i> feminino no funk	86
4.3- O padrão de beleza da mulher funkeira.....	91
4.4- Tigrão: o estereótipo masculino no funk.....	92
4.5- O corpo que enuncia.....	97

Capítulo 5

O FUNK COMO ESPAÇO DISCURSIVO DA ENUNCIÇÃO CARNAVALESCA	107
5.1- A encenação carnavalesca	108
5.2- A presença feminina no realismo grotesco	114
5.3- O cômico e o erótico na cultura funk	116
5.4- Fragmentos do corpo em evidência	121
5.5- A encenação do erótico e a incitação do outro	123
5.6- Do lúdico ao erótico: em cena o discurso da e sobre a mulher no funk	125

Capítulo 6

A MÚSICA FUNK COMO EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE FEMININA.....	129
6.1- O funk de cunho erótico: a encenação do sexo por meio da música	132
6.2- O discurso masculino na música funk	133
6.3- O discurso da mulher no funk de cunho erótico	137
6.4- O discurso feminista no funk	156

Capítulo 7

UMA OUTRA PROPOSTA DE ANÁLISE DO DISCURSO DA E SOBRE A MULHER NO FUNK	161
7.1- Uma “nova” representação da mulher no espaço social	167
7.2- Das análises propostas ao conflito que elas instauram	169
7.3- O movimento funk no espaço discursivo da música brasileira	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	187

INTRODUÇÃO

O trabalho de investigação e análise aqui proposto provém de uma inquietação que vem me acompanhando há algum tempo – aproximadamente cinco anos – a respeito da participação da mulher no funk, movimento que integra o cenário musical brasileiro há quase quatro décadas. Essa inquietação, em princípio, se deveu ao fato de, nos últimos anos, mulheres de diferentes classes socioeconômicas de grande parte do país participarem de bailes antes frequentados particularmente por sujeitos da periferia do Rio de Janeiro e assumirem, no interior desses bailes, uma *performance* específica de um movimento que ainda é marginalizado por muitos segmentos sociais.

Deveu-se, também, ao fato de que muitos setores da sociedade tratam o funk como uma “subcultura”, um movimento musical ao mesmo tempo apolítico e transgressor, associado geralmente ao tráfico de drogas, à exploração sexual e à erotização de mulheres de diferentes faixas etárias, à incitação de crianças e jovens à prática sexual, à vulgarização da música brasileira.

O que tem chamado a atenção no movimento é o fato de ele, em determinados momentos, ser exaltado pela grande mídia e em outros ser “rechaçado” por ela: a “cultura funk” (denominação frequentemente utilizada por estudos de cunho antropológico e sociológico) encontra-se presente em eventos de grande porte, como o *São Paulo Fashion Week*, o *Tim Festival*, mas também em reportagens e debates que tratam das mazelas sociais, do caráter “vulgar/esdrúxulo” que permeia as letras das músicas e a dança, do modo como a mulher se apresenta nos bailes e em programas de televisão. Essa relação paradoxal (*glamour* x mazelas sociais), no que diz respeito ao funk, evoca diferentes posicionamentos discursivos¹ que ora se cruzam, ora se

¹Posicionamento discursivo, termo proposto por Maingueneau (2006) em seu livro *Cenas da enunciação* está sendo empregado aqui, em princípio, no lugar de formação discursiva, dada a complexidade que envolve este último conceito e os diferentes “usos” que têm sido feitos dele por parte de analistas do discurso. O termo formação discursiva foi, primeiramente, apresentado no livro *A arqueologia do saber*, de Michel Foucault (1969) e, posteriormente, utilizado por Michel Pêcheux na *Análise do discurso*, juntamente com propostas do Marxismo e da Psicanálise. Em Foucault (1969, p. 131), formação discursiva diz respeito ao “sistema enunciativo geral ao qual obedece um grupo de *performances* verbais – sistema que não o rege sozinho, já que ele obedece, ainda, e segundo suas outras dimensões, aos

chocam, mas que também contribuem para sua configuração enquanto movimento musical/social.

As modificações que ocorreram e ainda ocorrem no funk são inerentes aos movimentos musicais/sociais: quase todos sofrem alterações devido às influências que recebem de outros movimentos e/ou de outras manifestações culturais².

O funk atualmente encontrado no Brasil tem suas raízes na junção da música negra e da música gospel norte-americana. Chegou ao país há aproximadamente quatro décadas com uma batida mais leve que a atual e com letras que tratavam de temas diversos, como paixões não correspondidas, decepções amorosas, amores eternos. Difundiu-se por todo o Brasil, mas encontrou sua maior expressão nos morros do Rio de Janeiro.

Nos últimos anos, o funk carioca afastou-se da *soul music* e assumiu um ritmo semelhante ao encontrado na região de Miami (*Miami Bass*) com batidas mais rápidas; porém com músicas marcadas por protestos contra o tratamento dado pela sociedade em geral aos moradores dos morros e grandes aglomerados urbanos (comunidades da periferia) e por um teor mais acentuado de erotização nas letras e no modo de dançar.

A participação feminina no funk atualmente é significativa. Por meio da representação em torno dela, o funk tem ganhado, cada vez mais, espaço na mídia brasileira. Tem-se questionado muito o tratamento dado à mulher nas músicas e o modo como ela constrói sua própria representação em meio ao movimento.

A inquietação dos dados: fundamentação de uma pesquisa

O funk é um movimento musical que integra música, coreografia, modo de se vestir e de se posicionar socialmente, por isso ele é tratado, neste estudo, como um movimento musical/social e não apenas como um gênero musical³. Seus adeptos procuram construir uma identidade própria para o movimento que o distinga de outras ramificações da música negra norte-americana, como o rap e o hip-hop. Essa

sistemas lógico, linguístico, psicológico". No decorrer desta tese, essa discussão será retomada.

² O movimento funk está sendo tratado aqui como uma manifestação da cultura popular, conforme postula Yúdice (2004).

³ Antropólogos, como Hermano Vianna, também qualificam o funk como movimento.

identidade outra que o diferencia dos demais movimentos musicais de mesma raiz se inscreve no modo como esses sujeitos se posicionam em relação a si mesmos e à sociedade: o funkeiro, geralmente, apresenta-se como “o sujeito da favela” que gosta de cantar e dançar de uma maneira própria, despojada, utilizando um linguajar simples, característico das periferias dos grandes centros urbanos.

Dado esse caráter do funk e tendo em vista as diversas posições discursivas que o perpassam, não remeto minhas observações e análises a todo o seu universo, nem mesmo aos diferentes posicionamentos da mulher dentro desse movimento, pois, nele, encontramos correntes diferenciadas que evocam sujeitos bastante diferenciados: tanto podemos encontrar mulheres que militam em grupos que atuam contra a chamada “ordem social” e cantam músicas cujos temas fazem apologia ao crime organizado, ao uso de drogas, à prostituição, entre outros, os chamados “proibições”, como mulheres que preferem participar de grupos mais “comportados”, que executam músicas com letras que tratam de amor, namoro, casamento, beleza, boa forma, injustiça, discriminação social, entre outros.

Há, ainda, uma outra vertente do movimento que tem chamado a atenção de diferentes grupos sociais, como grupos religiosos, de direitos humanos, feministas, entre outros: o funk constituído por letras que tratam da sexualidade da mulher de uma maneira pouco aceita em muitas instâncias sociais, tratado aqui como funk de cunho erótico⁴. Essa denominação proposta para o funk se refere ao teor das letras das músicas, permeadas de termos que envolvem a sexualidade feminina (como: “potranca”, “tchuchuca”, “foguenta”, “cachorra”, “vadia”, “piranha”, “vaca”, “cavala”, entre outros) pouco aceitos em muitas práticas discursivas, e a encenação proposta por essas músicas em referência ao comportamento de mulheres dentro e fora dos bailes/shows específicos do movimento. Os termos utilizados para se referir à mulher

⁴ Esse erotismo não se inscreve apenas no movimento funk, pelo contrário, integra diferentes práticas sociais há alguns séculos. As Cantigas de Escárnio e de Maldizer escritas entre os séculos XII e XIII, por exemplo, já apresentavam um linguajar de cunho erótico, conforme exemplo a seguir: Mari'Mateu, ir-me quer'eu d'aquén, porque non poss'un cono baratar; alguén que mi o daría non no ten, e algũa que o ten non mi o quer dar. Mari'Mateu, Mari'Mateu, tan desejosa ch'es de cono com'eu! E foi Deus ja de conos avondar aquí outros, que o non han mester, e ar feze-os muito desejava min e ti, pero que ch'es molher. Mari'Mateu, Mari'Mateu, tan desejosa ch'és de cono com'eu! (Mari'Mateu, ir-me quer'eu d'aquén, de Afonso Eanes de Coton - Cancioneiro da Biblioteca Nacional 1583, Cancioneiro da Vaticana 1115. O erotismo também encontra-se presente em programas humorísticos televisivos, em propagandas veiculadas em rádios, canais de TV, outdoors, jornais e revistas de todo o país.

são específicos da proposta musical instaurada, inscrevem-se nela de uma maneira singular e são aceitos e reproduzidos por integrantes e admiradores do movimento.

Mas não são apenas as letras das músicas que provocam essa inquietude em relação ao funk; o modo como a chamada funkeira se apresenta nos bailes, principalmente em bailes exclusivos do movimento, e a dança que executa fazem do funk um espaço intersemiótico que integra música, coreografia e vestimenta de forma sensual. As letras das músicas por si só não caracterizam o movimento como um todo, pois, como dito, o funk é um conjunto de gestos, atitudes, discursos, coreografias, o que torna inviável a sua análise apenas a partir das músicas que são veiculadas em rádios e programas de televisão de todo o país. É essa múltipla configuração do movimento, centrada na mulher, que irá orientar este trabalho. Nesse espaço, a sensualidade e a sexualidade recebem um tratamento específico, próprio da prática discursiva instaurada.

Desse modo, o objeto de análise deste estudo é constituído por letras de músicas, fotografias e vídeos de bailes funk. Esse *corpus* foi construído a partir de fotografias, de minha própria autoria, feitas em bailes no Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belo Horizonte, de fotografias veiculadas em jornais, revistas e na Internet, de vídeos amadores e profissionais veiculados no *Youtube* e de vídeos profissionais adquiridos em lojas e em *sites* exclusivos de MCs (*Microphone Controler* / Mestres de Cerimônias) e DJs (Disk Jockey). A seleção das imagens dos vídeos e das letras das músicas que integram o *corpus*⁵ deste estudo não se deu de forma aleatória. Procurei apresentar dados que remetem à representação assumida por mulheres de diferentes faixas etárias nos bailes funk. Os vídeos selecionados são os que apresentam músicas que exploram a sensualidade e a sexualidade feminina de forma mais abrangente, isto é, que mostram as coreografias apresentadas nos bailes. Por meio desses dados, busco focalizar a representação da mulher no funk, tanto como cantora ou mestre de cerimônia (MC), como frequentadora dos bailes ou demais integrantes do movimento musical: bailarinas, divulgadoras etc., tendo em vista as diferentes posições discursivas assumidas por ela.

⁵ Foram coletados para a pesquisa: 142 fotografias (54 de minha autoria e 88 de autorias diversas), 56 vídeos de bailes e/ou shows, 2 filmes e 98 letras de músicas. Desse total, foram apresentados neste estudo: 66 fotografias, 52 letras de músicas. Foram também analisados 30 vídeos e 2 filmes. Foram selecionados para este estudo dados que apresentavam a mulher em diferentes performances: como dançarina, como frequentadora dos bailes, como cantora.

Há outros dados que não aparecem com frequência, ou melhor, aparecem diluídos em minhas análises por terem sido obtidos a partir de conversas informais em bailes funk⁶. Isso se deve ao fato de não ser permitido nenhum tipo de gravação na maior parte dos bailes destinados à divulgação do movimento. Deve-se, também, ao fato de que muitas pessoas que contribuíram para este estudo com depoimentos e comentários a respeito da participação feminina no funk preferem não se identificar e não gravar entrevistas. Essa atitude denota um medo/receio de exposição e/ou associação da imagem ao movimento pelo fato de se acreditar que haja um “pré-conceito” da sociedade como um todo em relação ao funk e a seus admiradores.

Meu objetivo é empreender uma investigação que busque analisar o discurso de cunho sexual/erótico sobre a mulher inscrito no movimento funk brasileiro, a fim de verificar que ideologia o perpassa e que sujeito é construído nele.

Especificamente, pretendo:

- i) averiguar as marcas discursivas de cunho verbal e não verbal (ou visual) que apontam para uma erotização da mulher nas letras das músicas e nas coreografias executadas nos bailes/shows;
- ii) comparar os elementos presentes nas músicas e na coreografia apresentada nos vídeos e em bailes com os estudos feitos por Bakhtin sobre a carnavalização na Idade Média, no Renascimento e no Romantismo;
- iii) detectar os elementos de cunho verbal e não verbal que apontam para uma resignificação da mulher na sociedade brasileira;
- iv) confrontar o discurso da e sobre a mulher no funk com o discurso de movimentos de cunho feminista e movimentos religiosos;
- v) situar a mulher em relação a si mesma, a outras mulheres, à figura masculina, à sociedade em geral e em relação às músicas apresentadas nos bailes.

Estou partindo do princípio de que toda manifestação discursiva está diretamente

⁶Alguns dados que aparecem nesta tese foram organizados a partir de minha observação nos bailes que frequentei em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Porto Alegre; outros foram organizados a partir de vídeos do grupo Furacão 2000 em diferentes cidades brasileiras. Durante os bailes, procurei conversar com frequentadoras a respeito do funk, principalmente sobre a participação feminina no movimento. As conversas não foram gravadas pelo fato de não serem permitidas. Isso, a meu ver, contribuiu para que os depoimentos fossem dados de forma mais tranquila, uma vez que eles ocorreram de maneira informal, sem comprometimento da identidade dos informantes.

articulada a uma determinada conjuntura social por meio de mobilizações de caráter político, religioso e/ou de expressão artística, seja reproduzindo a formação ideológica vigente – portanto, dominante –, seja estabelecendo uma ruptura com essa ideologia. Toda manifestação discursiva, embora cada uma apresente uma singularidade, traz em suas representações elementos de outras manifestações que a sucederam e com as quais dialoga direta ou indiretamente. O funk, nesse caso, pode ser tratado como um movimento que se inscreve no âmbito da cultura popular e que propõe a construção de uma identidade própria, não apenas enquanto gênero musical, mas enquanto uma instância que propõe uma (re)configuração das ações de grupos minoritários, uma (re)categorização da cultura de massa.

Procuro orientar as discussões apresentadas com as contribuições feitas pela Análise do discurso de linha francesa no que diz respeito ao estudo das relações discursivas, com os trabalhos de Foucault (1969, 1971, 1976, 1985) sobre a sexualidade e com os estudos feitos por Bakhtin (1965) sobre a carnavalização, com o intuito de discutir a participação da mulher no funk de caráter erótico, ou o chamado por alguns integrantes desse movimento de “novo funk”.

Ancorada na proposta teórica citada, pretendo responder às seguintes questões: que ideologia se inscreve no movimento funk? Que sujeito atua nesse movimento? Que elementos do realismo grotesco (das festas carnavalescas) podem ser detectados no funk? Há ou não há uma ruptura com um discurso, instituído anteriormente, que defende os direitos à liberdade de expressão da mulher?⁷ Afinal, trata-se da representação social de uma mulher livre para agir da maneira que mais a satisfaz, para buscar outras formas de prazer e de agir socialmente, ou se trata de uma mulher que se re(constrói), se assume como objeto de desejo de um homem? O que essa expressão da sexualidade feminina traz de novo para o movimento funk e para a representação social da mulher e o que ela reproduz de outras memórias discursivas? Essas perguntas não promovem uma dispersão dos objetivos propostos neste estudo, pelo contrário, visam orientar a discussão em torno da participação da mulher na sociedade brasileira. Por meio desses questionamentos, procuro situar meu leitor em relação aos

⁷Esse questionamento não tem por objetivo introduzir um contraponto único em relação ao discurso inscrito no funk, isto é, não pretendo fazer deste estudo uma análise comparativa entre o funk e um discurso específico que a ele se oponha ideologicamente, mas analisar o funcionamento do movimento funk frente a diferentes práticas discursivas no que diz respeito ao tratamento dado à mulher.

capítulos que integram esta tese.

Acredito que a mulher, de um modo geral, e a funkeira, de um modo particular, esteja assumindo, na sociedade atual, uma postura mais centrada em sua felicidade pessoal e na satisfação de seus desejos: tanto materiais, quanto sexuais. Ao assumir essa postura, ela, de certo modo, precisa romper com alguns preceitos instituídos socialmente que delimitam sua participação e suas ações na vida pública. Por isso, o discurso em torno da sexualidade feminina, muitas vezes tratado de forma contida por diversos setores da sociedade, vem, nas últimas décadas, se inscrevendo de forma mais explícita no modo como a mulher se posiciona socialmente. No funk, a sexualidade encontra-se inscrita na música por ela cantada, na maneira como ela se veste e como se apresenta nos bailes, nos programas de televisão e em festas particulares que ocorrem em todo o país.

Tendo em vista a proposta de análise do discurso apresentada por Courtine (1981), para quem o *corpus discursivo* é muito mais que um conjunto de sequências discursivas estruturado em função das condições de produção de um determinado discurso – é a própria enunciação com tudo o que a engloba (sujeitos, situações, ideologias, representações sociais, entre outros) –, e de Maingueneau (1984, p. 145), para quem, “os diversos suportes intersemióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escanções históricas, às mesmas restrições temáticas etc...”, o funk é tratado neste estudo como uma prática discursiva intersemiótica, conforme já dito, constituída por música, dança, modo de se vestir e de agir.

Segundo Maingueneau, quando limitamos o universo discursivo unicamente aos objetos linguísticos, precavemo-nos do risco que qualquer tentativa intersemiótica possa oferecer, mas, por outro lado, perdemos muito do todo que constitui uma prática discursiva. Visando não perder de vista o que há de mais significativo no funk, proponho uma análise das músicas associada ao comportamento de homens e mulheres nos bailes e em sites de divulgação do movimento. A posição que a mulher ocupa no movimento, os discursos assumidos e/ou reproduzidos por ela, a ideologia inscrita nesses discursos, a coreografia que ela executa, o modo como ela se apresenta nos bailes constituem o cerne de minhas discussões, uma vez que a maneira pela qual um discurso é produzido (os textos por ele materializados e as cenas por meio dele

construídas) e a maneira pela qual é consumido encontram-se interligadas: o dizer é legitimado pela instância na qual se encontra inscrito. Essa legitimidade se dá pela atuação do sujeito na prática discursiva instaurada, da qual esse sujeito é parte constitutiva.

O funk vem se firmando como uma prática discursiva em que gestos, movimentos corporais, sons, ditos e reditos se articulam e se completam. Trata-se de um movimento musical e social que nos últimos anos assumiu uma configuração, bastante peculiar, constituída pela articulação de uma batida forte (batidão/pancadão), letras simples e coreografias de cunho sexual/erótico. A mulher (seja ela mestre de cerimônia, bailarina, frequentadora dos bailes, divulgadora, entre outras) exerce uma função específica no movimento. Sua sexualidade é frequentemente evocada nas músicas e nos dizeres de muitos MCs.

Capítulo 1

1- Funk: um breve histórico de um movimento musical

o baile funk é uma festa de música feita pela e para a comunidade, por MCs (...) que são o orgulho de sua área e de muitas outras áreas da cidade, dependendo da fama que conquistam. Uma fama que se faz na força dos gestos e das palavras, nesse circuito subterrâneo que poucas vezes chega à grande mídia. E que, quando chega, vê seus ídolos serem tratados como artistas de segunda classe, um exotismo local, uma sensação que não emplaca outro verão.⁸

O movimento funk integra o cenário musical brasileiro há quase quatro décadas, surgiu no final da década de 1960, início da década de 1970. Oriundo de uma modificação da *soul music* norte-americana, o ritmo ganhou, nos últimos dez anos, tanto no círculo musical de Miami quanto na periferia do Rio de Janeiro, batidas mais fortes e um certo erotismo presente na dança. As raízes do movimento, de acordo com Yúdice (2004), remetem à música negra norte-americana da década de 1960, mais precisamente aos lamentos do blues, posteriormente, *rhithm'n'blues* (marcação rítmica mais vigorosa do blues) e do *soul* (estágio em que o blues apresenta uma melodia emprestada da música gospel norte-americana).

Hermano Vianna (1988), em seus estudos sobre o funk, afirma que o *soul*, durante a década de 60, constituiu-se como uma forma de protesto nas lutas por direitos civis dos negros norte-americanos. Ao ganhar batidas mais fortes e pesadas e um estilo mais urbano, principalmente nas ruas do Bronx, em Nova York, o movimento tornou-se sinônimo de *black music*. Os adeptos do funk apresentavam um estilo peculiar no modo de falar, no corte do cabelo e nas roupas que usavam. Segundo Vianna (1988, p.20), “tudo podia ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk.” O movimento

⁸ Essinger, Silvio. 2005, p. 12

ganhou uma projeção maior e expandiu-se para outros países por meio de cantores como: James Brown, Ray Charles e Sam Cooke.

O jamaicano Kool-Herc (DJ), considerado um dos fundadores da cultura hip-hop, estabeleceu uma mixagem entre as músicas tocadas com outros sons e proporcionou a criação de novas ramificações do movimento musical norte-americano⁹. Nessa mesma época, Grandmaster Flash, seguidor de Kool-Herc, criou o *scratch*, utilizando a agulha dos toca-discos como uma forma de instrumento musical. O processo elaborado por ele consistia em girar o disco de vinil em sentido anti-horário e produzir arranhões no disco, numa espécie de avesso do som proposto pelo cantor. Outro feito de Grandmaster Flash foi dar um microfone aos frequentadores dos bailes em que atuava como DJ para que cada um pudesse improvisar um falar específico, acompanhando o ritmo da música. Essa novidade ficou conhecida como rap (*rhythm and poetry*)¹⁰, uma produção musical apoiada em bases sonoras simples, de fácil reprodução, fundamentada em textos contestatórios veiculados, em princípio, nas periferias dos grandes centros. Posteriormente, o rap ganhou projeção no cenário musical e passou a ser tocado em diferentes países. Geralmente o rap está ancorado em muita informação e pouca melodia, ou seja, as letras das músicas é que fazem o diferencial nesse movimento.

Segundo Silvio Essinger (2005), nas festas funk do Bronx, eram divulgadas todas as técnicas desenvolvidas a partir do soul, como scratch, o rap, a dança break e o graffiti (em português: grafite), firmando o que ficou conhecido como b-boy. Em meio a essa junção de propostas musicais surge o hip-hop, um ritmo com batidas mais pesadas, em que o rap, o break e o graffiti se articulam. Do rap, o ritmo trouxe a expressão musical verbal mais melódica; do break, a dança e, do graffiti, a arte plástica expressa em desenhos coloridos nas paredes e nos muros dos grandes centros urbanos. Kool Herc e Grandmaster Flash são, para Essinger (Ibid., p. 60), “dois vértices do triângulo musical do hip-hop”. Mas é Afrika Bambaataa que aparece como a maior referência desse movimento. Estudioso da cultura zulu, ele era líder de uma gangue que promovia pichações artísticas no metrô e nas ruas do Bronx.

Cada uma das formas de manifestação da música negra norte-americana, de acordo com Essinger, expandiu-se e sofreu influências da cultura latina, principalmente

⁹Conforme dados dos sites oficiais de Kool Herc e Grandmaster Flash: www.myspace.com/thefatherofhiphop e www.grandmasterflash.com/

¹⁰A tradução para o português é “ritmo e poesia”.

de países da América Central, como Porto Rico e Jamaica. O resultado dessas influências é a complexa e inovadora técnica de mixagem e *scratch* (arranhões na superfície de vinil para produzir um som diferenciado), associados ao uso de letras que tratam de questões relacionadas à diáspora africana e à consequência da exploração do afrodescendente na cultura ocidental e de problemas sociais enfrentados por sujeitos que ocupam os aglomerados (ou comunidades) de grandes centros urbanos. A referência a esses movimentos afrodescendentes é relevante para o presente estudo, tendo em vista as raízes da música funk. Tanto no Brasil, como nos Estados Unidos, encontramos, muitas vezes, uma aproximação do rap, do hip-hop e do funk em muitas letras de músicas. Muitas vezes é o tipo de batida que determina o ritmo executado. Muitas músicas funk são apresentadas como “rap de alguma coisa”, como ocorre na música a seguir:

(1) O meu Brasil é um país tropical / A terra do funk a terra do carnaval / O meu Rio de Janeiro é um cartão-postal / Mas eu vou falar de um problema nacional / Parapapapapa parapapapapa / Papapaparaparapara / Metralhadora AR 15 e muito oitão/ a Entratek com disposição / Vem super 12 de repetição / 45 que é um pistolão / FNK-3, M-16, a pistola Uzi eu vou dizer pra vocês / tem 765, 762 o dá de 2 em 2 / parapapapapa parapapapapa parapapapa / Nesse país todo mundo sabe falar / Favela é perigosa, lugar ruim de se morar / É muito criticada por toda sociedade / Mas existe violência em todo canto da cidade / Por falta de ensino falta de informação / Pessoas compram armas, cartuchos de munição / Se metendo em qualquer briga / Ou em qualquer confusão / Se sentido protegidas com uma arma na mão / Parapapapapa parapapapapa parapapapa / Tem pistola Glock, AHK / Tem a Entratek pra matar pra detonar / E a famosa Escopeta / Tem a pistola Magna, a Uru e a Bereta / Colt 45 um tiro só arreventa / E um fuzil automático com um pente de 90 / Estamos com um problema que é a realidade / E é por isso que eu peço paz, justiça e liberdade / Parapapapapa parapapapapa parapapapapapa / Eu sou Mc Junior/ E usou Mc Leonardo / Voltaremos com certeza / Pra deixar outro recado / Para todas as galeras que acabaram de escutar / Diga não à violência e deixe a paz reinar / Parapapapapapa parapapapapapa.¹¹

Nessa música, o batidão do funk encontra-se presente. Contudo, na letra observa-se uma proposta semelhante à apresentada por grupos de rap: busca-se uma conscientização do jovem da periferia em relação ao uso de armas de fogo e à violência. Prega-se, nesse caso, a não violência. Pode-se observar, também, na música, a busca de inserção desses sujeitos na sociedade brasileira: “o meu Brasil”, “o

¹¹ Mc Júnior e Mc Leonardo, *Rap das armas*. Fonte consultada <http://letras.terra.com.br/mc-junior-leonardo/1110441/>

meu Rio de Janeiro”. Em músicas como essas, ocorre uma aproximação do funk e do rap, fato que não causa estranhamento, dada a origem das duas propostas musicais.

O que se conhece hoje como rap, hip-hop, funk pode ser incluído no que os estudos antropológicos e sociológicos denominam tradições afrodiáspóricas (Yúdice, 1994). Trata-se de uma postura que visa resgatar a dignidade de etnias africanas que se situam à margem da sociedade em grandes centros urbanos, ou mesmo menosprezar, debochar da organização social, como acredito ser a proposta de algumas músicas que integram o movimento funk. Esses movimentos pregam a estética da diferença em que o ritmo e a palavra constituem os elementos essenciais de uma forma de reinvenção de “tradições comunitaristas”. A música por eles produzida surge como uma articulação dos prazeres e problemas da vida urbana: o prazer da musicalidade associado aos problemas do cotidiano de comunidades excluídas socialmente, sujeitos vítimas da violência, da pobreza e de diversos tipos de discriminação (cultural, social, racial, profissional).

Para Tricia Rose (1994), a música rap é, entre outras coisas, o uso disfarçado, dissimulado, da fala para contestar a desigualdade social, a marginalização de grupos étnicos. Essa característica permeia outros ritmos oriundos da música negra norte-americana. Por meio de muitas músicas, grupos de rap, de hip-hop e de funk questionam a chamada “dominação cultural branca” e as relações de poder que promovem a exclusão de afrodescendentes.

Nancy Guevara (1996) afirma que a cultura hip-hop tornou-se símbolo de protesto contra diferentes tipos de preconceitos e discriminações sociais ao assumir, como objetivo principal, a transformação simbólica da sociedade. O desafio político proposto pelo hip-hop como um movimento de expressão de grupos oprimidos, segundo a autora, é ampliado significativamente quando a mulher se envolve com a proposta musical/social. A participação feminina nesse movimento contribui para a luta contra a desigualdade dos gêneros e a pouca valorização do trabalho da mulher. Segundo Guevara (Ibid.), a mulher na cultura hip-hop norte-americana rompe com os padrões estabelecidos ao se posicionar como contestadora e dona de si. Ela assume um caráter revolucionário e ousado, luta contra a desigualdade racial e social.

O mesmo ocorre com a participação feminina no rap. De acordo com Trícia Rose (1994), a mulher rapper expressa sua sexualidade e sua liberdade de escolha de forma

contestadora. Ela rompe com a sociedade patriarcal que delimita as ações sociais da mulher no âmbito público até mesmo por rappers que restringem a participação feminina no movimento, conforme atesta Perkins (1996). Uma postura semelhante vem sendo assumida por muitas mulheres brasileiras integrantes de comunidades suburbanas. Muitas não apenas assumem a liderança doméstica, mas se posicionam discursivamente por meio da música e da dança para tratar da própria sexualidade. Elas também questionam o tratamento dado à mulher na sociedade brasileira, principalmente a uma parcela significativa das moradoras da periferia que são vítimas de três tipos de discriminação: a primeira, por serem mulheres; a segunda, por serem pobres, e a terceira, por não serem brancas.

A maior parte dos integrantes desses movimentos não frequenta universidades e está situada fora do que se conhece hoje como “circulo intelectual”¹². O discurso que disseminam opõe-se ao Estado e à organização social vigente, uma vez que os sujeitos inseridos nesses movimentos se sentem, muitas vezes, excluídos das ações desse Estado. Essa oposição é ditada por meio de uma atitude ancorada na “consciência”, termo muito presente nas letras de rap. Os rappers acreditam ter uma missão de resgate da dignidade humana por meio da expressão musical. Já no funk, de uma maneira geral, não se vislumbra de imediato uma bandeira desse tipo, uma luta a ser seguida, uma manifestação que reivindique direitos iguais, uma consciência das ações pretendidas, embora, nesse movimento, as ramificações surgidas invoquem diferentes posições discursivas, que apontam para diferentes ações sociais, conforme propõe a letra da música *Rap das armas* apresentada anteriormente.

Esse modo de se posicionar em relação à música e à dança, tanto no rap quanto no funk, tem suas raízes nos movimentos de vanguarda, na afirmação de uma “ordem resolutamente outra” surgida com o modernismo, movimento que, segundo Lipovetsky (1983, p. 78), impôs uma nova ordem baseada na invenção perpétua e na busca constante do “novo”. Para o autor, essa busca que se inscreve nas produções artísticas modernistas, centrada na crítica a si própria e na crítica contra as normas e valores instituídos pela sociedade capitalista, instaura uma relação paradoxal: ao propor uma

¹² Manifestações culturais como essas são tratadas por Lipovetsky (1983, p.77) como “cultura antinomiana”, expressa por uma “nova lógica artística baseada em rupturas e descontinuidades, assentando na negação da tradição, no culto da novidade e da mudança” – as novas formas culturais surgidas a partir do Movimento Modernista.

renovação constante da arte, da música, da dança, propõe-se também, inelutavelmente, uma destruição e desvalorização daquilo que instituiu – “o inédito tornou-se imperativo categórico da liberdade artística”.

Na proposta modernista, buscava-se gerar ininterruptamente o outro, o diferente, o não dito e o não mostrado. Isso, contudo, gerou uma exaustão na arte de vanguarda e proporcionou o surgimento de uma proposta em que se passou a produzir o já dito, o idêntico, o estereotipo – “a negação deixou de ser criadora” (Ibid, p. 78). Segundo o autor, não se trata do fim das produções artísticas, mas do fim da ideia de uma arte moderna, inovadora, criadora e a instauração de uma proposta artística centrada no hedonismo e na negação de toda a ordem estável.

Na chamada “pós-modernidade” (ou hipermodernidade – termo atualmente utilizado por Lipovetsky para caracterizar o período atual em que vivemos), vem se promovendo um prolongamento de muitas propostas instituídas na modernidade, principalmente no que diz respeito à igualdade e à liberdade de expressão:

O universo dos objetos, da informação e do hedonismo completa “a igualdade de condições”, eleva o nível de vida e cultiva as massas, ainda que sob a égide do mínimo denominador comum, emancipa as mulheres e as minorias sexuais, unifica as idades por meio do imperativo da juventude, banaliza a originalidade, informa todos os indivíduos, põe no mesmo plano o *best-seller* e o Prêmio Nobel, trata identicamente o *fait divers*, as proezas tecnológicas e as curvas econômicas: as dissemelhanças hierárquicas não param de recuar em benefício do reino indiferente da igualdade. (LIPOVETSKY, 1983, p.106)

As mudanças sociais, de acordo com o autor, refletem na música e nas artes em geral, nos jogos de linguagem (inscritos na heterogeneidade e na dispersão) e na ordem epistemológica por meio de uma proposta democrática que visa desestandardizar a verdade e afirmar o direito às diferenças, aos particularismos, às multiplicidades na esfera do saber livre das regras e das imposições autoritárias. Promove-se, de fato, a predominância “da diversidade sobre a homogeneidade, do permissivo sobre o coercitivo”, e uma suplantação das práticas hedonistas com o esvaziamento do gozo de seu conteúdo subversivo – “o pós-modernismo varreu toda a carga subversiva dos valores modernistas, é o ecletismo da cultura que reina” (Lipovetsky, 1983, p. 110), por meio do retorno ao sagrado, pela busca da religiosidade, do esoterismo, pela coexistência pacífica dos estilos. Não há espaço para as ideologias duras, o que se assiste hoje é a promoção da inclusão, da legitimidade e da

combinação de todos os estilos de todas as épocas e a promoção do ecletismo cultural e do dinamismo artístico.

Mas, por outro lado, a cultura de massa, de acordo com Lipovetsky, continua centrada no hedonismo, promovendo um conflito cada vez mais aberto com a ordem técnico-econômica. É o que se percebe hoje com movimentos culturais como o rap, o funk e hip-hop que reescrevem, em suas produções artísticas, os conflitos que permeiam as relações comunitárias.

1.1- O movimento funk no Brasil

A história do funk no Brasil iniciou-se no final da década de 1960 com uma performance bem diferenciada da atual. O funk difundiu-se por todo o país, mas encontrou sua maior expressão nos morros do Rio de Janeiro. Segundo Essinger (2005), os primeiros bailes funk, conhecidos como “bailes da pesada”, foram realizados na década de 1970 no Canecão, Zona Sul carioca, organizados por Big Boy, locutor da Rádio Mundial, e por Ademir Lemos, discotecário e admirador do soul de James Brown, Wilson Pickett e Kool and Gang¹³. O som do soul e do rock agitavam as noites de domingo e chamavam a atenção de jovens de diferentes classes sociais. Esses bailes proporcionaram a criação de equipes de som que tocavam em pequenas festas, dentre elas se destacaram: Black Power, Revolução da Mente, Las Vegas, Cash Box, Soul Grand Prix, Furacão 2000, Pop Rio.

Os bailes no Canecão cessaram com a transformação do local em cenário da música popular brasileira (MPB). Com isso, os bailes promovidos por grupos de som passaram, em princípio, a não ter local fixo; posteriormente, se tornaram constantes em clubes da Zona Norte e Zona Oeste do Rio de Janeiro. Eles criaram raízes na periferia da cidade, com o Black-Rio, referência aos integrantes do movimento (todos eles afrodescendentes), e passaram a constituir um movimento típico do subúrbio carioca. O objetivo do BlackRio, segundo seus admiradores, era desenvolver um trabalho de conscientização social junto aos frequentadores dos bailes, constituídos em sua maioria

¹³ Yúdice (2004) confirma esses dados históricos em seu livro *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*.

por afrodescendentes e pessoas de baixa renda. O Black-Rio visava à superação do racismo por meio da ruptura com o padrão estético dominante na “sociedade branca”.

Essa abordagem, contudo, foi superada com o tempo, e o chamado funkeiro de hoje busca um visual cada vez mais semelhante ao de jovens brancos e também de afrodescendentes norte-americanos, como o uso de tênis de marcas e a moda jovem que é apresentada nas passarelas dos grandes centros, conforme atestam as letras das músicas a seguir.

(2) A onda do funkeiro meu amigo agora é / De Nike de Reebock ou Puma no pé / De bermuda da Cyclone ou então da TCK / Boné da Hnag-loose, da Chicago ou Quebramar / Outra novidade é o Mizuno que abalo / o tênis é Responso, é só andar e muda de cor / Existem várias marcas, você vai se amarrar / By Toko, Alternativa, Arte Local ou TCK / Anonimato, amigo, abala de montão / KK é super choque, mas me amarro na Toulon. Inventaram o Lê Cheval, que atrás tem uma luzinha / Chinelinho trançado da Redley, Topper, Rainha (...)¹⁴

(3) Qual a diferença entre o charme e o funk / Um anda bonito e o outro elegante / Eu no baile funk danço a dança da bundinha / Sou MC Dolores / E fui criado na Rocinha / Eu no Baile charme / Já danço o social / Sou MC Markinhos / Curto à vera marechal / Eu sou funkeiro / Ando de chapéu / Cabelo enrolado / Cordãozinho e anel / Me visto num estilo internacional / Reebock ou Nike / Sempre abalou geral / Bermudão da Cyclone / Marca original / Meu quepe importado / É tradicional / Se ligue no Estilo / Do funkeiro nacional / a moda e o funk melhorou o meu astral / Eu sou charmeiro / Ando social / Camisa abotoada / Num tremendo visual / Uma calça de baile / E um sapato bem legal / Meu cabelo é asa-delta / Ou então é pica-pau / No mundo do charme / Eu sou sensual / Charmeiro de verdade / Curte baile na mora / Pois o Jack e o singue são a atração / Trazendo as morenas para o meio do salão.¹⁵

Nas duas músicas apresentadas (2) e (3), é feita uma exaltação a determinadas marcas de tênis, bonés e bermudas consagradas em muitos países. É a moda jovem que atrai tanto o garoto do morro quanto o do “asfalto”¹⁶. É também uma forma de inserção do sujeito na sociedade, uma vez que o modo de se vestir diz muito da representação social de cada um.

Vianna (1988), em seu livro *O mundo funk carioca*, afirma que o ritmo conhecido

¹⁴ Mc Marcelo e Mc Rogério, *Rap das marcas*. Fonte: http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.asp

¹⁵MC Markinhos/MC Dolores: *Rap da diferença*. Fonte: letras.terra.com.br/marina-lima/88237/

¹⁶Termo utilizado por moradores das comunidades cariocas para caracterizar os moradores de outras regiões em oposição ao morador do morro – refere-se principalmente aos moradores de espaços considerados nobres da cidade.

no Brasil como *soul*, na década de 1970, já era conhecido nos Estados Unidos como funk, devido às modificações sofridas nas batidas e nas letras das músicas. Nessa época, cantores como Tony Tornado e Tim Maia passaram a integrar o funk brasileiro, embora as propostas vindas dos Estados Unidos chamassem mais a atenção dos integrantes do movimento. Além das batidas pesadas, o ritmo ganhou também uma versão mais lenta que passou a ser conhecido como “charme”.

Segundo George Yúdice (2004), em 1975 o Soul Grand Prix iniciou uma nova fase que o autor denomina “cultura funk do Rio”. Essa nova fase, de acordo com Yúdice, foi rotulada pela polícia de “Rio Negro” pelo fato de introduzir a cultura negra através de dançarinos, nomes de destaque do meio musical e esportivo.

Mas, de acordo com Vianna, é a partir da década de 1980, com os chamados melôs, que o funk passou a ganhar maior expressão no cenário musical¹⁷, apesar de os integrantes desse movimento ainda sofrerem preconceitos e críticas da sociedade carioca. Os melôs surgiram como uma forma de diálogo entre os Djs e o público, tendo em vista a dificuldade dos participantes do movimento em pronunciar o nome de muitas músicas que eram executadas nos bailes, pois a maior parte delas era em língua inglesa. Ainda na década de 1980, de acordo com o autor, os melôs receberam versões nacionais, como o *Melô da mulher feia*, título original *Do wah diddy*, do grupo Live Crew. A partir de então, surgem os melôs propriamente com letras em português, conforme a música apresentada a seguir:

(4) Meu patrão é o maior mala / Quem vacila vai para vala / O terror só pega leve / Na hora do rala-rala / Ôôô frankenstein é o terror / Ôôô o vampiro é o terror / Ôôô lobisomem é o terror / Aí seu segurança, não vem que não tem / Eu sou filho de Deus, sei que tu não é também / Eu vim aqui no baile pra poder me dar bem / Já tomei muita porrada do inspetor na funabem / Pode passar o rodo e me mandar embora / Que eu vou ficar dançando lá do lado de fora / A gente somos colegas / É tudo gente amiga / Por isso é que nós se porra/ Por isso que a gente briga / Só tem neguinho fera zoando nesse trem / Quero ver toda a galera aqui semana que vem.¹⁸

De acordo com Essinger (2005), na década de 1980, os frequentadores dos bailes, sujeitos geralmente oriundos dos grandes aglomerados da Zona Norte e da

¹⁷ De acordo com Yúdice (2004), na passagem da década de 1970 para 1980, enquanto o jovem da classe média do Rio de Janeiro ouvia rock, o jovem da periferia afastava-se um pouco do funk. Houve um declínio da “consciência negra das galeras”, embora os funkeiros ainda mantivessem estreitas relações com a música negra norte-americana.

¹⁸ Marlboro, Regina Case, Hubert: *Melô do terror*. Fonte: letras.terra.com.br/dj-marlboro/762342/

Zona Oeste andavam em grupos pelas ruas da periferia do Rio em busca de bailes funk que cobravam preços condizentes com a condição social deles. O grande atrativo dos bailes eram as equipes de som, com todo o aparato de luzes e alto-falantes. O DJ era tratado como uma figura secundária ao baile, pois ele se apresentava de costas para o público; posteriormente, passou a ser o ponto central do baile.

Os MCs brasileiros apareceram definitivamente na década de 1990. Nessa mesma década, verificou-se uma arrancada no movimento; o funk desceu o morro e passou a ser executado em casas noturnas da Zona Sul do Rio de Janeiro e em muitas cidades do país, incluindo São Paulo, com a participação de moradores da Zona Sul paulista. Jovens de diferentes classes sociais aderiram ao funk e passaram a repetir jargões como “Ah! Eu tô maluco!”. É também nesse período que o funk carioca se afasta da *soul music* norte-americana e assume uma proposta musical semelhante à encontrada na região de Miami. As batidas se tornam mais rápidas e as letras questionam o tratamento dado aos moradores dos morros pela sociedade em geral e tratam da sexualidade feminina com termos, até então, pouco utilizados na música brasileira. Nessa mesma década, o funk “proibidão” passa a chamar a atenção das autoridades policiais.

Esse novo aspecto do funk atrai a atenção da mídia, apesar de ainda causar medo em grande parte da sociedade do Rio de Janeiro, carregando o estigma de “som de preto, de favelado”. O movimento era e ainda é constantemente associado a badernas, vagabundagens, à marginalidade crescente, à prostituição infantil, tendo em vista que a maior parte de seus integrantes reside nos morros cariocas, locais associados ao tráfico de drogas, aos grupos que promovem arrastões nas praias e ao crime organizado.

Em seu artigo intitulado *The funkification of Rio*, George Yúdice (1994) trata dos vandalismos associados a grupos de funk na Zona Sul do Rio de Janeiro e de como as ações desses grupos são tratadas nos noticiários brasileiros. Para o autor, a cultura funk, apesar de não ter uma causa própria para celebrar, impôs, por meio da violência e o envolvimento em ações criminosas, uma reconfiguração do espaço social carioca. Mas, para ele, ainda assim, a música funk expressa, entre outras coisas, o desejo da liberdade de ir e vir que continua sendo negada ao sujeito favelado ou suburbano.

Na década de 1990, de acordo com Yúdice (1994), o cenário cultural mudou

expressivamente, refletindo o descontentamento crescente de muitos sujeitos suburbanos com o país. Os grupos étnicos afrodescendentes passaram a desafiar o senso comum sobre o preconceito racial em busca de uma cultura consensual com participação efetiva de brancos e negros no cenário político-cultural brasileiro. O funk apresenta-se nesse cenário como um movimento de grupos suburbanos, responsabilizado pela mídia e pela classe média do Rio de Janeiro por vandalismos e arrastões nas praias de Copacabana.

Segundo Yúdice, os frequentadores dos bailes funk eram tratados como uma ameaça à democracia brasileira em oposição aos chamados “caras pintadas” que representavam o pensamento político jovem do país. Instalou-se no cenário brasileiro um conflito entre classes sociais distintas: de um lado os favelados, marginalizados por grande parte da sociedade, e de outros os jovens da classe média, exemplo de participação cidadã no *impeachment* do presidente Fernando Collor.

Para Yúdice (2004), os funkeiros eram vistos por críticos culturais e até mesmo por rappers como “não políticos e alienados”, integrantes de uma subcultura que não participava ativamente das decisões importantes para a democracia brasileira. O autor, contudo, prefere situar a questão política cultural do funk “no terreno das esferas públicas conflitantes”¹⁹, embora ele não trate os funkeiros como sujeitos políticos. Os funkeiros, segundo Yúdice (2004, p. 183), “não precisam da crítica cultural para lhes dizer como a sua realidade social é estruturada; disso, eles sabem muito bem e eles fazem uso desse conhecimento para alcançar seus próprios fins”. Muitas vezes, os fins propostos por grupos de funk não extrapolam os limites de um baile, dizem respeito a uma manifestação local, conforme atesta a música a seguir, apresentada por Yúdice em seu livro *A conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*:

(5) as minhas raízes são passos de dança / Quando ouço um funk, nunca perco a esperança / Dentro do salão não penso duas vezes / Eu danço com emoção e durante vários meses / Eu danço com raiva...²⁰

Yúdice (2004, p. 185), ao analisar a música *Dance*, afirma que:

¹⁹ Yúdice (2004, p. 183).

²⁰ Skowa e Máfia: Dance – Fonte consultada: Yúdice (2004, p. 185)

Não existe aqui uma extensão da emoção que parte do indivíduo para uma abrangência maior em escala social, como o movimento social ou a nação. Essa canção funk expressa, na verdade, o desejo de se soltar, de deixar a liberdade à solta, o que é constantemente negado sempre que o favelado ou o suburbano sai da pista de dança. A emoção, que é experimentada sob a forma de raiva no ato de dançar, não é explorada para um fim social ou político “maior”. É a maneira pela qual a juventude pobre constrói seu mundo, contra as restrições do espaço, e contra a convicção corretamente deduzida de que canalizar a raiva na direção de um objetivo social ou político só pode levar ao engano. Ainda assim, a cultura do funkeiro está sendo ouvida, está abrindo novos círculos de debates na televisão e na imprensa, entrando no mercado, criando novas modas, gerando novas estrelas da música. Isso pode não render a esses jovens um ganho material, pode não salvá-los da violência; mas, afinal de contas, tais expectativas não a sua real esperança. O que eles querem é buscar um espaço que seja seu.²¹

Para o autor, músicas como *Dance* representam uma manifestação das emoções individuais de uma juventude pobre que procura redefinir seu espaço. Não diz respeito a uma manifestação social ou política de grande alcance, mas apenas ao desejo de extravasar as emoções. Mas, o modo como o funk vem se configurando atualmente o inscreve como um movimento que trata de aspectos sociais e políticos, embora de forma menos explícita e até, talvez, menos intensa do que se pode vislumbrar no rap.

Marginalizada na década anterior, a música funk, em 2001, passou a ser executada com mais frequência em rádios de todo o país, com uma batida ainda mais forte, seguida de letras que tratam das mazelas sociais e letras que evocam o universo sexual de homens e mulheres²². Nessa última proposta, as letras das músicas ganharam termos considerados, em outras instâncias sociais, como chulos, de baixo calão, como por exemplo: cachorra, piranha, vadia, potranca, popozuda, foguenta, tchutchuca. Para Essinger (2005, p. 2), o funk segue a mesma rotatividade da moda: fica em evidência em determinadas épocas, depois perde força,

Mas ele toca todo dia naquelas emissoras de rádio que todo mundo um dia acaba ouvindo. Está naqueles bailes que não saem da programação cultural do jornal (quando muito, só depois de realizados, nas páginas policiais) mas se fazem anunciar no mais eficiente meio de comunicação das comunidades: as enormes faixas que todo mundo vê, mas quem não é da área não se dá nem o trabalho de ler.

O movimento funk, segundo o autor, muitas vezes se enfraquece e é pouco divulgado pela mídia; contudo ele não perde suas raízes, é presença constante na

²¹ As aspas são do autor.

²² Há ainda músicas ancoradas em letras que fazem apologia ao crime organizado e ao uso indiscriminado de drogas, os chamados “proibições”, tocadas nos grandes aglomerados, em rádios piratas e em alguns bailes.

periferia carioca e frequentemente volta a figurar no cenário musical brasileiro. Nessas idas e vindas, o movimento conquistou espaço na programação musical brasileira e as músicas passaram a ser executadas em bailes e festas particulares, juntamente como outros ritmos. Foram criadas casas de shows específicas para a propagação do movimento, como o *Castelo de Pedras* no Rio de Janeiro.

Em entrevista a Suzana Macedo para uma revista promovida pela Prefeitura do Rio de Janeiro com o objetivo de divulgar o funk carioca, datada de 2003, ao ser interrogado se a história do funk é especialmente cheia de altos e baixos, Dj Marlboro (um dos nomes mais representativos do funk brasileiro) apresentou a seguinte afirmação:

É engraçado... mas cada baixo desses que dá... é um fortalecimento maior quando volta... O funk é tão “preconceituado” que acaba a gente tendo que se unir, pra fortalecer, pra poder passar por isso, entendeu? De repente essa coesão, essa união do movimento funk também é em virtude do preconceito... Na verdade o funk acabou sendo bode expiatório – Ah, o brasileiro não é preconceituoso. É, só que ele não demonstra e assume como outros povos. Quando pegam o funk, que podem descarregar todo o preconceito contra negros, pobres, favelados, eles descarregam. É um grupo de negro cantando ali?... É tudo funkeiro ... Aquele bando de favelado ali ... Ah, é tudo funkeiro... Só que um grupo de jovens, negros da favela... eles também são flamenguistas, gostam de churrasco, são católicos... e são funkeiros.²³

De fato, o preconceito continua presente nos diversos setores da sociedade, principalmente em relação a grupos constituídos por sujeitos afrodescendentes de baixa renda, homossexuais, entre outros. Isso de certo modo inscreve minha pesquisa em uma instância pouco valorizada socialmente. Contraditoriamente, grande parte dos MCs, grupos de rap e de hip-hop atualmente em destaque na música brasileira é constituído por sujeitos afrodescendentes. Cada um desses grupos (funk, rap, hip-hop) procura, a sua maneira, reconhecimento social por meio da música. No caso específico do funk, a reprodução do discurso “ser funkeiro é ser feliz” reflete a busca de legitimidade do integrante do movimento musical perante a sociedade que, na ótica dele, o exclui ou o trata com indiferença. Durante os bailes, os termos utilizados nas letras das músicas e nos dizeres de Djs e Mcs instauram um estado de coisas em que sujeitos excluídos em outras instâncias sociais passam a ocupar lugar de destaque –

²³ Coleção Sebastião: série idealizada e produzida pela Prefeitura do Rio de Janeiro e Dante Editora, com apoio da Gráfica Takano.

semelhante ao que acontece com os grupos de rap.

O funkeiro muitas vezes busca sua inserção no grupo por meio do visual apresentado. Essa postura assumida por ele em relação ao grupo inscreve o funk como um movimento musical (cultural!?)²⁴ semelhante ao que se conhece hoje como cultura rap e cultura hip-hop, pois nesses grupos musicais encontra-se também uma postura semelhante do sujeito em relação à imagem apresentada socialmente. Essa preocupação constante com a imagem se deve ao fato de o funkeiro buscar construir uma identidade própria que lhe traga reconhecimento social. Paradoxalmente, essa imagem é bem aceita, por um lado, porque o inscreve como membro ativo em uma sociedade capitalista; mas por outro lado, ela o mascara socialmente, porque não é suficiente para esconder sua verdadeira condição social: ele continua sendo marginalizado por sua cor, sua posição socioeconômica e seu gosto musical.

Segundo Yúdice (2004, p. 157), “a música e a dança funk têm sido um meio de se obter prazer, algo que muitas vezes falta aos movimentos sociais ou aos relatos a seu respeito, escritos pela maioria dos cientistas sociais”. O prazer, segundo o autor, constitui o elemento-chave de iniciativas para ações da cidadania. Mais que um movimento musical ou social, o funk tem em sua música e em sua dança uma expressão da identidade social de grupos periféricos. Para o autor, a juventude

²⁴ Encontra-se em tramitação, na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, um projeto de lei que pretende transformar o funk em movimento cultural popular. A proposta, de autoria dos deputados estadual Marcelo Freixo e Wagner Montes tem por objetivo a regulamentação dos bailes, conforme texto transcrito a seguir

PROJETO DE LEI Nº 1671/2008

EMENTA:

**Autor(es): Deputado MARCELO FREIXO, WAGNER MONTES
A ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

RESOLVE:

Art. 1º - Fica definido que o *funk* é um movimento cultural e musical de caráter popular.

Art. 2º - Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza, como, por exemplo, o samba.

Art.3º - Determina que os assuntos relativos a esse movimento cultural sejam, prioritariamente, da competência de secretarias ou outros órgãos ligados à cultura.

Art. 4º - Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial , cultural ou administrativa contra o movimento *funk* ou seus integrantes.

Art.5º - Os artistas do *funk* são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 6º - Compete ao poder público garantir as condições para que a diversidade da produção musical funkeira possua veículos de expressão. Através de incentivos públicos, disponibilização de espaços para apresentações, bem como a promoção da conscientização de seus direitos, de modo a minimizar o monopólio e a cartelização que hoje caracterizam a produção e sua veiculação.

subalterna brasileira, com sua música, está abrindo novos caminhos político-culturais muitas vezes entrecruzados por outras manifestações culturais oriundas de outras nações, o que tem confundido a “cultura do consenso”, parece ter despertado o medo nas classes sociais economicamente mais elevadas e promovido a desconfiança entre as lideranças de muitos movimentos sociais. Os grupos brasileiros de rap e funk procuram estabelecer, por meio de músicas que tratam da “desarticulação da identidade nacional”, a “afirmação da cidadania local”.

A música e a dança popular se tornaram oportunidade para a realização de práticas que envolvem a participação pública de jovens integrantes de diferentes espaços geográficos e sociais. É o espaço da cidadania construído por meio da inserção do jovem suburbano ao meio cultural em uma interação da música com o prazer da dança, como uma nova “forma de ser e fazer”. Com isso, visa-se acabar com a ideologia da exclusão que constantemente incita a violência urbana e exclui muitos jovens do meio cultural.

Para Yúdice (2004), os funkeiros têm seu espaço geográfico e social delimitado, são marginalizados e detestados por grande parte da sociedade e pela polícia, tratados como “elementos poluentes”, uma ameaça aos cidadãos. Mas esses jovens têm buscado uma reconfiguração do espaço social e das representações identitárias.

Os estudos das representações identitárias têm sido amplamente difundidos pelas ciências sociais e estão cada vez mais presentes nos estudos da linguagem. No campo da semântica, procura-se discutir a complexa relação entre discurso, formas de representação e constituição das identidades discursivas. Embora, de acordo com Rajagopalan (2002), não haja um consenso sobre representação – trata-se de um termo que vem paulatinamente sendo alvo de (re)formulações –, pode-se dizer que esse termo implica produzir o eu como sujeito ou consciência de si, um processo ‘ativo’ de intervenção subjetiva.

As identidades linguísticas são construídas no embate do sujeito com o mundo, nos confrontos diários, nas lutas políticas, na conquista da cidadania. Trata-se de um processo de adequação às demandas socioculturais. Para Rajagopalan (2002), nós possuímos inúmeros matizes identificatórios, somos portadores de identificação. Estabelecemos protótipos para nos orientarmos socialmente. Eles são frutos de uma forma de tensão entre a experiência e a ideologia propagada em uma dada sociedade.

No entanto, não há garantia alguma de estabilidade para esses protótipos. Assim, quanto mais arraigadas são as ideologias, menos abertas estão à discussão. Por meio das representações, instituímos protótipos de pessoas, de coisas, de relações sociais.

1.2- A participação feminina no funk

No espaço discursivo do funk, a mulher passa a integrar um cenário específico – a interação dela com a própria sexualidade e com o outro é construída no e pelo movimento musical proposto. Trata-se de uma situação interativa em que a mulher assume uma postura considerada por muitos grupos de cunho religiosos (católicos, evangélicos, entre outros), de direitos sociais e movimentos feministas como de objeto sexual; a representação construída em torno da figura feminina nos bailes funk é, muitas vezes, a de um sujeito que expõe sua sexualidade de forma vulgar. No entanto, a funkeira costuma tratar toda a situação que a envolve no movimento como uma brincadeira, ou mesmo um jogo de representações, legitimada por ela mesma e pela prática discursiva instaurada, em relação a sua própria sexualidade e à condição de submissa ao universo social machista. Algumas vezes ela inverte as representações instituídas e mantidas por uma sociedade fundada no patriarcalismo e assume um papel de dominadora da situação em que se encontra. Outras vezes, ela assume o caráter de submissa às determinações de seu parceiro.

A análise desse movimento no que se refere ao tratamento dado à mulher pode nos ajudar a compreender como algumas mulheres vêm se constituindo enquanto sujeito em nossa sociedade, que representações elas constroem de si mesmas, que discursos são proferidos por elas e para elas e que ideologias permeiam esses discursos. No funk atual, a mulher recebe um tratamento diferenciado do de outros movimentos musicais. Muitas músicas fazem referência a ela: em algumas delas, a mulher é tratada como “glamurosa”, o que é visto com bons olhos por muitas pessoas; mas, em outras, ela é tratada como “cachorra”, “potranca”, termo que incomoda a muitos homens e mulheres. Esses termos, contudo, são bem recebidos por grande parte dos integrantes do movimento funk. Essa aparente discrepância entre os termos utilizados não causa nenhum tipo de constrangimento às frequentadoras dos bailes

funk; pelo contrário, geralmente elas ironizam as práticas sociais por meio de tais termos e tanto se apresentam como glamurosas como cachorras²⁵. Ou seja, a mulher se assume discursivamente como bela e sedutora, mas também se assume como cachorra e potranca – ela canta e dança músicas, como as apresentadas a seguir (ver músicas 6 e 7), sem demonstrar quaisquer indignação ou sentimento de ofensa em relação às diferentes formas de tratamento dirigidas a ela.

(6) Glamurosa! / Rainha do funk / Poderosa! / Olhar de diamante / Nos envolve, nos fascina / Agita o salão / Balança gostoso / Requebrando até o chão. / 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.²⁶

(7) Cachorroneira na vida / pode me pedir que pra você viro bandida / cachorroneira na vida / cachorroneira na vida / se você é prostituta escute o que eu vou falar / sou cachorroneira mesmo e late que eu vou passar / sou cachorroneira mesmo e late que eu vou passar / levante a mão esquerda e comece a dançar / mãozinha na cintura rebolando sem parar / mãozinha na cintura rebolando sem parar / mãozinha na cintura rebolando sem parar / sou cachorra, sou safada / sou cachorra, sou safada / sou cachorra, sou safada / pode vim, pode vim, começou a cachorrada.²⁷

Muitas músicas empregam expressões consideradas, socialmente, como grosseiras, de baixo nível, para se referir à mulher:

(8) Gatinha / Assim você me assusta (hahaha) / Com o seu capô de fusca / Aparada e limpinha / Coisa linda de se ver / Abra a tampa da fusqueta / Que eu faço você gemer / Triângulo do biquíni / Me deixou taradão / Tá úmida e quentinha / Batendo na palma da minha mão / Eu me assustei (hum) / Mas estava preparado / Parecia um bolo / Aquele negócio inchado / Movimento pélvico / Cara de sapeca / Me deixou louco / Eu não sou sapo / Mas me amarro em perereca / Amor auto motivo / Toda peça se encaixa / Mexo no capô da fusqueta / Enquanto você passa a marcha / Gatinha / Assim você me assusta (hahaha) / Com o seu capô de fusca (que delícia)²⁸.

Esse contraste é intenso no funk e, muitas vezes, promove uma divisão entre os

²⁵ O documentário *Sou feia mas tô na moda*, de Denise Garcia, apresenta depoimentos de mulheres que encontram no funk uma forma de ironizar as “coisas” que acontecem no cotidiano de muitas pessoas: a exaltação ao sexo, a utilização de um linguajar “chulo”, entre outras. Essa discussão será retomada neste estudo.

²⁶ MC Marcinho: *Glamurosa*. Fonte: <http://letras.terra.com.br/mc-marcinho/305326/>

²⁷ Gaiola das Popozudas: *Cachorroneira Na Vida*. Fonte: letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/fotos/

²⁸ Mr Catra: *Capô de fusca*. Fonte: <http://letras.terra.com.br/mc-catra/950570/>

cantores. Isso se deve aos diferentes discursos – oriundos de diferentes formações discursivas²⁹ – que permeiam o movimento e que constantemente entram em conflito uns com os outros. A singularidade do funk reside no fato de ele ser um movimento que não apresenta em suas músicas composições que chamam a atenção por meio de letras consideradas socialmente como “bem elaboradas”, como acontece, em grande parte, com o hip-hop. Pelo contrário, o que chama mais a atenção no movimento – e isso de certa forma ocorre de forma negativa, ou mesmo pejorativa, pois costuma promover uma não aceitação do funk como movimento cultural – é o tratamento dado à mulher, a constante exposição do corpo dela e o linguajar utilizado nas músicas para se referir à sexualidade feminina.

1.3- A música funk: simplicidade e repetição melódica e textual

As composições das músicas no funk, independente da abordagem que trazem, são constituídas, em sua maioria, por letras simples, com termos que se repetem (muitos deles criados pelos próprios integrantes do movimento), conforme pode ser verificado na música a seguir:

(9) Quer ficar sarada? / Quer ficar com a perna grossa? / Tem que ter disposição / É a última chamada pro verão, hein! / Então desce, desce, desce glamurosa / Sobe, sobe, sobe glamurosa / Então desce, desce, desce glamurosa / Sobe, sobe, sobe glamurosa / Dj? / Faz o seguinte / Solto o som quero ver elas dançando até o chão / Chão, chão, chão, chão, chão, até o chão / Chão, chão, chão, chão, chão, chão, nossa que linda! / Chão, chão, chão, chão, chão, chão, até o chão / Chão, chão, chão, chão, chão, chão, nossa que linda!³⁰

(10) Sem kaozada, na maior diplomácia / Hoje eu não quero proibidão / Hoje so quero putária !!!!! / Ela quer, ela dá / Ela quer, ela quer dá / Ela quer, ela dá / Ela quer, ela quer dá / Ela quer, quer dá, ela quer, que dá, ela quer, ela dá / Humildimente / Eu vo te comer em pé / Te botar na posição / Vou te acariciar gostoso / Eu vo te dar muita pressão / Eu vo te comer em pé / Rã,rã,rã,rã,rã / Rã,rã,rã,rã,rã / Rã,rã,rã,rã,rã / O bagulho aqui tá louco no estilo Talibã / Eu sou o Catra, o fiel e veio o Rã,rã,rã,rã / Sapo, perereca e rã,rã,rã / Sapo, perereca e rã,rã,rã / Ela senta, ela grita / Ela senta, ela grita / Ela senta, ela grita / Ela

²⁹ O conceito de formação discursiva é apresentado no capítulo 2, item 2.4.

³⁰ Verônica Costa: *Desce glamurosa*. Fonte: letras.terra.com.br/veronica-costa/165201/

deita, ela chora / Pirocada na xoxota / Ela senta, ela grita / Ela deita,ela chora / Pirocada na xoxota vem, vem, vem me dá / vem, vem, vem, vem, me dá !!³¹

Essas músicas encontram no ritmo e nas batidas do funk sua representação mais forte: as batidas convidam para a dança. Da mesma forma que as expressões se repetem na música, os movimentos executados na dança também se repetem. Daí o fato de muitas pessoas não considerarem a dança funk como uma expressão artística, mas como movimentos corporais eróticos de cunho sexual. Quando o teor erótico é mais acentuado e a batida também é mais forte e rápida, como na música *Ela quer, ela dá*, a coreografia, apresentada pelas dançarinas de palco e repetida pelas frequentadoras dos bailes, acompanha os dizeres e a “velocidade” em que esses dizeres são proferidos. Os gestos se tornam mais acentuados e a coreografia apresentada remete muitas vezes à encenação de um ato sexual.

Em algumas músicas, nota-se um posicionamento do sujeito em relação à posição social ocupada por ele. Contudo, mesmo nessas músicas, como na apresentada a seguir, não se vislumbra uma determinação do sujeito em função de uma causa própria, como comumente é associado ao rap, o que muitas vezes é interpretado como uma forma de alienação do funkeiro em relação a sua condição social. Isso se deve ao fato de que, até em assuntos mais sérios, que discorrem sobre o modo como o funkeiro é tratado socialmente, há um tom lúdico, uma proposta discursiva que, geralmente, parece denotar pouco comprometimento com os valores reivindicados. Essa postura assumida pelo funkeiro, no entanto, é inerente à proposta musical constituída por uma batida forte que constantemente é acompanhada por uma coreografia sensual.

(11) É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado (tá ligado!) / O nosso som não tem idade, não tem raça, e não tem cor / Mas a sociedade pra gente não dá valor / Só querem nos criticar pensam que somos animais / Se existia o lado ruim hoje não existe mais / Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real / Essa história de porrada, isso é coisa banal! / Agora, pare! e pense! se liga na resposta / Se ontem foi a tempestade hoje vira abornança/ É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado (tá ligado!) / Porque a nossa união foi Deus quem consagrou / Amilke e Chocolate é new funk demorô / E as mulheres lindas de todo Brasil / Só na dança da bundinha pode crer que é mais de mil / Libere o seu corpo vem pro funk vem

³¹ Mr Catra: Ela quer, ela dá. Fonte: <http://letras.terra.com.br/mc-catra/948556/>

dançar nessa nova sensação que você vai arrasa / Então eu peço liberdade para todos os dj's / Porque no funk reina paz e o justo é o nosso rei!!!³²

Na música *Som de preto*, embora sejam abordados problemas relacionados à exclusão social (procura-se mostrar o outro lado do funk, pois o movimento é constantemente associado ao tráfico e à prostituição de menores), os MCs utilizam um tom aparentemente descompromissado – o que não implica em uma posição apolítica do funkeiro. Nesse caso, o que se verifica é um posicionamento político associado a uma postura descontraída e a uma atividade ao mesmo tempo lúdica e sensual inscrita no modo de dançar e de se apresentar nos bailes.

Essa aparente falta de compromisso com a sociedade associada ao funk se deve à imagem criada em torno do movimento em que não se é dada uma credibilidade ao sujeito funkeiro, ele continua sendo visto como incômodo: o homem é o sujeito “barra-pesada”, a mulher é a “vagabunda”, a “piranha”, aquela que expõe o corpo de uma maneira vulgar, ambos vistos como adeptos da promiscuidade sexual. Grande parte das composições é constituída de termos pouco comuns à maioria dos ritmos que integram à música brasileira e isso reforça, cada vez mais, o pré-construído a respeito do funk, qual seja, o de um movimento que promove a alienação do sujeito. No entanto, é notória a manifestação dos sentimentos do funkeiro em relação ao tratamento recebido por ele de grande parte da sociedade que o exclui das ações comunitárias. A música faz menção ao comportamento anterior de muitos frequentadores dos bailes que promoviam baderna pelas ruas da cidade.

Segundo Yúdice (2004), na década de 1990, os funkeiros foram duramente atacados pela imprensa brasileira por promoverem arrastões nas praias do Rio de Janeiro. Mas, apoiados por movimentos sociais mobilizados por ONGs de diferentes denominações, foi criado o Rio Funk com o intuito de desenvolver noções de cidadania e levar profissionais aos morros para ensinar música, percussão, dança, teatro com o objetivo de identificar a “*diferença cultural*”³³ com o pertencimento”. A partir desse projeto, outras iniciativas foram tomadas para integrar sujeito e manifestação artístico-cultural, incluindo a atuação do Afro Reggae³⁴ nos morros do Rio de Janeiro .

³² Amilcka e Chocolate: *Som de preto*. letras.terra.com.br/amilcar-e-chocolate/162677/

³³ Grifo do autor. Yúdice (2004, p. 188)

³⁴ De acordo com o site oficial do Grupo Cultural Afro Reggae (http://www.afroreggae.org.br/sec_historia.php), o objetivo da organização é valorizar e divulgar a

Conforme dito anteriormente, as análises que proponho neste estudo estão ancoradas na perspectiva teórica da Análise do Discurso de linha francesa. Por isso, é necessário discorrer sobre essa proposta teórica para procurar entender as relações interdiscursivas estabelecidas no espaço discursivo do funk e a ideologia nele inscrita. Desse modo, procurarei, em um primeiro momento, percorrer os termos mais significativos da teoria do discurso, principalmente com base nas propostas de Michel Foucault (1969, 1971, 1976, 1985), Michel Pêcheux (1969, 1975, 1983) e Dominique Maingueneau (1984, 1987, 1998, 1999), e, posteriormente, centrar minha análise em pontos específicos dessa teoria.

cultura negra por meio de ações voltadas para jovens “ligados em ritmos como reggae, soul, hip-hop, etc”, por meio de dança, percussão, reciclagem de lixo, futebol e capoeira.

Capítulo 2

2- Análise do discurso: a construção sócio-histórica de uma teoria

(...) o sistema da língua é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe de um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos personagens tenham o mesmo *discurso*: a língua se apresenta, assim, como a *base* comum de *processos* discursivos diferentes, que estão compreendidos nesta na medida em que (...) os processos ideológicos simulam os processos científicos.³⁵

O termo análise do discurso surgiu no final da década de 1960 com a publicação de *Análise Automática do Discurso*, de Michel Pêcheux – proposta teórica que visava se opor ao excessivo formalismo linguístico vigente na França e à conjuntura sócio-política e histórica da época³⁶. Tratado como o marco inicial/ponto inaugural dos estudos do discurso (pelo menos no que diz respeito à análise do discurso), no livro, propunha-se uma revisão de conceitos instituídos e solidificados na linguística, tanto em correntes de cunho estruturalistas quanto de cunho gerativistas, como: sujeito, texto, leitura e sentido. Em sua empreitada, Pêcheux contou com a forte colaboração de Paul Henry (matemático e linguista) e Michel Plon (psicólogo), amigos e coparticipantes de seus estudos. Utilizando-se de contribuições da psicanálise e do materialismo histórico althusseriano, a Análise do Discurso (AD) surge como uma proposta de análise em que

³⁵ PÊCHEUX, Michel, 1988, p. 91.

³⁶ No livro *A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje*, Denise Maldidier procura resgatar pontos importantes da história da Análise do Discurso. Segundo a autora, ao ser lançado, em 1969, o livro *Análise Automática do Discurso* causou estranhamento em relação ao tratamento dado ao discurso. Apoiado nos estudos da Psicanálise (estudos sobre o inconsciente), da história das ciências (as contribuições de Canguilhem) e do materialismo historicista althusseriano (conceito de ideologia), Pêcheux e um grupo de amigos (entre os quais se destacam Paul Henry e Michel Plon) passaram a chamar a atenção dos estudiosos da linguagem com uma proposta de análise diferente da que, até então, era proposta por linguistas e historicistas. É com base nesse resgate histórico feito pela autora em relação à construção da teoria do discurso e os estudos de Pêcheux que estou ancorando as asserções apresentadas na primeira parte deste capítulo.

a relação sujeito/discurso/ideologia recebe um tratamento diferenciado do proposto por outras linhas de investigação sócio/histórico/linguísticas.

Na constituição da proposta teórica da AD, Pêcheux (1983, p. 53) partiu do princípio básico de que

todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente)".

Na perspectiva assumida pelo autor, o enunciado em si pouco diz de si mesmo, o fato de ele ocorrer em uma dada circunstância e não em outra é que diz por ele. Assim, todo enunciado ou toda sequência de enunciados inseridos em uma dada prática discursiva pode, nos dizeres do autor, “oferecer lugar à interpretação”. No entanto, toda interpretação a uma dada prática discursiva deve reconhecer a presença de um discurso outro, próprio das ações linguísticas, uma vez que elas remetem a filiações sócio-históricas organizadas na memória discursiva dos sujeitos (interdiscurso).

Para Pêcheux (1983, p. 55), “esse discurso-outro, enquanto presença virtual na materialidade descritível da sequência, marca, do interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço social e da memória histórica, logo como o próprio princípio do real sócio-histórico”. Ou seja, todo discurso é permeado por um discurso-outro com o qual mantém uma relação de proximidade ou de distanciamento, mas esse outro está sempre ali, nas entranhas das práticas sociais, onde muitas vezes não pode ser “resgatado” em uma primeira interpretação. Embora esse outro seja parte constitutiva do discurso, cada qual apresenta uma singularidade, uma especificidade que o diferencia de outros discursos que o precederam e que o sucederão. A postura assumida pelo autor visa incluir a AD no campo das propostas de interpretação dos fatos sociais (o discurso definido como efeito de sentido entre os interlocutores), não como uma ciência do social, mas como uma proposta de estudo das práticas discursivas no quadro sócio-histórico e ideológico em que elas se inserem³⁷.

³⁷ Essa abordagem remete à ideia de acontecimento proposta nos estudos de Foucault (ver item 3.2). Em muitos momentos de seus estudos, Pêcheux dialoga com Foucault, embora nem sempre haja um consenso entre as propostas de ambos.

2.1- Sobre as condições de produção do discurso

Pêcheux (1975) define “condições de produção” com base no esquema elaborado por Jakobson para a comunicação. Para Pêcheux, os sujeitos de um discurso ocupam lugares determinados em uma dada formação social. No discurso, de acordo com Brandão (1991, p. 36),

as relações entre esses lugares, objetivamente definíveis, acham-se representadas por uma série de ‘formações imaginárias’ que designam o lugar que destinador e destinatário atribuem a si mesmo e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro.

Dito de outro modo, a imagem que o sujeito faz da posição que ocupa no discurso, bem como a imagem que ele faz do outro e da posição que esse outro ocupa, é oriunda das formações imaginárias e manifestam-se por meio da materialidade linguística.

Courtine (1981), ao rever a proposta de Pêcheux (1969), define condições de produção como as circunstâncias em que o discurso se processa, incluindo-se aí os sujeitos do discurso e a relação que eles estabelecem em uma dada situação discursiva, ou seja, de que lugares eles enunciam, em que lugares eles situam os outros e como esse processo se constitui.

Nos bailes funk, por exemplo, os lugares encontram-se bem definidos: o mestre de cerimônias (MC) assume o discurso de quem dita as regras a serem seguidas pelos demais participantes. É ele, na maioria das vezes, quem comanda os movimentos a serem executados e o modo de se comportar de homens e mulheres. Ele se posiciona como o sujeito que orienta as ações dos demais participantes da prática discursiva instaurada. Essa não é uma característica específica do funk, ocorre em gêneros musicais como o axé, a música sertaneja atual. Essa posição assumida pelo MC condiz com sua representação no movimento, pois ele é o mestre de cerimônias, o sujeito que “rege” a prática discursiva instaurada.

O diferencial entre o funk e esses outros gêneros musicais, conforme já dito, reside no apelo sexual das letras das músicas e da dança. Os participantes dos bailes funk executam os movimentos corporais propostos pelo MC e cantam quando são convidados a cantar.

2.2- Entremeios e rupturas no campo discursivo

A AD tem assumido uma perspectiva política, histórica, social, discursiva de uma intervenção e de não reprodução do excessivo formalismo linguístico que durante muito tempo pairou sobre os estudos da linguagem. O que ocorre de fato é que a AD, embora apresente vertentes com propostas diferenciadas (como a vertente anglo-saxã e a vertente francesa), vem se constituindo como uma proposta teórica cujo interesse remete às condições históricas em que os discursos são produzidos, de que modo são disseminados e a relação que pode ser estabelecida entre língua/discurso/sujeito/ideologia, pois, como afirma Orlandi (2002, p. 31), “a língua é a materialidade específica do discurso (é a base dos processos discursivos) e o discurso é a materialidade específica da ideologia”.

De acordo com a autora, não é possível haver discurso sem sujeito da mesma forma em que não é possível haver sujeito sem ideologia. Não se trata apenas de uma imbricação de termos, pois todo discurso é permeado por uma dada posição ideológica e o sujeito que o propaga, propaga também a ideologia inscrita em uma determinada instância discursiva. Trata-se de uma perspectiva teórica em que o sujeito é analisado linguisticamente em uma relação sócio-histórico-discursiva das ações que executa, ou seja, o sujeito é um ser social cuja presença em sociedade está vinculada às ações discursivas das quais participa em um determinado tempo e em um determinado lugar³⁸.

Essas ações, por se inscreverem em um tempo e um espaço específico, apresentam um caráter singular – podem até se aproximar de outras práticas com as quais o sujeito mantenha ou manteve alguma relação, mas elas não se repetem e nunca serão idênticas às ações que as antecedem, nem também às que a sucederão. O sujeito, por sua vez, “carrega” em si “marcas” das posições assumidas socialmente – o que diz e o que faz condiz com o dizer e o fazer de uma posição sócio-histórica e ideológica com a qual ele se identifica.

Desde seu surgimento, a AD vem dialogando com outras teorias como a Pragmática, a Psicanálise, a História, as Ciências Sociais, seja na forma de uma

³⁸ Essa proposta também remete à ideia de acontecimento proposta por Foucault, que será discutida posteriormente neste estudo.

aproximação teórico-discursiva, como querem os defensores da vertente anglo-saxã que estabelecem um diálogo entre AD e Pragmática, seja como uma disciplina que se situa em uma posição de “entremeio” em relação a outras disciplinas, proposta defendida por muitos estudiosos da área, como por exemplo, Orlandi (2002, 2004), ou mesmo como uma ruptura com um quadro teórico já existente. Em princípio, é possível opor duas linhas divisórias básicas no interior da Análise do Discurso: a linha francesa e a anglo-saxã (que norteia as pesquisas norte-americanas). De uma maneira geral, pode-se dizer que essas vertentes se diferem no que diz respeito à concepção de sujeito adotada: orientado pela noção de intencionalidade para a proposta anglo-saxã, cujo tratamento linguístico se aproxima dos estudos pragmáticos³⁹; afetado pelo inconsciente e constituído pela ideologia, visão defendida por estudiosos franceses.

A particularidade da AD, segundo Orlandi (2004), encontra-se no fato de ela ocupar uma posição de entremeio, de ser uma

espécie de antidisciplina, que vai colocar questões da linguística no campo de sua constituição, interpelando-a pela historicidade que ela apaga do mesmo modo que coloca questões para as ciências sociais em seus fundamentos, interrogando a transparência da linguagem sobre a qual elas se assentam. (ORLANDI, 2004, p. 25)

Isso não quer dizer que a AD se forme entre disciplinas, mas nas contradições que essas disciplinas apresentam. Trabalhar no entremeio é, para Orlandi (2004), fazer uma ligação, mostrar que não há separação estanque entre a linguagem e sua exterioridade constitutiva. A AD entendida como uma disciplina de entremeio, uma “antidisciplina”, diz respeito ao deslocamento teórico em relação à proposta de outras disciplinas. Orlandi (2004, p. 25) entende que ocorre uma “desterritorialização” dos estudos do discurso de cunho francês em relação a outros “terrenos teóricos”. O que ocorre, de acordo com a autora, é um deslocamento da AD em relação a outras regiões teóricas firmadas pela prática positivista da ciência (a linguística e as ciências sociais). Para Orlandi (Idem),

a Análise do Discurso – quer se a considere como um dispositivo de análise ou como a instauração de novos gestos de leitura – se apresenta com efeito como uma forma de conhecimento que se faz no entremeio e que leva em conta o

³⁹ A esse respeito, verificar os estudos de Austin sobre a Teoria dos Atos fala.

confronto, a contradição entre sua teoria e sua prática de análise⁴⁰.

De fato, essa contradição entre teoria e prática se inscreve em muitos trabalhos desenvolvidos sob o “rótulo” de análise do discurso, o que, em geral, não compromete a proposta da AD. Visões bem diferenciadas das práticas discursivas podem ser verificadas em diferentes posicionamentos de análise, isto é, muitos estudos trazem para si uma proposta de análise que não necessariamente diz respeito aos propósitos da AD, embora se situem em um campo de análise que, de certo modo, também trata das relações discursivas e/ou interdiscursiva; outros, porém, trazem a proposta teórica da AD, mas a análise que apresentam integra outras propostas de análise aos propósitos da teoria do discurso. Isso é o que não pretendo fazer no presente estudo, embora reconheça que estou lidando com uma proposta de estudo constituída no entremeio de outras propostas teóricas, o que, de certa forma, aponta para uma ruptura com essas outras propostas, uma vez que não as reafirma nem também necessariamente as refuta.

No que se refere à noção de ruptura⁴¹ propriamente dita, entende-se que a AD se constitui enquanto tal por romper com propostas teóricas que a antecedem, como a Linguística, a Psicologia e a Sociologia.

(...) concebida desta perspectiva, a AD não é, portanto, o acréscimo de uma pitada histórica, cultural, ideológica, psicológica ou psicanalítica ao que diz a linguística, em seus diversos compartimentos. Não é simplesmente a fonostilística, a conotação, a sintaxe voltada para o falante, a semântica a que se acrescenta o tempero do contexto, ou o texto como efeito de um processo. A AD pode tratar de cada um desses “temas” – mas os tratará *rompendo* com o que a linguística faz em cada um deles.⁴² (POSSENTI, 2005, p. 357)

Romper, nessa perspectiva, não significa apagar as “marcas” deixadas por outras linhas teóricas com as quais a AD dialoga, mas especificar o que a AD de fato não é, de que ela se aproxima e de que modo essa aproximação ocorre, ou mesmo – pensando de uma maneira mais ampla – que contribuições essa aproximação pode

⁴⁰ Eni Pulcinelli Orlandi – apresentação da obra *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*, de Michel Pêcheux.

⁴¹ Esse termo é muito usado por Foucault em *A arqueologia do saber* ao delimitar sua proposta de trabalho.

⁴² Os grifos são do autor.

trazer para o campo de estudo da linguagem. Tanto os estudos que situam a AD em uma posição de entremeio quanto os que a tratam como uma forma de ruptura com outras áreas de pesquisa da linguagem se inscrevem no mesmo campo de estudo do discurso, uma vez que tratam das ações sócio-histórico-discursivas e operam com os mesmos conceitos relevantes da AD (discurso, sujeito, ideologia ...). O que ocorre, de fato, é um deslocamento em relação a esses conceitos no campo da linguagem. Por isso, a AD é concebida aqui como uma proposta teórica que, ao romper com outras propostas, o faz situando-se em uma posição de entremeio.

Essa posição de entremeio se deve exatamente ao fato de ocorrer uma ruptura entre as posições teóricas defendidas por estudiosos do discurso em relação a outras propostas de cunho linguístico, psicológico e filosófico que reivindicam uma “territorialização”, um campo específico/delimitado do saber. Ao se “desterritorializar”, a AD não reivindica um território próprio, mas promove um deslocamento, transita por outras propostas para tratar do discurso em toda a sua complexidade e, com isso, “carrega” consigo algo dessas outras propostas para situar em que momento se dá a ruptura e por que ela ocorre. Trata-se de uma posição complexa em relação ao objeto de estudo, mas condizente com os rumos que a AD vem seguindo nos estudos da linguagem e das relações interdiscursivas, o que tem gerado uma multiplicidade de trabalhos diferentes que assumem para si a denominação *Análise do Discurso*.

Desse modo, para a proposta teórica assumida aqui, não interessa apenas o dizer, mas o alcance desse dizer, que ideologia o perpassa. Nessa perspectiva, o funcionamento do discurso ultrapassa o próprio sujeito, extrapola os quadros teóricos apresentados pelos estudos linguísticos. O que um sujeito diz vem de um outro lugar, de uma instituição que ele e muitos outros representam. É o que Authier-Revuz (2004) chama de heterogeneidade discursiva. Essa heterogeneidade pode inscrever-se no discurso de forma explícita (heterogeneidade mostrada – ilusão subjetiva) ou de forma implícita, mas, nem por isso, menos atuante, (heterogeneidade constitutiva). Para a autora, “no fio do discurso que, real e materialmente, um locutor *único* produz, um certo número de formas, linguisticamente detectáveis no nível da frase ou do discurso, inscrevem, em sua linearidade, o *outro*”.⁴³ (Authier-Revuz, 2004, p. 12)

Ancorada nos estudos de Bakhtin e na releitura dos trabalhos de Freud feita por

⁴³ Os grifos são da autora.

Lacan, Authier-Revuz (2004) parte do princípio de que todo discurso emerge a partir de outros discursos, em que se inscrevem outros sujeitos e, até mesmo, de outras instâncias discursivas, ou seja, todo discurso é necessariamente atravessado pelo discurso do outro. Cada prática discursiva constitui um modo de ação do sujeito sobre o mundo e sobre o outro – um modo de representação do *eu*, das *coisas* e dos *outros*. Toda produção linguística é constitutivamente heterogênea, marcada pela presença de “outras vozes” que interagem com a “voz” do enunciador.

O sujeito que produz um determinado enunciado mescla sua voz à voz de outros sujeitos sociais. Ele não é uno, não é o dono do dizer, outros dizem com ele, nele se inscreve a alteridade. O enunciador assume a palavra do outro, deixando de ser apenas o espectador desse outro para se tornar enunciador de um discurso outro. Para Bakhtin (1965), no interior dessa análise ocorre uma combinação que não é fruto de empatia e distanciamento dentro dos limites de cada individualidade, mas da junção da voz do outro à voz do enunciador, numa combinação de empatia e distanciamento dentro dos limites da estrutura linguística.

No que diz respeito às marcas explícitas do discurso do outro em uma ação discursiva, Authier-Revuz (2004, p. 72) afirma que,

preso na ‘impenetrável’ estranheza de sua própria palavra, o locutor, quando marca explicitamente por formas da distância – pontos de heterogeneidade em seu discurso –, delimita e *circunscribe o outro*, e, fazendo isso, *afirma que o outro não está em toda a parte*⁴⁴.

Nessa perspectiva, o locutor/enunciador delimita ou pensa delimitar o espaço de outras vozes que atuam no interior do seu discurso, localizando esse outro em um ponto específico da ação discursiva⁴⁵. Assim, ele procura mostrar que, somente naquele ponto, encontra-se a voz do outro. Demarcar a presença do *outro* no universo discursivo do *eu* é acreditar que existe um discurso próprio de cada sujeito dentro das diversas esferas da sociedade e esquecer que cada palavra pode ser inscrita de diferentes maneiras em outros discursos, evocar outros usos, e “carregar” consigo posições ideológicas outras.

No funk, as letras das músicas evocam um sujeito específico, próprio da cena

⁴⁴ Os grifos são da autora.

⁴⁵ Exemplo dessa proposta é o discurso “segundo”, “de acordo com”.

que se instaura no interior de um baile. O sujeito construído nesse espaço é um sujeito que assume uma postura despojada, que se posiciona de forma descomprometida com as ações delimitadas a ele em outras instâncias em que a sexualidade é tratada por meio de regras e posturas sociais que delegam, orientam e controlam determinadas posições discursivas.

Pode-se dizer que esse modo de especificar o sujeito do discurso estabelece um distanciamento da AD aqui tratada com outras teorias, inclusive com a Pragmática, pois, embora a Pragmática admita a existência de um quadro social em que o discurso se constitua, para essa proposta de estudo, o sujeito é consciente de suas escolhas dentro desse quadro social. Contudo, essa delimitação não é tão tranquila quanto parece ser, por isso essa discussão será retomada no tópico a seguir em que procuro estabelecer, com base em estudos do discurso, um conceito de sujeito próprio da AD e que, portanto, orienta as discussões dos próximos capítulos deste estudo.

2.3- Interpelando o indivíduo em sujeito

No quadro teórico estabelecido pela AD, a noção de sujeito está diretamente relacionada à perspectiva da Psicanálise – sujeito inconsciente, descentrado – e da proposta althusseriana – sujeito assujeitado, constituído pela linguagem e interpelado pela ideologia. Para Paul Henry (1992, p. 188-9), “o sujeito é sempre, e ao mesmo tempo, sujeito da ideologia e sujeito do desejo inconsciente e isso tem a ver com o fato de nossos corpos serem atravessados pela linguagem antes de qualquer cogitação”. Na perspectiva teórica da AD, a linguagem e a materialidade histórica, perpassadas pelos estudos sobre o inconsciente, fundamentam o conceito de sujeito do discurso.

O inconsciente constitui a grande descoberta no campo da Psicanálise. Os estudos de Freud trouxeram para as ciências humanas, sociais e biológicas uma releitura das ações humanas. Embora, conforme propõe Althusser (1985), essa releitura tenha sofrido algumas distorções nos últimos anos, principalmente pelo fato de o inconsciente ter deixado de ser o eixo central dos estudos contemporâneos, que procuram atender às demandas sociais com técnicas de readaptação do sujeito às práticas sociais, na AD, o tratamento dado ao sujeito é fundamentado na relação

inconsciente/ideologia. É na constituição do quadro teórico da AD que se entrecruzam os estudos de Freud/Lacan e de Marx/Althusser.

Em suas reflexões sobre o Aparelho (repressivo) do Estado e os Aparelhos Ideológicos do Estado, Althusser (1985) afirma que o sujeito é levado a reconhecer o *seu lugar* na sociedade por meio da ideologia⁴⁶. Para o autor, a ideologia não se situa no campo das ideias, mas atua materialmente em uma dada sociedade. Desse modo, ela deve ser estudada em sua materialidade nas diferentes práticas discursivas, pois essas práticas estão vinculadas a uma dada posição ideológica que circunscreve a atuação dos sujeitos nas ações sociais, tendo em vista a reprodução das relações de produções. O sujeito althusseriano é assujeitado a uma dada posição ideológica por meio de práticas concretas no interior de diferentes instituições sociais, sejam elas de caráter político, religioso, cultural ou jurídico. Cada uma delas é constituída por rituais próprios que ao mesmo tempo as diferenciam e delimitam suas ações.

Pêcheux⁴⁷ (1975, p. 213-14), ao unir alguns aspectos dessas duas perspectivas teóricas (Psicanálise e Materialismo Histórico althusseriano), afirma que não há prática discursiva sem sujeito, “uma vez que os ‘indivíduos-agentes (...) agem sempre na forma de sujeitos enquanto sujeitos”. O autor continua dizendo que “a questão da prática discursiva levará necessariamente à questão do efeito do complexo das formações discursivas na forma-sujeito”. Ou seja, o sujeito descrito em Pêcheux traz consigo as marcas das formações discursivas com as quais mantém uma relação, seja ela de proximidade ou de distanciamento.

Segundo Pêcheux (1975, p. 1988), em práticas discursivas de diferentes naturezas, o indivíduo é interpelado em sujeito ao se identificar com a formação discursiva (FD) que o domina; assim, ele tem a ilusão de controle do próprio dizer, mas

⁴⁶ Althusser (1985), ao discutir a teoria marxista do Estado, estabelece uma diferença entre o aparelho repressivo do Estado que, segundo ele, “funciona por meio da violência” e compreende o governo, a administração, o exército, a polícia os tribunais, as prisões, dentre outras formas de poder e repressão e os Aparelhos Ideológicos do Estado, constituído por instituições existentes em uma sociedade, como igrejas, escolas, sindicatos, imprensa, grupos culturais, entre outros. Enquanto o Aparelho do Estado está ligado ao domínio público e funciona por meio da repressão – primeiramente física e também ideológica, com o predomínio da força física sobre a ação ideológica –, os Aparelhos Ideológicos do Estado estão situados, geralmente, no domínio privado e atuam principalmente por meio da ideologia e secundariamente por meio da repressão que pode ser apresentada de forma atenuada, dissimulada ou simbólica.

⁴⁷ Pêcheux utilizou na AD a proposta de Althusser (1970) em *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado* (1970) a respeito da divisão social em classes, da ideologia e da dominação de uma classe sobre a outra e dos mecanismos de perpetuação dessa dominação.

é assujeitado a uma ideologia. Trata-se de uma ilusão subjetiva, a ilusão de “estar na fonte do sentido”. É o sujeito ideológico, aquele que tem a impressão de ser dono de seu discurso; situa-se no interior de uma determinada formação discursiva e reproduz em seu discurso a ideologia que perpassa essa formação e é materializada por ela. Isso, segundo o autor, se deve ao fato de o sujeito enunciar sob dois tipos de esquecimentos: o esquecimento número um e o número dois. No esquecimento número um, ao enunciar, o sujeito tem a ilusão de ser o criador absoluto do que diz, o dono de seu discurso (esquecimento ideológico). No esquecimento número dois, o sujeito tem a ilusão de que só há um sentido apenas para o que enuncia: tudo o que ele disser será captado por seu coenunciador porque só pode ser dito dessa forma (mas se esquece de que o discurso se caracteriza pela retomada de um já dito).

O sujeito de um discurso ocupa um lugar determinado em uma dada prática discursiva e a imagem que faz dessa posição que ocupa no discurso bem como a imagem que faz do outro são oriundas das formações imaginárias. É na e pela linguagem que o sujeito se constitui enquanto ser social, pois o discurso é socialmente constituído e o sujeito é parte de uma ideologia que nem ele mesmo consegue delimitar seu alcance.

O sujeito constitui um elemento importante não apenas dentro do quadro teórico da AD, mas em diferentes disciplinas⁴⁸. Nos estudos da linguagem, o que se pode verificar em relação a esse elemento é que a linha divisória entre a postura assumida por analistas do discurso e estudiosos de alguns segmentos da Linguística é, muitas vezes, sutil. Entre o sujeito da AD, inconsciente, assujeitado a uma determinada posição ideológica e o sujeito da Pragmática, uno, consciente de suas ações e posições discursivas, enquanto propostas teóricas de análise das ações sociais, a delimitação estabelecida parece bastante segura. No entanto, os vários trabalhos desenvolvidos nos últimos anos por estudiosos que dizem compartilhar de diferentes abordagens linguísticas mostram uma proximidade muito grande entre as análises apresentadas, de forma que muitas vezes fica difícil dizer se se trata de uma posição de cunho

⁴⁸ Encontramos diferentes posicionamentos a respeito do sujeito em diversas áreas do conhecimento, não apenas nos estudos linguísticos. Na filosofia encontramos propostas divergentes. Descartes, por exemplo, apontava o sujeito como o próprio espírito, a mente, a consciência, algo que se busca conhecer, em oposição ao objeto, que, segundo o filósofo, constitui aquilo de que já se tem conhecimento. Kant, por outro lado, opera com o sujeito transcendental – não diz respeito a uma substância, nem também de uma consciência psicológica individualizada, mas a uma função do espírito, dotado de sensibilidade e entendimento, consciente da própria existência.

pragmático ou uma posição de cunho discursivo – o mais correto, nesses casos, talvez, fosse dizer que se trata de uma posição pragmático-discursiva. Isso, a meu ver, não caracteriza necessariamente um problema, pois se deve à riqueza de pontos de vista distintos que vêm “alimentando” a Linguística e a própria AD – se a pensarmos como uma disciplina de entremeios, um campo de estudo heterogêneo, sem fronteiras definidas –, enquanto disciplinas da linguagem e das manifestações languageiras em diferentes práticas discursivas.

O sujeito proposto no interior do espaço discursivo do funk rompe com as determinações de uma sociedade que dita o que deve e pode ser dito no espaço público. A mulher funkeira não condiz com a mulher idealizada por uma sociedade que se apoia em bases religiosas de caráter católico ou protestante. O discurso da sexualidade no interior do funk não apenas rompe as barreiras do corpo como objeto do sagrado, mas situa-o no campo do profano, em que as ações pudicas e os costumes ditados por uma sociedade que exclui determinados sujeitos, explora-os de diversas maneiras, inclusive sexualmente, são postos em questionamento por camuflarem a própria ideologia que a perpassa, inclusive no que se refere ao campo da sexualidade.

2.4- O espaço discursivo do funk: entrecruzamento de diferentes discursos

Em *Gênese do discurso*, Maingueneau (2005, p. 15-19) afirma que o discurso é uma “dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas (...), um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação”. Para o autor, trata-se de um objeto de estudo ao mesmo tempo integralmente linguístico e integralmente histórico. O discurso é socialmente constituído, contribui para a construção das “identidades sociais”, das relações sociais entre as pessoas e dos sistemas de conhecimento e crença, ou seja, contribui para a reprodução e transformação da sociedade.

Todo discurso é produzido materialmente por ações de caráter linguístico e não linguístico inseridos em uma dada prática discursiva. Trata-se de uma construção social, portanto não individual, e só pode ser analisado se levarmos em consideração o espaço sócio-histórico em que essa prática se inscreve. Sua regularidade só pode ser

apreendida a partir da análise dos processos que desencadearam a sua produção no interior de uma formação discursiva.

Pêcheux (1975) caracteriza as formações discursivas como “entidades” que visam estabelecer o que pode e deve ser dito em uma dada conjuntura e que por isso mesmo estão em constante luta com outras formações discursivas. O autor (Pêcheux, 1975, p. 162) defende o postulado de que “toda formação discursiva dissimula, pela transparência de sentido que nela se constitui, sua dependência com relação ao ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas”. Para ele, as relações discursivas são marcadas por relações ideológicas de força e poder que vigoram em um dado momento em uma formação social. É próprio delas dissimular

a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que ‘algo fala’ (...) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas. (PÊCHEUX, 1975, p. 162)

Nessa perspectiva, interdiscurso diz respeito ao “todo complexo com dominante” das formações discursivas. Não se trata de representações individuais nem universais, mas de um conjunto complexo de representações que se relacionam no interior de uma instância social (Pêcheux, 1969). Analisar essas relações ideológicas é buscar compreender como se organizam determinadas instâncias, que relações de poder são estabelecidas em seu interior, que sujeitos participam delas, em que condições históricas elas são disseminadas e como essa disseminação é feita. Não se pode pensar em uma análise do discurso sem as relações interdiscursivas que perpassam as práticas discursivas: o que foi dito antes, como foi dito, por quem e o que desse dizer “ecoa” em outras práticas discursivas, como “ecoa”.

No funk, como em outros espaços discursivamente constituídos, diferentes discursos se entrecruzam, se chocam, mas também se completam. É nesse conflito, nas contradições que ele encerra, que as ações discursivas se instauram. O funk é o lugar da contradição, da mistura do proibido e do liberal, do *glamour* e das mazelas sociais, do sexo desmedido e do pudor. São ecos que impulsionam o movimento e o torna cada vez mais intrigante. O choque de diferentes posições no interior do funk

promove cenas aparentemente controversas, conforme dito anteriormente: de um lado há grupos que defendem a harmonia social, de outro, grupos que rompem com a organização social por meio de incentivo ao tráfico e à prostituição. Há, ainda, grupos que defendem a ideia de ludicidade do movimento, que ironizam as práticas sociais, principalmente com o tratamento dado à mulher na sociedade. Todos esses grupos são bem recebidos por muitas mulheres e tanto o funk romântico, quanto o funk proibidão de cunho erótico são cantados por elas, pois o funk é a soma de tudo isso e é essa especificidade que faz dele um movimento musical diferenciado.

Maingueneau (1984), revisitando o conceito de interdiscurso – dada a dificuldade de operacionalidade desse conceito em um quadro geral do estudos do discurso –, propõe para o termo a seguinte tripartição: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. O *universo discursivo*, de acordo com o autor, diz respeito ao conjunto – finito, mas dificilmente apreendido em sua totalidade – de formações discursivas de todos os tipos que coexistem em uma determinada conjuntura. Devido a abrangência desse termo, é pouco funcional na AD, utilizado, geralmente, por um analista do discurso, para recortar os campos discursivos que orientarão o *corpus* de seu trabalho. A noção de universo discursivo proposta por Maingueneau recobre, em boa medida, a noção de interdiscurso proposta por Pêcheux.

Os *campos discursivos*, conceito que apresenta uma abrangência menor, correspondem a um “conjunto de formações discursivas que se encontram em uma relação de concorrência e se delimitam reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo” (cf. Maingueneau, 1984, p. 35-6). A “concorrência” diz respeito aos confrontos, às alianças, às contradições e, mesmo, à neutralidade aparente de discursos de uma mesma função social. As divergências que ocorrem no interior desse discurso dizem respeito ao modo pelo qual as funções sociais são preenchidas. A constituição do discurso, segundo Maingueneau (1984, p. 36), ocorre no interior do campo discursivo e “essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes”.

Por fim, os *espaços discursivos*, termo que venho empregando ao longo deste estudo, constituem subconjuntos de formações discursivas que o analista julga pertinente analisar, ou seja, trata-se de uma fração menor de um universo discursivo, um recorte resultante de hipóteses fundadas no conhecimento dos textos e das

histórias desses textos e no saber do próprio analista, o que torna mais viável e mais produtivo o trabalho de análise. O analista não estuda a totalidade do universo discursivo, mas um subconjunto desse universo, isto é, os espaços discursivos que o integram. A perspectiva teórica apresentada por Maingueneau procura delimitar com mais rigor o trabalho do analista, pois, sem perder de vista a totalidade do universo discursivo, o pesquisador precisa buscar por dados que possibilitem uma visualização e análise mais consistente das práticas discursivas. Isso não quer dizer que a heterogeneidade que perpassa as práticas sociais será deixada de lado, pois a memória histórica (intediscurso/universo discursivo) é constitutiva das análises discursivas.

Para Maingueneau (1987:112), uma formação discursiva não deve ser concebida como um bloco compacto que se oporia a outros blocos (o discurso comunista contra o discurso democrata-cristão, por exemplo), mas como uma realidade “heterogênea por si mesma”⁴⁹. Ou seja, não se pode delimitar a abrangência de uma dada formação discursiva porque o discurso, por sua própria heterogeneidade, se “alimenta” e “realimenta” constantemente de outros discursos constituído em outras formações. A heterogeneidade constitutiva do discurso e, claro, das formações discursivas (FD), torna o campo de estudo da AD um campo complexo e permeado de olhares múltiplos. Essa complexidade, no entanto, possibilita um olhar diferenciado sobre o objeto de análise.

O funk, sob a ótica dos estudos do discurso, caracteriza-se como um movimento heterogeneamente constituído, permeado de ideologias múltiplas que ao mesmo tempo em que o aproxima de outros movimentos sociais/musicais o distancia deles, inscrevendo-o em uma singularidade. Isso não é uma característica inerente a esse movimento, mas a qualquer prática discursiva, pois todas elas são constituídas pela exclusão e/ou refutação de determinados discursos e a aceitação ou validação de outros.

Mas, se os discursos se inscrevem no interior de FD e se não há uma divisão estanque entre cada uma delas e, mais ainda, se elas constituem “um todo complexo com dominante”, o mais correto, a meu ver, é tratar o funk na perspectiva de um entrecruzamento de discursos (que, por sua vez, remetem a diferentes formações discursivas) em que a dominante parece não ser muito fácil de ser apreendida. Digo

⁴⁹ As aspas são do autor.

isso porque o movimento como um todo, comparado a outros, não apresenta uma característica predominante, o que leva muitas pessoas a pensarem que o funk não “tem nada a dizer”. Cada uma de suas “vertentes” apresenta um caráter específico, como dito no início desta tese. Se tratarmos apenas, como é a proposta deste estudo, da “vertente” centrada no jogo discursivo que envolve sexualidade e erotismo, aí sim poderemos estabelecer uma dominante.

Capítulo 3

Sexualidade e erotismo no campo das representações sociais

3.1- Sexualidade e representação social dos gêneros

Diferentes abordagens teóricas (diga-se também ideológicas) perpassam o campo das ciências sociais no que diz respeito à sexualidade. A grande maioria dos estudos converge para a relação superioridade/inferioridade, dominação/submissão existente entre os gêneros. François Héritier, no livro, *Masculin/Féminin I: la pensée de la différence* (1996), afirma que, em diferentes momentos da história da humanidade, em quase todas as culturas, as mulheres aparecem sempre em uma posição de inferioridade em relação aos homens. A maior parte das sociedades se estruturou com base na valorização do sexo masculino e no rebaixamento do feminino.

A autora analisou, durante anos, a relação entre o masculino e o feminino, nas sociedades ocidentais, e o papel social exercido por ambos, denominado por ela de "valência diferencial dos sexos". Para Héritier (1996), a valência diferencial dos sexos conduz, na maioria dos casos, a uma relação hierárquica em que se evidencia a dominação masculina. A autora parte dos aspectos biológicos, as funções orgânicas de cada gênero, para explicar como são construídas as instituições e os sistemas de representação social dos gêneros e conclui que a diferença entre os sexos e toda a representação assumida por eles é incorporada como elemento estruturante da sociedade. É por meio da diferença entre os gêneros e da representação criada em torno dessa diferença que se encontram firmados os pilares de quase todas as sociedades. As funções de cada sexo são determinadas por bases orgânicas e, sendo assim, o homem, em função de sua estrutura óssea, de sua massa muscular, entre outras características biológicas, é considerado socialmente superior à mulher, que tem uma estrutura física diferente.

Para Héritier, assim como sempre houve uma divisão sexual do trabalho, houve

também uma divisão social do trabalho. Nesse caso, o trabalho do homem recebeu um destaque maior nas sociedades, principalmente pelo fato de a mulher ter sido tratada em diferentes culturas como reprodutora e organizadora do lar. Segundo a autora, a barreira existente entre os sexos só será rompida e, de fato, teremos a conquista da igualdade dos gêneros, quando conseguirmos vencer o dualismo dominável/não dominável, desejado/sofrido passivamente que se encontra impregnado em diferentes organizações sociais.

Ainda segundo a Hérítier, os estudos etnográficos atestam que os elementos corporais, sejam eles princípios morais, propriedades constitutivas do sujeito, signos de uma influência maléfica ou mesmo benéfica, têm sido elaborados de diferentes modos, por diversas linhas teóricas. Tais elementos encontram-se inscritos em situações específicas da vida cotidiana de uma dada cultura (entenda-se sociedade) de acordo com a representação social dos sujeitos que a integram. Contudo, para a autora, não basta apenas estudar cada cultura, suas diferenças e suas proximidades, é preciso elucidar o que de fato estabelece a relação homem – superioridade/mulher – inferioridade. Em grande parte das sociedades, de acordo com a autora, ocorre uma apropriação masculina em relação às faculdades femininas, inclusive no que diz respeito ao controle da procriação. Contudo, a autora ressalta que, se a diferença entre os gêneros está na base de cada sociedade, é possível, pelo menos, contornar a hierarquia e restabelecer um patamar de igualdade entre homens e mulheres.

A relação entre os gêneros também foi abordada por Bourdieu, principalmente em *A dominação masculina* (1998). Bourdieu afirma que, mesmo diante das conquistas das mulheres e das mudanças em relação ao tratamento social dispensado a elas, a desigualdade entre os sexos permanece nas sociedades atuais. O autor entende que as relações de dominação/submissão se constituem por meio do que ele chama de “violência simbólica”. Essa violência se expressa no próprio corpo por meio de esquemas perceptíveis que constituem o *habitus*⁵⁰, ou seja, os condicionamentos sociais dos sujeitos, uma espécie de lei social incorporada que, por um lado delimita as ações dos sujeitos de acordo com a natureza dos gêneros e, por outro, possibilita aos sujeitos a condição social para sua efetiva existência. O corpo é, para o autor, o lugar

⁵⁰ As raízes do termo encontram-se na noção aristotélica de *hexis*: maneira de ser dos sujeitos. Cada sujeito é adaptado para receber as virtudes. É por meio do *habitus* que o sujeito se torna moralmente excelente.

onde se inscrevem a disputa pelo poder, a materialização da dominação, o exercício do poder por excelência.

Para Bourdieu (Ibid.), a relação entre os sexos não pode ser tratada como algo dado naturalmente, mas como algo estabelecido socialmente, seguindo sempre um padrão androcêntrico⁵¹. O autor propõe uma inserção na história para melhor vislumbrar como as diversas instituições (Estado, igreja, família, escola, associações de classe), por meio da “violência simbólica” do sexo masculino atuam na manutenção da chamada “ordem social”. Segundo Bourdieu (1998, p. 11),

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação, dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados.

Trata-se, para o autor, de uma “uma violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias do consentimento ou, mais precisamente, do desconhecimento, ou, em última instância, do sentimento” (Bourdieu, 1998, p. 8). Esse caráter suave e invisível atribuído à violência simbólica faz com que as relações de dominação sejam tratadas como um processo natural das práticas sociais, um poder que não pode ser exercido sem que haja a colaboração dos que lhe são subordinados. A dominação masculina exercida sobre as mulheres resulta de um compartilhamento entre dominador e dominado, ou seja, há, de certo modo, um consentimento da mulher para que o homem possa exercer seu domínio sobre ela. Nessa construção social (simbólica), a mulher representa o *outro* de um processo natural em que o homem é considerado como medida universal de força e capacidade intelectual.

Michele Perrot (1988), em seu livro *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*, assume uma postura diferente de Bourdieu (2002). A autora recusa a ideia de uma dominação masculina e acredita na possibilidade de as mulheres exercerem poderes em muitas sociedades. Perrot se baseia na função exercida por muitas mulheres ao longo da história. Segundo a autora, embora haja, em termos

⁵¹Para os padrões androcêntricos, o sexo masculino constitui-se como o centro do universo, único capaz de governar, de impor as regras sociais, criar leis, enfim, de estabelecer a medida para todas as coisas.

jurídicos, uma diferença entre a posição social de homens e mulheres, na vida cotidiana, elas ocupam uma posição superior de líder do lar. O que elas fazem nos “bastidores” impulsiona a imagem que eles constroem publicamente, ou seja, a mulher participa ativamente da projeção social do homem e, ao agir dessa forma, ela se mostra ativamente na construção das identidades sociais.

Todas as abordagens teóricas trazidas para este estudo são de fundamental importância para que possamos refletir sobre o modo de agir de homens e mulheres em diferentes práticas discursivas, principalmente, para entendermos como a mulher se constrói e é construída pelo outro no movimento funk, isto é, as representações construídas em torno desse sujeito. Por isso, no próximo tópico procuro discorrer sobre os estudos do Foucault sobre a sexualidade por considerá-los indispensáveis para a reflexão que estou propondo em relação ao movimento funk.

3.2- Palavras proibidas, vontade de verdade, acontecimentos e acasos

Foucault dedicou grande parte de seu trabalho ao estudo da sexualidade ao longo dos séculos. Em *A ordem do discurso*, Foucault (2005b: 8-9) apresenta a hipótese de que há, em toda sociedade, um controle, uma seleção, uma organização e uma redistribuição da produção discursiva “por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. O autor discute os três grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: *a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade*. Este último recebe uma atenção maior do autor, visto que a busca constante de reforçar a verdade “oculta” nas ações dos sujeitos perpassa os outros dois sistemas.

Foucault afirma que, nas sociedades em geral, nem tudo pode ser dito por todos; há métodos de exclusão e interdição que delimitam a produção discursiva: os dizeres são regulados por forças que os orientam e os determinam. Para Foucault (2005b: 9), no jogo discursivo ocorrem três tipos de interdições – *tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala*. Tais interdições “se cruzam, se reforçam e se compensam, formando uma grade complexa que não cessa

de modificar”. No entanto, segundo o próprio autor, essa grade se torna vulnerável em uma dada sociedade frente às questões impostas pela sexualidade e pela política, uma vez que essas duas instâncias discursivas são permeadas pelo desejo e o poder.

Foucault (1971) retoma os estudos da psicanálise e da história para discutir a relação objeto de desejo/objeto de que os sujeitos querem se apoderar. Desejo e poder orientam as produções discursivas em diferentes acontecimentos. Para ele,

O discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa; e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascará-la. (FOUCAULT, 1971, P.20)

A vontade de verdade, contudo, é ignorada em relação a uma verdade carregada de riqueza e fecundidade que se projeta aos nossos olhos e que promove o controle, a delimitação e, ainda, a interdição daquilo que incomoda, que foge aos padrões vigentes. É por meio do discurso que os conflitos sociais podem ser materializados nas práticas discursivas.

Foucault também acredita haver a possibilidade de separar outro grupo de procedimentos: o comentário e o acaso, ambos procedimentos internos ao discurso, tendo em vista que o controle exercido no discurso provém dele próprio (do discurso). Tais procedimentos dizem respeito à ordenação, classificação e distribuição das ações sócio-histórico-discursivas. O discurso, em sua manifestação concreta, retoma em si outras instâncias de dizer, outros discursos que muitas vezes se repetem na forma de um comentário, o que, segundo o autor, por um lado, permite a construção de outros discursos e, por outro lado, traz, por meio do dizer, o que “estava silenciosamente articulado em um texto”. O comentário, diz Foucault (Ibid., p. 25), “conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado”.

Paradoxalmente, o comentário, ao retomar outros dizeres, permitindo construir novos discursos, o faz por uma forma de reatualização do já dito articulado a um “novo” modo de dizer o que havia sido silenciado em outros dizeres, ou seja, ao mesmo tempo em que se diz pela primeira vez aquilo que já havia sido dito anteriormente, repete-se incansavelmente aquilo que, no entanto, nunca havia sido dito. (Foucault, 1971). Sendo assim,

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimento, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. (FOUCAULT, 1969: 28)

A ideia de acontecimento proposta por Foucault diz respeito ao fato de uma ação discursiva ser única, ou seja, de ela não se repetir, independente do enunciado que a integra que pode, por sua vez, integrar também outras práticas discursivas, sem, contudo, estabelecer as mesmas relações sócio-históricas e ideológicas. Mas ao ser proferido, o enunciado, independente de sua importância discursiva, “é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente” (Foucault, 1969, p. 31). Segundo Foucault (1971, p. 26), “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. Os enunciados que integram cada acontecimento discursivo podem integrar diferentes enunciações, propor outras articulações interdiscursivas e intradiscursivas.

O acontecimento é o momento histórico em que o discurso se processa (a enunciação)⁵², com tudo o que o envolve – sujeitos, lugares, posições sócio-discursivas e, conseqüentemente, posições ideológicas defendidas ou recusadas, entre outros – o que o torna um momento único, inigualável. Para Foucault, o campo dos acontecimentos discursivos é o conjunto sempre finito efetivamente limitado das únicas seqüências linguísticas que tenham sido formuladas. Essas seqüências discursivas se situam no tempo e no espaço, dizem respeito a uma enunciação específica, embora nem tudo possa ser enunciado em uma dada enunciação. A historicidade e unicidade do acontecimento, ou seja, o fato de ele instaurar, em um determinado tempo e lugar,

⁵² A ideia de acontecimento ou acaso proposta por Foucault é tratada por Ducrot como enunciação ou momento enunciativo. Ao criticar a teoria de unicidade do sujeito da enunciação, Ducrot (1987:182) propõe a distinção entre os sujeitos integrantes de uma prática discursiva: os enunciadores e os locutores. Para o autor, o locutor é o ser do discurso responsável pelo enunciado, refere-se ao *eu* e a *outras* marcas de primeira pessoa presentes no enunciado. Esse locutor se distingue do sujeito falante, ser empírico, denominado autor do texto. No próprio interior da noção de locutor, Ducrot estabelece a seguinte distinção: locutor enquanto tal (responsável pela enunciação), locutor enquanto ser do mundo (pessoa “completa”, origem do enunciado), ambos caracterizados como seres de discurso, “constituídos no sentido do enunciado”. Já os enunciadores, também “seres de discurso”, correspondem, para o autor, aos sujeitos dos atos ilocucionais, ou seja, aqueles que dizem. O enunciador constitui “uma espécie de personagem, que se ‘fala’ é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras”. Na perspectiva adotada por Ducrot, “o enunciador está para o locutor assim como a personagem está para o autor” e, dentro de um dado quadro enunciativo, um mesmo sujeito pode desempenhar as três funções.

um determinado estado de coisas e não outro faz com que suas especificidades sejam únicas, embora possam remeter a outras instâncias discursivas, reproduzindo-as ou buscando romper com elas.

Para a análise que proponho sobre o funk ou mesmo para qualquer proposta de análise do discurso, a ideia de acontecimento torna-se importante. No caso específico do funk, porque se trata de um movimento que, embora dialogue com outras propostas sociais/musicais, apresenta um caráter bastante peculiar: nele, as cenas aparentemente se repetem, contudo cada cena apresenta uma peculiaridade pelo modo como os sujeitos a integram. As músicas, os gestos e as coreografias propostos na dança, a representação em torno dos gêneros apontam para uma exploração e/ou exposição excessiva da sexualidade de homens e mulheres. Todos os elementos que compõem o funk contribuem para seu caráter singular.

Retomando a proposta de Foucault (2005b), nas cenas instauradas no funk, ao mesmo tempo em que se diz e se faz pela primeira vez aquilo que já havia sido dito ou feito anteriormente, repete-se o que, no entanto, nunca havia sido dito ou feito. As ações dos sujeitos e o modo como eles se posicionam discursivamente fazem do funk um movimento constituído ao mesmo tempo por uma singularidade e pela repetição incansável de outros movimentos culturais.

3.3- Rediscutindo a sexualidade em Foucault

Embora Foucault (1971) tenha tratado a sexualidade em termos de exclusão e interdição no livro *A ordem do discurso*, em outro momento de seus estudos, *História da sexualidade I*, o autor assume uma perspectiva um pouco diferenciada ao tratar do que ele denomina “hipótese repressiva”. Foucault (1976) afirma que o discurso sobre a sexualidade, ao contrário do que muitos estudiosos acreditam, não foi reduzido ao silêncio nos séculos XVII, XVIII e XIX. Segundo o autor, no início do século XVII, acreditava-se que havia certa tolerância em relação ao “ilícito”, as transgressões eram menos punidas, os códigos de conduta ligados à obscenidade, à decência, à grosseria eram frouxos. Com o advento da burguesia, a sexualidade ilegítima, não regulada pela família e pela igreja, passou a integrar cenários específicos, próprios das obscenidades,

como as casas de prostituição e as casas de saúde. Ao que extrapolava esses espaços, era imposto um tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo, ou seja, havia uma repressão/interdição ao discurso sobre a sexualidade.

Contudo, Foucault (1976, p. 15) afirma que as coisas não eram exatamente dessa forma e questiona a ideia de repressão ao sexo e de transgressão enquanto forma de status. O autor levanta três dúvidas que, segundo ele, merecem um estudo mais cuidadoso: “a repressão do sexo seria, mesmo, uma evidência histórica?” Ou seja, de um momento para outro na história passou-se a reprimir o sexo e a estabelecer o que se situava no campo do lícito e do ilícito? A segunda dúvida diz respeito ao modo como o poder é socialmente exercido – “a interdição, a censura, a negação são mesmo as formas pelas quais o poder se exerce de maneira geral, talvez em qualquer sociedade e, infalivelmente, na nossa?”. A terceira e última dúvida diz respeito à ideia de ruptura dessa repressão: “existiria mesmo uma ruptura histórica entre a Idade da repressão e a análise crítica da repressão”, surgida a partir de um cruzamento do discurso crítico contra as ideias sustentadas por um mecanismo de poder que, até então, não havia sido contestado? Tais dúvidas, de cunho histórico-teórico-político, trazem um novo olhar sobre a história da sexualidade nos últimos três séculos.

A questão básica levantada por Foucault (1976, p. 14) não é “por que somos reprimidos, mas por que dizemos, com tanta paixão, com tanto rancor contra nosso passado mais próximo, contra nosso presente e contra nós mesmos que somos reprimidos?”.

Para o autor, a partir do século XVII, ocorreram transformações contínuas em torno do discurso sobre a sexualidade. Não houve uma interdição da sexualidade, o que parece ter havido foi uma forma diferenciada de tratar das questões que a envolvem. Mudou-se o modo de falar sobre o sexo e as circunstâncias em que se tratavam da sexualidade de uma maneira geral. Definiu-se quem, quando, onde e como poderia tratar dessa questão: não era possível falar sobre sexo em quaisquer lugares. Mas os discursos sobre a sexualidade não cessaram. Pelo contrário, ganharam mais força, embora houvesse restrições em relação às ações e aos dizeres classificados como ilícitos que fugiam às regras da decência. O efeito dessas restrições, no entanto, foi a intensificação, a promoção e a valorização do discurso “indecente”.

Por meio da confissão, nos diz Foucault (Ibid), a Igreja “controlava” as palavras,

os pensamentos, os desejos carnis, o prazer e os pecados que envolvem os atos sexuais. Havia, nesse caso, uma interdição ao sexo por parte dela. Mas a burguesia produzia seus discursos e, ao contrário do que se afirmava, a partir do séc. XVII, “constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia” (Foucault, 1976, p. 26). Não houve, segundo o autor, um silenciamento do sexo a partir do séc. XVII, não se passou a falar menos sobre ele, mas, como dito anteriormente, passou-se a falar dele de outra maneira, por outras pessoas, a partir de outros pontos de vista e visando a outros efeitos – efetivou-se uma relação de prazer e poder em torno do sexo.

O discurso sobre o sexo passou a ser essencial para a sociedade ocidental e, por volta do séc. XVIII, surge uma incitação política, econômica, técnica a se falar do sexo, analisá-lo, especificá-lo e classificá-lo, não unicamente pelas regras da moralidade, mas da racionalidade, daquilo que dele seria proveitoso para a sociedade. Embora, de acordo com Foucault (1976, p. 27), a medicina tenha demorado a tratar da sexualidade e, em princípio, o tenha feito de forma contida, havia o reconhecimento da necessidade de se falar sobre sexo publicamente de uma forma analítica e ordenada, que não fosse “ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito”, independentemente de o locutor manter para si mesmo essa distinção. Era preciso falar do sexo “como uma coisa que não se deve simplesmente condenar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (Foucault, *Ibid.*, p. 27). O sexo não deveria ser julgado, mas administrado, pelo fato de ele se inscrever além do alcance do poder público. Por isso, havia a necessidade de regulá-lo por meio de discursos “úteis e públicos” e não por meio da proibição, da interdição.

No séc. XVIII, houve, segundo Foucault (*Ibid.*, p. 34), uma proliferação dos discursos sobre o sexo e as questões relacionadas a ele não cessaram de provocar uma espécie de “erotismo discursivo generalizado”. Tais discursos não ocorriam fora do alcance do poder ou mesmo contra ele, mas em meio ao exercício do poder e dos dispositivos criados por ele para observar a sexualidade, analisá-la, institucionalizá-la em múltiplos mecanismos na ordem da economia, da medicina, da pedagogia e da justiça. Esses mecanismos não visavam proibir ou reduzir a prática sexual, mas

visavam o controle dos sujeitos, da população de um modo geral. Nesse século, surgiu uma nova tecnologia de controle da sexualidade por meio da pedagogia, da medicina e da economia.

Embora a ciência, nesse período, não fugia à temática do pecado, ela se esquivava da interdição eclesiástica. A sexualidade, segundo Foucault, passou a ser um negócio de Estado (controle de doenças, procriação etc). Promoveu-se uma vigilância constante das ações dos sujeitos por todo o corpo social. Todas as técnicas utilizadas em torno da sexualidade, com suas mutações, seus deslocamentos, continuidades e rupturas, não se inscreveram em uma grande fase repressiva instituída na Idade Clássica e encerrada no decorrer do século XX. O que se verificou no período que vai do século XVI, com o exame da consciência, ao século XIX, com o surgimento das tecnologias médicas foi uma transformação gradativa do tratamento dado à sexualidade.

A hipótese repressiva é posta por Foucault (Ibid.) em uma economia geral dos discursos sobre o sexo a partir do séc. XVII. A interdição sobre o sexo, que se acredita ter havido e ainda haja, não é elemento fundamental e constituinte em torno do qual se pode tratar da história da sexualidade a partir do séc. XVII. A proibição e a repressão se inscrevem em um discurso que envolve uma técnica de poder, uma vontade de saber e uma depuração do vocabulário sobre o sexo, ocorrida a partir do séc. XVIII. A dispersão do discurso sobre a sexualidade, antes restrito à Igreja, ocorre ainda nesse século e no séc. XIX. Nas instituições de ensino, ocorreu uma diversificação das disciplinas. A medicina, a psiquiatria, a justiça, a política passaram a contabilizar, classificar e especificar a prática sexual por meio de pesquisar e análise do comportamento das pessoas. Produziu-se uma multiplicidade de discursos sobre o sexo em muitas instituições. Houve uma incitação a se falar de sexo, a registrar, a transcrever e a distribuir o que dele se falou em diferentes aparelhos criados especificamente para tratar dele.

Para Foucault (Ibid.), no séc. XVIII, a pastoral cristã, ao tratar o sexo como objeto de confissão, valorizou-o enquanto segredo, contribuindo para a incitação a se falar dele. Assim como o direito econômico e a lei civil, a pastoral cristã fixou, a sua maneira, a linha divisória entre o lícito e o ilícito, centrado nas relações matrimoniais monogâmicas heterossexuais. Os discursos em torno do sexo eram carregados de

regras e recomendações: os que rompiam as leis do casamento ou procuravam prazeres estranhos mereciam ser condenados. O que fugia à regra figurava nas listas de pecados graves, como o estupro, o adultério, o rapto, o incesto espiritual ou carnal e a sodomia. Tais pecados povoavam os conselhos de disciplina, as casas de correção, as penitenciárias, os tribunais e os asilos. Nos séc. XVIII e XIX, o prazer do poder era organizado pelo Estado e mantido pela família com a separação entre adultos e crianças, meninos e meninas.

No séc. XIX, de acordo com Foucault (Ibid.), promoveu-se uma verdadeira caçada às sexualidades periféricas e o poder sensualizado manifesto pela observação insistente da sexualidade ganha impulso por seu próprio exercício, funcionando como um mecanismo de apelação que atrai para si e extrai aquilo que desvela. Ele se transforma em prazer: prazer de exercer o poder que questiona, espia, que exerce controle sobre os corpos e as relações afetivas. Mas o prazer também se inscreve na fuga, no engano ao poder: “prazer por ter que escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo” (cf. Foucault, 1976, p. 45). Tais prazeres se inscreviam no que Foucault (Ibid, p. 45) chamou de “dispositivos de saturação sexual” e envolviam, na captação e sedução e no confronto e reforço recíprocos, pais e filhos, adultos e adolescentes, educadores e alunos, médicos e doentes, e o psiquiatra “com seus histéricos e seus perversos”.

Para Foucault (Ibid, p. 46-7), a sociedade burguesa do séc. XIX e XX constituiu-se como “uma sociedade de perversão explosiva e fragmentada”. Isso, segundo ele, não se deu de uma maneira hipócrita, “pois nada foi mais manifesto e prolixo, nem mais abertamente assumido pelos discursos e instituições”. Nem também porque, “ao querer erguer uma barreira demasiado rigorosa ou geral contra a sexualidade tivesse, a contragosto, possibilitado toda uma germinação perversa e uma séria patologia do instinto sexual”. Deu-se por meio de um poder que não tem a forma da lei nem os efeitos da interdição, que não fixa fronteiras para a sexualidade, mas trata das sexualidades singulares e as reduz; que provoca suas diversas formas, sem esquivá-la, sem excluí-la. A sociedade moderna ocidental, segundo Foucault (1976, p. 47), talvez tenha proposto uma nova configuração, perversa e real, para as sexualidades múltiplas, inscrevendo-as em determinadas formas de prazer e rotulando-as segundo uma idade, um lugar próprio, um gosto específico e um tipo de prática, mas “não a despeito de seu

puritanismo ou como reação à sua hipocrisia”. Tais rotulações geram lucro por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vinculadas à concentração analítica do prazer e à majoração do poder que controla as ações dos sujeitos. O prazer e poder em torno da sexualidade, de acordo com Foucault (1976, p. 48), não se excluem e não se voltam um contra o outro, caminham juntos, entrelaçam-se, “encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação”.

A sociedade moderna industrial, para o autor, não reprimiu o sexo ou o excluiu das relações de poder e prazer, pelo contrário, promoveu uma verdadeira disseminação dos discursos sobre as sexualidades heréticas por meio de um dispositivo de lei que, se por um lado apoiava localmente determinados procedimentos de interdição, por outro lado assegurava a proliferação e estimulava a intensidade de prazeres múltiplos. Mas o discurso científico, de certa forma, esquivou-se do sexo, barrou-lhe o acesso ou mesmo mascarou-o em nome do saber, construindo em torno dele e a propósito dele um imenso aparelho para produzir a verdade e dela se apoderar.

A vontade de saber sobre o sexo, vontade de verdade, também se consolidou nas ações promovidas pela sociedade em torno dele, esquivando-se dele, barrando-lhe o acesso ou mesmo mascarando-o. O que de importante ocorreu, no século XIX, segundo Foucault (1976, p. 56), não reside no fato de se ter tapado os olhos ou os ouvidos para o que se dizia e se fazia, ou mesmo no engano, mas de ter sido construído em torno do sexo e a propósito dele “um imenso aparelho para produzir a verdade, mesmo que para mascará-la no último momento”. Para Foucault (Idem),

O importante é que o sexo não tenha sido somente objeto de sensação e de prazer, de lei ou de interdição, mas também de verdade e de falsidade, que a verdade do sexo tenha-se tornado coisa essencial, útil ou perigosa, preciosa ou temida; em suma, que o sexo tenha sido constituído em objeto de verdade.

Essa busca constante do domínio da verdade e do poder e prazer que esse domínio encerra movimentou a ciência, a religião e a política nos últimos séculos. Cada instância procurava regular, a sua maneira, a sexualidade de homens, mulheres e crianças.

Para Foucault (Ibid.), a *ars erotica* encontrada em muitas sociedades orientais considera que a verdade é extraída do prazer como prática, segundo sua intensidade,

sua qualidade, sua duração e suas reverberações no corpo e na alma e não enquanto lei absoluta do proibido e do liberal. O saber constitutivo dessa relação deve permanecer secreto, manifestar-se de forma discreta de modo a preservar suas virtudes.

No ocidente, desde o século XIII, de acordo com o autor, assistiu-se a *scientia sexualis* manifestada por meio da confissão, seja no âmbito judicial, religioso, amoroso, médico, familiar. As confissões se tornaram rotineiras na vida das pessoas. Confessavam-se os pecados, os crimes cometidos e até mesmo os pensamentos e desejos cotidianos. O sexo constituiu-se matéria privilegiada das confidências por envolver relações de poder e prazer. Contudo, a *ars erótica* mantinha-se viva na confissão cristã, por meio de procedimentos que se aproximavam de uma arte erótica, em que o exame da consciência e a busca constante pelo amor divino eram orientados por mestres ao longo de um processo de iniciação.

No século XIX, ao constituir uma *scientia sexualis*, a sociedade ocidental passou a produzir discursos científicos sobre o sexo, por meio da junção entre confissão e métodos de escuta clínica, isto é, ajustando os processos de confissão às regras do discurso científico. Tal ajuste não foi simples e imediato, pelo contrário, foi difícil e caracterizou-se em um longo processo de constituição da sexualidade enquanto prática discursiva da *scientia sexualis* e enquanto discurso verdadeiro do sexo e de seus prazeres. A sexualidade, no século XIX, foi definida, segundo Foucault (1976, p. 67), como sendo, em sua natureza,

um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processo ocultos por mecanismos específicos; um foco de relações causais infinitas, uma palavra obscura que é preciso, ao mesmo tempo, desencavar e escutar.

Portanto, para Foucault (Ibid., p. 68), ao contrário do que se acreditava, não só se tratou do sexo por meio de um dispositivo elaborado para produzir discursos verdadeiros sobre ele, como também se “empreendeu a formulação de sua verdade regulada”. O autor conclui seu pensamento, afirmando que:

através de círculos cada vez mais fechados, o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo. A causalidade no sujeito, o inconsciente do sujeito, a verdade do sujeito no outro que sabe, o saber, nele, daquilo que ele próprio ignora, tudo isso foi possível desenrolar-se no discurso do sexo. Contudo, não devido a alguma propriedade natural inerente ao próprio sexo, mas em função das táticas de poder que são imanentes a tal discurso. (FOUCAULT, 1976, p. 67-8)

O autor também questiona se, desde o século XIX, a *scientia sexualis* não tem funcionado como uma *ars erótica* pelo menos em algumas de suas dimensões na produção da verdade sobre o sexo, mesmo que intimidada pelo discurso científico. Nota-se que a *ars erótica* não desapareceu completamente das sociedades ocidentais, embora se mantivesse distante da ciência do sexo.

Mais que uma repressão, exclusão ou rejeição ao sexo, assistiu-se, nos últimos séculos, segundo Foucault, à proliferação de discursos a partir e em torno dele, à incitação dos corpos a promovê-lo, mesmo que em instâncias distintas da sociedade. Falou-se e ainda se fala muito sobre sexo, quer em instâncias de cunho religioso, jurídico, medicinal ou pedagógico. Fala-se também de sexo nas conversas cotidianas, nas relações familiares. Busca-se constantemente a verdade e o poder e prazer que essa verdade proporciona. Segundo Foucault (Ibid., p. 87), nas sociedades modernas, o poder⁵³, de fato, não regeu a sexualidade ao modo da lei e da soberania, mas no prazer que esse poder, esse “saber sobre”, proporcionava.

Se quisermos centrar a história da sexualidade nos mecanismos de repressão, podemos, de acordo com Foucault, supor duas rupturas: uma que ocorreu no século XVII e outra no século XX. A primeira seria marcada pelo nascimento das grandes proibições, das relações matrimoniais, dos imperativos da decência, do controle da linguagem e das ações corporais. A segunda seria menos ruptura, mas um momento em que os mecanismos da repressão se encontrariam em processo de afrouxamento. No lugar das interdições sexuais impostas, teríamos uma relativa tolerância no que diz respeito às relações pré-nupciais e extraconjugais. Nessa última fase, teria ocorrido

⁵³ O poder a que Foucault se refere, segundo o próprio autor, não diz respeito a um conjunto de instituições e aparelhos promovidos por um Estado constituído visando garantir a sujeição dos indivíduos, nem também a um sistema de dominação exercido por um elemento ou grupo sobre uma dada sociedade. Trata-se de uma multiplicidade de correlações que se situa em toda parte, não pelo fato de englobar tudo, mas porque provem de todos os lugares: “o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (Foucault, 1976, p. 89)

uma atenuação às chamadas perversões sexuais, eliminando, em parte, sua condenação pelos mecanismos da lei.

Falar sobre sexo tornou-se, na sociedade ocidental, instigante e desafiador, principalmente entre muitos jovens que buscam construir suas identidades rompendo com as tradições e os padrões propostos pela religião, pela escola e pela família, apesar de que atualmente discute-se muito a sexualidade de meninos e meninas nas escolas, incentiva-se o uso de preservativos e anticoncepcionais. Mas trata-se de um posicionamento pedagógico, psicológico e médico-sexológico voltado para o controle da gravidez na adolescência e de doenças sexualmente transmissíveis, o que nem sempre é seguido pelos jovens. Essas discussões feitas por esses sujeitos envolvendo a sexualidade em outros ambientes (no círculo de amigos, nas festas) muitas vezes assume, para eles, um caráter desafiador e subversivo por tratar de algo em torno do qual existe uma preocupação de diferentes setores da sociedade.

Repensar o discurso sobre a sexualidade é fundamental para a proposta de estudo que aqui se inscreve, tendo em vista que o funk de cunho erótico tem tido recentemente uma grande aceitação de jovens de diferentes classes sociais em vários estados brasileiros. Essa aceitação se inscreve nas relações de poder que envolvem o discurso sobre a sexualidade, conforme propõe Foucault em seus estudos. Deve-se ao fato de se acreditar que existe uma interdição sobre a sexualidade, sobre o emprego de termos considerados vulgares por exporem ações íntimas de uma forma pouco usual, o que normalmente é tratado de modo contido em muitos espaços discursivamente instituídos. Acredita-se, desse modo, romper com as relações de poder e de controle das ações de cunho sexual. Acredita-se, também, que ocorra uma ruptura/uma transgressão em relação à sociedade que, em certos momentos, assume uma postura pautada em regras de condutas que não condizem com as ações que essa mesma sociedade promove. No espaço do funk, ações e dizeres pouco aceito por muitos setores da sociedade circulam livremente; os sujeitos adeptos ao movimento musical lidam com esses dizeres de uma forma peculiar e por isso muitas músicas utilizam em suas composições expressões como:

(12) Solta esse porra!!! / Senta, senta, senta aqui essa é nova do copinho... / Vou mandar pra tu / A pedido, a pedido, a pedido da novinha / Solta esse porra!!! / Senta aqui essa é nova do copinho.../ Vou mandar pra tu / Solta esse porra!!! / Você quer o meu

corpo / Você quer minha buceta / Ou você prefere que eu te toque uma punheta? / Eu vou te chupar / E te ver gozar / Eu vou gemer / Pra te enlouquecer / Eu vou gemer / Eu vou gemer / Eu vou gemer... / Toque uma punheta / Toque uma punheta / Toque uma punheta / Solta esse porra!!⁵⁴

Os termos proferidos na música *Solta essa porra*, para muitos sujeitos, podem ser associados à ideia de transgressão, de rompimento com regras instituídas em diferentes instâncias da sociedade. Ao proferi-los e, também, ao executar a coreografia proposta por MCs durante a apresentação de músicas como (12), muitos sujeitos acreditam que estejam assumindo uma postura desafiadora e ousada⁵⁵. É comum também ouvir desses sujeitos que, no funk, “nada pode ser levado a sério, tudo é muito superficial: fala-se besteira, mas não se faz nada”. Outros jovens associam o funk ao “batidão”: para eles trata-se um ritmo “bom para se dançar”. A letra, nesse caso, não tem muita relevância.

⁵⁴ Gaiola das popozudas: *Solta essa porra*. Fonte: letras.terra.com.br/gaiola-das-pozudas/1281814/

⁵⁵ Essa análise foi feita com base em conversas informais com estudantes universitários frequentadores de bailes funk. Em diversos momentos, tive a oportunidade de conversar com pessoas que participam desses bailes ou que ouvem esse tipo de música. Isso ocorreu tanto no interior dos bailes como em outros ambientes.

Capítulo 4

Sexualidade de erotismo em cena: o discurso da e sobre a mulher no funk

Venho insistindo neste estudo – essa insistência provém da linha teórica em que minha proposta de análise se inscreve – que a constituição de um discurso compreende tudo o que envolve os enunciadores, incluindo-se aí as condições de produção, os outros discursos com os quais inter-relaciona, o modo como esse discurso é disseminado numa dada sociedade e a ideologia propagada por ele. É necessário salientar que as condições de produção, conforme nos diz Pêcheux (1990), designam não apenas o meio social material e institucional do discurso, mas as representações imaginárias que os participantes de uma dada prática discursiva fazem de si mesmos, dos outros e do referente introduzido no discurso, os ditos e reritos desse referente.

4.1- As cenas construídas no interior do funk

Na funk de cunho erótico, vislumbramos, em princípio, cenas que remetem a ações de caráter sexual. Tais ações serão retomadas neste tópico de acordo com o quadro teórico estabelecido por Maingueneau (1984, 1987, 1988, 1999) em seus estudos sobre a cena enunciativa (enunciação), devido ao fato de o autor propor um desdobramento desse conceito que nos leva a lançar um olhar mais cuidadoso sobre uma dada prática discursiva.

De acordo com Maingueneau (1998, p. 85), as ações propostas e os dizeres proferidos em diferentes práticas discursivas (por meio de textos falados ou escritos), materialização/concretude do discurso, não constituem “um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. O autor entende que três tipos de cenas permeiam as diversas práticas discursivas existentes: a primeira –

denominada por ele de *cena englobante* – diz respeito ao tipo de discurso em que um texto se enquadra (discurso religioso, político, publicitário, jornalístico); a segunda – *cena genérica* – diz respeito ao gênero do discurso que o texto atualiza e a terceira – *cenografia* – à situação de enunciação instituída pelo próprio discurso. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, o espaço e o tempo a partir dos quais se desenvolve a enunciação. (cf. Maingueneau, 1993, p. 123)

As três cenas compõem o que o autor chama de quadro enunciativo, ou seja, o quadro em que a enunciação se efetiva: as duas primeiras definem o “quadro cênico do texto” e correspondem ao gênero e ao tipo de discurso da produção linguística. Trata-se do espaço em que a enunciação adquire sentido, o universo do dizer em que ela se situa. O leitor de um texto, no entanto, não se defronta em um primeiro momento com o quadro cênico, mas com a cenografia que não é imposta pelo gênero, é construída pelo próprio texto, evoca uma situação discursiva específica para a atualização de um gênero.

A cenografia, para Maingueneau (1998, p. 87) “não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala”. Ela vem em primeiro plano e tem a ver com a postura assumida pelo sujeito que enuncia em relação ao que é enunciado. Já o quadro cênico aparece em segundo plano. Maingueneau acredita que “todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima”.

A enunciação diz respeito ao momento em que o discurso se instaura e ao estado de coisas invocado por ele, com tudo o que o envolve, que faz de cada prática discursiva um acontecimento único, inigualável, independente do fato de essa prática retomar em si outros discursos, pois esses outros discursos ou se encontram diluídos e integrados à nova cena que se instaura, ou, ainda, aparecem marcados explicitamente, numa ação que delimita a presença de outras vozes que atuam na ação discursiva – interdiscurso. O dizer vai sendo validado progressivamente por intermédio da própria enunciação.

No espaço discursivo do funk, outros discursos (de cunho sexual, religioso, político, erótico etc) se integram à nova cena enunciativa que se instaura,

estabelecendo uma particularidade discursiva, nesse caso, ocorrem, muitas vezes, um confronto entre diferentes discursos no interior do movimento. O modo como os discursos se encontram articulados em uma dada prática discursiva e o modo como os sujeitos se integram a essa prática é que faz de cada uma delas um acontecimento, uma especificidade discursiva que a distinguem de outras práticas, mas que, muitas vezes, é passível de previsibilidade. A maneira como alguns desses discursos se inscrevem nas músicas funk, nos dizeres de MCs e na coreografia proposta para a dança instaura uma cena em que o erotismo muitas vezes é tratado de forma caricatural (carnavalesca)⁵⁶. A coreografia mobilizada no interior de um baile funk, em princípio, é a de um espaço em que homens e mulheres se reúnem para dançar (de fato, ambos procuram o baile para dançar, paquerar, curtir a vida). Mas a coreografia apresentada por muitos homens e mulheres, em grande parte dos bailes, nos remete a uma cena íntima de um casal. Mesmo quando a mulher está dançando sozinha, seus movimentos, muitas vezes, denotam uma ação de cunho erótico.

O quadro enunciativo de um baile funk ou mesmo o quadro estabelecido nas letras das músicas gira em torno da sexualidade de ambos: homens e mulheres: tigrão e cachorra. A cena construída inclui a batida, a letra, a dança, características que são regidas pelo mesmo princípio e que integram sexualidade, sensualidade e erotismo de ambos os sexos por meio da coreografia executada por eles, mesmo que a letra da música não se inscreva em uma proposta dessa natureza. Isso ocorre pelo fato de o funk congrega um modo de ser e agir (despojado e/ou, muitas vezes, debochado), uma coreografia específica (que envolve sensualidade e erotismo) e um batidão próprio. O funk apresenta-se ao mesmo tempo como um movimento homogêneo, dado o modo semelhante como as coreografias são executadas em diferentes locais, e heterogêneo, uma vez que o movimento apresenta ramificações com fins específicos nos quais se inscrevem discursos específicos.

A situação paratópica⁵⁷ em que esses sujeitos se encontram os inscreve no

⁵⁶ A referência aqui ao carnavalesco é feita com base nos estudos de Bakhtin sobre a obra de Rabelais. Essa discussão será desenvolvida ao longo deste estudo. Por hora, é necessário dizer que não se trata apenas de uma cena de sedução e conquista, mas de uma encenação em que os movimentos corporais remetem para uma representação de um ato sexual por meio de gestos e insinuações de cunho sensual/erótico.

⁵⁷ Para Maingueneau (1993), o discurso paratópico (discurso constituinte) é aquele que se legitima pelo simples ato de sua enunciação, diferentemente do discurso tópico que não consegue validar-se por si

espaço em que se situam todos aqueles que rompem com as projeções estabelecidas socialmente. Há uma identificação entre os sujeitos que se situam em pontos específicos da sociedade pela exclusão/marginalização que sofrem. Esses sujeitos, e aí se incluem os funkeiros, buscam na diferença a força para atuar socialmente. Essa configuração do funk, quase sempre, o inscreve socialmente como um movimento sem um propósito claro, que promove ações de cunho fugaz e sem comprometimento com as demais práticas sociais: como dito antes, não há, na maioria das músicas, uma luta social explícita, uma reivindicação por melhores condições de vida, uma crítica social e política “falando mais alto” tal qual encontramos no rap⁵⁸. Pelo contrário, muitas vezes o que chama a atenção no movimento é essa cenografia com a qual grande parte dos sujeitos se depara em um primeiro momento por meio da letra da música e da coreografia executada nos bailes e a aparente banalização da sexualidade de homens e principalmente de mulheres, uma vez que elas ainda se encontram em desvantagens na luta social por direitos iguais. Mas o funk, por sua natureza em grande parte atópica⁵⁹, ou seja, marginalizada, sem lugar definido na sociedade, encontra sua identidade cultural por meio das letras que tratam da sexualidade e da exclusão social de seus adeptos.

Geralmente, o discurso reproduzido nos bailes remete à felicidade de participar ativamente do movimento e à busca por prazeres momentâneos (sexo, paquera, jogos de sedução etc). Há também momentos em que se busca chamar a atenção de outros setores da sociedade para o que o funk representa na vida de seus admiradores, por isso, é muito comum encontrarmos músicas que exaltam a felicidade de estar em um baile e MCs que não se cansam de repetir que o funk é “do bem”, conforme propõe a música Som de Preto apresentada no item 1.3 deste estudo. Essa música tornou-se marca registrada do funk, segundo alguns de seus seguidores e admiradores, por traduzir a “essência” do movimento e por resgatar sua origem: a música negra da periferia, o som dos excluídos. Na música a seguir, também podemos verificar a relação que o sujeito estabelece com o espaço em que vive e com a representação construída

mesmo e do discurso atópico que geralmente é situado à margem da sociedade e apagado de muitas práticas discursivas.

⁵⁸ Esse contraponto entre o funk e o rap e/ou o hip-hop é feito constantemente neste estudo devido ao fato de os adeptos do funk reivindicarem para este movimento um tratamento social igual ao dado aos outros dois movimentos.

⁵⁹ A esse respeito ver Maingueneau (1993)

nesse espaço:

(13) Eu só quero é ser feliz, / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é. / E poder me orgulhar, / E ter a consciência que o pobre tem seu lugar. / [Fé em Deus, DJ] / Eu só quero é ser feliz, / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é. / E poder me orgulhar, / E ter a consciência que o pobre tem seu lugar. / Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, / Feliz, onde eu nasci, han. / E poder me orgulhar e ter a consciência que o pobre / tem seu lugar. / Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer, / Com tanta violência eu sinto medo de viver. / Pois moro na favela e sou muito desrespeitado, / A tristeza e alegria que caminham lado a lado. / Eu faço uma oração para uma santa protetora, / Mas sou interrompido à tiros de metralhadora. / Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela, / O pobre é humilhado, esculachado na favela. / Já não aguento mais essa onda de violência, / Só peço a autoridade um pouco mais de competência. / Eu só quero é ser feliz, / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, han. / E poder me orgulhar, / E ter a consciência que o pobre tem seu lugar. / Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, / feliz, onde eu nasci, é. / E poder me orgulhar e ter a consciência que o pobre tem seu lugar. / Diversão hoje em dia, não podemos nem pensar. / Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar. / Fica lá na praça que era tudo tão normal, / Agora virou moda a violência no local. / Pessoas inocentes, que não têm nada a ver, / Estão perdendo hoje o seu direito de viver. / Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela, / Só vejo paisagem muito linda e muito bela. / Quem vai pro exterior da favela sente saudade, / O gringo vem aqui e não conhece a realidade. / Vai pra zona sul, pra conhecer água de coco, / E o pobre na favela, vive passando sufoco. / Trocaram a presidência, uma nova esperança, / Sofri na tempestade, agora eu quero abonança. / O povo tem a força, precisa descobrir, / E eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui.⁶⁰

A busca da felicidade e da representação social de um sujeito pacífico, sofredor é explicitada nessa música. Nela, podemos verificar também o sentimento de humilhação e angústia do funkeiro. Ele reconhece sua posição no quadro social e quer mudar essa realidade. A música, nesse caso, é apresentada como uma forma de protesto contra o tratamento dado socialmente ao favelado. Ao contrário de muitas músicas funk, o que se observa em *Eu só quero é ser feliz* é um modo político e questionador de se posicionar socialmente.

Mas é necessário enfatizar que é a presença da mulher, com sua sensualidade, que movimenta o ambiente em que os bailes ocorrem. Mesmo em músicas como (13), é a dança dela que ganha maior projeção. É também a ela que muitas músicas fazem referência e propõem a construção de um sujeito específico, legitimamente integrado ao espaço discursivo instaurado. A presença do homem também é significativa no movimento. Sua sensualidade é evocada em muitas músicas, por meio da figura do

⁶⁰ Furacão 2000: Eu só quero é ser feliz – Disponível em: <http://letras.terra.com.br/furacao-2000/797442/>

tigrão: sujeito heterossexual, representação da masculinidade e virilidade do funkeiro. Essa característica do tigrão é exaltada em músicas cantadas por MCs de ambos os sexos, ou seja, o homem é exaltado sexualmente por si próprio e por mulheres que participam do movimento.

4.2- Cachorras, popozudas, potrancas: a construção do *ethos* feminino no funk

O termo *ethos*, introduzido pela tradição retórica para tratar da imagem que o sujeito constrói de si mesmo no curso de uma prática discursiva, não corresponde a um autorretrato, nem à exposição oral das características psicofisiológicas do sujeito, mas ao estilo, às demonstrações de conhecimentos e crenças, elementos que ajudam a construir uma representação do sujeito no quadro das ações sociodiscursivas⁶¹. Amossy (1999) afirma que, no conceito de *ethos*, é possível estabelecer uma subdivisão entre duas categorias: o *ethos* discursivo – a imagem que o sujeito constrói de si mesmo em uma prática discursiva – e o *ethos* pré-discursivo (Maingueneau, 1999), ou *ethos* prévio – construído pelo público antes mesmo que o sujeito do discurso se manifeste, a imagem preexistente do sujeito que enuncia, criada a partir de ações anteriores ou de uma estereotipia. Segundo Amossy (1999, p. 137), “a posição institucional do orador e o grau de legitimidade que ela lhe confere contribuem para suscitar uma imagem prévia”. Essa previsibilidade da imagem do locutor, segundo Amossy, diz respeito à estereotipagem, ou seja, ao fato de a imagem construída por ele para si mesmo, por meio de seu discurso, e também a ideia prévia que se faz desse locutor não se inscreverem totalmente em uma singularidade, pois os sujeitos, de um modo geral, compartilham características aceitas e/ou rejeitadas socialmente. O locutor é associado por seu auditório a um grupo de características inerentes à representação social que exerce. Assim, de acordo com a autora,

Para serem reconhecidos pelo auditório, para parecerem legítimas, é preciso que sejam assumidas em uma doxa, isto é, que se indexem em representações partilhadas. É preciso que sejam relacionados a modelos culturais pregnantes, mesmo se se tratar de modelos contestatórios. (AMOSSY, p. 125)

⁶¹ Amossy, (1999)

Trata-se de uma operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente. O sujeito é percebido e avaliado pela comunidade tendo em vista um modelo pré-construído de uma categoria já definida socialmente.

Independentemente de o coenunciador conhecer ou não o sujeito que enuncia, o fato de esse enunciador dizer de um determinado lugar, assumir uma determinada posição ideológica por meio de um determinado gênero do discurso, induz expectativas em matéria de *ethos*. De acordo com Maingueneau (1999, p. 71), “qualquer discurso, mesmo que a negue, possui uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa por meio de um tom⁶² que indica quem o disse”.

O conceito de *ethos*, nos estudos de Maingueneau (Ibid.), recebe um tratamento diferenciado do proposto pela tradição retórica. O conceito de *ethos* foi introduzido por Aristóteles (s.d.), na tradição retórica, como elemento fundamental para o exercício da persuasão. Para Aristóteles, o orador, no uso da palavra, utiliza-se de três elementos para persuadir o auditório: seu caráter (*ethos*), as paixões despertadas no auditório (*pathos*) e o próprio discurso (*logos*). O *ethos*, nessa perspectiva, está ligado ao orador, a seu caráter, sua virtude e na confiança depositada nele. O *ethos* aristotélico não pode ser compreendido de forma isolada, liga-se ao *pathos* e ao *logos* no processo retórico. O *pathos* diz respeito à representação dos sentimentos do auditório: às paixões e emoções, à carga afetiva gerada pelo orador em seu discurso. Apela-se à emoção para reforçar o argumento do orador. Para que o orador possa persuadir o auditório, convencê-lo de que seus argumentos são verdadeiros, é preciso impressioná-lo. O *logos*, por sua vez, diz respeito ao próprio discurso, aos componentes lógicos que o constituem. Refere-se às estratégias discursivas utilizadas pelo orador para convencer o público de sua verdade, sua razão.

A proposta apresentada por Maingueneau (1993, 1984, 1987, 1998 e 1999) se inscreve no quadro da AD e, portanto, apresenta características distintas dos estudos da argumentação, embora o autor não exclua as contribuições da retórica clássica. Segundo Maingueneau (1999), a noção de *ethos* apresentada em seus estudos segue em direções que extrapolam o quadro da argumentação, buscando uma reflexão sobre

⁶² Para Maingueneau (1999), a vantagem de se utilizar o termo tom consiste no fato de ele valer tanto para o texto escrito quanto o texto oral. Pode-se, por exemplo, falar do tom de um livro, o tom de uma conversa entre amigos.

o processo de adesão de sujeitos a uma determinada posição discursiva, seja ela inscrita em textos falados ou escritos: “o *etos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real”, apreendido independentemente de seu desempenho oratório” (Maingueneau, 1993, p. 138).

Ainda segundo Maingueneau (1999, p. 70), duas razões o levaram a recorrer à noção de *ethos*: “seu laço crucial com a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso que ela implica”, pois, para o autor,

é insuficiente ver a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso apenas como estatuto ou papel. Ela se manifesta também como “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente.

Toda manifestação discursiva é permeada por um tom e uma corporalidade, provenientes de um conjunto difuso de representações aceitas ou rejeitadas socialmente, que permitem aos participantes dessa manifestação construir uma representação do corpo do enunciador, sujeito que se apresenta como fiador do que diz. A qualidade do *ethos*, segundo Maingueneau (1998, p. 99), “remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado”. A figura do fiador, “instância subjetiva encarnada”, é construída pelo coenunciador por meio de indícios inscritos no modo de agir e de dizer do sujeito enunciante. O fiador é percebido por seu “caráter” – feixe de traços psicológicos – e sua “corporalidade” – compleição corporal associada a uma maneira de ser. Esse caráter e essa corporalidade são inseparáveis. Todos esses traços, associados à cena enunciativa instaurada, o inscrevem em um espaço discursivo específico em que o coenunciador é incorporado ao universo de sentido evocado por esse espaço intersubjetivo – o coenunciador constrói a imagem desse fiador com base nos traços apresentados a ele.

Maingueneau (1999) estabelece, ainda, a distinção entre *ethos* dito e *ethos* mostrado. O primeiro é criado por meio das referências apresentadas pelo próprio enunciador: ele diz explicitamente o que é, expõe suas características. O segundo não é explicitado na ação discursiva, mas pode ser reconstruído por meio de pistas

fornecidas pelo enunciador e seguidas pelo coenunciador: o sujeito “se mostra” por meio do dizer e do modo de se apresentar (vestimentas, ações): “ele não diz se simples ou honesto, mostra-o por sua maneira de se exprimir”. Constrói para si mesmo essa representação (*status*) e a deixa transparecer por meio de seu tom e de sua corporalidade. Assume uma posição instituída socialmente e estabelece uma relação com o universo do saber.

A qualidade do *ethos*, segundo Maingueneau (1998, p. 99), “remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado”. Seu caráter e sua corporalidade são construídos a partir de um conjunto difuso de representações sociais sobre as quais a enunciação se apoia. Maingueneau, no entanto, vê aí um paradoxo constitutivo da noção de fiador, pois é por meio de seu próprio enunciado e de ações no curso de uma prática discursiva que ele deve legitimar seu tom, sua corporalidade, seu dizer. A proposta do autor em torno do conceito de *ethos* nos permite refletir sobre o processo de adesão dos sujeitos a uma dada posição discursiva, uma vez que o *ethos* é construído na instância do discurso.

No espaço discursivo do funk, a mulher apresenta um tom e uma corporalidade, inscritos no modo enunciativo, que lhe conferem um estatuto de fiadora de seu discurso. A representação que ela constrói de si mesma – representação essa proposta pelo próprio movimento, daí a ideia de estereotipagem – é a de um sujeito que rompe com os preceitos morais instituídos socialmente, que diz e age da forma que deseja. Ela afirma não se importar com o que falam e pensam a seu respeito e procura se mostrar para o outro (nesse caso, homens e mulheres que participam dos bailes, ou que ouvem as músicas, ou ainda, que assistem aos diversos vídeos que circulam no *Youtube*) como um ser legitimado para proferir determinados enunciados, executar determinadas ações, capaz de subverter preceitos instituídos socialmente. A funkeira acredita ser independente e extrovertida – ela também se considera “gostosa”, “popozuda” e “cachorra”, termos frequentemente associados à sua sexualidade. As imagens apresentadas a seguir buscam exemplificar o estereótipo da mulher funkeira:



Figura 1: Mulher Trepadeira⁶³



Figura 2: Mulher Melão, Moranguinho e Melancia⁶⁴



Figuras 3 e 4: Valesca (vocalista do grupo Gaiola das Popozudas)⁶⁵



Figuras 5 e 6: frequentadoras de bailes funk em Belo Horizonte⁶⁶

Todas essas mulheres – sejam elas dançarinas de palco, cantoras ou frequentadoras de bailes – representam o estereótipo da popozuda, da cachorra. A popozuda geralmente é jovem, possui o corpo bem definido e se veste de maneira

⁶³ Disponível em: <http://focaiada.com.br/2009/05/fotos-de-rose-bumbum-a-nova-musa-do-funk-carioca/> acesso em 25/06/2009

⁶⁴ Disponível em: <http://www.receitabrasil.com/tag/mulher-melancia> - acesso em 15/07/2009

⁶⁵ Disponível em: <http://br24h.com/valesca-das-popozudas-fotos-que-estao-na-net>

⁶⁶ Fotos de minha autoria: frequentadoras de bailes funk em Belo Horizonte

sensual não só em poses para jornais, revistas, *sites* de fofoca, mas também nos bailes que frequenta. Muitas músicas que fazem referência ao comportamento da mulher dentro e fora dos bailes, em geral, a inscrevem em um espaço discursivo em que ela assume essa representação. Essas músicas são cantadas tanto por MCs do sexo masculino quanto do sexo feminino.

4.3- O padrão de beleza da mulher funkeira

O padrão de beleza da mulher funkeira (cantoras, dançarinas, adeptas do movimento etc.) difere dos padrões impostos pela indústria da moda. Em vez de mulheres esquiladas e de poucas curvas, que circulam nas passarelas de todo o mundo, consideradas modelos em diversos países, a funkeira tem em seus “dotes físicos” o padrão da sua beleza: ela é a “popozuda”. É um padrão específico da mulher brasileira e assumido por admiradoras do funk: quanto mais seios e “popozão” (bumbum), mais sucesso ela terá no movimento. Esse padrão tornou-se adequado à coreografia apresentada nos bailes/shows: os movimentos corporais propostos pela dança põem em destaque o bumbum. Muitas mulheres que fugiam aos padrões de beleza europeu e norte-americano (padrões consagrados como ideais) encontraram no funk um espaço para explorarem suas formas físicas⁶⁷. Ainda assim, elas remodelaram os seus corpos para acentuar mais suas curvas. Os seios ganharam proporções maiores por meio de implante de silicone e a cintura foi redefinida por meio de lipoaspiração para acentuar ainda mais as curvas características da mulher brasileira (contribuição do biótipo da mulher africana).

Esse padrão tem promovido o deslocamento social de mulheres, antes desconhecidas dos meios de comunicação de massa, para um cenário em que se inscrevem sujeitos invejados e admirados por muitos outros: o espaço das celebridades. É em nome dessa nova condição proposta que muitas delas procuram ocupar um espaço no movimento funk. Algumas mulheres que acompanham Djs e MCs, antes de se inscreverem no funk, trabalhavam como diaristas ou empregadas

⁶⁷ Não se trata, porém, de uma novidade, tendo em vista que a mulher brasileira sempre foi exaltada por suas curvas, principalmente as mulatas. Mas, nos últimos anos, muitas mulheres vêm buscando o padrão de beleza europeu que não condiz com as medidas valorizadas pelo funk.

domésticas e estavam longe das revistas e da mídia em geral. São as mudanças efetuadas no corpo e a própria corporalidade assumida por elas que as tornam aptas para integrar o espaço das celebridades instantâneas produzidas pelo movimento.

4.4- Tigrão: o estereótipo masculino do funk

Não é só a figura da mulher que tem uma representação específica no funk (estereotipada); o mesmo ocorre com a figura do homem, sujeito que também integra a cena enunciativa dos bailes. No funk, o homem assume um tom e uma corporalidade que o definem como um ser, ao mesmo tempo, dominador e dominado pela expressão corporal e o modo de se posicionar da mulher nos bailes. O estereótipo da figura masculina é o tigrão (denominação utilizada pelo grupo *Bonde do Tigrão* e adotada para se referir ao adepto do funk), homem viril, heterossexual, dotado de uma capacidade de conquista que o torna desejado por muitas mulheres que frequentam os bailes. Sua dança, extremamente sensual, também evoca o “universo” das práticas sexuais. As figuras (7), (8), (9), (10) e (11), apresentadas a seguir, traduzem bem o estereótipo do tigrão.



Figuras 7 e 8: Mr Catra⁶⁸

⁶⁸ Disponível em: <http://www.cabecadecuia.com/imagem/materias/58df2287523c723f269cf90d748c086b.jpg> acesso em 15/07/2009



Figura 9: Bonde do Tigrão ⁶⁹



Figura 10: funkeiros do Rio de Janeiro ⁷⁰



Figura 11: Frequentador de baile funk em Belo Horizonte ⁷¹

As músicas que fazem referência ao homem (tigrão), quase sempre o inscrevem no campo da sensualidade e do erotismo – essa representação é construída por meio de seu modo de agir, cantar e/ou dançar. Geralmente, o tigrão assume um tom ao mesmo tempo cordial e agressivo. Seduz por essa duplicidade de caráter. A malícia é sua característica mais forte: por meio de palavras e gestos, ele insinua uma ação de cunho sexual em que sua sensualidade e erotismo assumem uma representação específica, qual seja, a de um sujeito “chapa quente”, aquele que está sempre pronto para uma aventura sexual ⁷². Essa representação do tigrão se encontra presente em muitas músicas em que é feita uma referência à masculinidade do homem, conforme pode ser observado nas letras apresentadas seguir:

⁶⁹ Disponível em: <http://www.kboing.com.br/fotos/imagens.php?idartista=bondedotigrao> – acesso em 15/07/2009

⁷⁰ Foto de minha autoria – participantes de bailes funk no Castelo de Pedras – Rio de Janeiro

⁷¹ Foto de minha autoria

⁷² A descrição do comportamento do tigrão apresentada neste estudo foi feita com base nas letras das músicas e em depoimentos de homens e mulheres que participam dos bailes.

(14) Quer dançar, quer dançar, o tigrão vai te ensinar / Quer dançar, quer dançar, o tigrão vai te ensinar / Vou passar cerol na mão, assim, assim / Vou cortar você na mão, vou sim, vou sim / Vou aparar pela rabiola, assim, assim, / Vou trazer você pra mim, vou sim, vou sim / Eu vou cortar você na mão, vou mostrar que sou tigrão / vou te dar muita pressão / Então martela, martela, martela o martelão / Levante a mãozinha na palma da mão é o Bonde do tigrão⁷³.

(15) Tchutchuca, vou te pegar / Psiu, psiu, psiu / Por favor me diz quem é / É o Tigrão, gatinha / Caçador de Tchutchuquinha / Mas, por favor, Tigrão me diz o que você quer / Eu quero a sua boca pra beijar na minha boca / Eu quero o seu corpinho colado no meu corpinho / E o resto, Tigrão? / Eu só faço no escurinho / Não tenha medo, eu realizo o seu desejo/ Na hora do amor pode vir, mas vem sem medo / Assim... / Pára, pára, pára... apaga tudo / Tchutchuca / ...Não tenha medo, vou te pegar... / Tchutchuca ...Não tenha medo, sente a pressão...⁷⁴

(16) Ela senta e levanta / Ela senta e levanta / Pára na posição! / Pára na posição! / Pára na posição! / A menina quer pressão, então / Cabecinha, cabecinha, cabecinha é tudo / Cabecinha, cabecinha, cabecinha é tudo / Cabecinha, cabecinha, cabecinha é tudo / Pára na posição / Vai de tudão, tudão / Tudão, tudão, tudão / Vai de tudão, tudão / A menina quer pressão! Então / Na hora do amor todo tigrão tem sua malícia / Se não conhece, vem provar, eu faço amor que é uma delícia! / Fala que eu sou teu homem, ou então o seu marido / Fica louca aqui no quarto e vem fazer amor comigo (Assim) / A menina quer pressão!Então / Pressão, pressão, pressão, pressão, pressão, pressão... / Na pressão /("Oh my God!") / (toca o negócio aí) / Para na posição / Ela senta e levanta / Para na posição / Ela senta e levanta / Essa mulher não se cansa (para na posição), toca o negócio aí / Na hora do amor todo tigrão tem sua malícia / Se não conhece, vem provar, eu faço amor que é uma delícia! / Fala que eu sou teu homem, ou então o seu marido / Fica louca aqui no quarto e vem fazer amor comigo / Assim.⁷⁵

Nas músicas (14), (15) e (16), a representação construída em torno da figura do tigrão é a de um sujeito que se impõe sexualmente em relação à mulher, uma vez que ele domina as ações dela (*Eu vou cortar você na mão/ Vou mostrar que eu sou tigrão/ Vou te dar muita pressão/ Eu quero Tchutchuca vou te pegar/ Eu quero seu corpinho colado no meu corpinho/ Eu realizo o seu desejo*). Quando o homem assume o discurso no funk, ele se projeta como sujeito legítimo para comandar a ação a ser executada nos bailes. A mulher, nesse espaço construído em torno da figura masculina, é o sujeito a ser conquistado, é ela quem vai proporcionar ao tigrão a satisfação dos desejos dele. Na visão dele, esse é o desejo dela, ser desejada (dominada) por ele.

⁷³ Furacão 2000: *Cerol na mão*. Fonte Consultada <http://letras.terra.com.br/furacao-2000/83491/>

⁷⁴ Bonde do Tigrão: *Caçador de Tchutchuquinha*. Disponível em: <http://vagalume.uol.com.br/bonde-do-tigrao/cacador-de-tchutchuquinha.html>

⁷⁵ Bonde do Tigrão: *Cabecinha*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/bonde-do-tigrao/1038803/>

A “corte” é feita de maneira específica – para seduzir a mulher, o homem muitas vezes utiliza em suas músicas termos próprios do funk, tais como tchutchuca, gatinha e expressões no diminutivo (tchutchuquinha, mãozinha, corpinho, cabecinha) que muitas vezes assinalam seu caráter romântico e cordial. Nas letras das músicas, é recorrente o jogo com as palavras, o duplo sentido para o que se diz. Um exemplo disso é a música *Cerol na mão*, apresentada acima. Além do viés de cunho sexual, circula entre os admiradores do funk uma outra proposta de significação para o que é dito relacionada ao uso de drogas.

A representação construída e assumida por muitos homens nos bailes no momento em que músicas como essas são executadas é a de um sujeito que está pronto para satisfazer os desejos mais íntimos de uma mulher e satisfazer-se mutuamente. Esse discurso é repetido por muitos sujeitos que frequentam os bailes e que se autodenominam “funkeiro chapa quente”. A expressão “chapa quente” tanto pode ser associada ao sujeito (homem ou mulher) que se diz pronto para o ato sexual quanto para o “clima” geral do baile. Todo o espaço discursivo do funk gira em torno dos movimentos da mulher e da observação por parte do homem, ambos são seduzidos pelo caráter sensual evocado pela música e pelos dizeres dos MCs que muitas vezes incitam os frequentadores a se tocarem. (conforme atestam os vídeos apresentados no *Youtube*⁷⁶). Toda a composição da cenografia apresentada aos sujeitos que participam do movimento funk contribui para a instauração do discurso que trata, entre outras coisas, da sexualidade da mulher.

Em muitas instâncias sociais (entidades de cunho feminista, religioso, pedagógico, entre outros), a imagem associada à mulher integrante do movimento funk, conforme dito antes, é a de um sujeito que tem sua sexualidade explorada de forma vulgar. É comum encontrarmos nessas instâncias sujeitos que se sentem incomodados com o tratamento dado à mulher no funk: tanto no que diz respeito ao tratamento que ela recebe do homem, como ao que ela dá a si mesma – o discurso do homem para mulher e o discurso da mulher para si mesma. O modo como a funkeira se apresenta publicamente, as músicas que ela canta, as roupas que usa nos bailes ou mesmo em outros ambientes, a coreografia que executa têm sido tema de muitos debates

⁷⁶ Ver vídeos veiculados no youtube: http://www.youtube.com/watch?v=_-8TDNI3szs; <http://www.youtube.com/watch?v=pP8WHilrw50>; <http://www.youtube.com/watch?v=IFOFzaOCaZw>, <http://www.youtube.com/watch?v=3VDnFC4Z2hc>; http://www.youtube.com/watch?v=_OUpsbKOnfQ

envolvendo entidades e pessoas de diferentes setores da sociedade⁷⁷. Nesses debates, observa-se, geralmente, a desconstrução da imagem da mulher “consciente de seus atos” que “ironiza a hipocrisia social”⁷⁸ (a imagem que muitas funkeiras têm de si mesmas) e a construção da imagem de “mulher objeto”⁷⁹, “que não se dá o devido valor” e “que não percebe que está sendo usada pelo homem”⁸⁰.

Enquanto o funk estava “confinado” nos morros cariocas, o tratamento dado à mulher parecia incomodar apenas a poucos sujeitos, mas, a partir do momento em que ele passou a integrar as noites da Zona Sul de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, passou a chamar a atenção do poder público, de grupos de direitos humanos, grupos feministas, grupos religiosos, entre outros. É como se houvesse um choque entre duas culturas totalmente opostas e uma delas, nesse caso, a da zona sul, sofresse a influência negativa da outra (a cultura da favela). Cada um desses grupos procura, a sua maneira, estabelecer um distanciamento do funk com as ideologias que defende. Da mesma forma, os grupos de funk procuram se defender das “acusações” de apologia ao sexo, desnudando o que, de acordo com eles, a sociedade em geral procura esconder: “os jovens já estão transando há muito tempo”⁸¹, independente da existência do funk.

Grande parte das imagens construídas no espaço do funk não condiz com as representações propostas em outras instâncias sociais. O que é característico da periferia, muitas vezes, assume, em outros espaços, um caráter controverso. Nos morros cariocas, o linguajar utilizado no dia a dia não se distancia das representações encontradas nos bailes funk, por isso a identificação do sujeito da periferia com o movimento se dá de maneira tranquila em muitas comunidades do Rio de Janeiro e de

⁷⁷ Conforme vídeos do programa SuperPop: <http://www.youtube.com/watch?v=-R2zfnswuU>

⁷⁸ Esse discurso tem sido assumido publicamente pelas integrantes do grupo Gaiola das Popozudas, pela Mulher Filé e muitas frequentadoras de bailes funk.

⁷⁹ Esse contraste em relação à figura feminina: o modo como ela acredita se mostrar no funk e o modo como grande parte da sociedade a vê frequentemente vem sendo discutido em reportagens e debates televisivos (*Domingo Espetacular*, *SuperPop*, entre outros), jornais e revistas de circulação nacional (*O globo*, *Folha de São Paulo*, *Veja*, *Época*...), comentários em sites evangélicos e católicos, entre outros.

⁸⁰ As aspas sinalizam depoimentos coletados por mim em relação ao funk. Tenho ouvido constantemente de professores universitários, quando questionam sobre meu objeto de estudo, que o funk é muito vulgar, “difícil de engolir”. Médicos, dentistas e pedagogos com os quais converso a respeito do funk costumam fazer comentários semelhantes. Nenhum desses profissionais, contudo, aceitam gravar entrevistas a esse respeito, preferem, apenas, tecer comentários sem compromisso. Todas essas informações são apresentadas aqui para complementarem as análises propostas, pois elas são importantes para tratar da representação social da mulher funkeira e do próprio funk.

⁸¹ Mr Catra em entrevista à Revista Veja, Edição 1993, de 28 de março de 2001

outros estados. Assim também as ações de cunho sensual/erótico praticadas não apenas por membros das comunidades periféricas, mas exibidas em programas de televisão, estampadas em jornais e revistas não diferem do que é apresentado na proposta do funk: diz-se no funk o que já é dito em muitas comunidades; da mesma forma, propõe-se a fazer o que já costuma ser feito – a diferença está no fato de que o funk desceu o morro, que já se identificava com o proposta musical, e passou a integrar outros espaços⁸². O fato de sujeitos integrantes de classes sociais consideradas de maior poder econômico frequentarem os bailes e assumirem publicamente que gostam de ouvir música funk incomoda por sinalizar um caminho inverso ao feito pelos “favelados”: integrantes de classes sociais A, B e C⁸³ estão subindo o morro e assumindo uma posição ideológica contrária à proposta pela formação social à qual pertencem.

4.5- O corpo que enuncia

A análise das imagens que compõem o quadro enunciativo, pautada na proposta de estudo da AD de linha francesa, é relevante para o estudo em questão pelo fato de elas mostrarem o corpo da mulher em movimento e as representações que são construídas em torno dele⁸⁴. Geralmente, a representação da cachorra ou mesmo da popozuda encontra-se no palco, uma vez que a grande maioria dos Djs e MCs (homens ou mulheres) se apresentam acompanhados por dançarinas que participam ativamente da cena enunciativa instaurada, conforme as fotografias abaixo e os diversos vídeos de funk encontrados no *Youtube* e *sites* oficiais de MCs e grupos de funk⁸⁵.

⁸² O funk brasileiro de cunho erótico já marcou presença nos Estados Unidos e em países da Europa, da Ásia, conforme agenda da MC Tati Quebra-Barraco e do grupo Gaiola das Popozudas.

⁸³ A classificação das classes sociais é feita neste estudo de acordo com os dados do IBGE: classe A – acima de 30 salários mínimos; classe B – de 15 a 30 salários mínimos; classe C – de 6 a 15 salários mínimos; Classe D – de 2 a 6 salários mínimos; classe E – até dois salários mínimos.

⁸⁴ Não pretendo, porém, evocar outras propostas teóricas para este estudo, como a Semiótica, pois cada quadro teórico parte de uma perspectiva que lhe é própria. Englobá-las em um mesmo estudo pode não configurar uma boa estratégia de análise, devido a posições diferentes ou mesmo divergentes evocadas no interior de cada uma delas.

⁸⁵ Ver vídeos: <http://www.youtube.com/watch?v=q-N7q86qirk>; <http://www.youtube.com/watch?v=T41bFcdKuVc>; http://www.youtube.com/watch?v=4M83uo1_LtM; <http://www.youtube.com/watch?v=pAffaTOyqD0>; http://www.youtube.com/watch?v=_1RLNVbGyLM



Figuras 12 e 13: baile em Belo Horizonte⁸⁶



Figuras 14 e 15: baile em Belo Horizonte⁸⁷

As dançarinas, em geral, são jovens, sorridentes, possuem corpos malhados e bem definidos. Vestem-se de modo sensual (bustiês, minissaias, shorts, calças justas); procuram sempre explorar e valorizar suas formas físicas. Elas executam movimentos corporais em consonância com a proposta musical. Os movimentos corporais, em geral, encontram-se centrados no bumbum. Costumam atrair o olhar de homens e mulheres que, muitas vezes, param de dançar para observar a coreografia executada por elas. Em muitos bailes, é comum a presença de homens observando o modo de dançar das mulheres que se encontram no palco e/ou na pista de dança, numa espécie de voyeurismo, conforme demonstram as imagens a seguir:

⁸⁶ Fotos de minha autoria

⁸⁷ Dançarinas em baile funk realizado em Belo Horizonte. Fotos de minha autoria.



Figura 16 : Mulher Melancia⁸⁸



Figura 17: Gaiola das Popozudas⁸⁹



Figuras 18 e 19: baile funk em Belo Horizonte⁹⁰

As mulheres que frequentam os bailes, em sua maioria jovens e popozudas, também costumam observar as cantoras e dançarinas e se espelham no modo como elas se vestem e no modo como se apresentam, adotando, muitas vezes, no interior dos bailes, uma postura semelhante na maneira de vestir e de dançar. Em diferentes lugares onde ocorrem bailes funk, elas se vestem e se portam de modo semelhante. A vestimenta utilizada por homens e mulheres é parte constitutiva do funk do mesmo modo que a dança também o é. Em geral, as mulheres usam roupas bem justas, shorts ou minissaias e procuram sempre explorar suas formas físicas, conforme mostram as figuras a seguir:

⁸⁸ Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL631753-9798,00> – acesso em 08/01/2009

⁸⁹ Disponível em <http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=Fotos+shows+mulher+melancia&btnG=esquisar&meta=> acesso em 20/06/2009

⁹⁰ Baile funk em Belo Horizonte – foto de minha autoria.



Figura 20: “Meninas de top e cintura baixa”⁹¹



Figuras 21, 22 e 23: freqüentadoras de bailes em Belo Horizonte⁹²



Figura 24: Castelo de Pedras – Rio de Janeiro⁹³

⁹¹ Disponível em: http://veja.abril.com.br/280301/p_082.html - acesso em 20/01/2008 - Montagem fotos Oscar Cabral – acesso em 16/10/2008.

⁹² Fotos de minha autoria

⁹³ Foto de minha autoria.

Em relação à vestimenta, o sonho de consumo da funkeira carioca e da paulista é possuir uma calça da marca *Gang* e um par de tênis da *Nike*. Esse desejo é manifestado na música a seguir:

(17) Calça da Gang toda a mulher qué, uns R\$:200 pra deixar a bunda em pé. / só a galera / Popozuda, popozuda, popozuda, popozuda, popozuda, popozuda, popozuda. / Me chama de cachorra que eu faço AU AU, me chama de gatinha que eu faço miau / Calça da Gang toda a mulher quer / Me chama de cachorra que eu faço AU AU, me chama de gatinha que eu faço miau / Calça da Gang toda a mulher quer / Popozuda lora rebola a sua bundinha, o baile todo ta te olhando e geral perdendo a linha / Popozuda lora rebola a sua bundinha, o baile todo ta te olhando e geral perdendo a linha / Calça da Gang toda a mulher quer, uns R\$:200 pra deixa a bunda em pé.⁹⁴

As grifes desejadas por muitas mulheres integrantes do funk são as que produzem roupas que modelam o corpo da mulher, acentuando suas curvas. São calças, saias e macacões que exploram as formas físicas, comprimem o abdômen e dão um aspecto mais volumoso ao bumbum. O corpo desejado por grande parte das mulheres adeptas do funk não é o corpo idealizado pelas agências de modelos, pelo contrário, a mulher deve ter bumbum com contornos expressivos e seios bem volumosos – ser popozuda. A própria coreografia adotada no funk foi desenvolvida para mulheres com um padrão específico de corpo, pois envolve movimentos rápidos e repetitivos dos quadris e do bumbum que visam acentuar o que nelas é mais cobiçado.

É comum as dançarinas que acompanham os MCs se tornarem figuras públicas, como é o caso da Mulher Melancia, da Mulher Moranguinho, da Mulher Maçã, da Mulher Melão e da Mulher Jaca.



⁹⁴ Tati Quebra Barraco, *Calça da Gang*

Figura 25: Mulher Melancia⁹⁵ Figura 26: Mulher Moranguinho⁹⁶ Figura 27: Mulher Maçã⁹⁷



Figuras 28 e 29 Mulher Melão⁹⁸



Figura 30: Mulher Jaca⁹⁹

Todas essas mulheres traduzem o estereótipo de mulher proposto pelo funk. Elas são “popozudas”, desinibidas e ousadas, a representação simbólica da “cachorra”, da “potranca”, da “tchutchuca”. A ousadia e o despudor também estão inscritos no nome artístico adotado por elas. Entre as figuras femininas que dominam esse cenário musical, há, ainda, a Mulher Filé, que diz ter vindo para romper com a sequência de frutas encontradas no funk:



Figura 31: Mulher Filé¹⁰⁰

⁹⁵ Revista Playboy, junho de 2008.

⁹⁶ Disponível em: <http://www.blogadao.com> - acesso em 10/07/2008.

⁹⁷ Disponível em: <http://japostei.com/wp-content/uploads/2008/07/mulher-maca.jpg> - acesso em 10/10/2008

⁹⁸ Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL681174-9798,00-> acesso em 1º/08/2008

⁹⁹ Disponível em: <http://www.portaldasnoticias.com/> - acesso em 1º/08/2008

O marketing construído em torno da figura feminina é o de um produto a ser consumido rapidamente – próprio das sociedades de consumo. Como as frutas, as mulheres se deterioram com o tempo, perdem o espaço no campo das celebridades. Nas sociedades atuais, conforme nos diz De Certeau (1990, p. 30), o consumo se apresenta como uma produção astuciosa, dispersa, mas que ao mesmo tempo se insinua ubiquamente, de forma silenciosa e quase invisível, “pois não se faz notar com os produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar*¹⁰¹ os produtos impostos por uma ordem econômica dominante”. Essa ordem estimula todo o tipo de produto e projeta diferentes consumidores que se constroem nas relações sociais. A representação assumida pela mulher fruta a inscreve, como dito antes, de forma atópica em relação à representação da mulher em outras práticas discursivas. Muitas mulheres rejeitam essa projeção da funkeira por acreditar que se trata de uma banalização do corpo feminino e da projeção social conquistada pela mulher nas últimas décadas.

As chamadas mulheres frutas e a mulher Filé representam a nova geração de funkeiras, suas antecessoras também se apresentavam de um modo bastante peculiar:



Figura 32: Proibida do Funk, a Loira da Galera, a Ninja do Funk e a Mercenária.¹⁰²

Todas essas mulheres assumiram uma posição de sedutora e de dominadora da situação discursiva que integravam. É a mulher que seduz com sua sensualidade e domina seu parceiro por sua beleza, pela personificação assumida (auxiliada pela

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.blogando.info/artigos/fotos-e-video-mulher-file-yani-de-simone-musa-do-pisca-bumbum/> - acesso em 15/12/2008

¹⁰¹ Grifo do autor.

¹⁰² Disponível em: <http://www.ljunior.com/precursoras-do-funk-rivais-das-mulheres-frutas.html> - acesso em 23/10/2008

vestimenta) e a coreografia executada. Há outras mulheres que não são tão conhecidas do grande público, mas que têm grande destaque nos bailes do Rio de Janeiro, como é o caso da Mulher Trepadeira:



Figura 33: Mulher Trepadeira e Mc Pixadão ¹⁰³

Cada uma dessas mulheres constrói uma imagem com base na dança que executa e na desconstrução da imagem construída por sua antecessora. A fama que elas conquistam é, muitas vezes, passageira e, por isso, é preciso cada vez mais ousadia para se destacar no funk. Para desconstruir a imagem da Mulher Melancia e se promover discursivamente no funk, a Mulher Filé evocou o discurso de cunho machista erótico que trata a mulher como “algo a ser consumido”: “chega de fruta, homem gosta é de comer carne”¹⁰⁴.

Ao se apresentar como algo a ser saboreado, degustado, a Mulher Filé instaura o discurso feminista às avessas. Por um lado, ela rompe com os preceitos de grupos que durante anos têm lutado contra o tratamento dado às mulheres por homens que as consideram objetos sexuais. Mas, por outro lado, ela contribui para a instauração de um discurso Outro, na rede interdiscursiva em que se inscreve cada discurso, ao se posicionar como ser legítimo para expor sua própria sexualidade de uma maneira peculiar, para debochar da sociedade em que vive, que não aceita que ela manifeste em público seus desejos mais íntimos. Ela se vê livre inclusive para decidir se quer ou

¹⁰³ Disponível em: <http://www.superpop.net/mulher-trepadeira-e-mais-uma-gostosa-do-funk> - acesso em 05/12/2008

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.fofocandoblog.com.br/post/265/nova-musa-do-funk> - acesso em 21/10/08

não ser tratada como objeto sexual ou, ainda, para tratar seu parceiro da mesma forma, sem medo de se expor.

As ações promovidas pelas “mulheres frutas” e pela Mulher Filé quase sempre se voltam para os desejos amplamente reprimidos por muitos anos de dominação masculina¹⁰⁵. Para Bourdieu (1998: 22-23), as mulheres, de uma maneira geral, absorvem passivamente a “ordem masculina do mundo”, como que em conluio com o julgo de seus próprios dominadores. Em quase todas as sociedades, ao longo da história, a mulher tem aceitado passivamente as imposições sociais dirigidas a ela.

O Grupo *Gaiola das Popozudas* também tem procurado desconstruir a imagem das chamadas “mulheres frutas” por meio de fotos divulgadas na internet (ver figuras 34 e 35), entrevistas a jornais e *sites* de fofocas e pela música (18) *Fruta estraga*.



Figura 34: Valesca¹⁰⁶



Figura 35: Valesca¹⁰⁷

(18) Jaca, Jaca / Melancia qual é? / Moranguinho e Melão / Não é isso que o homem quer / Sou a Valesca, Sou a Valesca / Eu sou mulher, eu sou mulher / Fruta tá na feira / Buceta é o que o homem quer / (É isso que eu quero) / Xereca e Cu / Xereca e Cu ... / (A noite toda) / Acabou a palhaçada / Ninguém aguenta mais / A fruta às vezes estraga / Xaninha nunca é demais / Acabou a palhaçada / Ninguém aguenta mais / A fruta às vezes estraga / Xaninha nunca é demais.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Bourdieu (2003)

¹⁰⁶ Disponível em: <http://www.flogao.com.br/gaioladaspopozudas/foto/204/126939667> - acesso em 02/01/2009

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.titinet.com.br/news/a-funkeira-Valesca-popozuda-critica-rivais-com-funk-fruta-estraga-2828.html> - acesso em 18/10/2008

¹⁰⁸ Gaiola das Popozudas: *Fruta estraga*.

Em entrevista ao *blog Só na Cachaça*, a vocalista do grupo, Valesca, ao ser questionada sobre a possibilidade de as “mulheres frutas” se sentirem ofendidas com a música *Fruta estraga*, declarou o seguinte: “se elas se sentirem ofendidas é só responder que dá mais um caldo. Essa polêmica é uma boa pra todo mundo. A única coisa que não pode fazer é me xingar, porque aí a coisa vai ficar feia”¹⁰⁹. De fato, os conflitos permeiam grande parte dos movimentos sociais. Muitas vezes são eles que impulsionam as ações dos sujeitos, suas manifestações discursivas, promovendo rupturas e deslocamentos por meio das posições defendidas e/ou reivindicadas e das posições refutadas. O conflito estabelecido entre as mulheres que participam diretamente do movimento (dançarinas e MCs) instaura a competitividade própria das relações de consumo. Quanto mais elas se atacam discursivamente, mais se promovem e o funk ganha mais destaque na mídia. Esse jogo discursivo é evocado na música *Fruta estraga*, cuja proposta é subverter a representação social de homens e mulheres e propor uma nova configuração para o movimento funk em que os dizeres ganham expressões de caráter libidinoso.

¹⁰⁹ MC Creu fez uma música em resposta ao grupo *Gaiola das Popozudas* cuja letra diz o seguinte: A inveja é uma merda / vejo que te estragou / Seu marido te roubava / Por isso tu chifrou / O corpinho da Jaca / Deixou ela maluca / Inveja do Caralho tu queria era ser fruta / Loirinha meu amor ? ouça o que te digo / Que quer brexeca velha ? vai procurar no asilo / Não se deve mexer com quem tá quieto.

Capítulo 5

O funk como espaço discursivo da encenação carnavalesca

A carnavalização é tratada amplamente por Bakhtin (1965) em seus estudos sobre a obra de François Rabelais. Para Bakhtin, na obra de Rabelais predomina o princípio da vida material e corporal em que a imagem do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e também sexuais recebe um tratamento singular, próprio das manifestações populares da Idade Média – o realismo grotesco que envolve a cultura cômica popular da época em que o escritor francês viveu. Tal manifestação cultural, centrada na ideia de carnavalização, segundo Bakhtin, resulta de uma lógica indissolúvel entre o cômico, o social e o corporal – uma forma festiva e utópica da realidade social. Na perspectiva grotesca, o corpo age em função de si mesmo, expressa suas emoções e seus sentimentos por meio das ações promovidas em praça pública e do riso enquanto manifestação dotada de verdade. Dizem-se verdadeiramente as coisas por meio do riso e das encenações grotescas.

O riso carnavalesco é, segundo Bakhtin (1965, p. 10), um riso festivo, de caráter universal, um patrimônio do povo. Não diz respeito a uma reação individual de um fato cômico, mas a uma ação coletiva: “o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado em seu aspecto jocoso”. É um riso “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.

No funk, essa manifestação popular assume características distintas das festas carnavalescas, mas o caráter festivo permeia a letras das músicas e a coreografia executadas por homens e mulheres nos bailes, conforme propõe a discussão apresentada no item 5.1.

5.1- A encenação carnavalesca

Nos festejos carnavalescos da Idade Média, as diferenças sociais davam lugar ao riso e à encenação popular dos corpos. O exagero e o grotesco se inscreviam nessas manifestações de forma explícita, exagerada e efetiva. Tratava-se de manifestações coletivas da cultura popular em que se promovia um “rebaixamento”, uma transferência do plano ideal, espiritual para o plano terrestre, mundano, isto é, ocorria uma *corporificação* e uma *dessacralização* de ritos religiosos por meio de festividades que ridicularizavam e vulgarizavam as ações humanas. Nessas manifestações, o riso, o vocabulário jocoso e a paródia se integravam e compunham o cenário festivo. O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, afirma Bakhtin (1965, p. 18), “foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa”. Com seu caráter universal e centrado nas ações humanas, o riso tinha também como características o radicalismo, a ousadia, a lucidez e o naturalismo. Devido a essas características, tornou-se expressão de consciência nova, livre e crítica dos fatos¹¹⁰.

Na Idade Média, o realismo grotesco estampava-se nas festas populares onde se exploravam o riso e a comédia. As manifestações populares recebiam denominações como: *feira dos loucos*, *feira do asno*, *carnaval* e *charivari*. Embora a *feira dos loucos*, de caráter brincalhão, fosse a manifestação da tolice em oposição à seriedade do culto cristão, com o tempo, ela se tornou uma das expressões mais claras do riso festivo associado à igreja. O riso se opunha ao discurso oficial, ao religioso, ao tom sério usado por representantes dessas instâncias, por meio dos ritos e espetáculos carnavalescos apresentados em praça pública. Havia em cada uma dessas festas uma liberdade legalizada durante suas manifestações. Tudo o que era dito e feito recebia um tratamento, de certo modo, permissivo por parte da igreja e das instituições oficiais,

¹¹⁰ Para Elide Valarine Oliver, tradutora e comentarista do Terceiro livro de Rabelais, a sátira de Rabelais tem origens diferentes, uma das modalidades que o autor praticava é a sátira menipeia ou antomia. Esse gênero tem suas raízes na antiguidade e deve seu nome ao filósofo do séc. III a.C. Menipo de Gadara. Na obra de Rabelais, as personagens e os acontecimentos ligados a elas tinham um correspondente histórico. O autor transformava fatos históricos em ficção e pessoas que viviam na corte em personagens transfiguradas e grotescas de suas narrativas. Para Bakhtin, tais fatos e tais pessoas eram perfeitamente identificáveis na obra de Rabelais, embora muitos desses fatos não tenham sido registrados em outras fontes, o que muitas vezes dificulta o trabalho do historiador. Bakhtin classifica seu próprio trabalho como essencialmente histórico-literário e estreitamente ligado aos problemas da poética através da história.

uma vez que não havia proibição de nenhuma parte e nem mesmo punição para os dizeres proferidos contra quem quer que fosse; pelo contrário, as figuras de destaque da época eram muitas vezes ironizadas em praça pública.

A literatura parodística dessa época, criada durante as festas, atendia aos propósitos de cada uma delas e eram, portanto, destinadas a serem lidas nessa ocasião, uma vez que reinava ali uma liberdade e uma licença para se dizer o que bem quisesse. Toda a linguagem do povo e mesmo dos clérigos encontrava-se impregnada de elementos do “*baixo*” *material corporal*, isto é, a obscenidade, as grosserias estavam associadas à parte inferior do corpo, aos órgãos genitais¹¹¹. As escrituras sagradas eram transportadas, travestidas e parodiadas (apresentadas às avessas) durante as manifestações populares. Eram submetidas às forças degradantes do chamado “baixo” corporal.

O riso das ruas, para Bakhtin (Ibid.), não fazia acepção dos sujeitos e das classes sociais, geralmente as paródias eram dirigidas ao estrato superior para se posicionarem contra ele, não de forma particular, mas universal. Na praça pública não havia escala de superioridade e inferioridade, não havia também distinção entre sagrado e profano, ambos adquiriam direitos iguais por meio dos jogos de palavras¹¹² que eram incorporados pelo coro de pessoas que por ali circulavam. Com esse caráter universal e festivo, promovia-se a ridicularização da vida por meio de figuras espetaculares. As palavras de cunho grotesco refletiam o exagero e a ironia das transações ocorridas em praça pública entre os comerciantes nas quais imperava o charlatanismo. A manifestação mais impressionante e lógica do riso se dava na forma de ritos e espetáculos carnavalescos por meio das paródias a eles relacionadas. O riso não tinha caráter individual, não caracterizava uma sensação subjetiva, mas uma sensação social, universal, manifestava-se por meio do contato dos corpos em praça pública. Em oposição ao riso, a seriedade medieval, impregnada de elementos como o medo, a fraqueza, a mentira, a hipocrisia, a violência e a falta de liberdade, era comumente assistida em outros momentos da vida.

¹¹¹ Bakhtin (1965) associa o “baixo” corporal ao túmulo para aquele que foi rebaixado, mas é também o que fecunda e que, portanto, dá a luz: a morte do mundo antigo e o nascimento de um novo mundo.

¹¹² A finalidade do jogo verbal é, de acordo com a nota publicada no *Terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel*, sua própria repetição por meio de variações que se intensificam.

Na boca do poder, a seriedade visava a intimidar, exigia e proibia; na dos súditos, pelo contrário, tremia, submetia-se, louvava, abençoava. Por essa razão ela suscitava a desconfiança do povo. Era o tom oficial, e era tratado como tudo que fosse oficial. A seriedade oprimia, aterrorizava, acorrentava; mentia e distorcia; era avara e magra. Nas praças públicas, durante as festas, diante de uma mesa abundante, lançava-se abaixo o tom sério como uma máscara, e ouvia-se então uma outra verdade que se exprimia de forma cômica, através de brincadeiras, obscenidades, grosserias, paródias, pastiches, etc. Todos os terrores, todas as mentiras se dissipavam, diante do triunfo do princípio material e corporal. (BAKHTIN, 1965, p. 81-2)

Segundo Bakhtin, a liberdade efêmera imperava durante os ritos, manifestando-se nos dizeres, no riso e nos movimentos corporais. Ocorria uma interrupção provisória de todo o sistema oficial e religioso; porém a seriedade não era de todo excluída, ela se encontrava nas entranhas dos ritos e, sempre que necessário, manifestava-se no medo do sofrimento das ações religiosas e sociais impostas. Essas características encontram-se presentes nas obras de Rabelais que, para Bakhtin, são integralmente cômicas e universais. O riso presente na obra do francês renascentista é tratado por Bakhtin como dotado de verdade; os demais elementos são tratados por ele como “vocabulário da praça pública”. O vocabulário utilizado nas obras *Patagruel* e *Gargântua*, de acordo com o estudioso russo, ao longo dos séculos, tem deixado seus leitores embaraçados. Muitas vezes esse embaraço é resultante de associações entre a linguagem do autor (realismo grotesco) e a pornografia moderna. O cinismo na obra rabelaisiana encontra-se essencialmente ligado à praça pública, ao carnaval do fim da Idade Média e do Renascimento, na alegria e no riso coletivo da multidão nas festas populares. O sentido que o vocabulário da praça pública assume no século XX e até mesmo no século XXI difere dos propósitos carnavalescos da praça popular. Daí muitos estudiosos não conseguirem captar sua profunda ambivalência.

A ideia renascentista da fecundidade, da renovação e do bem-estar – o ciclo vida-morte-nascimento – era perceptível nas cenas que envolviam a utilização pública dos excrementos e da urina. Havia todo um ritual envolvendo esses elementos. A significação dessa cultura cômica popular formada ao longo dos séculos, para Bakhtin, é extremamente profunda e destituída de qualquer candura. Ela não necessita da nossa condescendência. Os elementos da linguagem popular (interpelações, juramentos, grosserias e todas as manifestações linguísticas legalizadas em praça pública, incluindo-se aí os espetáculos grotescos organizados) infiltravam-se facilmente nos demais gêneros festivos promovidos na época, inclusive no drama religioso. Eles eram

capazes de metamorfosear o conjunto da linguagem, caracterizavam os elementos não oficiais da linguagem e, portanto, eram considerados “uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc.” (Bakhtin, 1965, p. 162) Na praça pública, havia uma convergência de tudo o que não era oficial, mas que, de certa forma, gozava de livre manifestação em que o povo detinha a palavra, mesmo que por um curto espaço de tempo. O grotesco transposto para o plano material e corporal manifestava-se por meio da glotonaria, da embriaguez, dos gestos obscenos e do desnudamento dos corpos. O exagero, o hiperbolismo, a profissão, o excesso são elementos característicos do estilo grotesco. O exagero e o grotesco permeavam as cenas em que ocorriam os banquetes:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. (BAKHTIN, 1965, p. 245)

As descrições dos banquetes na obra de Rabelais encontram-se estreitamente mescladas e essencialmente ligadas às imagens do corpo grotesco. Esse encontro do homem com o mundo por meio da boca que “mastiga e tritura esse mundo em forma de alimento” tem intrigado muitos estudiosos do pensamento por esse estranho e necessário processo de inserção do mundo no homem e deste no mundo. Da mesma forma em que o exagero e o grotesco permeavam os banquetes, esses traços também caracterizam a descrição carnavalesca do corpo, principalmente quando as imagens corporais estavam ligadas às injúrias e ao riso. Tratava-se, segundo Bakhtin (1965, p. 278-9), de um corpo “fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo”, cujas partes são denominadas por muitas expressões consagradas em todas as línguas, tais como: “órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz”.

No âmbito familiar, os corpos eram motivos de riso e de injúrias por suas características universais: eles “copulam, fazem as necessidades, devoram; os seus ditos giram em torno dos órgãos genitais, o ventre, a matéria fecal e a urina, as doenças, o nariz e a boca, o corpo despedaçado”. A imagem do corpo despedaçado,

desnudado caracteriza o tom grotesco e irônico das manifestações carnavalescas.

Na segunda metade do séc. XVII, as festividades populares, os ritos carnavalescos perdem terreno nas praças públicas e as comemorações passam a ocorrer em ambientes familiares. Conforme afirma Bakhtin (1965, p. 30), “a visão de mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro começa a transformar-se em simples humor festivo.” As festas populares não desaparecem, mas têm seu espaço delimitado. A concepção carnavalesca do mundo, com suas imagens grotescas, perde a influência direta da cultura popular, continuando a ser transmitida unicamente na tradição literária, principalmente na cultura renascentista.

No Renascimento, segundo Bakhtin, o riso foi relegado para fora de todas as esferas ideológicas oficiais, religiosas e sociais, todas elas caracterizadas pelo tom sério, única forma de expressar a verdade e o bem. Com isso, o medo e a veneração passaram a imperar nessas esferas. O riso manifesto na prática artística determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média teve sua significação positiva, regeneradora inscrita nas ações criadoras, tornando-se a expressão de uma consciência nova, livre, crítica e histórica da época.

Ocorre nesse período, de acordo com o autor, uma certa *formalização* das imagens grotescas que figuravam nas festas populares, o que permitiu que diferentes tendências a utilizassem para fins diversos. Apesar das diferenças em relação ao caráter grotesco manifesto nas festas carnavalescas da Idade Média, mantiveram-se a ousadia da inovação e a liberação do ponto de vista dominante, embora tais manifestações tenham ocorrido lentamente no domínio artístico. Mas, com o Absolutismo e a instauração de um novo regime oficial, a cultura cômica popular regrediu na hierarquia dos gêneros, separando-se em grande parte das raízes populares e restringindo-se especificamente ao campo da literatura e das artes. Posteriormente, sofreu um processo de degeneração.

No século XIX, o grotesco romântico, diferente do grotesco da Idade Média e do Renascimento que eram associados à cultura cômica popular, se apresentou como alheio, exterior ao homem, tudo o que era costumeiro e banal, tudo o que tinha o reconhecimento de todos passou a ser tratado como insensato e hostil ao homem.

O mundo humano se transforma de repente em um mundo *exterior*. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível. Tal é a tendência do grotesco romântico (nas suas formas extremas, mais prototípicas). A reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico. Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos *espantalhos cômicos*, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre.¹¹³ (BAKHTIN, 1965, p. 34)

Integrado à cultura popular da Idade Média e do Renascimento, o grotesco aproximava homem e mundo, ironizando-os, diferentemente da cultura romântica em que as imagens da vida material e corporal, como beber, comer, satisfazer as necessidades biológicas e sexuais perderam quase que totalmente sua significação regeneradora. O riso, na Idade Média, foi “sancionado pela festa (assim como o princípio material e corporal), ele foi um riso festivo por excelência”. (Ibid, p. 68). Por um lado, os românticos procuraram as raízes populares do grotesco, embora não tenham se limitado a atribuir a ele funções exclusivamente satíricas. Mas, por outro lado, houve “um reconhecimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável”¹¹⁴.

A partir da segunda metade do século XIX, período pós-romântico, ocorre, segundo Bakhtin, uma diminuição do interesse pelo grotesco tanto na literatura como na história literária. As alusões feitas a ele, quando ocorriam, relegavam-no às formas do cômico vulgar de baixa categoria ou à interpretação em forma satírica, pejorativa. Porém, de acordo com o autor, no século XX, assistiu-se ao renascimento do grotesco inscrito em duas linhas principais: o grotesco modernista e o grotesco realista¹¹⁵. O primeiro retorna às tradições do grotesco romântico se desenvolve sob a influência de correntes existencialistas. O segundo, por sua vez, retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, refletindo, às vezes, a influência direta das formas

¹¹³ Grifos do autor.

¹¹⁴ Bakhtin (1965, p. 38). Segundo o autor, até a figura demoníaca recebe conotações diferenciadas no grotesco da Idade Média e do Renascimento em comparação ao grotesco romântico: de figura risonha e agradável, nos dois primeiros, à encarnação do espanto, da melancolia e da tragédia, caracterizado por um riso sombrio e maligno, no último.

¹¹⁵ Segundo Lipovetsky (1983, p. 129-130), o mundo carnavalesco e popular da Idade Média tende a se diluir sob o impulso do fenômeno humorístico que integra todas as esferas da vida moderna. Os carnavais foram substituídos por uma proposta humorística sem panfletos violentos, mas com um novo estilo “descontraído e inofensivo”. A partir da idade clássica, inicia-se um processo de decomposição do riso carnavalesco (risos excessivos e exuberantes), do ritual grotesco, das simbologias propostas nas festas populares. Ocorre uma dessocialização da privatização do cômico e passa a integrar o espaço do prazer subjetivo por meio de uma disciplinarização do cômico.

carnavalescas. O grotesco é a forma predominantemente adotada nas correntes modernistas. Mas sua interpretação requer, segundo o autor, uma análise do ponto de vista da unidade da cultura popular e da cultura carnavalesca de mundo¹¹⁶. De acordo com Bakhtin, não pode haver em Rabelais nem “naturalismo grosseiro¹¹⁷”, nem atitude psicológica, nem pornografia; para que isso não ocorra é preciso que o leiamos com os olhos de seus contemporâneos. O que muitas vezes é classificado como grotesco foi tratado durante a Idade Média como cômico, burlesco – a originalidade da cultura cômica medieval, segundo o autor, não recebeu um tratamento adequado nos últimos séculos.

O quadro teórico esboçado por Bakhtin nos permite analisar a cultura popular atual, no caso específico deste estudo, o movimento funk. Daí a necessidade dessa reflexão e dessa busca pelas raízes populares para analisar o funk enquanto manifestação cultural e social, uma vez que a cultura cômica popular, quer na Idade Média, no Renascimento ou nos tempos atuais, é extremamente heterogênea em sua natureza. Com base na proposta de Bakhtin, pretendo buscar traços no movimento funk que apontam para o cômico e o burlesco que marcaram as festas carnavalescas da Idade Média e do Renascimento, isto é, procuro buscar a unidade interna de todos os elementos que constituem sua proposta cultural/ideológica, seu valor como concepção do mundo e seu valor estético, principalmente o que diz respeito à participação feminina na manifestação da cultura popular – *a querela de mulheres*.

5.2- A presença feminina no realismo grotesco

No *Terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel*, de Rabelais, encontra-se uma parte destinada à representação social da mulher na Idade Média e no

¹¹⁶ Embora o foco principal do livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* seja as obras *Pantagruel* e *Gargântua*, o contexto em que o escritor renascentista viveu pode ter influenciado sua literatura. Na obra de Rabelais, conforme postula Bakhtin (1965), as personagens migraram-se da praça pública para as festas mascaradas da corte, ligando-se a outras tradições, o que implicou em mudanças no estilo e no modo de interpretação do cômico popular. Esse fato deu início ao que o autor denomina “degenerescência estilística”. Posteriormente, no século XVII, registram-se o que o autor denomina “realismo de alcova”: as conversas deixam a praça pública e se instalam no interior dos lares em diálogos da vida cotidiana do romance de costumes moderno. A obscenidade e os demais elementos cômicos exibidos em praça pública perderam seu verdadeiro sentido e passaram a ocupar o domínio da vida privada. O apogeu dessa nova proposta se dá no século XIX

¹¹⁷ Bakhtin atribui essa denominação a Abel Lefranc na introdução ao terceiro livro de Rabelais.

Renascimento. Na Idade Média, havia duas tendências literárias em torno do sexo feminino: a primeira, costumeiramente chamada de “tradição gaulesa”, que atravessou toda a Idade Média, tratava a natureza da mulher de forma negativa; a segunda, denominada “tradição idealizante”, tratava a mulher de forma sublime. Enquanto os poetas platônicos medievais eram partidários da segunda tendência, Rabelais era adepto da primeira, por isso, trarei um pouco dessa proposta para, posteriormente, analisar a participação da mulher na sociedade atual.

Para Bakhtin, a tradição gaulesa constitui um fenômeno complexo e repleto de contradições internas em que se podem distinguir duas vertentes: a tradição cômica propriamente popular e a tendência ascética do cristianismo medieval, ambas estranhas uma a outra. A primeira não trata a mulher de maneira desfavorável, embora a figura feminina seja associada ao baixo material e corporal. A mulher encarna o “baixo” caracterizado, ao mesmo tempo, como degradante e regenerador. Sua imagem é ambivalente: ela reaproxima da terra e dá a morte, mas também é detentora do ventre, o princípio básico da vida. Nas artes, tal ambivalência se transforma em “ambigüidade da sua natureza, em versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo” (Bakhtin, 1965, p. 209). As características da figura feminina opõem-se à mediocridade, à avareza, à estupidez, à falsidade, entre outras características negativas atribuídas a seu parceiro. Segundo o autor,

Na “tradição gaulesa”, a mulher é o túmulo corporal do homem (marido, amante, pretendente), uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena, dirigida contra todas as pretensões abstratas, tudo que é limitado, acabado, esgotado, pronto. É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo que é velho e acabado. (Idem)

É a figura feminina que promove a substituição do velho pelo novo. A renovação se dá por meio da fecundação, instala-se no ventre – gerador da vida. O riso que a cerca é, ao mesmo tempo, brincalhão e destruidor. O marido é o sujeito traído, corno, destronado e ridicularizado.

As tendências ascéticas do cristianismo, segunda tendência da “tradição gaulesa”, diferentemente da outra proposta, tratam a mulher de forma negativa. Tendo em vista esse tratamento, Bakhtin nos atenta para o fato de que o jogo cômico em torno da figura feminina não pode ser transposto do plano cômico para o sério sem perder

suas características naturais. Isso ocorre nas enciclopédias da Idade Média e do Renascimento que resumem as acusações góticas levantadas contra as mulheres; nelas, as verdadeiras imagens da “tradição gaulesa” encontram-se empobrecidas e deformadas. Na obra de Rabelais, especificamente em seu terceiro livro, o tratamento dado à figura feminina aproxima-se da tradição cômica popular, embora o autor apresente uma singularidade em relação a essa tendência. A “voz” que fala do caráter feminino provém das festas populares da praça pública, do carnaval.

5.3- O cômico e o erótico na cultura funk

A configuração que o movimento funk vem assumindo nos últimos anos pode ser associada, em parte, à ideia de carnavalização por apresentar cenas que remetem a ações aparentemente “grotescas”¹¹⁸, ao cômico, à cultura dos excluídos. O grotesco atualmente dissolveu-se em manifestações corriqueiras em muitas sociedades, tomou novas formas de representação que tratam da expressão da liberdade sexual e da exploração da sensualidade em ações de caráter erótico. Os vídeos pornô que circulam no *Youtube* atestam bem essa nova representação da sexualidade.

No funk, essa representação se dá tanto na caracterização de alguns integrantes do movimento, no modo como eles se posicionam em público, como nas letras das músicas e nas coreografias apresentadas nos bailes/shows. O que há de resquícios do realismo grotesco no funk atual? As representações assumidas no funk, muitas vezes, apresentam um caráter caricatural que integra sensualidade, erotismo e pornografia. Essa representação está presente nas letras das músicas, em algumas coreografias e também no modo de se apresentar publicamente de alguns integrantes do movimento. A música a seguir exemplifica bem essa representação caricatural das relações afetivas entre homens e mulheres.

¹¹⁸ As aspas utilizadas aqui se referem ao fato de que na sociedade atual não se encontra essa característica do grotesco das festas carnavalescas, o que se verifica nos dias de hoje é um processo de multiculturalismo e de maior liberdade de manifestação cultural. A sociedade atual, segundo Lipovetsky (1983), encontra-se em uma fase além da era satírica e do cômico mordaz que caracterizava o realismo grotesco, hoje impõe-se um estilo aberto, desenvolvido e humorístico, mas inseparável do consumismo crescente. Mesmo a pornografia assumiu uma conotação lúdica, engraçada, um erotismo de massa.

(19) Thubilu bilu Thubilu bilal, deixa de frescura e pega no meu pau / Thubilu bilu Thubilu bilal, / Deixa de frescura e pega no meu pau / Encontrei uma menina, sentada na esquina / Ela me disse pra fazer um sexo/ Eu disse para ela que só tinha 5 conto, paga uma peta que o bilal tá pronto... / Thubilu bilu Thubilu bilal, deixa de frescura e pega no meu pau / Thubilu bilu Thubilu bilal/ Deixa de frescura e pega no meu pau / Ela me disse que 5 conto era uuma merreca / Paga 50 q tu come a xerereca... / Eu disse para ela que eu sou sapo cururu / Pago 5 conto pra comer teu cú / Thubilu bilu Thubilu bilal / Deixa de frescura e pega no meu pau / Thubilu bilu Thubilu bilal, deixa de frescura e pega no meu pau / Vai menina, deixa de frescura/ vai! pega logo no meu pau! você vai gostar.¹¹⁹

Em geral, as coreografias executadas por homens e mulheres nos bailes suscitam o desejo, estimulam os movimentos corporais para a prática sexual e expõem o discurso da sexualidade livre, legitimando e reiterando as representações e os valores inscritos no movimento. A projeção dada ao corpo da mulher propõe a construção de um sujeito específico, próprio do movimento, pois a funkeira, como muitas mulheres que se destacaram no século passado, se despe de todo o pudor que durante muito tempo foi delegado à mulher e se inscreve no campo das representações estereotipadas de um sujeito adepto da promiscuidade, do sexo sem compromisso. Por meio de sua dança, ela encena um jogo de sedução (ver figuras a seguir).



Figura 36, 37, 38, 39: Yani de Simone, a Mulher Filé ¹²⁰

A coreografia apresentada é bem expressiva e põe em destaque o corpo da mulher, principalmente seu bumbum e suas genitálias (embora estas encontram-se ocultas pela roupa). Os movimentos são rápidos e repetitivos, o que proporciona maior flexibilidade do corpo. Por meio da dança, muitas mulheres se destacam no funk. A

¹¹⁹ Mr Catra: *Thubilu bilu* - Fonte: <http://letras.terra.com.br/mc-catra/1221229/>

¹²⁰ Disponível em: <http://www.fococandoblog.com.br/post/265/nova-musa-do-funk-> acesso em 21/09/08.

mulher Filé foi destaque em jornais, revistas e programas de TV de todo o país ao propor uma nova coreografia para o funk: a “dança do pisca bumbum”. Trata-se, segundo ela, de movimentos de contração das nádegas, desenvolvidos especialmente para a música de Mr Catra. Esse movimento se intensifica mais quando é introduzido um cartão magnético entre as nádegas da dançarina (ver figuras 40, 41 e 42).



Figura 40: Mulher Filé¹²¹



Figura 41: dança do pisca bumbum¹²²



Figura 42: MC Catra e Mulher Filé – dança do pisca bumbum¹²³

Na figura 42, podemos observar uma cena em que, a convite de Mr Catra, a Mulher Filé interage diretamente com o público, deixando-se tocar por um rapaz que ali se encontra. Ela se posiciona de costas para a platéia e permite que o rapaz introduza entre suas nádegas um cartão magnético que passará a integrar a nova cena a ser

¹²¹ Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL354382-9798,00-> acesso em 21/09/2008

¹²² Disponível em: <http://www.abril.com.br/fotos/mulher-file/?ft=file-extra-03g.jpg> – acesso em 05/01/2009

¹²³ Disponível em: http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/file_melao_090813_album.jhtm?Abrefoto=1 (Ag. News) – acesso em 20/01/2009.

instaurada (a dança do pisca-bumbum). Ao som da música *Bumbum não se pede* (ver texto 20), ela apresenta uma coreografia, constituída por movimentos repetitivos do bumbum. Tal coreografia se inscreve em um jogo de sedução e erotismo que se materializa em um ato singular, uma dança sensual que explora o bumbum da dançarina e que, em geral, promove um estranhamento de muitos sujeitos não adeptos do funk¹²⁴.

(20) Rebolando até o chão / Rebolando até o chão / Hahahaha... / Rebolando até o chão / Desse jeito eu tô gostando / Rebolando até o chão, gatinha / A gente só invade / depois que a gata pisca / bumbum não se pede / bumbum se conquista, / bumbum não se pede / bumbum se conquista, / a gente só invade / depois que a gata pisca / bumbum não se pede / bumbum se conquista / bumbum não se pede / bumbum se conquista / Rebolando até o chão / Hahahaha... / Rebolando até o chão / Desse jeito eu tô gostando / Rebolando até o chão, gatinha / a gente só invade / depois que a gata pisca / bumbum não se pede / bumbum se conquista / bumbum não se pede / bumbum se conquista¹²⁵.

A coreografia apresentada por homens e mulheres nos bailes funk muitas vezes envolve movimentos corporais de cunho sensual/erótico. A cena validada por meio da dança se inscreve no campo da sensualidade e do erotismo. O tratamento dado à mulher nos bailes e nas músicas aponta para uma construção coletiva de um *ethos* feminino paradoxal: a mulher se situa e é situada como um sujeito ao mesmo tempo sedutor e seduzido pelo ritmo da música e pelas letras que evocam sua sexualidade de uma forma peculiar. No espaço discursivo do funk, as palavras proferidas, os olhares, os gestos e a postura assumida por esses sujeitos compõem o cenário discursivo evocado pela música e/ou pelos dizeres dos MCs que, de certa forma, rompem com outras representações sociais vigentes. Essa ruptura, manifestada por meio das encenações do corpo e pela execução das músicas, vem ganhando cada vez mais espaço nas festas particulares de estudantes universitários, em bailes de debutantes e em festas de casamento, por seu caráter ao mesmo tempo transgressor e cômico. O riso evocado nessas encenações não corresponde diretamente ao riso carnavalesco da Idade Média, mas a uma manifestação cômico-erótica inscrita nos jogos de sedução que, de certo modo, evocam fragmentos das representações carnavalescas.

A busca exagerada da sensualidade por meio da exposição do corpo e da

¹²⁴ Ver vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=H76HnQFc-O8>

¹²⁵ Mr Catra: *Bumbum não se pede*.

coreografia apresentada promove cenas que, muitas vezes, causam estranhamento por deformarem o corpo da mulher, como pode ser verificado nas fotografias apresentadas a seguir:



Figuras 43, 44 : Renata Frisson, a Mulher Melão¹²⁶



Figura 45: Yani de Simone, a Mulher Filé¹²⁷



Figura 46: Andressa Soares: Mulher Melancia¹²⁸

As poses em que as dançarinas se encontram nessas fotos evidenciam partes de seus corpos: não se trata apenas de uma exposição dos seios ou do bumbum para uma fotografia sensual, o desejo de se mostrar para o outro, mas de se mostrar de

¹²⁶ Disponível em: http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/file_melao_090813_album.jhtm?Abrefoto=1 Foto: Agência News – acesso em 13/09/2007

¹²⁷ Disponível em: http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/file_melao_090813_album.jhtm?Abrefoto=1 Foto: Agência News – acesso em 13/09/2007

¹²⁸ Disponível em: <http://www.aluisiosaboya.com/eteceteras/danca-do-creu-com-a-mulher-melancia/> - acesso em 12/06/2009

forma irreverente, um erotismo exacerbado que transfigura as formas físicas da mulher.

Para Marzano Parisolli (2002, p. 138), a degradação do corpo da mulher reduzida a um objeto-instrumento leva à negação de sua pessoa, sendo ela apenas considerada como meio da excitação e do prazer sexual. A posição em que a Mulher Melão se encontra na Figuras 43 e 44 – agachada, de costas para o público, com o bumbum projetado para cima, os seios “saltando” fora do bustiê justíssimo, remete a um erotismo exacerbado, foge aos padrões de fotografias das revistas masculinas (*Sexy, Playboy*) e se inscreve nos padrões de revistas e *sites* de divulgação de material pornográfico.

Marzano Parisolli (2002, p.131) postula que, ainda que o corpo de um sujeito não seja obsceno em si mesmo, quando o sujeito se torna um instrumento de prazer, ele “deixa de ser, como pessoa carnal, o objeto de desejo. É seu corpo-instrumento que se torna objeto de desejo e é aí que nasce a obscenidade”.

5.4- Fragmentos do corpo em evidência

O modo como muitas funkeiras se apresentam em fotografias e vídeos e o modo como elas se vestem nos bailes deixam à mostra partes de seu corpo, geralmente parte de seus seios e de seu bumbum. Não se trata aqui de uma especificidade do funk, mas da representação que a mulher assume em muitas práticas discursivas: é comum a mulher expor seu corpo em fotografias veiculadas em jornais e revistas, em programas de televisão, entre outros. Ao deixar em evidência apenas algumas partes de seu corpo, a mulher se mostra de forma fragmentada para o outro, inscrevendo-se em uma proposta que valoriza apenas o que ela tem de mais sensual. É como se houvesse um silenciamento do sujeito e uma explicitação do objeto de desejo, apenas fragmentos de seu corpo, aquilo que nele se inscreve no desejo do outro. A identidade desse sujeito é construída em torno do que nele se mostra mais significativo, ou melhor, mais desejado.

Desse modo, promove-se um apagamento simbólico do “eu”, enquanto ser do mundo, e evoca-se o que o caracteriza socialmente: os seios fartos associados à figura de uma fruta dão origem à Mulher Melão. É por meio de seus seios que Renata Frisson se constrói socialmente, ou seja, um fragmento de seu corpo assume a representação

de sua identidade social. O mesmo ocorre com a representação social da Mulher Melancia. Ela é caracterizada pela associação feita entre seu bumbum e uma fruta de “proporções semelhantes”: a melancia. Ambas assumem essa representação e se constroem discursivamente como “frutas”.



Figura 47 e 48: Mulher Melão¹²⁹



Figura 49 e 50: Mulher Melão¹³⁰



Figura 51: Mulher Melancia¹³¹

¹²⁹ Disponível em: <http://www.blog.ljunior.com/fotos-da-mulher-melao-renata-frisson-na-playboy/> - acesso em 10/06/2009

¹³⁰ Disponível em <http://fatioupassou.com/fotos-renata-frisson-a-mulher-melao-deixa-seios-a-mostra-a-morena-capricha-no-decote-durante-lancamento-da-revista-sexy.html> - acesso em 15/07/2009

¹³¹ Disponível em <http://blogs.abril.com.br/umbandaastrologica/2009/06/transparencia-paetes-mulher-melancia-grava-dvd-funk-com-modelito-ousado.html> - acesso em 12/06/2009



Figuras 52, 53, 54: Mulher Melancia¹³²

Figua 55: Mulher Melancia¹³³

A representação simbólica do corpo das chamadas “mulheres frutas”, como dito anteriormente, evoca o discurso de cunho machista que situa a mulher como “algo a ser comido”. Nesse caso, destacam-se partes do corpo delas e cada fruta passa a ser associada a um tipo de fetiche masculino. Muitas vezes, ao se fragmentar, a mulher perde parte de sua representação na sociedade e passa a ser vista de forma “incompleta”, como se ela não tivesse algo mais para contribuir com as diferentes práticas discursivas existentes, inscrevendo-se, apenas, no campo da sexualidade e do erotismo.

5.5- A encenação do erótico e a incitação do outro

No *Youtube*, *site* que divulga vídeos amadores e profissionais, há um espaço para que os internautas possam comentar os vídeos exibidos. Os vídeos e as fotografias em que há uma excessiva exposição da mulher, ao serem divulgados na internet, costumam receber comentários que desqualificam o sujeito por trás da representação social da qual ele se investe. Em vídeos relacionados à exibição de dançarinas e MCs femininas, encontramos comentários como:

¹³² Disponível em: <http://www.abril.com.br/diversao/fotos/mulher-melancia-esta-playboy-julho-2009-482462.shtml>- acesso em 30/07/2009.

¹³³ Disponível em: <http://www.abril.com.br/fotos/mulheres-frutas/> - acesso em 10/06/2009

(1) Comentários sobre o vídeo *É show: Mulher Filé rebolando, piscando o bumbum e... cantando!*¹³⁴

- a) garivap - Vagaba de puro sangue...
- b) 99778889 - isso deve ser piranha até a sombra!!!!!!!!!!!!
- c) juliowave - Que Vagabunda !

(2) Comentários sobre o vídeo *Mulher Filé no auditório da BEAT98*¹³⁵

- a) nescau17 - gostosa pra caralho mais tem uma cara de vagabunda vei .. so presta pra fude msm q nem u cara la falo
- b) new2order - Delícia de mulher, mas é muito vadia, só serve pra trepar gostoso. Ela deve ser tão burra quanto uma porta.kkkkk
- c) ravenaotaku - que escroto mais uma puta pra manchar a reputação das brasileiras.

(3) Comentários sobre o vídeo *Mulher Melancia - Velocidade 6 !!!!*¹³⁶

- a) domareta - essa melancia e uma delicia. O TAMANHO DA PALETA DELA. chupo ela inteirinha
- b) sanndrwella - eu ã sei quem é mais idiota: a musica! ou o cantor! ou as mulheres vagabundaaa do palco! ou quem escuta e gosta desse lixo!!
- c) carecapel - eu keria te ela mas é fodah mulher gostosa é que nem melancia.. ngm come sozinho.

(4) Comentários sobre o vídeo *Mulher Melão • Renata Frisson*¹³⁷

- a) loukluk16 - MEU DEUS QUE PUTA GOSTOSA ELA QUE MUITO DA esse cusinho gostoso espanhola deliciosa hein cachorra gostosa
- b) gostozo96 - da vontade de de enfia a piuca no meio do cu dela e goza
- c) Cabralziinhoo - Que gostosa gozei pra ella

(5) Comentários sobre o vídeo *Gaiola das Popozuda - agora to solteira (Tsunami 2)*¹³⁸

- a) lintiboso - e tem gente que chama isso de musica!!!!!!!!!!!!!!!!Kkkkkkkkkkkkkkkkk um bando de vadia tudo puta. Essa puta ta tudo querendo dar a buceta,tudo vadia!!!!!!
- b) loukura22 - isso e a pior especie de ser vivo que abita no planeta terra
- c) andreacalzzani (em resposta a loukura22) - Rsrrsrsrs.....Ach o que vc nunca veio ao EUA ou para Europa, só o que tem por aqui é Carioca, nunca vi tantas. E muitas vieram as custas de gringos, claro não todas pq ai tem gente boa. Mais então eu nunca vi tanta puta assim. Fazem qualquer coisa para sair dos subúrbios e favelas. Mas não podemos negar que no Rio tem muita safadeza, mais que os outros lugares.
- d) azevedoluna - quem gosta de cerebro é cientista ou neurocirurgião, homem gosta de bunda grande , perna sarada e buceta bonita. FATO.

(6) Comentários sobre o vídeo *mulher moranguinho dançando*¹³⁹

- a) download122345467 - eh uma verdadeira puta eu como essa vadia!
- c) analov3r - Essa nasceu pra levar no cú mesmo hehe
- d) jesuscristosalva1996 - show de bola pow conserteza como o amigo ai falou a mulher

¹³⁴ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=V8PupsFjdHE> – acesso em 20/01/2009

¹³⁵ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=w6cHUrupDDo> – acesso em 20/01/2009

¹³⁶ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=-JXkThMQvPQ> – acesso em 20/01/2009

¹³⁷ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=8M2S8j-ygbg> – acesso em 20/01/2009

¹³⁸ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=viaKwjffWzM> – acesso em 20/01/2009

¹³⁹ Disponível em: http://br.youtube.com/watch?v=_z7yWzC2csc – acesso em 20/01/2009

moranguinho e bem melhor que a porra da melancia a quella porra e muito gordaaaaaaa ~~regime~~

Os vídeos geralmente exploram parte do corpo das mulheres relacionada aos nomes artísticos adotados por elas: Mulher Melão (destaque para os seios da dançarina e para o bumbum), Mulher Melancia, Mulher Filé, Mulher Moranguinho e Popozudas (destaque para o bumbum). As danças são constituídas por movimentos sensuais em que o bumbum está sempre projetado para cima, de forma a deixá-lo mais evidente – é por meio dos movimentos efetuado que a coreografia chama a atenção do outro. As expressões faciais remetem ao prazer proporcionado pela dança. Os gestos apresentados, geralmente, respondem à proposta da música. A mulher procura, por meio deles, materializar o que é dito. Por exemplo, em trechos de músicas que sugerem um ato sexual, como em “vou te dar muita pressão”, a mulher mantém o corpo curvado com as pernas levemente dobradas e o bumbum projetado para cima (os quadris apresentam uma curvatura bem acentuada), para efetuar movimentos para dentro e para fora.

Grande parte dos comentários enviados ao *Youtube* faz referências às funkeiras de forma machista. Elas são tratadas por “putas”, “piranhas”, “safadas”, “vadias”, “vagabundas”. Os dizeres evocam o discurso machista/pornográfico/chulo e, muitas vezes, o comentarista assume o caráter de um “garanhão”, o sujeito viril que gosta de mulher “gostosa”. Ele se apresenta como heterossexual/machista e com legitimidade para dizer o que diz. Nesse caso, a mulher é apresentada como objeto sexual, além de ser classificada como fútil e vulgar. Muitas mulheres assumem esse mesmo discurso e reprovam o comportamento das funkeiras. É comum ouvir de mulheres que se situam em outras instâncias sociais que as frequentadoras de bailes funk são mulheres fúteis, vulgares, de baixo nível.

5.6- Do lúdico ao erótico: em cena o discurso da e sobre a mulher no funk

Muitas músicas funk propõem uma encenação em que o discurso instituído tende para a relação entre o lúdico, o cômico e o erótico, por meio de um jogo simbólico entre os termos e/ou expressões empregados. Trata-se de um jogo de linguagem em que são

evocadas outras conotações (propõe-se uma ideia outra) por meio da repetição e/ou entonação das palavras e do efeito de sentido proposto por essa entonação. As letras simples e repetitivas, aos serem integradas ao “pancadão” do funk, promovem uma cena em que o lúdico e o erótico se entrecruzam e se inscrevem discursivamente de forma ousada e, muitas vezes, atópicas. É nesse entrecruzamento de discursos que muitos funkeiros se promovem no cenário musical e também nele que ocorre uma reconfiguração do discurso sobre a sexualidade com base no modo como as relações intersubjetivas se inscrevem nas práticas de cunho sexual, nas relações familiares, nas ações de sujeitos situados à margem da sociedade. As músicas *Dako é bom* e *60 na mandioca* são exemplos da mesclagem entre o lúdico e o erótico:

(21) Entrei numa loja/ Estava em liquidação/ Queima de estoque/ Fogão na promoção/
Escolhi da marca DAKO/ porque Dako é bom/ Dako é bom/ Calma, minha gente, é só a
marca do fogão!¹⁴⁰

(22) Fui no mercado comprar uma mandioca olhei para o preço vi 60 mandioca/ 60 na
mandioca/ pago 60 na mandioca/ Ai passou um menino e me pediu um beijo/ e eu pedi
em troca me compra um pão de queijo/ Ele foi no mercado comprar um pão de queijo/
olhou para o preço viu/ 60 no pão de queijo/ 60 no pão de queijo/ pago 60 no pão de
queijo/ fui no mercado comprar uma mandioca...¹⁴¹

Nas músicas *Dako é bom* e *60 na mandioca*, promove-se uma cena de cunho sexual por meio de um jogo linguístico em que as expressões utilizadas são reinscritas em uma proposta outra e, portanto, assumem uma outra conotação. As estratégias textual-discursivas (formulações linguísticas) utilizadas nesse jogo visam instaurar uma cena em que o dizer deve ser reinterpretado por seu avesso, evoca-se um outro discurso, o da sexualidade, não mais o da brincadeira com as palavras (usar uma palavra em lugar de outra em forma de um jogo verbal). Na música *Dako é bom*, em princípio, a *cenografia* é a de uma dona de casa que aproveita uma liquidação em uma loja para adquirir um fogão. Contudo, a ênfase dada à expressão “Dako é bom”, por meio da repetição e da entonação utilizada pela cantora, com a troca da sílaba tônica do termo “Dako”, rompe com essa cenografia e propõe uma reinterpretação da proposta discursiva. Com isso, instaura-se uma cena em que a cantora expõe sua intimidade e

¹⁴⁰ Tati Quebra Barraco: *Dako é bom*. Disponível em <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/147076/>

¹⁴¹ Tati Quebra Barraco: *60 na mandioca*. Disponível em <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/149570/>

expressa sua opinião em relação à prática sexual. Ela assume o caráter de uma mulher ousada, que não tem medo de assumir suas preferências sexuais, capaz de manifestar em público seus desejos íntimos. O jogo discursivo construído por meio da música se torna mais explícito nos dizeres finais da cantora: *Calma, minha gente, é só a marca do fogão*. Esses dizeres são acompanhados pelo riso que explicita o *tom* brincalhão e ousado assumido por ela. Da mesma forma, na música *60 na mandioca*, o jogo discursivo instaura uma cena, de cunho erótico, em que a mandioca passa a representar o órgão sexual masculino.

A repetição das expressões apresentadas na música, assim como em *Dako é bom*, contribui para a instauração dessa cena e reforça o caráter lúdico da ação proposta. O efeito de sentido proposto pelas músicas é materializado pelos movimentos corporais executados pela cantora e pelo público que participa de suas apresentações. Os gestos insinuam um ato sexual e o prazer que esse ato proporciona é demonstrado pelas expressões faciais da cantora. Isso, de certo modo, incita o público que responde com dizeres como: “oh trem bão”, “vem gostosa, senta na minha mandioca”, “gata, assim você me mata”¹⁴² etc.

A ludicidade também está presente nas ações executadas pela cantora Tati Quebra Barraco em suas apresentações: ela ri e brinca com os jogos de palavras propostos por suas músicas e com o efeito de sentido outro que elas proporcionam. Incita homens e mulheres a executarem as ações propostas pela música (sentar na mandioca, por exemplo), debocha das pessoas que sentem vergonha de falar sobre sexo em público e propõe a liberdade sexual da mulher. Por meio da letra da música, aparentemente desconexa, a cantora propõe ao sujeito que a escuta um jogo simbólico em que os termos evocados não são os mesmos que são proferidos: a mandioca não diz respeito à raiz comestível, mas ao órgão sexual masculino, não é a marca do fogão que é boa (*Dako é bom*), mas o ato sexual anal. Ao instaurar o discurso erótico por meio de um jogo de sentidos, a cantora evoca uma cena enunciativa em que as representações sociais são repensadas e recategorizadas de modo a atender à nova configuração proposta. Essas recategorizações dizem respeito ao fato de ocorrer uma

¹⁴² Manifestações de participantes de um baile funk em Belo Horizonte.

mesclagem entre propostas discursivas distintas¹⁴³, como por exemplo, a junção do lúdico e do erótico compondo uma cena que beira à obscenidade. Esta, contudo, é repensada e adaptada a uma prática discursiva de cunho musical.

¹⁴³ Isso não quer dizer que haja divisões estanques entre os discursos, ou seja, somente lúdico, somente erótico, somente cômico. O que ocorre é a predominância de uma dessas categorias em um dado discurso.

Capítulo 6

A música como expressão da sexualidade feminina

A música é, sem dúvida, o elemento propulsor do discurso veiculado no funk. É por meio dela que os sujeitos (re)constroem as identidades sociais características do movimento. As letras, conforme já dito, são simples, marcadas pela repetição de termos e/ou expressões. Muitas delas se inscrevem no campo do erotismo ou, mesmo, da obscenidade, pelo tratamento dado à sexualidade de homens e mulheres.

Geralmente, há um “eu” (MC – cantor/Mestre de cerimônia) que comanda a encenação a ser instaurada nos bailes/shows e a representação a ser assumida pelos sujeitos que ali se encontram: o homem viril é o tigrão, o sujeito “chapa quente”, e a mulher é a cachorra, a potranca, a cavala, aquela que não tem medo de expor sua sexualidade em público – sujeitos que se identificam com a proposta discursiva que se instaura, assumem esse caráter proposto pelo movimento, ou seja, inscrevem-se no jogo enunciativo, integram-se à manifestação discursiva evocada pela música e se constroem como objeto do discurso. Ambos participam ativamente da cena enunciativa instaurada. Trata-se de uma construção simbólica, de uma negociação que ocorre entre o mestre de cerimônia e/ou o Dj, por meio da música apresentada, e os frequentadores dos bailes. Há um acordo mútuo em que a mulher se posiciona como gostosa, popozuda, glamuroza, aquela que se inscreve na prática discursiva e é seduzida pelo ritmo da música, mas que também seduz com o dançar, com suas vestimentas, com as expressões faciais que manifesta, com as insinuações que promove. Em músicas como *Sensação*, *Glamurosa 2000* e *Bolim Bola*, há um diálogo entre o MC e os frequentadores dos bailes e/ou shows. O MC dita as ações a serem seguidas e o público responde por meio da dança.

(23) Ei potranca, chega aí / Vou te dar uma ideia, chega aí / Se quer dançar, se divertir / Pra lá e pra cá, pra sacudir / E desce o corpo até o chão / Com a mão no pé mexe o popozão / De lá pra cá, daqui pra lá / Ai que dança louca, assim ó / Joga a mão pro alto, joga, joga / Joga a mão pro alto, joga, joga / Joga a mão pro alto, joga, joga / E você também / Bota a mão no ombro, vai e volta / Bota a mão no ombro, vai e volta /

elemento referencial introduzido pela música ou pelos dizeres dos MCs é “incorporado” pelo público que passa a executá-los. A mulher assume o caráter simbólico introduzido por expressões como “potranca”, “popozuda”, “lindinha”, “gata”, “gracinha”, “gostosa”, e age de acordo com a proposta da música – o espaço construído, muitas vezes, é o espaço da mulher que se mostra e se constrói como o centro das atenções nos bailes. Ela não se importa com a denominação utilizada pelo MC para se referir a ela e atende à proposta da música. A intersubjetividade que se estabelece manifesta-se no comportamento de homens e mulheres durante os bailes e na interação desses sujeitos com a música e com a proposta de Djs e MCs. Na encenação da música *Bolim Bola*, por exemplo, muitas mulheres respondem à proposta apresentada colocando o dedo na boca e fazendo “cara de safadinha”. A fotografia a seguir tenta flagrar um momento em que a mulher responde à ação proposta pela música *Bolim Bola*:



Figura 56: baile funk em Porto Alegre¹⁴⁸

Nesse caso, a cena que se instaura por meio da música e dos dizeres dos MCs é a da construção simbólica da mulher fútil e ousada, mas essa cena é revestida de um caráter lúdico: a mulher assume o discurso de que “tudo não passa de uma brincadeira”¹⁴⁹ com a sexualidade de homens e mulheres, um jogo de sedução. A mulher brinca com essa¹⁵⁰ situação e não se intimida com os olhares que são dirigidos

¹⁴⁸ Baile funk em Porto Alegre. Foto de minha autoria.

¹⁴⁹ Esse discurso é assumido pela MC Taty Quebra Barraco e reproduzido por muitos adeptos do funk.

¹⁵⁰ Não é uma novidade do funk o emprego do termo “brincar” com uma conotação sexual. Em *Macunaíma*, obra de Mario de Andrade, esse termo é constantemente empregado para tratar das ações de cunho sexuais entre o personagem principal e suas companheiras.

a ela. O tom erótico revela-se nessas músicas principalmente pela escolha de determinadas expressões, como: *dar pressão, brincar, balançar o rabo*.

Na música *Sensação*, não há uma proposta sexual explícita – o termo “potranca” é utilizado para chamar a atenção da mulher para a dança a ser construída com a participação do homem que, nesse caso, aparece como figura secundária. É o corpo dela que está no centro da cena proposta. Já na música *Deixa a cachorra passar*, o tigrão apresenta-se ao mesmo tempo como o sujeito que domina a cena, que se propõe a orientar as ações da cachorra, mas que também é seduzido pelos movimentos corporais executados por ela. Ele conhece os desejos dela e se mostra capaz de realizar suas fantasias (dele e dela). A cachorra apresenta um comportamento específico, ela se assume enquanto mulher ousada e determina as ações que devem ser tomadas pelo tigrão.

6.1- O funk de cunho erótico: a encenação da sexualidade por meio da música

Muitas músicas funk podem ser inscritas em uma proposta discursiva centrada em uma aparente banalização¹⁵¹ da sexualidade feminina, tratada neste estudo como “erotismo exacerbado”. Essa denominação se deve ao fato de que, nesse movimento, muitas músicas integram ações, dizeres, coreografias de cunho sexual/erótico que, quase sempre, apresentam um tom subversivo, tratado em outras instâncias sociais como obsceno e, até mesmo, esdrúxulo. O modo como a mulher é tratada nas músicas e o modo como ela se mostra no funk, as representações construídas em torno de sua sexualidade (cachorra, vadia, potranca) a inscrevem em um espaço discursivo em que o sexo é tratado de forma livre, descompromissada, permissiva. No espaço discursivo do funk não há um controle interno sobre o que é dito, não há censura, o que ocorre, segundo seus admiradores, é uma liberação do prazer de dizer e de fazer o que se tem vontade, sem medo e sem culpa. Segundo Mr Catra, o funk retrata apenas o que já acontece no dia a dia de muitos sujeitos. Os jovens já fazem sexo e o fazem de uma forma permissiva pela própria sociedade. Para ele, não é o funk que vem contribuindo

¹⁵¹ Esse é o tratamento dado ao movimento funk por diferentes setores da sociedade brasileira.

para a mudança no comportamento dos jovens, são os jovens que vêm contribuindo para a mudança no funk.

A dança lembra os movimentos do axé, mas, como já dito, é o tratamento dado à sexualidade no funk que chama a atenção da mídia por expor em público ações muitas vezes tratadas como libidinosas. O funkeiro é frequentemente acusado de práticas sexuais dentro do espaço dos bailes, de reverter os valores sociais, de expor sua sexualidade de forma vulgar e de promover ações sexuais promíscuas. Mas ele se defende dessa acusação mostrando à sociedade que o que se diz e o que se faz no funk não é novidade para ninguém – é a própria sociedade que, na visão do funkeiro, promove essas ações.

6.2- O discurso masculino na música funk

A presença masculina no movimento é intensa. Muitos MCs do sexo masculino costumam cantar músicas que tratam da sexualidade feminina e propor, por meio dessas músicas, uma representação da mulher objeto, embora esse discurso não seja assumido explicitamente em suas falas quando são questionados sobre o tratamento dado à mulher no funk.

Nas músicas apresentadas a seguir, o homem assume uma posição discursiva de dominador da encenação proposta. Nesse caso, é ele quem dita o que quer receber da mulher e como o quer. Trata-se, geralmente, de um jogo discursivo em que o sujeito se posiciona como objeto de desejo da mulher e, por isso, a cena gira em torno das ações dela para culminarem na satisfação dele. Ela também é o objeto de desejo dele, mas um objeto que ele manipula da forma que mais lhe convém. Por meio da análise das músicas *Ela quer, ela dá* e *Mama meu ganso*, procuro refletir sobre a construção simbólica da “cachorra” por parte do homem.

(27) Sem kaozada, na maior diplomacia / Hoje eu não quero proibidão, / Hoje só quero putária !!!!! / Ela quer, ela da, ela quer, ela quer da, ela quer, ela da, ela quer, ela quer da, ela quer, quer da, ela quer, que dá / Humildemente, eu vou te comer em pé/ Te bota na posição, vou te acariciar gostoso / Eu vou te da muita pressão, eu vo te comer em pé / Rã,rã,rã,rã,rã / O bagulho aqui ta louco no estilo Talibã / Eu sou o Catra, o fiel e veio o Rã,rã,rã,rã / Sapo, perereca e rã,rã,rã / Ela senta, ela grita / Ela deita, ela chora /

Pirocada na xoxota / Ela senta, ela grita / Ela deita, ela chora / Pirocada na xoxota / Vem, vem, vem me dá / Vem, vem, vem, vem, me dá !!¹⁵²

(28) Uhh... / Mama, nenem, vai! / Gotosinho, gotosinho! / Maravilha!!! / Ela mama meu ganso / Ela mama meu ganso / Ela mama meu ganso (hahaha!) / Ela mama meu ganso / E mama meu ganso / Ela mama meu ganso / Ela mama meu ganso (ui!) / Ai eu gostei! / Ela mamou diferente / Ela usou o dente / E não me arranhou / Que boca mais linda / Mamou na disciplina / E foi desse jeito que o negão gamou / Se ela mama meu ganso / Cabeça no balanço / Tá durão não tá manso / Pra ela sentar / Vem pra cá dar um beijo / Balançando o queixo / Baba no boneco e me faz gozar / Ela só pensa em mamar / Mamar, mamar, mamar (delícia!) / Vem comigo gozar / Gozar, gozar, gozar / Ela só pensa em mamar (yeah!) / Mamar, mamar, mamar (delícia!) / Vem comigo gozar, vem, vem / Gozar, gozar, gozar.¹⁵³

Nas músicas *Ela quer, ela dá* e *Mama meu ganso*, o sexo é tratado de forma libidínica e permissiva, longe do controle e dos ditames sociais, próprio do discurso de grupos marginalizados ou excluídos socialmente, em um espaço discursivo em que o público e o privado se mesclam e têm seus limites rediscutidos. Nesses casos, a linha que separa o discurso de cunho erótico do discurso de cunho pornográfico se mostra muito tênue, as ações propostas nas músicas recebem tratamento diferenciado de acordo com a posição discursiva assumida pelo sujeito que interage com elas, o que também ocorre em outras encenações de cunho sexual. Os termos proferidos, os movimentos corporais propostos nas/pelas músicas e o quadro sexual que elas evocam é o mesmo proposto em alguns filmes classificados como pornográficos e/ou vídeos eróticos. É característico desses discursos um linguajar próprio que os situa em um campo específico da sexualidade em que as cenas propostas refletem a busca pelo prazer do sexo mostrado discursivamente para o outro (seja ele integrante ou não integrante do movimento) – é por meio do dizer que as ações em torno da sexualidade de homens e mulheres passam a ser representadas socialmente.

No espaço discursivo da pornografia¹⁵⁴ e do erotismo exacerbado, a sexualidade não é regida por preceito morais e ou religiosos, ela se autogerencia, estabelece seus próprios limites, proclama sua liberdade de expressão linguística e de exposição da

¹⁵² Mr Catra: *Ela quer, ela dá*. – Disponível em: <http://letras.terra.com.br/mc-catra/948556/>

¹⁵³ Mr Catra: *Mama meu ganso* – Disponível em: <http://letras.terra.com.br/mc-catra/946825/>

¹⁵⁴ Segundo Marzano-Parisoli (2002: 137), “etimologicamente a palavra ‘pornografia’ vem do grego *porné* que significa prostituído e *graphein*, descrever”. A autora afirma que a pornografia está próxima da prostituição “na medida em que tanto a finalidade de uma como da outra é o comércio do ato sexual. Entretanto, se a prostituição converte em dinheiro o próprio ato sexual, a pornografia converte em dinheiro a incitação do ato sexual, dando a seu cliente oportunidade de ver, pelo texto, ou pela imagem, o que o proxeneta oferece na realidade ao cliente pelo corpo da pessoa prostituída”

sexualidade por meio das cenas que exhibe. Essas cenas buscam despertar a libido de seus espectadores. A mensagem que as imagens pornográficas proporcionam ao espectador, de acordo com Marzano-Pariseli (2002, p. 138), é que “as pessoas representadas não são mais que corpos-instrumentos para satisfazer não importa que desejo, prazer ou sonho”. O que ocorre na pornografia, para a autora, é uma “degradação” do sujeito “encarnado para o corpo-instrumento”, a imagem atribuída ao corpo, nesse espaço, é o da instrumentalização, da “despersonalização” do sujeito, considerado unicamente por seu corpo enquanto meio de prazer sexual: “é o olhar de uma terceira pessoa que transforma os atores sexuais em corpos-instrumentos obscenos”.

Mas a pornografia tem seu campo de atuação delimitado socialmente. Há regras sociais que ditam sobre quem, onde e quando pode ter acesso ou participar dessas manifestações. Interditamente socialmente a participação de menores em sessões de cinema erótico, em locais onde ocorrem cenas de sexo explícito e mesmo propõe-se (embora não seja fácil controlar) um controle sobre os *sites* que divulgam materiais pornográficos, restringindo o acesso a menores. Não é fácil estabelecer os limites que separam a pornografia do erotismo. O que muitas vezes ocorre é uma aproximação desses conceitos, pois o erótico pode ser visto por determinados sujeitos como pornográfico. Em muitos casos, é a relação estabelecida entre o sujeito que observa e a cena instituída que vai delimitar o que se situa apenas no campo do erótico e o que transcende, o que extrapola os limites da sexualidade cotidiana e a desnuda de forma livre, sem que haja controle sobre as condutas sexuais – o pornográfico.

A mulher construída discursivamente pelo homem em músicas como *Ela quer, ela dá* e *Mama meu ganso* é a mulher que não “mede” suas ações, faz o que tem vontade de fazer, expõe por meio de termos tratados socialmente em diferentes instâncias discursivas, como os de cunho erótico/pornográfico/vulgar, suas fantasias sexuais, exteriorizando seus prazeres. Nesse caso, a fantasia dela, do ponto de vista dele, é satisfazer às fantasias de seu parceiro – ela deve satisfazê-lo para, desse modo, satisfazer a si mesma por meio de ações ditadas por ele. Nos bailes, a execução de músicas de cunho erótico/(pornográfico?)¹⁵⁵ suscita os desejos que se materializam nos

¹⁵⁵ O emprego de parênteses e do ponto de interrogação se deve à afirmação anterior de que um determinado discurso pode ser classificado por um sujeito como pornográfico e ser classificado por outro

gestos, nas palavras e na coreografia executada constituída por movimentos de caráter sensual.

Em muitas músicas, as relações sexuais são evocadas dessa mesma maneira, conforme pode ser observado a seguir:

(29) Créeeeeeeeeeeeeeeeeuu / É créu na perereca / Toma perereca (2x) / O bagulho é esse Devagarinho devagarinho / quem quer créu na perereca / agora da um gritinho / ah perereca ah perereca ah perereca / quer um créu (2x) / é créu é créu é créu é creu / na perereca (2x) / é créu (4x) / é créu na perereca / o bagulho é esse / Devagarinho devagarinho / quem quer créu na perereca / agora da um gritinho / ah perereca ah perereca ah perereca quer um créu (2x) / é créu é créu é créu é creu / na perereca (2x) / toma perereca / é créu na perereca / créu / é créu na perereca.¹⁵⁶

(30) Vamo lá, vamo lá / Tá na área Mr catra / Veem encocha em mim / Senta, senta que tá quicando / Quicando, senta, quicando, senta / Senta mais um pouco/ Vem mais perto pra gente aproveita / Essa curta minissaia é mais fácil de senta / Minha calça tem um furo / Para meu, humm, passar / Tem tua saia pra ajuda / Então vem senta, que é só aproveita / o bagulho é muito doido / O meu tá ficando duro / E você se deliciando ando ando ando / Confesso que tá bom, muito bom, até demais! / Tenho muita experiência / Noto que você também deliciaaa / Senta mais um pouco / Vem mais perto pra gente aproveita / Essa curta minissaia é mais fácil de senta / Os teus peitos tão quicando / Assim como o humm, meu / No compasso, no compasso. / Ae rapaziada! Olha só a minha mina / Junto com a minha mina pode ser em qualquer lugar / E se ela não tiver, a primeira vou catar / Na Frente do bar, dentro da balada, no banheiro das minina, no jardim da tua casa, na pracinha e no shopping / São os melhores lugar pra fazer sacanagem / Senta mais um pouco / Vem mais perto pra gente aproveita essa curta minissaia é mais fácil de senta / tua boceta é bem grande / Bem mais fácil de chupar, e também pro meu bilauu entrar / Meu bilauu também é grande / você não pode reclama / Tem 10 cm de espessura e 20 de comprimento / Você chupa ele de um jeito até na garganta entra / Você masturba muito bem / Mas não pare de chupaa pa pa pa pa pa pa / Senta mais um pouco/ vem mais perto pra gente aproveita / Essa curta minissaia é mais fácil de senta / Cuidado com o jato, o jato de espermaa, vai entra na tua boceta / E eu vo te fecunda da da da da da / E um restinho vou deixar pra você chupaa pa pa pa pa pa pa.¹⁵⁷

O prazer evocado nas músicas *Boceta* e *Creu na perereca* remete os sujeitos ao domínio dos corpos que se movem e que se encontram nas ações propostas e orientadas por meio da dança. No espaço construído intersubjetivamente não há limites para a exposição da sexualidade e do erotismo exacerbado, não há ditames a serem seguidos, muito menos interdição, há apenas a relação entre os corpos que se

sujeito como erótico. Como dito antes, muitas vezes é o modo como ambos se posicionam em relação ao discurso que dirá se se trata de pornografia ou erotismo.

¹⁵⁶ Mc Créu: *Créu na perereca*.

¹⁵⁷ Mr Catra: *Boceta*. Disponível em <http://letras.terra.com.br/mc-catra/1106570/>

movimentam ao som da música, elemento central na estimulação desses movimentos. O linguajar utilizado nessas músicas se inscreve no campo da sexualidade sem controle, remete ao sexo sem compromisso, à promiscuidade. Em meio à dança, os corpos acompanham as batidas e os dizeres dos MCs, em um movimento repetitivo de quadris de homens e mulheres em que as genitálias deles são projetadas em direção ao bumbum ou às genitálias delas¹⁵⁸.

Nas duas músicas apresentadas acima, as relações sexuais são evocadas por meio dos dizeres e encenadas por meio dos movimentos corporais – homens e mulheres, muitas vezes, se comportam da mesma maneira. Os MCs do sexo masculino, em geral, executam os movimentos em parceria com as dançarinas que os acompanham. São as expressões faciais e os gestos executados por elas que contribuem para a encenação proposta. Durante a execução das músicas, é comum o público gritar e fazer gestos obscenos e se dirigir às dançarinas da seguinte maneira: “Aí vadia”, “Ô gostosa, você é muito tesuda”, “Aí potranca, ainda vou comer você” , “Piranha gostosa essa”.¹⁵⁹ De certo modo, eles (re)constroem valores associados à ideia de masculinidade, consolidada em muitas sociedades, que orientam a prática discursiva instaurada.

6.3- O discurso da mulher no funk de cunho erótico

A mulher, conforme já dito, se inscreve discursivamente no funk por meio de sua sexualidade, expressa nas músicas que fazem referência a ela, nos trajes utilizados em bailes/shows, nos dizeres que assume para si e na coreografia que executa. É a imagem dela que vem recebendo um tratamento específico no funk. Muitas músicas que tratam da sexualidade feminina com a utilização de termos não muito comuns às diferentes práticas sociais existentes, porém convencionais à cena instaurada¹⁶⁰, são cantadas por mulheres, o que, em geral, causa mais estranhamento por parte de não admiradores do movimento. A mulher trata de sua própria sexualidade por meio das

¹⁵⁸ Essa análise foi feita com base em observação de vídeos de MC Créu e de bailes em Belo Horizonte.

¹⁵⁹ Esses dizeres foram proferidos em um baile realizado no Atlântida Hall, Belo Horizonte. Em muitos vídeos exibidos na internet, é possível verificar uma atitude semelhante de homens em relação à apresentação das dançarinas ou das MCs.

¹⁶⁰ Conforme pode ser constatado nos vídeos do Furacão 2000, do Mr Catra, do grupo Gaiola das Popozudas, entre outros.

músicas que canta, muitas delas compostas pela própria cantora. A transcrição das letras a seguir tem por objetivo mostrar, de acordo com a análise do discurso inscrito nelas, o tratamento que algumas mulheres dão a si mesmas e a seus parceiros no espaço discursivo do funk.

(31) Eu vou tocar uma sirica e vou gozar na sua cara / 'Vombora' embora pardal / eu vou chupar sua piroca e vou tomar vara de guarda / Vai mamada / Vai mamada / Eu vou tocar uma siririca eu gozar na tua cara. / Vai mamada / Vai mamada / Eu vou dar minha buceta bem divagarinho mas o que eu quero mesmo é piroca no cuzinho / Abre as pernas não se espanta vem gozar na minha garganta/ Vai potranca / Vai potranca / Eu vou chupar sua piroca e vou tomar vara de guarda / Vai mamada / Vai mamada/ Eu vou tocar uma siririca e vou gozar na sua cara / Vai mamada / Vai mamada / Eu vou dar o meu cuzinho / eu vou dar minha xoxota mas o que eu quero mesmo e chupar sua piroca / Abre as pernas não se espanta vem gozar na minha garganta / Vai potranca / Vai potranca / Eu vou tocar uma siririca e vou gozar na sua cara / Vai mamada / Vai mamada.¹⁶¹

(32) Comece a me chupar / Metendo pra lá e pra cá / Comece a me chupar / Comece a me chupar / Depois come o meu cuzinho / Só pra me fazer gozar / Comece a me chupar / Depois come o meu cuzinho / Só pra me fazer gozar / E vai chupando, e vai chupando / e vai chupando, vai chupando, vai chupando, chupando, chupa gostoso! / E vai chupando, e vai chupando, e vai chupando, vai chupando, vai chupando, chupando, chup.. que isso! / Agora para! E vai metendo... / E vai metendo, vai metendo, vai metendo e vai metendo, mete gostoso! / Agora para! E vai metendo... / E vai metendo, vai metendo, vai metendo e vai metendo, vai metendo! / Eu já tô louca, não tô mais agüentado / Esse cara é pirocudo, ele tá é me rasgando / Eu já tô louca, não tô mais agüentado / Esse cara é pirocudo, ele tá é me rasgando¹⁶².

(33) Senta / Senta / Bumbum / Bumbum / Fale quem quiser falar / Mas fale quem quiser falar / Eu não vou bater neurose / Seu piru é tão pequeno / Eu prefiro sentar no poste / senta,sente senta/ Lá vem ele / Lá vem ele / Miniatura de cacete / Senta / Senta/ Fale quem quiser falar/ Fale quem quiser falar/ Eu não vou bater neurose / Seu piru é tão pequeno / Eu prefiro sentar no poste / Senta / Senta / Senta / Lá vem ele / Lá vem ele / Miniatura de cacete.¹⁶³

(34) 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 eu eu eu eu eu eu eu/ Eu vou pro baile procurar o meu negão/ Vou subir no palco ao som do tamborzão/ Sou cachorrone 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 esculacho tua mina/ No completo ou no mirante outro no muro da esquina/ Na primeira tu já cansa eu não vou falar de novo/ Ai

¹⁶¹Tati Quebra Barraco: *Siririca* – Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/322804/>

¹⁶²Gaiola das Popozudas: *Comece a me chupar* – <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/1390564/>

¹⁶³Deise Tigrone: *Senta no Poste* – Fonte consultada <http://novo.letras.terra.com.br/deise-tigrone/1049687/>

sua própria sexualidade. Por meio dessas músicas, a mulher evoca o discurso da sexualidade sem compromisso. A proposta musical se inscreve em uma situação específica em que a sexualidade de homens e mulheres passa a ser tratada no espaço público. Isso, de certo modo, vai de encontro aos preceitos de ordem religiosa e até mesmo do senso comum.

Na música *Siririca*, a proposta discursiva apresentada é constituída por um diálogo entre um homem e uma mulher, nesse caso a cantora Tati Quebra Barraco (que também participa da composição da música). Algumas palavras proferidas por ambos são próprias do discurso encontrado em muitas comunidades da periferia, em camadas sociais consideradas marginais (os “guetos” brasileiros). Ambos os sexos se mostram, se despem de qualquer forma de pudor ou de controle de seus atos no diálogo estabelecido por meio da música. A mulher se posiciona de forma livre para expor suas vontades, extravasar suas particularidades ao proferir “palavras proibidas” no espaço público, mostrando-se à vontade para dizer o que sente e o que deseja do outro. Ela se mostra para esse outro de uma maneira pouco aceita socialmente por meio da posição discursiva a qual se inscreve.

No espaço do funk, ações e dizeres controlados em outros espaços circulam livremente, porque o funk vem se construindo como um espaço em que o sujeito se posiciona de forma livre para dizer o que quer, da forma que quer. Esses dizeres são legitimados pelo movimento, independente da opinião apresentada por outras instâncias sociais. Os sujeitos adeptos ao movimento musical lidam com o discurso instituído no funk de uma forma peculiar e por isso muitas músicas utilizam em suas composições sequências linguísticas que evocam a liberdade sexual e o despudor, como pode ser observado em (31), (32), (33), (34) e (35).

O tom assumido nessas músicas não é cordial, pelo contrário, é grosseiro e isso é mais expressivo em sequências linguísticas, como *seu pi!ru é tão pequeno, eu prefiro sentar no poste!*; *Esse cara é pirocudo, ele tá é me rasgando* (proferidas nos shows com uma intensidade de voz alta e forte), que introduzem o discurso erótico/pornográfico de cunho agressivo, evocado pelas músicas. Nelas, as posições de dominação e submissão se alternam e rompe-se com o amor romântico, idealizado, por meio de uma espécie de “realismo exacerbado” em que ações de cunho libidinoso se sobrepõem às idealizações românticas. As relações construídas por meio da música

remetem ao sexo selvagem, sem afeto. Esse discurso ganha maior representatividade com os gestos e as expressões faciais apresentados pelos MCs do sexo feminino em seus shows. Grande parte dos movimentos corporais executados durante a apresentação dessas músicas corresponde a uma cena de caráter sensual, que aos poucos vai sendo construída simbolicamente, em que as expressões faciais remetem aos prazeres que essa cena proporciona, articulado ao jogo discursivo instaurado, ao caráter ao mesmo tempo dominador e dominado do sujeito. O discurso sobre a sexualidade no funk tem sido tratado socialmente como um prazer subversivo, desafiador. Isso, ao mesmo tempo em que incomoda muitos sujeitos, atrai a atenção de outros que veem nas ações que executa a busca da revelação do sexo liberal, da autonomia sexual e da exposição da hipocrisia inculcada nas ações pudicas inscritas em muitas instâncias sociais.

Ao se posicionar como “cachorra”, “piranha”, “puta”, a mulher assume as ações propostas pela música e se constrói enquanto objeto do discurso – ponto de referência da manifestação musical. A música e a dança envolvem o público presente. Na música *Agora eu sou piranha*, o discurso evocado é o das contradições do sujeito mulher em relação a sua postura social: *Eu queria andar na linha tu não me deu valor/ Agora eu sento, soco, soco, faço até filme pornô/ Sem sem calcinha*. Ela atribui ao homem a mudança em seu comportamento, o fato de ele não valorizar a mulher comportada e preferir a mulher cachorra, levou-a a mudar de atitude em relação a seu comportamento sexual. A mulher se constrói discursivamente como a “cachorroneira”, a “piranha” que, para ela, é a mulher desejada pelo homem e, ao se construir como tal, ela domina seu parceiro e passa a controlar toda a ação discursiva: é o homem quem deve latir e rastejar enquanto ela passa – uma forma de suplicar algo a sua dona. A mudança no modo de se apresentar socialmente também é tratado em *Agora virei puta*. Nesse caso, porém, ela muda sua postura social para se vingar de seu parceiro pelos maus-tratos recebidos.

Toda a encenação materializada no espaço discursivo do funk é composta por uma mobilização de recursos linguísticos e extralinguísticos, como gestos e movimentos corporais de homens e mulheres – uma atividade intersubjetiva ao mesmo tempo discursiva e gestual. Como no funk as expressões utilizadas para caracterizar simbolicamente as ações da mulher são específicas da prática discursiva estabelecida

a partir da execução da música, tratar uma mulher por “cachorra” nesse espaço, é o mesmo que dizer que ela se enquadra na proposta do movimento, está aberta a novas descobertas, que não se intimida pelas cobranças sociais em relação a sua sexualidade.

A funkeira, de uma maneira geral, se identifica com a cena instituída por meio da música e contribui para a legitimação dessa cena ao se construir simbolicamente de acordo com a proposta musical. Nesse caso, ela assume a representação de uma mulher debochada e despudorada, aquela que melhor representa o movimento: é livre para agir da maneira que melhor lhe convém. Ela se inscreve em um jogo de sedução e erotismo que, de certa forma, propõe uma recategorização e reclassificação das ações legitimadas socialmente para homens e mulheres no espaço público. O que muitas vezes é controlado e até mesmo proibido em determinadas instâncias, ao ser recategorizado pelo funk, passa a integrar as ações cotidianas de homens e mulheres que nele se inscrevem. O que é pornográfico, por exemplo, no funk passa a ser tratado como prazer sem compromisso, o sexo pelo sexo.

A cachorra se investe de um tom e uma corporalidade que conferem a ela legitimidade para fazer suas escolhas sexuais e não deve explicações a ninguém no que se refere ao seu comportamento dentre e fora dos bailes. Em sua visão, ela rompe com o interdito sobre as práticas sexuais e com o discurso aceito socialmente sobre sua sexualidade¹⁶⁶. De fato, ela integra uma cena no interior do funk que subverte determinados discursos (e refuta a ideologia inscrita neles) – como por exemplo, o discurso religioso em torno da organização familiar e do amor entre homens e mulheres. Sobrepõe-se, dessa forma, a “carne” ao “espírito”, as práticas mundanas às relações divinas. Ao expor seu corpo em consonância com a música executada, ela instaura um jogo enunciativo com o movimento musical. Nesse jogo enunciativo construído intersubjetivamente (ou seja, com a participação de seu parceiro), a corporalidade e o tom que ela assume para si e para o outro se manifestam nos dizeres dela, no silenciamento dele e na ideologia proposta pela música e/ou pelo movimento musical.

Os termos utilizados por ela e também por sujeitos do sexo masculino em relação ao comportamento feminino contribuem para a construção intersubjetiva de

¹⁶⁶ Conforme depoimentos informais obtidos em bailes em Belo Horizonte

uma significação específica de integrantes do funk (a mulher cachorra, piranha que faz sexo com quem quer, onde quer e quando quer) e, portanto, não causam estranhamento a nenhum dos participantes dos bailes/shows; em outras instâncias, porém, podem causar estranhamento e mesmo caracterizar uma ofensa.

A cena instaurada por meio do discurso da sexualidade de homens e mulheres no âmbito público diz respeito à co-construção de sujeitos sociais em uma prática discursiva específica e legítima, o espaço sócio-discursivo do funk. Os movimentos corporais da mulher possibilitam instaurar um inventário imagético discursivo, um lugar em que a sedução é instituída e legitimada pela prática discursiva. Nesse espaço, as simbologias propostas e as ações não linguísticas instauram e legitimam o referente construído na e pela letra da música e no e pelos dizeres dos MCs, pois, como dito, há uma correspondência imediata entre o que é proferido na música e as ações executadas pelos frequentadores dos bailes: as representações simbólicas propostas se efetivam por meio dos movimentos corporais.

Músicas como *Agora eu sou Piranha*, do grupo Gaiola das popozudas, por um lado, são vistas como subversivas por romperem com projeções sociais propostas à mulher, com a imagem que se espera dela socialmente. Por outro lado, o emprego de termos como *piranha* evoca uma prática discursiva relacionada à prostituição, à banalização do sexo, ao despudor, práticas ainda tratadas à margem da sociedade. Tais práticas se inscrevem no que Foucault (2005b) caracteriza como exercício da sexualidade em instâncias específicas, pois, segundo o autor, o que se verificou nos últimos séculos foi uma “redistribuição” e não uma interdição do discurso em torno da sexualidade. O sexo sempre esteve presente em determinadas instância legitimadas socialmente para, dele, tratar. Para Foucault (1971), a forma como a sexualidade foi e ainda é tratada pela sociedade envolve uma relação contraditória: diz-se muito sobre o sexo, mas ao mesmo tempo esse dizer é regulado por instâncias que evocam para si o direito (legitimidade) de tratar do discurso comprometido com a verdade sobre a sexualidade. A regularização da sexualidade, segundo Foucault, envolve sempre as relações de saber e poder.

Foucault (Ibid., p. 145) ainda afirma que, ao contrário do que se possa imaginar, o sexo constitui “o elemento mais especulativo, mais ideal e igualmente mais interior, num dispositivo da sexualidade que o poder organiza em suas captações dos corpos,

de sua materialidade, de suas forças, suas energias, suas sensações, seus prazeres”. É essa especulação que geralmente nos leva a pensar em uma interdição sobre a sexualidade, o que de fato não se verifica em nossa sociedade.

O prazer e a liberdade para lidar com a própria sexualidade são reivindicados no espaço discursivo do funk por homens e mulheres. É em torno das ações sexuais que ambos dançam, cantam, exibem seus corpos e constroem suas coreografias, materializam seus desejos, invocam discursos outros que fogem aos ditames de alguns setores da sociedade. A dança proposta pela música funk e assumida nos bailes pelo público feminino é a dança da cachorra, da mulher sem dono, livre para satisfazer seus desejos; da popozuda, representada pelas curvas do corpo da mulher e pelo rebolado que explora suas formas. Ela é potranca, mulher sem-vergonha, intrépida, despudorada. Essas são as representações assumidas por muitas mulheres no funk. A mulher é também glamurosa, cheia de charme e sensualidade – termos aparentemente contraditórios, mas que apontam para uma ruptura com as determinações impostas ao comportamento sexual da mulher e também para uma ludicidade em relação ao tratamento dado a ela nas músicas. Aliás, esse é o discurso aceito e propagado por muitas mulheres integrantes do movimento funk, como a MC Tati Quebra Barraco. Para ela, tudo não passa de uma brincadeira com a condição de objeto delegada à mulher pela sociedade machista e excludente. Por assumir posições discursivas como essas, a Mc Tati Quebra-Barraco recebeu um tratamento especial no documentário de Denise Garcia que leva o nome de uma das músicas da MC, conforme pode ser constatado na capa do DVD apresentada a seguir:

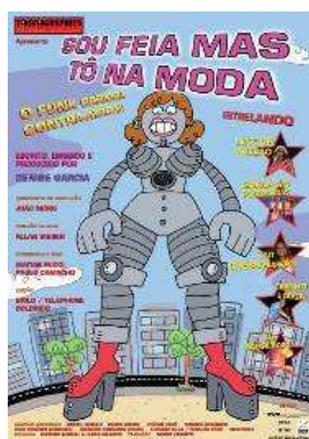
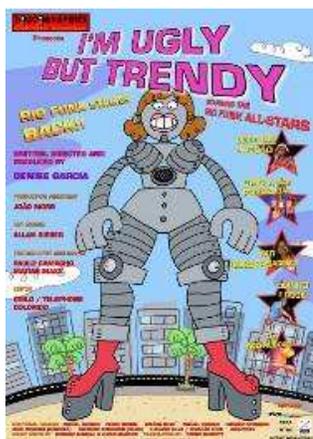


Figura 57: Capa do filme *Sou feia mas tô na moda*¹⁶⁷

O filme, com duração aproximada de 60 minutos, retrata o dia-a-dia de cantores e DJs que integram o movimento funk carioca. Entre eles estão Cidinho e Doca, Dj Marlboro e, em especial, Deise da Injeção (Deise Tigrone, personagem principal do filme), Vanessinha Pikachú e Tati Quebra-barraco. Gravado na Cidade de Deus, Rio de Janeiro, o filme busca romper com o discurso que trata a mulher funkeira como alienada e submissa ao homem e procura mostrar o outro lado do funk, com mulheres inteligentes, liberais, que lutam pelo direito de manifestar socialmente suas ideias e lutam pela igualdade entre os gêneros, principalmente em relação aos direitos sexuais. As imagens, a seguir, mostram cenas do filme *Sou feia mas tô na moda* em que essas mulheres estão se preparando para atuar nos shows:



Figuras 58 e 59: cenas do filme *Sou feia mas tô na moda*¹⁶⁸

O sucesso alcançado por Tati Quebra Barraco e a projeção que ela conquistou no cenário musical a inscrevem em um quadro específico: ela foge aos padrões de beleza instituídos socialmente (ver figuras 60, 61, 62), não se utiliza em suas músicas de técnicas fonográficas (sua voz não é compatível com sua profissão, embora no funk isso não caracterize um problema) e as músicas cantadas por ela são constituídas por letras que tratam de sexo de uma forma considerada, em outras instâncias sociais, como de baixo calão:

(36) No melô que tá na moda, com seu gato eu vou meter / Te boto de quatro, de lado,

¹⁶⁷ O filme foi lançado em 2005 em uma coprodução da *Vídeo Digital* e da *Toscographics Desenhos Animados* e distribuído pela *Imovision*.

¹⁶⁸ Cenas do documentário *Sou feia, mas tô na moda*.

por trás, mete tudo eu vou gemer / O tempo já é moderno, e sexo tem que variar / Se eles quer que você mame, manda eles te chupar / Canguro Pernetá, de quatro, de lado, linguinha na bu...../ As popozudas da 'De Deus' quando pega esquatela / Quando manda, dominado, demorou bota o restante / Quando manda uma carícia, ah se for uma delícia! / Sem neurose! / Goza na boca, goza na cara, goza onde quiser / Bota na boca, bota na cara, bota onde quiser / Então, discutir / Motel com hidromassagem / Tirar onda para elas é viver de sacanagem / O gatinho até gosta, mas tu sabe como é / Mas se ele paga o motel, ela faz o que eles quer / Então de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha / Depois vem pra favela, toda fresquinha e assadinha / Abre as pernas, mete a língua / Já viu como é que faz / Tira a camisa, bota-tira, entra e sai / Uhh tá na moda, eu mandei mamar na horta / Eu mandei mamar na horta, você falou que não / Agora, sua safada, você vai mamar no chão.¹⁶⁹



Figuras 60, 61, 62: Tati Quebra Barraco¹⁷⁰

A MC Tati Quebra Barraco não se intimida com as críticas recebidas por parte de grupos de direitos humanos e de grupos religiosos do Brasil. Seu maior prazer, segundo ela, é: “ver as riquinhas dançando e cantando minhas músicas”. O discurso assumido por Tati Quebra Barraco evoca conflitos étnicos e de representações de classes sociais. Ela assume a posição de um sujeito que se inscreve em uma classe social de menor prestígio, como integrante de um grupo minoritário e subverte a posição de classes. Encontram-se, nessa representação, os conflitos sociais que envolvem a divisão de classes na sociedade brasileira. Na música *Abre as pernas, mete a língua*, o discurso instaurado é o da sexualidade explícita, dos prazeres sexuais. A intimidade de uma relação sexual é simbolicamente reproduzida por dizeres que expõem desejos de caráter erótico, mostra-os para o público. Diferentes posições sexuais também são propostas na música, “sem neurose”. Esse jogo erótico mexe com o público que

¹⁶⁹ Tati Quebra Barraco: *Abre as pernas, mete a língua* – Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/366100/>

¹⁷⁰ Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/fotos/> - acesso em 21/09/2008

frequenta os bailes, mas também chama a atenção de outros segmentos da sociedade.

Por apresentar músicas como essas, o funk já foi acusado de promover cenas de abuso sexual e de sexo explícito em bailes organizados para a divulgação do movimento, mas seus defensores quase sempre invocam o discurso da ludicidade como a característica mais relevante do funk de cunho erótico.

As mulheres contribuem significativamente para fazerem do funk um movimento musical marcado pela sensualidade e pelo erotismo. Esse caráter sensual pode ser encontrado também nas apresentações do grupo Gaiola das Popozudas (ver imagem a seguir).



Figura 63: Gaiola das Popozudas¹⁷¹

O grupo Gaiola das Popozudas é constituído por mulheres de corpo escultural, que cantam e dançam de forma ousada e sedutora. Elas se orgulham de participarem de filmes pornôns e deboçam do assédio dos homens. Reproduzem o discurso da mulher dominadora e, quando assumem um discurso de cunho machista, o fazem em tom de deboche, de ironia – a imagem do homem sedutor/dominador é desconstruída em várias de suas músicas por meio do refrão: *late que eu tô passando*.

As mulheres que integram o grupo recebem tratamento diferenciado – ora de apoio, ora de reprovação – por parte de muitas outras mulheres. Para Janaína Medeiros (2006), “além de letras escancaradas, o grupo se destaca pelo visual das roupas justérrimas da vocalista oxigenada Valesca e suas quatro dançarinas, três

¹⁷¹ Disponível em: <http://www.gaioladaspopozudas.com.br/> - acesso em 20/09/08

morenas calpígias e uma anã¹⁷². Essa caracterização do grupo é muito comum em diferentes instâncias sociais.

Na proposta musical do grupo, a “cachorra” dá lugar à mulher bela, de corpo malhado, que, por meio da música, seleciona seu parceiro e dita o que quer ouvir dele e o que pretende fazer com ele. A ousadia está presente nos atos que elas executam no palco, nas entrevistas concedidas a programas de televisão, no modo de se vestir e de incitar o público¹⁷³. A apropriação do discurso pornô situa esse grupo em uma posição específica dentro do funk em que a mulher deixa de atuar apenas no cenário da música e se inscreve no cenário das representações cinematográficas, conforme mostra a figura 67.



Figura 64: DVD *Funk com a Gaiola das Popozudas*¹⁷⁴

Os corpos estão sempre à mostra e todas as poses para fotografia buscam exaltar a beleza e a sensualidade de cada mulher. Mesmo no filme *Funk com a Gaiola das Popozudas*, os movimentos corporais, a representação da sexualidade, o erotismo

¹⁷² A anã a que a jornalista se refere não integra mais o grupo, mas se apresentou durante algum tempo ao lado das Popozudas. Sua participação foi sugerida pelo empresário do grupo, a fim de criar um clima de “humor” nas apresentações.

¹⁷³ <http://www.youtube.com/watch?v=-JxpO3xBRoY>; <http://www.youtube.com/watch?v=viaKwjffWzM>;
<http://www.youtube.com/watch?v=d3eUy9-VI98>; <http://www.youtube.com/watch?v=07Eq-yAAm6U>;
<http://www.youtube.com/watch?v=e-NukuSAluQ>

¹⁷⁴ O filme *Funk com a Gaiola das Popozudas*, produzido pela empresa cinematográfica *Brasileirinhas* reproduz, nos moldes da cinematografia pornográfica e da ficção, um lado do funk que não aparece em jornais e revistas de grande circulação, o lado das fantasias eróticas materializadas nas relações sexuais explícitas no interior dos bailes. As cenas de cunho erótico/pornográfico são mediadas pelo som do funk: o desejo se constitui a partir da música e da dança (palavras de cunho erótico e movimentos corporais de homens e mulheres que se cruzam no interior dos bailes). O sexo é evocado momentaneamente sem as censuras impostas pela sociedade, sem vergonha, sem limites.

pornô ganha um toque das representações do funk por meio da dança que convida ao sexo desinibido e sem preconceito. As mulheres expõem toda a sua sensualidade e erotismo por meio de cenas de sexo explícito impulsionadas pelo som da música funk.

Embora as integrantes do grupo não participem ativamente das cenas de sexo explícito apresentadas, elas cantam e dançam estimulando as ações de homens e mulheres que integram a encenação proposta. Aos poucos eles se tocam, se despem e partem para o ato sexual. O filme tem como proposta a exaltação do prazer sem compromisso evocado pela música funk. Nas cenas exibidas, há troca de casais e troca de posições – ora o homem aparece dominando a cena, ora é a mulher quem domina. Mulheres e homens, ambos jovens, de corpos malhados expõem suas genitálias e integram a uma cena ditada pela pornografia e pelo despudor.

Em muitas de suas apresentações, as integrantes do grupo *Gaiola das Popozudas* insinuam um *striptease*, acariciam o próprio corpo, encenam uma masturbação, propagam o discurso da liberdade sexual e do fim das relações conjugais duradouras. A música *Fiel é o caralho*, apresentada a seguir, evoca o discurso libidinoso do sexo descomprometido, da mulher que não se intimida em assumir a posição de amante, que esnoba sua rival e se mostra em posição de vantagem em relação a ela.

(37) Aí sua encubada. / Se liga heim... / Você fala que é fiel, / fica cheia de gracinha! / Mas eu já te dei o papo que a pica dele é minha! / Falou que ia me pegar, você vai tomá no cú! / É o bonde das amantes... caçadoras de pirúúúúú. / Fiel é o caralho, você é empregadinha! / Lava, passa e cozinha / Mas a pica dele é minha!!! / Lava, passa e cozinha / Mas a pica dele é minha!!! / Falou que ia me pegar, você vai tomá no cú! / É o bonde das amantes... caçadoras de pirú. / É o bonde das amantes...caçadoras de pirú. / Já sai com o Alex, já namorei o Rodrigo / Mas no final da noite vou comê o seu marido! / Mas no final da noite vou comê o seu marido! Você fica nervosa, fica toda irritadinha / Mete o dedo no cú, pois a pica dele é minha! / Mete o dedo no cú, pois a pica dele é minha! / Fiel é o caralho, vc é empregadinha! / Lava, passa e cozinha / Mas a pica dele é minha!!! / Lava, passa e cozinha / Mas a pica dele é minha!!! / Aí sua encubada.¹⁷⁵

O sexo é tratado em muitas músicas como prazer efêmero, por isso deve ser vivido intensamente. Isso pode ser constatado na música *Fiel é o caralho* que trata da troca de parceiros (*já saí com o Alex, já namorei o Rodrigo. Mas no final da noite vou comê o seu marido*) e da infidelidade conjugal. Para as integrantes do grupo *Gaiola das*

¹⁷⁵ Gaiola das Popozudas: *Fiel é o caralho*. Fonte consultada <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/370237/>

Popozudas, não existem relações amorosas duradouras, existem o comodismo e o medo de buscar a felicidade de maneira plena¹⁷⁶. Na música *Fiel é o caralho*, a amante detém o domínio da sexualidade, do prazer, do sexo livre, enquanto a esposa assume a responsabilidade do lar e de manter a ordem doméstica. Ambas se inscrevem no campo das relações amorosas. Mas é a amante que assume o discurso de dona de suas ações, de liberta dos afazeres domésticos, atribuindo à esposa esse caráter.

As integrantes do grupo Gaiola das Popozudas (ver figuras 65 e 66 se apresentam sempre de forma sensual. O discurso evocado nas músicas gravadas por elas remete às ações ousadas assumidas pela mulher no funk. A enunciação da sexualidade feminina se dá por meio da música que visa instaurar o discurso erótico da excitação, do corpo em movimento, validado pela encenação proposta, conforme atesta a música *Meninas super poderosas*:



177

Figura 65: Gaiola das Popozudas



178

Figura 66: Valesca

(38) Eu sou a lindinha / E falo pra você / Se tu tá preparado / Vem achar meu ponto g / Eu sou a docinho / Demoro de... / Boto o bico pro alto / Eu vou zoar até de manhã / Eu sou a florzinha / E aí mano fiel / Sem neurose / Tá tranqüilo / Nós já vamos pro motel / Sem neurose / Tá tranqüilo / demorô de formar / Gaiola das popozudas / Bota a chapa pra esquentar / Se liga na fita do dj Pacão / Acho bom tu tá ligado / Pra encarar as popozudas / Tu tem que tá preparado / Então não marque vacilação / Aí vem as

¹⁷⁶ Essa afirmação é feita com base no depoimento das integrantes do grupo Gaiola das Popozudas no Programa Super Pop da Rede TV, exibido em 06/10/2008.

¹⁷⁷ Disponível em: <http://www.gaioladaspopozudas.com.br/> - acesso em 03/10/2008

¹⁷⁸ Disponível em: <http://www.thebest.blog.br/2008/08/22/Valesca-da-gaiola-das-popozudas-na-playboy/> - acesso em 03/10/2008

poderosas / Preparadas assanhadas / Bem disinibidiosa / Se liga nesse papo / Pra aturar tem que ser facão As super poderosas vão zoar o seu plantão / Que bom / Vão zoar o seu plantão / Quem já viu gosta de ver / Quem não viu para pra ver / As super poderosas vão fazer você gemer¹⁷⁹.

Na música *Meninas super poderosas*, a representação simbólica da mulher se dá por meio da apropriação do discurso masculino. A mulher assume o discurso que normalmente é dirigido a ela por um homem e se posiciona como o sujeito de direito para dizer o que diz. Ela não é apenas a “lindinha”, o “docinho”, a “florzinha”, é também a “popozuda”, a “poderosa”, a “preparada”. Assume o caráter de mulher desinibida e adepta das ações libidinosas (isso se torna mais evidente por meio do neologismo “disinibidiosa”). Ela é capaz de dominar a cena e subjugar seu parceiro. É também capaz de reproduzir o discurso machista de forma ousada e debochada, desconstruindo a ideia de dominação masculina. Ao gravar músicas de outros MCs que tratam da relações entre homens e mulheres, as “funkeiras popozudas” se mostram abertas para tratar da sexualidade sem as barreiras da divisão social dos sexos, conforme pode ser verificado na música a seguir:

(39) Vem cá, tu tá cansada? /fica de quatro! / vem cá, tu tá cansada? / fica de quatro! / desse jeito eu tô gostando / fica de quatro! / ela fica de quatro e eu fico maluco / ela fica de quatro e eu fico maluco / desse jeito eu tô gostando / ela fica de quatro e eu fico maluco / desse jeito eu tô gostando / vem cá tu tá cansada é melhor você / é melhor tu segui quicando / i quicando, i quicando, i quicando, i quicando / vem cá tu tá cansada é melhor você / é melhor tu segui quicando / i quicando, i quicando, i quicando, i quicando / desse jeito eu tô gostando.¹⁸⁰

Na música *Fica de Quatro*, a mulher evoca os dizeres do homem e responde à proposta musical com gestos (por meio de seu rebolado, pelo movimento repetitivo dos quadris) e expressões faciais que insinuam o ápice de uma cena sexual. Ela “fica de quatro” e aponta para áreas erógenas de seu corpo. No meio do público a cena se repete, e a mulher que acompanha o show reproduz os gestos e os dizeres que são proferidos pelas cantoras. Alguns homens, nesse caso, assumem a posição de

¹⁷⁹ Gaiola das Popozudas: *Meninas super poderosas*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/940311/>

¹⁸⁰ Gaiola das Popozudas: *Fica de quatro*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/>

observador. Eles procuram se aproximar delas e corresponder aos movimentos propostos pela música. Em princípio, a cenografia é a do “tigrão” dominando a “cachorra”, mas toda a encenação que se instaura inscreve a mulher no espaço da liberdade sexual, dominadora de toda a prática discursiva.

O discurso inscrito no funk aponta para as representações a serem assumidas: quando é um sujeito do sexo masculino quem canta ou assume o microfone, ele passa a ser o tigrão, aquele que vai ao baile para conquistar. A mulher é o sujeito (“objeto”?) a ser conquistado na visão do homem, mas o sujeito conquistador, na visão dela. Muitas vezes, ela faz no baile o que não pode fazer em outros espaços públicos. Algumas se libertam de sua condição de excluídas socialmente e se posicionam como um sujeito que seduz e recebe a atenção do homem e até mesmo de outras mulheres. A mulher se constrói, por meio de sua dança e seus gestos, como um sujeito sensual e desejado. Ser desejada é o que grande parte delas busca no funk, uma forma de explorar a própria sexualidade. Muitas mulheres procuram por um parceiro para poder se divertir e extravasar a sexualidade que, geralmente, é contida em grande parte das ações diárias vividas por elas. Cachorra, potranca, cavala, no espaço discursivo do funk, não são termos pejorativos, mas uma forma de brincar com as representações sociais, de lidar com o corpo e com a sexualidade de forma mais extrovertida, conforme propõem as músicas *Sensação*, *Deixa a cachorra passar* e *Paudurecência* apresentadas a seguir. O jogo de sedução é muitas vezes tratado no funk como uma forma de dominação exercida pela mulher. Nas músicas apresentadas a seguir, esse jogo é mostrado pelo próprio homem:

(40) Tá crescendo... hahaha / Tá crescendo... tá crescendo hahaha / Tá crescendo ..tá crescendo hahaha / Ela rebola ela mexe / Várias encoxadas na sequência / Ela me deixa louco no estado paudurecência..uiaiaiaiai... paudurecência uiaiaiai paudurecência/ Me apalpe no ouvido, ela diz várias saliências / Só pra me deixar no estado paudurecência / Ah uu que isso, paudurecência, ah uu que isso paudurecência / A cavala me olhando pedindo só indecência / E eu já to ficando no estado paudurecência...ah ah ah ah ... paudurecência... / Ah ah...que isso,que isso... uiiii / sai da frente sai da frente...hahahahaha... / Que isso que isso ...hahahahaha sai da frente eu to perdendo a consciência hein! / Tá crescendo ..tá crescendo hahaha / Tá crescendo... tá crescendo hahaha / Tá crescendo... tá crescendo hahaha / Uiiii Meu Deus do céU!!!!

¹⁸¹ Mr Catra *Paudurecência*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/mc-catra/954398/>

(43) E ai gatinha qual foi? / Ah a parada agora é pra mamata / Hum essa eu conheço / Então vai, vai, vai mamata. / Tu quer beijar a minha boca / Pode vim tô preparada / Vai, mamata.(2x) / Pra beijar a minha barriguinha / Demorô essa parada / Vai, mamata. (2x) / Eu vou dar uma rebolada / Bem devagarinho / Mas o que eu quero mesmo é ficar no sapatinho / Abro as pernas / E não se espanta com o tamanho da danada / Vai, mamata (2x) / Tu quer beijar a minha boca / Pode vim tô preparada / Vai, mamata.(2x) / Pra beijar a minha barriguinha / Demorô essa parada / Vai, mamata.(2x / Eu vou pegar no seu popoto / Você vai pegar na minha popota / Mas o que eu quero mesmo é chupar sua / Abro as pernas / E não se espanta com o tamanho da danada / Vai, mamata.(2x) / Vai rolar só cachorrada / Mas é disso que eu gosto / Não aceito mamãe dada / Abro as pernas / E não se espanta com o tamanho da danada¹⁸⁴.

Tanto a MC Tati Quebra Barraco como as mulheres integrantes do grupo Gaiola das Popozudas têm em seu repertório músicas que evocam o discurso da mulher dominadora, dona de si, que dita ao seu parceiro o modo como quer que ele se comporte sexualmente. Essas mulheres assumem o caráter de um sujeito ousado, determinado e conhecedor de sua capacidade de conquista. Usam sua sensualidade para dominar o espaço em que atuam e para transgredirem as normas de conduta que muitas vezes são impostas pela sociedade.

Ao se posicionar como “cachorra chapa quente”, a mulher assume uma posição discursiva contrária aos preceitos estabelecidos socialmente. Geralmente, espera-se dela um comportamento mais contido, menos ousado – idealizado pela sociedade burguesa. A mulher proposta na música não se intimida com as imposições sociais: ela subverte os estereótipos propostos por diferentes representações sociais ao extravasar seus desejos íntimos no âmbito público. Nas músicas *Cachorra chapa quente* e *Resposta ao Serginho*, evoca-se o sexo desinibido, expõem-se os desejos, proclama-se a liberdade de falar sobre sexo.

No funk, há também músicas que introduzem o discurso de cunho erótico em um tom sensual menos ousado, voltado para a cordialidade, conforme pode ser verificado na letra a seguir.

(44) Opa eu tô chegando em / E ai meu amor tu tá preparada Cachorra / Uh que delicia Tô indo em / Que, que isso / Um mastro de roupa jogado pelo chão / O mais intenso prazer indicando a direção / Me levando pra cama entre quatro paredes / O prazer aumentando / Aumentando a minha cede / Você fazendo tudo que eu quiser / Gemendo, pedindo, gritando pra eu te fazer mulher / Se tornando ofegante sua respiração /

¹⁸⁴ Gaiola das Popozudas: *Resposta ao Serginho*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/994155/>

Empredemio suas pernas pedem penetração / Lentamente eu começo devagar / Vendo o seu rosto aos poucos se modificar / De cara safada do jeito que tá me olhando / O liquido do amor vai te revigorando / Ao êxtase total nós vamos chegar / Você cachorra latindo / Gatinha me arranha / Ah quero nhá, nhá / Ah quero nhá, nhá / Tira a calcinha, tira o sutiã / Ah quero nhá, nhá / Amar e bom não deixe pra amanhã / Ai a chapa esquentada gata / O clima fica quente / Quando você me abraça ---- / Beija o meu pescoço / Meu peito, meu umbigo / Passando os seus lábios / Na zona de perigo / O que se trata sentada no meu colo / Agente rola da cama / Pro tapete no solo / Sussurros e gemidos / Mostra o seu libido / Tarada, louca, perdida / Em todos os sentidos / Desce gata eu te faço feliz / Pra ----- na cama / Na cama meretriz / Me deixa louco, tenso, tesão, confuso / Entre homem e mulher / Na força vale tudo / O mais gostoso e vê você delirar / Com cara de safada pede pra não parar / Ah quero nhá, nhá / Ah quero nhá, nhá / Na cama, no sofá / No chão em qualquer lugar / Gata eu vou te amar / Te abraçar, te acariciar / Te beijar, te morder / Vai sentir prazer / Tô dentro de você / Tu vai enlouquecer / Ah quero nhá, nhá / Tira a calcinha, tira o sutiã / Ah quero nhá, nhá / Amar e bom não deixe pra amanhã / Tira a calcinha que eu tiro a cueca / Amor eu vou brincar com a sua perereca / Tira a calcinha que eu tiro a cueca / Mordendo os lábios com carinho de sapeca / Quero te amar / Quero te beijar / Te abraçar / Te fazer sonhar / Quero vê você delirar / Você me chamaaaa / Pede pra nhá, nhá / Pede pra nhá, nhá / Pede, pede / ---- você / ---- você / Sentir você / Beijar você / Todo prazer / Quero você / Sentir você / Beijar você / Todo prazer / Aaaaa / Aaaaa¹⁸⁵

Em *Antes, durante e depois*, o tom utilizado pelo cantor é mais cordial que o apresentado em músicas como *Paudurecência*; mas o jogo discursivo instaurado também se inscreve no campo do erotismo. Evoca-se o prazer do ato sexual e esse prazer é materializado nos bailes por meio da coreografia adotada por ambos os sexos e de gritos como: “ai delícia”, “uh trem bão”. O ato sexual relatado por meio da música instaura uma cena em que o homem assume o caráter viril e a mulher o caráter de quem é seduzida por essa virilidade e se submete às vontades de seu parceiro. Nessa música, aparentemente, é ele quem dita as ações a serem executadas e ela responde de forma intensa e prazerosa por meio de movimentos corporais de cunho erótico. Mas o jogo de sedução, nesse caso, parte de ambos os lados - o fato de ele ditar as ações não exclui sua posição de sujeito seduzido pela mulher, pois ele manifesta seu desejo em relação a ela (uma forma de conquista): *quero te amar, quero te beijar, te abraçar, te fazer sonhar. Quero ver você delirar*. Os termos no diminutivo (gatinha, carinho) contribuem para o tom romântico da música. Nesse caso, o erotismo vem acompanhado de um tom ao mesmo tempo doce, cordial e erótico.

¹⁸⁵ Mr Catra: *Antes, durante, depois*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/mc-catra/236541/>

6.4- O discurso feminista no funk

No funk, movimentos corporais promovidos durante a dança reforçam o caráter ao mesmo tempo sensual e erótico do movimento ao insinuar cenas que se inscrevem no campo sexual. Mas, conforme dito, é a mulher que se apresenta mais atuante no funk (pelo menos no funk propagado pela grande mídia) – é o corpo dela que chama mais a atenção nos shows. São os termos dirigidos a ela que, muitas vezes, fogem aos padrões sociais por serem caracterizados como uma vulgarização da imagem feminina. Em todos os locais onde há apresentação de grupos de funk, muitas mulheres se comportam de modo semelhante, como mostram os vídeos dos bailes promovidos pelo grupo Furacão 2000, os vídeos do grupo Gaiola das Popozudas e das “mulheres frutas” que circulam na internet (principalmente no *Youtube*). O discurso erótico também é reivindicado por outras mulheres em diferentes músicas e na dança proposta pelo movimento: é o discurso da liberdade sexual, do prazer, do jogo simbólico das palavras, da sedução, seja por meio do olhar ou dos gestos executados por elas.

A posição assumida pela mulher no funk, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação com preceitos reivindicados por muitos movimentos de defesa da mulher ao longo da história, no que diz respeito à luta pela liberdade e pela opção sexual, muitas vezes rompe com esses preceitos, pois o modo como o discurso no funk se intaura, a ideologia que ele propaga entra em conflito com a proposta de alguns movimentos feministas e/ou grupos de cunho religiosos que veem em atitudes como essas não a ludicidade, não a liberdade de escolha, não a exaltação de conquistas no âmbito social, nem mesmo a ruptura com o controle sobre a sexualidade, mas a camuflagem de uma outra memória discursiva, a de que as mulheres constituem objetos sexuais/de desejos dos homens. Há um choque de conflitos entre movimentos de caráter feminista e o modo como a mulher se constitui no funk.

Betânia Ávila, do SOS Corpo – Instituto Feminista para a Democracia – acredita que

as mulheres são consideradas alvos estratégicos do consumismo. E o apelo sexual é o elemento central do método. A indústria cultural, por meio dos meios mais diversos de comunicação, produz cotidianamente as mais enlouquecidas formas de alienação e capturação de todas as propostas de liberdade e igualdade¹⁸⁶.

¹⁸⁶ 10º encontro de feministas da América Latina e Caribe

Para muitas instituições de apoio à mulher, o modo como ela é tratada no movimento funk foge aos preceitos de liberdade, igualdade e de autonomia social reivindicados durante anos por movimentos feministas e por grupos defensores dos direitos humanos e a inscreve em uma prática discursiva em que ela acredita ser livre para agir da maneira como deseja, mas age da maneira desejada pelo homem e pela sociedade de consumo. Esse discurso evoca dois sujeitos específicos: o sujeito consciente¹⁸⁷ de suas ações (a mulher construída pelo movimento feminista); o sujeito alienado, distante da realidade vigente (a mulher construída no interior do funk) – ambos fogem aos preceitos dos estudos do discurso, que não visam estabelecer estereótipos para os sujeitos, mas analisar os estereótipos construídos socialmente pelas relações de consumo e pelas relações de poder e saber.

Mas isso ocorre com mais frequência em movimentos feministas brasileiros. Quando conquistou espaço na mídia com a música *Sou Feia, Mas Tô na Moda*, a funkeira Tati Quebra-Barraco foi convidada por um encontro de mulheres, como representante do “neofeminismo” brasileiro, no festival feminista *Ladyfest*, que ocorreu em Stuttgart, na Alemanha e contou com representantes de vários países, para transmitir a mensagem de mulheres de diferentes classes sociais e de diferentes etnias¹⁸⁸. O convite se deveu ao fato de a cantora utilizar em suas músicas sequências como: *sou feia, mas tô na moda, vou comer o seu marido, eu tô podendo pagar motel pros homens*. A partir desse convite, Tati Quebra Barraco passou a fazer shows pela Europa, participou de algumas cenas na novela *América*, da Rede Globo, e passou a contar com cachês mais significativos para se apresentar em casas de shows e animar festas particulares.

¹⁸⁷ Essa é a visão de grupos feministas, ou seja, de que há plena consciência por parte dos sujeitos (inscritos nessa proposta ideológica) das ações que promovem.

¹⁸⁸ Disponível em: http://ultimosegundo.ig.com.br/paginas/cadernoi/materias/204501-205000/204577/204577_1.html. Segundo o jornal, “a turnê nasceu de um convite feito pelos organizadores do Ladyfest - um festival feminista de Stuttgart, que queria a artista como representante da cultura brasileira - e teve patrocínio do Ministério da Cultura, que pagou as passagens da MC. Antes, entretanto, o produtor Cabbet Araújo, dono da FosfoBox, clube de Copacabana onde Tati se apresenta a cada 15 dias, teve trabalho para convencer o ministério que funk também é cultura”.

(45) Eta lelê, eta lelê / Eu fiquei três meses sem quebrar o barraco / Sou feia, mas tô na moda / Tô podendo pagar motel pros homens / Isso é que é mais importante / Quebra meu barraco.¹⁸⁹

A comissão organizadora do evento entende que, ao se posicionar desse modo, a mulher está propondo uma nova maneira de atuar socialmente. Ela assume o controle de seu corpo e de suas ações e consolida as propostas reivindicadas durante anos por grupos que lutam pela liberdade da mulher. Nas últimas décadas (pelos menos nos últimos 60 anos) essas conquistas se intensificaram mais e a mulher passou a assumir posições sociais antes reservadas apenas aos homens. Sem contar o controle do lar e da economia doméstica que já faziam parte das tarefas exercidas por elas, embora fossem pouco valorizadas. A situação socioeconômica de mulheres como Tati Quebra-Barraco foi relevante para que grupos feministas de muitos países reconhecessem a nova representação da mulher funkeira na sociedade brasileira. Essas mulheres falam de um lugar social esquecido pelos governantes e pela sociedade em geral.

Para Janaína Medeiros (2006: 89),

No caso do funk carioca, deve-se destacar o contexto social em que vivem as MCs. Além de viverem num gueto invisível (ou *hiper-visível*) para a sociedade do asfalto, sem acesso à educação e condições básicas de sobrevivência, elas sempre foram à luta. Nos morros, as mulheres trabalham desde a infância ou adolescência – seja para completar a renda familiar ou, até, para sustentar a casa.

De fato, mulheres como Deise Tigrone e Tati Quebra-Barraco fazem parte de comunidades que vivem às margens da sociedade. Desde jovens, elas convivem com a pobreza, a prostituição e a criminalidade. Para elas, falar sobre sexo abertamente, como fazem em suas músicas, não introduz nada de novo na vida de cada uma, pois, nos morros cariocas e nas periferias dos grandes centros, as coisas acontecem dessa maneira. O que elas fazem é retratar o cotidiano da mulher suburbana de baixa renda: mulheres de diferentes faixas etárias fazem sexo desde muito cedo e com diferentes parceiros.

Contudo, para outros grupos feministas e grande parte dos movimentos de cunho religiosos, as relações discursivas estabelecidas por meio dos jogos de sedução

¹⁸⁹ Tati Quebra Barraco: *Sou feia, mas tô na moda*.

camuflam outras posições discursivas assumidas pelas mulheres integrantes do funk: *submissão, exposição excessiva da sexualidade*. Embora as funkeiras afirmem que se trata de um movimento regido pela ludicidade e pela ruptura com os padrões sociais vigentes que ditam o que um sujeito pode e deve fazer em relação a sua sexualidade, movimentos de defesa da mulher e movimentos religiosos brasileiros rejeitam essa proposta por acreditar que ela camufla um processo de exploração da sexualidade da mulher, além de expô-la a uma situação constrangedora.

Durante a semana que antecedeu o dia internacional da mulher de 2006, foram espalhadas no centro de Belo Horizonte faixas com os seguintes dizeres: *mulher, não se deixe enganar, mesmo que seja um tapinha, dói*. Esse discurso se inscreve em uma memória discursiva de movimentos de defesa dos direitos das mulheres, como o grupo Themis – Assessoria Jurídica e Estudos de Gênero¹⁹⁰ que, em 2003, ajuizou, junto ao Ministério Público Federal, uma ação contra a equipe *Furacão 2000*, detentora dos direitos de *Um tapinha não dói*, “por considerar que a música banaliza a violência contra a mulher, transmite uma visão preconceituosa contra a imagem da mesma, além de dividir as mulheres em boas ou más conforme sua conduta sexual.”¹⁹¹

¹⁹⁰ No site oficial da Themis, o movimento feminista é apresentado por meio dos seguintes dizeres: “na mitologia grega, a união de Zeus, expressão de exercício do poder, com THEMIS, filha do Céu e da Terra, vem estabelecer ordem e ritmo no reino. THEMIS, deusa da Justiça, determina os direitos e deveres de cada um, através de um código inspirado por oráculos, que fixa nas consciências a conduta a manter. Transfigurada por muitos séculos de exercício de justiça e injustiças, THEMIS permanece sendo uma referência mítica da civilização ocidental e inspira o repensar da relação atual das mulheres com o Direito. Hoje, diante do alto nível de desigualdade social existente no Brasil, além de conhecer a história de exclusão e conquista de cidadania pelas mulheres, é preciso refletir sobre a instituição do Direito e a construção de sujeitos, a partir das relações de gênero, raça e classe social. Esta é a proposta da Themis - Assessoria Jurídica e Estudos de Gênero, que através de pesquisa, estudos e ação, busca romper a lógica dos direitos masculinos aplicados às mulheres e construir novas referências e paradigmas do que é ser humana no Direito”. Disponível em <http://www.themis.org.br/index.php?info=7>. Consultado em 10/09/2008. O movimento feminista, juntamente com outros setores da sociedade, tem feito um trabalho em torno da representação social da mulher, criticando o tratamento dado a ela pela mídia que visa apenas a explorar sua imagem de forma preconceituosa e machista.

¹⁹¹ Cf. <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL366175-5598,00 - 27/03/2008 - 16h44 - Atualizado em 27/03/2008 - 20h15>

Capítulo 7

Uma outra proposta de análise do discurso da e sobre a mulher no funk

Uma outra proposta de análise dos conflitos que se inscrevem em diferentes práticas discursivas consiste no estudo do caráter constitutivo das relações interdiscursivas, tendo em vista que os discursos não se constituem independentemente uns dos outros. A formação de um discurso se dá de modo regulado no interior do interdiscurso, em uma relação complexa em que cada um deles introduz o Outro em seu fechamento. Essa relação com o Outro ocorre sempre sob a forma do “simulacro” que dele se constrói¹⁹². O discurso é constituído por meio de uma imbricação do Mesmo e do Outro em que o Outro não se apresenta localizado em um ponto específico do discurso: ele se encontra “na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma” (Maingueneau, 1984, p. 39). A inscrição do Outro como constitutivo do discurso independe de qualquer forma de alteridade marcada. Esse Outro, de uma forma ou de outra, já se encontra lá, na delimitação entre o dizível e o não dizível ou no que é refutável por uma formação discursiva, uma espécie de avesso do dizível.

Para dar conta da problemática que gira em torno do interdiscurso, Maingueneau (1984, p. 22), propõe a existência de um sistema de restrições semânticas globais que orientam e controlam as práticas discursivas. A semântica global diz respeito a um conjunto de regras que rege todas as dimensões do discurso, sem que se privilegie um plano em detrimento de outro. Tais regras, embora sejam poucas, orientam o funcionamento do discurso, servindo como uma rede de restrições semânticas próprias de cada posicionamento discursivo. Deve haver uma integração de todos os elementos

¹⁹² Segundo Maingueneau (2005b), é preciso não esquecer que o Outro do discurso não diz respeito ao outro proposto por Lacan. Esse Outro não se reduz a uma figura do interlocutor.

constitutivos do discurso tanto na ordem do enunciado quanto na ordem da enunciação: “o ‘modo de enunciação’ obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso” (Ibid., p. 97).

O caráter global da semântica, de acordo com o autor, reside no fato de ela restringir simultaneamente o conjunto de planos discursivos, englobando tanto o vocabulário quanto os textos tratados, a intertextualidade ou as instâncias de enunciação. Na perspectiva assumida por Maingueneau e por diferentes estudiosos do discurso (como Courtine, Pêcheux, entre outros), a análise de uma dada prática discursiva não deve ser feita apenas em função do material linguístico que a integra, mas da forma como os demais elementos constitutivos da enunciação se articulam, ou seja, há uma relação semântica entre o dizer e o fazer que se materializa em consonância com o que é dito. A forma como esses elementos se inscrevem no discurso depende do modo como os sujeitos se movimentam no tempo e no espaço de uma prática discursiva, pois “o modo pelo qual um discurso se inscreve em uma conjuntura depende de sua natureza, das instituições que o sustentam etc...” (Maingueneau, 1971, p. 61-62). Dada à natureza heterogênea do discurso, em que muitas vezes as congruências e as divergências de diferentes posições ideológicas se inscrevem em uma mesma prática discursiva, cabe ao analista do discurso estabelecer possíveis confrontos entre os eixos semânticos que sustentam uma dada conjuntura.

No funk, há uma rede semântica global do discurso que rege semanticamente os diferentes posicionamentos da mulher em meio a uma prática discursiva inscrita na heterogeneidade. O modo como a mulher é tratada no movimento rompe com diferentes posições discursivas que a inscrevem como um sujeito submisso ao “universo” sexual masculino, com o discurso do senso comum sobre a sexualidade, mas também rompe com o discurso evocado por muitos movimentos feministas, pela maneira como as funkeiras propõem a igualdade entre os sexos. Ao romper com as diferentes formações discursivas nas quais esses discursos são constituídos, a ideologia que elas propagam é refutada em um “novo” discurso constituído por tensões e rupturas oriundas do entrecruzamento de diferentes formações discursivas. O que se percebe é que a heterogeneidade constitutiva desse discurso invoca ações antagônicas da mulher e ao mesmo tempo rompe com o padrão imposto a ela pela sociedade (por meio de instâncias de cunho religioso, político, de movimentos de apoio à mulher, entre

outros).

A mulher no funk constrói para si mesma e para o outro uma representação social específica em que a sexualidade de ambos passa a ser tratada de forma livre no âmbito público. A mulher se posiciona, de forma irônica, como sujeito submisso aos caprichos de um homem ou mesmo como um sujeito que se impõe (dominador), que dita as regras a serem seguidas pelo homem, como propõem as músicas a seguir:

(46) Vai Glamurosa / Cruze os braços no ombrinho / Lança ele pra frente / E desce bem devagarinho... / Dá uma quebradinha / E sobe devagar / Se te bota maluquinha / Um tapinha eu vou te dar / Porque: / Dói, um tapinha não dói / Um tapinha não dói/ Um tapinha não dói / Só um tapinha...(2x) / Vai Glamurosa / Cruze os braços no ombrinho / Lança ele pra frente / E desce bem devagarinho... / Dá uma quebradinha / E sobe devagar / Se te bota maluquinha / Um tapinha eu vou te dar/ Porque: / Dói, um tapinha não dói / Um tapinha não dói / Um tapinha não dói / Só um tapinha / Dói, um tapinha não dói / Um tapinha não dói / Um tapinha não dói... / Em seu cabelo vou tocar / Sua boca vou beijar / Tô visando tua bundinha / Maluquinho pra apertar...(2x) / Vai Glamurosa.¹⁹³

(47) Escuta aqui meu preto que agora eu vô falá, / Pra tu fechá comigo vai tê que me respeita. / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Para de marra e desce desse palco / Que aqui no meu cafofo sô eu que falo mais alto / Para de marra e desce desse palco / Que aqui no meu cafofo sô eu que falo mais auto / Vai lavá roupa/ Eu vô/ Faz a comida / Eu faço / Vai no mercado / Eu vô / Faz o que eu mando / Eu vô, eu faço/ mais sô eu que sô u maxo/ Toma/ Calma amor/ Toma/ Calma bem / Toma / Calma filha / Toma / Pô amor mais não era só um tapinha??? / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Fica com as criança eu vo curti / Como é que é? / Fica com as crianças eu vô curti / O quê? / Fica com as crianças eu vô curti / Tá Bom! / Fica cas criança eu vo curti / Já escutei / Toma / Calma amor / Toma / Calma bem / Toma / Calma filha / Toma / Mais não era só um tapinha??? / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Tapinha nada no meu homi eu dô porrada / Mai não era só um tapinha???¹⁹⁴

O eixo semântico que rege cada uma das músicas corresponde ao “hiper-sema” *erotismo*, aos semas *dominação* e *submissão* (ambos os semas se inscrevem nessas músicas por meio de um jogo discursivo e, nesses casos, também se inscrevem em uma proposta em que o lúdico e o erótico se entrecruzam). Esse eixo rege o funk de cunho erótico. No entanto, a forma como esses semas encontram-se inscritos em cada uma das músicas evoca temas específicos e muitas vezes contraditórios – próprios de

¹⁹³ Furacão 2000: *Um tapinha não dói*. Disponível em <http://letras.terra.com.br/furacao-2000/15575/>

¹⁹⁴ Tati Quebra Barraco, *Tapinha nada*. Disponível em <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/234569/>

um movimento musical constituído por diferentes vertentes –, unidos pelos caracteres *lúdico* e *erótico* evocados no/pelo discurso, que apontam para um não comprometimento do movimento com algumas regras de conduta “controladas” socialmente. Esses temas estabelecem laços estreitos com formações discursivas específicas, às quais o discurso evoca. Há duas ações antagônicas representadas nas músicas *Um tapinha não dói* e *Tapinha Nada* que se inscrevem em semas específicos (dominador/dominado) que, por sua vez, encontram-se inscritos em posicionamentos opostos dos sujeitos do discurso, ambos legitimados pelo funk. O que é positivo para um sujeito é negativo para o outro, porém tratado por ambos como representativo das práticas sociais nas quais se situam. Essa duplicidade de caráter, dominador/dominado, assumida por integrantes do movimento, inscreve esses sujeitos no campo das relações efêmeras. Isso reforça o caráter interdiscursivo e conflituoso de um mesmo espaço discursivo, o que de fato ocorre devido aos diferentes discursos que o perpassam. Nesse caso, estou tratando em termos de uma projeção mais ampla para o movimento: não apenas no funk de cunho erótico, mas o movimento como um todo.

Os semas positivos inscritos na música *Tapinha nada*, para a representação em torno da figura feminina, correspondem aos termos *sedução* e *submissão* – a mulher é seduzida pelo homem e se submete às determinações dele. Esses semas aparecem na música por meio do termo *glamurosa* e dos termos no diminutivo dirigidos à mulher. Tapinha, nesse caso, representa algo positivo e, portanto, aceito no espaço discursivo do funk. Remete ao interior de uma cena amorosa e evoca os desejos sexuais.

Já a música *Tapinha nada* produz os semas *agressividade* e *poder* (dominação), inscritos principalmente nos termos *porrada* e *respeito*. A mulher assume para si esses semas positivos (para ela) e se projeta como detentora do poder sobre seu parceiro. Ela domina a cena discursiva instaurada e submete seu parceiro a seu jugo. Para o homem, porém, esses mesmos semas podem se apresentar de forma negativa, pois ele assume a posição de submisso às determinações de sua parceira e recebe um tratamento agressivo por parte dela. Ao se mostrar dessa forma, ou seja, ao reivindicar para si uma posição que muitas vezes é associada à representação social do homem, a mulher, simbolicamente, rompe com essa imagem masculina e com a própria imagem estabelecida socialmente para ela.

Em *Um tapinha não dói*, música apresentada em forma de diálogo entre um

homem e uma mulher, encontramos uma mulher submissa às ações do homem. No entanto, os termos apresentados no diminutivo: *ombrinho, devagarinho, quebradinha, tapinha, bundinha*; a forma nominal *glamurosa* e o tom com que esses termos são proferidos camuflam sua dominação. Toda encenação proposta pela música contribui para o clima erótico evocado, mas é o homem quem dita o que quer fazer e o que espera da mulher. Nessa música, inscrevem-se questões relacionadas à *virilidade* e à *masculinidade* por meio dos dizeres e pelas ações que eles evocam: o homem é ao mesmo tempo agressivo e delicado (essa agressividade e delicadeza encontram-se inscritas no termo *tapinha*). Os dizeres são proferidos em um tom de passividade, de proximidade, de convivência e conveniência entre ambos e de erotismo. A mulher assume um *tom* e uma *corporalidade* de um sujeito que aceita passivamente as ações de seu companheiro, ela sente prazer em participar da cena que se instaura, integra-se às ações propostas por seu parceiro e se assume enquanto objeto de desejo dele¹⁹⁵.

Tais posicionamentos são contrapostos na música *Tapinha nada*, em que a posição assumida pela mulher é a de um sujeito que impõe sua vontade sobre a vontade de seu parceiro. Nessa música, o discurso autoritário é mantido, mas no lugar do homem é a mulher que assume o dizer, e o *ethos* evocado passa a ser o de um sujeito que dita as ações a serem obedecidas pelo homem. O *tom* manso proposto pela música anterior é substituído por um *tom* agressivo e autoritário – nesse caso, não há uma contraposição ou camuflagem desse autoritarismo –, *tapinha* dá lugar a *porrada*. A cena instaurada é a de um sujeito que apanha da mulher e os temas *erotismo* e *ludicidade* se fundem a temas como *dominação (mulher macho)* e *autoritarismo*. Isso se torna mais evidente em sequências discursivas como: *Que aqui no meu afofo sou eu que falo mais alto/ Tapinha nada no meu homi eu dô porrada*. Os *ethos* inscritos na música refletem o caráter e a corporalidade das imagens atribuídas a homens e mulheres que residem em grandes aglomerados. São recorrentes, nesses espaços, as relações conflituosas de cunho agressivo dos gêneros. Essas ações geralmente se materializam em gestos agressivos atribuídos ao gênero masculino.

A imagem do homem agressivo, no entanto, é desconstruída pela proposta da música e reconstruída no discurso apresentado pela mulher e incorporado por ela. Ela

¹⁹⁵ Há uma outra proposta de análise para a música, apresentada por integrantes do próprio movimento. Para esses sujeitos, a expressão *um tapinha não dói* está relacionada ao uso de drogas e se refere a um trago em um cigarro de maconha.

assume uma representação social que, geralmente, é associada ao homem e propõe uma outra encenação para a realidade social feminina – de dominada para dominadora das relações conjugais. A mulher se constrói discursivamente como a responsável pela organização da família, inclusive como autoridade para determinar as posições que cada membro deve ocupar e as funções que cada um deve exercer nesse espaço.

Ao considerar o sistema de restrições semânticas inscrito nas duas músicas apresentadas, verifica-se a presença do *tom* polêmico em cada uma delas. Em ambas, os *tons* promovem uma negação do campo semântico do Outro, da representação do Outro como simulacro, na medida em que são evocados dois conjuntos de semas: os positivos, reivindicados, e os negativos, rejeitados. Desse modo, o Outro de cada discurso evocado se inscreve nas categorias do registro negativo dentro de um sistema de restrições semânticas. O modo como as representações são estabelecidas na prática instaurada consiste na apresentação do Outro em oposição ao discurso proposto – negatividade e positividade, nesse caso, só podem ser analisadas se confrontarmos a representatividade proposta para os dois sujeitos construídos na música, ou seja, só é possível confrontar essa dicotomia (positivo/negativo) se levarmos em conta a posição assumida pelos integrantes da manifestação discursiva.

A expressividade do caráter chulo/esdrúxulo é associada por muitos sujeitos (integrantes ou não do funk) com mais intensidade à música *Tapinha nada* pelo fato de ser a mulher quem profere os dizeres. Isso causa ainda mais estranhamento quando a mulher que profere tais dizeres provém de uma classe social considerada de maior poder econômico, pois o funk é constantemente associado a pessoas de baixo poder aquisitivo e, principalmente, a sujeitos afrodescendentes.

No entanto, conforme informado, mulheres de diferentes níveis socioeconômicos atualmente participam dos bailes. Elas se integram ao caráter lúdico/erótico do movimento e, como as demais funkeiras, não se incomodam com as letras das músicas e com a exposição excessiva do corpo. Para elas, a heterogeneidade discursiva presente em muitas músicas instaura um discurso machista às avessas (o Outro do discurso machista), retira-se a posição social instituída para o homem e impõe-se a ele a condição de submisso à mulher, invertem-se as relações de poder e dominação há anos atribuídas ao sexo masculino. Em outros momentos, o homem é “convidado” a dominar a cena e o jogo de sedução se estabelece pela submissão da mulher aos

caprichos dele:

(48) Vamu tigrona agora grita (ahhh) vai / Vamu tigrona agora grita (ahhh) vai / Vamu tigrona agora grita (ahhh) vai / Sou tigrona chapa quente / Adoro muita pressão / Gosto de ser acorrentada / E levar tapão no popozão / Pichadão vem de chicote / Querendo me algemar / Me botando imposição / Já pronto pra martelar / Vem de chicote, algema / Corda de alpinista / Daí que eu percebi / Que o cara é sadomasoquista / sadomasoquista / vamos tigrona agora grita (ahhh) vai.¹⁹⁶

A mulher proposta na música *Sadomasoquista* assume a posição de um sujeito que sente prazer em ser dominada por seu parceiro. Embora ela atribua apenas a seu parceiro o caráter sadomasoquista, ela também se constrói discursivamente como uma mulher adepta a tais práticas sexuais (*Gosto de ser acorrentada/ E levar tapão no popozão*) e não se incomoda em explicitar seus desejos publicamente. O discurso evocado é o do sexo explícito, das manifestações eróticas. O espaço instituído deixa de integrar o âmbito privado, o sexo deixa de ser algo a ser vivido entre quatro paredes, passando a ocupar o espaço público dos bailes, por meio do dizer proferido nas músicas e pela coreografia apresentada (do prazer evocado pelo dizer e pelos corpos que se tocam em meio à dança).

7.1- Uma “nova” representação da mulher no espaço social

Muitas mulheres vêm assumindo há décadas uma postura social mais ativa: elas deixaram de ser dependentes financeiramente de seus companheiros, assumem a posição de “chefe de família”, quando vivem em família, e passam a ditar as regras dentro de casa. Quando solteiras, elas evocam para si o direito de tratar da própria sexualidade.

Essa situação em torno da representação social da mulher é discutida por Kate Lyra, atriz e cineasta que participa do documentário *Sou feia mas tô na moda*, em entrevista concedida a Medeiros (2006, p. 89). Para Kate Lyra, a mulher “favelada” já vem assumindo uma postura feminista muito antes de outras mulheres que se apresentam como tal. Ao tratar dessa questão, Kate Lyra afirma que,

¹⁹⁶ Deise Tigrona, *Sadomasoquista*. Disponível em <http://letras.terra.com.br/deise-tigrona/763856/>

o setor das comunidades negras ou faveladas aqui, como os setores nos Estados Unidos onde surgiu o rap, são altamente discriminativos. O macho é que manda. Agora, por outro lado, nessas comunidades os meninos morrem mais cedo por causa do tráfico, ou vão para a prisão, ou bebem, ou largam as famílias. E quem sempre segurou a casa foram as mulheres. Então elas já eram feministas antes mesmo da classe média.

Essas mulheres buscam reconhecimento social por meio do trabalho, dos estudos (embora poucas consigam concluir o ensino fundamental), da interação com os demais membros da sociedade. Mas elas também buscam a liberdade sexual por se tratar de um tema que diz respeito à realização socioafetiva de cada sujeito. Questões como essas têm sido reivindicadas em grande parte do território nacional, nas últimas décadas, por partidárias de grupos feministas e por mulheres que adquiriram uma formação acadêmica. Nesse aspecto, ocorre uma aproximação entre os direitos reivindicados por mulheres que integram diferentes classes sociais – todas elas querem liberdade para efetuar suas escolhas, quer sejam essas escolhas de cunho sexual, quer sejam religiosas, quer sejam político-partidárias¹⁹⁷. A mobilização social da mulher teve um forte impacto sobre as estruturas socioeconômicas, as instituições políticas e sobre o modo de pensar de muitos sujeitos¹⁹⁸. A música, assim como outras manifestações artístico-culturais, passou a contar cada vez mais com a participação feminina.

No funk, muitas mulheres encontraram uma forma de expor suas opiniões, rever os valores sociais e propor uma releitura social da representação da mulher em

¹⁹⁷ Simone de Beauvoir, no livro *O segundo sexo*, discute as limitações da mulher em uma sociedade que estabelece papéis e padrões a serem seguidos. A autora põe em questionamento a dupla esposa-mãe/prostituta, que, para ela, constituiu as duas opções “oferecidas” às mulheres durante muito tempo. Na introdução do livro, a autora faz a seguinte asserção: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*”. Ou seja, para a autora, a relação eu/outro é constitutiva das formações sociais.

¹⁹⁸ Segundo Margareth Rago (2003, p. 2), a primeira grande conquista feminina no Brasil se deu em 1932 com a conquista do direito ao voto. Nas décadas subsequentes, assistiu-se no país a emergência de “um expressivo movimento feminista, questionador não só da opressão machista, mas dos códigos da sexualidade feminina e dos modelos de comportamentos impostos pela sociedade de consumo”. Com a entrada maciça da mulher no mercado de trabalho, ela ganhou força para proclamar o direito ao reconhecimento social enquanto força de trabalho. Na década de 1970, segundo Rago, surgiu o “feminismo organizado”, constituído por mulheres integrantes da classe média. Elas lutaram contra a ditadura e reivindicaram condições de igualdade com os homens dentro das organizações de esquerda. Os grupos feministas formados no final da década de 1970 e início de 1980 eram constituídos por feministas que defendiam as políticas do corpo (sexualidade) e ex-militantes de partidos de esquerda.

diferentes práticas discursivas, principalmente em práticas que envolvem questões relacionadas à sexualidade feminina. Elas levaram a intimidade da vida sexual feminina para os bailes/shows e para a mídia por meio de músicas que tratam explicitamente da sexualidade de homens e mulheres. Algumas músicas, como a apresentada a seguir, propõem um diálogo entre homens e mulheres em torno da sexualidade de ambos. Nesse diálogo, a posição de dominador é evocada tanto pelo homem quanto pela mulher que participam do jogo enunciativo inscrito na cena que se instaura por meio da música. Nesse caso, ambos estabelecem uma parceria em relação aos prazeres evocados.

(49) O me chamaram pra orgia / Tati, tatati / O me chamaram pra orgia / quer pressão, que pressão / O me chamaram pra orgia / Tati a Quebra Barraco / O me chamaram pra orgia / Esse é o Bonde do Tigrão / O que tu quer eu vou te dar / É só você me seduzir / porque eu sou a Quebra Barraco e tô pronta pra sacudir / Eu vou sim que eu sou teu macho, nessa escola eu dou aula / Você é a quebra barraco quero ver tu quebrar jaula / De Tigrão tu não tem nada mais parece um gatinho / Se eu entrar na sua jaula o Tigrão fica mansinho / Se eu quebrar o seu barraco vai se amarrar na minha malícia e / Vai contar pra suas amigas que o Tigrão é uma delícia.¹⁹⁹

Na música *Orgia*, ocorre um acordo entre os parceiros da prática discursiva instaurada no que diz respeito às ações propostas por ambos. Eles estão engajados em uma mesma proposta sexual, ambos se apresentam como sujeitos legitimados para proferir os dizeres presentes na música e como capazes de materializar os desejos evocados. Não há submissão, embora ambos reivindiquem essa condição em relação ao outro, mas instaura-se uma cena em que homem e mulher, ao exporem seus desejos, dominam conjuntamente o prazer e o desejo sobre a própria sexualidade.

7.2- Das análises propostas ao conflito que elas instauram

As formações discursivas, por não apresentarem delimitações estanques em suas fronteiras, ou mesmo por não apresentarem fronteiras definidas e definitivas constituem um campo amplo para os estudos do discurso, mas, muitas vezes, esse

¹⁹⁹ Tati Quebra Barraco e Bonde do Tigrão: *Orgia*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/tati-quebra-barraco/366102/>

conceito é utilizado de forma equivocada²⁰⁰. A memória interna de uma formação discursiva constantemente se “esbarra” na memória de outras formações, o que torna difícil concebê-las como algo delimitado, com margens bem definidas. Estabelecer limite para uma formação discursiva significa estabelecer uma separação estanque entre diferentes propostas discursivas e comprometer o objeto de análise, ou seja, o próprio discurso, bem como as formulações que esse discurso repete, refuta, transforma, ou mesmo, denega. Delimitar sua dominante também pode não ser tranquilo quando se trata de uma prática discursiva constituída por diferentes posições e posicionamentos discursivos²⁰¹.

Embora neste estudo esteja trabalhando com um recorte específico do funk, acredito que nesse movimento musical se inscrevem diferentes discursos (de cunho sexual, erótico, pornográfico, romântico etc), oriundo de diferentes formações discursivas, tendo em vista as ações antagônicas que nele se inscrevem. No funk de cunho erótico, essas ações se manifestam por meio das músicas e pela posição assumida por homens e mulheres em relação à sexualidade de cada um. No funk, diferentes discursos entram em constante atrito (se chocam, mas também se completam) e promovem ações distintas. Esse conflito, a meu ver, não ocorre apenas

²⁰⁰ Revisitando a problemática que envolve o conceito de FD, Maingueneau (2006) propõe substituir esse termo, em determinadas propostas de análise, por “posicionamento discursivo”. Segundo o autor, no que diz respeito ao conceito de FD, tanto a proposta de Foucault quanto a de Pêcheux tem tido aplicações diferenciadas em muitos estudos. Tendo em vista essa questão, o autor propõe distinguir dois tipos de unidade: as unidades tópicas e não tópicas (subdividas em unidades territoriais e unidades transversais). As unidades territoriais “correspondem a espaços ‘pré-delineados’ pelas práticas verbais”. Dizem respeito aos tipos de discursos relacionados a determinadas atividades sociais (discurso administrativo, publicitário etc). Esses tipos englobam gêneros, ou seja, cada tipo comporta um determinado número de gêneros que atendem às necessidades discursivas. As unidades transversas atravessam textos pertencentes a diferentes gêneros e se constituem, segundo Maingueneau (2006: 15), em registros definidos a partir de três tipos de critérios: linguísticos (dizem respeito às sequências que ocorrem no interior dos textos), funcionais (dizem respeito às funções definidas por Jakobson) e comunicacionais (dizem respeito a uma combinação de traços linguísticos funcionais e sociais para atingir propósitos específicos: discurso cômico, de vulgarização da ciência etc). Já as unidades não tópicas, para Maingueneau (2006: 16), “são construídas pelos pesquisadores independente de fronteiras estabelecidas (o que as distingue das unidades transversais). (...) Elas agrupam enunciados profundamente inscritos na história (o que as distingue das unidades ‘transversas’)”. De acordo com o autor, nesse caso, é mais conveniente tratá-las em termos de FD. Os *corpora* aos quais elas correspondem podem conter um conjunto aberto de tipos e gêneros do discurso. Tais unidades remetem a *corpora* que abragem uma heterogeneidade de gêneros, evocam posicionamentos discursivos diferenciados que se entrecruzam e se completam.

²⁰¹ Para Maingueneau (2006), posicionamento discursivo difere de posição discursiva (termo muito utilizado por Pêcheux nos estudos do discurso): enquanto a posição discursiva se inscreve no espaço da luta de classes, o posicionamento discursivo se define no interior do campo discursivo.

no espaço desse movimento musical/social específico, mas em todas as relações estabelecida socialmente (todas as práticas discursivas), pois os conflitos e as contradições são inerentes às próprias formações discursivas: é próprio delas promover, por meio de posições ideológicas distintas, ações antagônicas, conflituosas.

Muitos integrantes do movimento funk não concordam com músicas como *Tapinha nada*, acreditam que propostas como essas denigrem a imagem do movimento, como é a posição assumida pela cantora Verônica Costa que se diz contra a postura assumida por algumas funkeiras e se autointitula uma funkeira romântica e bem comportada²⁰².

O que tem chamado a atenção de alguns integrantes de classes sociais com maior poder aquisitivo e mesmo de grupos religiosos é o fato de mulheres tratadas socialmente como “mais esclarecidas” (acadêmicas, profissionais liberais), participarem de bailes funk. Essas mulheres cantam e dançam ao som de músicas que evocam discursos muitas vezes contraditórios a outras práticas socialmente constituídas que envolvem a relação entre os gêneros, principalmente a práticas que evocam a sexualidade de homens e mulheres. No espaço discursivo do funk, o tratamento dado à sexualidade rompe com propostas que há anos se inscrevem em diferentes instituições sociais. Para as mulheres que participam dos bailes, o discurso evocado e assumido pelo movimento é um discurso realista, sem camuflagem, revestido de um caráter lúdico e irônico: “não há nada sério aqui. A graça do funk consiste em debochar dessa sociedade hipócrita que temos”²⁰³.

No programa *Domingo Espetacular*, da Rede Record de Televisão, exibido em novembro de 2005, ao ser questionada se havia no funk uma apologia ao sexo sem compromisso, uma frequentadora de um baile da Zona Sul de São Paulo apresentou a seguinte resposta:

eu acho que é apologia ao sexo, não tem nem o que falar. Mas eu acho que isso, infelizmente é isso o mundo que a gente vive e não muda e é isso que atrai a gente. Eu acho que se não fosse tão baixo calão, se não fosse tão apologia eu acho que não atrairia tanta gente.

A descontração aparente da entrevistada, ao responder à pergunta, chamou a

²⁰² Mas o funk que tem maior projeção nacional (e atualmente vem sendo admirado em muitos países, como França, Portugal e Espanha) é o funk de cunho erótico.

²⁰³ Opinião de uma mulher de classe média alta – classe B - frequentadora do funk.

atenção do entrevistador e da equipe que organizou a matéria, por se tratar de uma jovem, bonita, vestida de forma sensual e pertencente a uma classe social economicamente mais alta. Essa jovem representa grande parte do público atual do funk, que a cada dia ganha a admiração de mulheres provenientes de diferentes grupos socioeconômicos. São geralmente estudantes universitárias, profissionais liberais e mulheres profissionalmente bem sucedidas.

7.3- O movimento funk no espaço discursivo da música brasileira

O que chama a atenção no funk é que ele vem se constituindo como um movimento que estabelece uma relação diferenciada da proposta de outros movimentos musicais. Mesmo movimentos como o axé, que explora a sensualidade da mulher nas letras das músicas e na dança, não expõe a sexualidade feminina como o faz o funk e não se utiliza de termos considerados em muitas instâncias sociais como de baixo calão. Tais termos são proferidos no funk tanto por homens quanto por mulheres que frequentam os bailes e contribuem para a instauração de uma cena em que a sexualidade é tratada de uma forma singular em que se evoca o Outro, não um interdito de um discurso sobre as práticas sexuais, mas um Outro que não se inscreve em grande parte das práticas cotidianas, principalmente no espaço público.

Esse Outro não diz respeito também a uma regularização do discurso sobre a sexualidade, mas a uma redistribuição do que pode ser dito em determinadas práticas discursivas. O que é dito na música a seguir, por exemplo, deixou de integrar o espaço delimitado dos bailes funk e passou a ser tocado em algumas rádios e em festas particulares, exibido no *youtube*, rompendo os limites do espaço no qual, em princípio, situava-se. O funk tem promovido uma reformulação sobre o discurso da sexualidade, tendo em vista que as músicas que divulga, as cenas que promove entram em conflito com outras práticas discursivas que não aceitam que se trate no espaço público de ações de cunho sexual.

(50) Quem gosta de potranca pro alto levante a mão / E pra quem não gosta eu peço saia do salão / Potranquinha linda tu dançando eu fico louco / Na continuação eu digo / Fede pra danar, mas é gostoso / O bicho é feio, é fedorento e cabeludo mas todo mundo

acha (irru, irru, irru) / Ô trem gostoso, sô! / Fede pra danar, mas é gostoso / Fede pra danar, mas é gostoso / O bicho é feio, é fedorento e cabeludo / Mas na verdade todo mundo acha gostoso²⁰⁴.

O tom debochado e polêmico inscrito na música *Fedido* evoca uma situação específica em que há uma exposição da sexualidade da mulher por meio de termos que fazem referência à genitália dela. Os dizeres proferidos inscrevem-se no campo da masculinidade, o homem viril expõe sua opinião a respeito do corpo da mulher e do que a sexualidade dela representa para ele. No jogo discursivo proposto, a referência feita à genitália feminina assume uma forma polêmica e transgressora: *O bicho é feio, é fedorento e cabeludo/ Mas na verdade todo mundo acha gostoso*. As expressões *irru, irru, irru* são acompanhadas de gestos que representam um ato sexual. Há uma evocação desse ato e homens e mulheres passam a executar movimentos corporais que insinuam uma cena de cunho sexual. Algo diferente, no entanto, ocorre na música a seguir:

(51) Pau no cu do mundo / Gente vamos criar / Pare de copiar / O cu do mundo / Já está roubado / Pau no cu de quem tá calado / Todo mundo dançando / Geral zuando / Será que tem alguém sentado / Pau no cu de quem tá em pé/ Agora / Só os pirocudos vão levantar a mão / Só os pirocudo do baile / Pau no cu de quem não come ninguém / Agora a chapa vai esquentar / Só vai levantar a mão as virgens / só as virgens levantando a mão / Pau no cu das virgens / Vamos ver se vocês tão ligado / Pau no cu dos alemão²⁰⁵.

A expressão *pau no cu* instaura uma cena que remete ao discurso de um sujeito que está cansado da situação na qual se encontra. O tom da música é agressivo e ao mesmo tempo debochado. Nesse caso, o *ethos* construído não é o de um homem viril (embora a expressão “pirocudo” possa propor um sujeito com essa característica), mas de um sujeito que rompe com o mundo a sua volta. A cena assume uma outra proposta discursiva pelo fato de ser a mulher quem profere tais dizeres, ou seja, a forma pela qual esse mundo é constituído e o fato de ele ser evocado por mulheres instaura uma cena em que a sexualidade de ambos os gêneros (*pau no cu de quem não comeu ninguém, pau no cu das virgens*) é evocada de uma forma peculiar para debochar da

²⁰⁴ Furacão 2000: *Fedido*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/furacao-2000/83492/>

²⁰⁵ Gaiola das popozudas: *Pau no cu do mundo*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/940315/>

mesmice, da repetição irrefletida dos padrões impostos pela sociedade.

Muitas letras de música fazem referência a um sujeito específico, próprio da cena que se instaura no interior de um baile. Ele é despojado, descomprometido com as ações delimitadas em outras instâncias em que a sexualidade é tratada por meio de regras de conduta e posturas sociais que delegam, orientam e, muitas vezes, controlam determinadas posições discursivas. Nesse aspecto, a funkeira não se integra aos padrões vigentes ao se posicionar publicamente como uma cachorra, ao proferir, nas músicas cantadas por ela, termos não aceitos socialmente por tratarem publicamente e “abertamente” de questões relacionadas à sexualidade feminina, conforme pode ser observado na música a seguir:

(52) E aí seu otário / Só porque não consegui fuder comigo / Agora tu quer ficar me difamando né? / Então se liga no papo / No papo que eu mando / Eu vou te dar um papo / Vê se para de gracinha / Eu dô pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha / É minha é minha / A porra da buceta é minha / É minha é minha / Se liga no papo / No papo que eu mando / Só porque não dei pra tu / Você quer ficar me exclamando / Agora, meu amigo / Vai toca uma punheta / Porque eu dô pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha / É minha é minha / A porra da... / É minha é minha / A porra da buceta é minha / Eu vou te dar um papo / Vê se para de gracinha / Eu dou pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha²⁰⁶. (Gaiola das popozudas: A porra da buceta é minha).

Termos como “fuder”, “buceta” podem incomodar a integrantes de diversos segmentos sociais e/ou religiosos, pois expõem publicamente a sexualidade feminina por meio de um linguajar pouco utilizado em outras práticas sociais. Na música *A porra da buceta é minha*, a mulher utiliza termos rejeitados socialmente – tratados como chulos, de cunho vulgar – para mostrar a seu parceiro que ela é dona de si e que não deve dar satisfação a ninguém em relação a sua postura sexual.

Em sua ilusão subjetiva, a mulher se constrói como dona de si e rejeita o controle social sobre sua sexualidade. As ações propostas pela música e/ou pelos dizeres dos MCs instauram um estado de coisas em que a mulher acredita se projetar como um sujeito livre e despudorado. Para a funkeira, ela exerce um controle sobre o dizer: diz o que quer, não se incomoda com os valores sociais, mesmo porque, na visão dela, quem dita esses valores, de uma forma geral, não se incomoda com a condição social na qual ela se encontra; o incômodo só ocorre quando a mulher se manifesta de uma forma que

²⁰⁶ Gaiola das popozudas: *A porra da buceta é minha*. Disponível em <http://letras.terra.com.br/gaiola-das-popozudas/440087/>

não condiz com o que é socialmente determinado.

Pode-se dizer que esse modo de especificar o sujeito do discurso estabelece distanciamento da AD aqui tratada com outras teorias com a Pragmática, pois, para esta proposta de estudo, o sujeito é consciente de suas escolhas dentro do quadro social em que se situa. No quadro teórico estabelecido pela AD, a noção de sujeito está diretamente relacionada à perspectiva da Psicanálise – sujeito inconsciente, descentrado – e da proposta althusseriana – sujeito assujeitado, constituído pela linguagem e interpelado pela ideologia. Nesse caso, o sujeito age socialmente em função da proposta ideológica do movimento social/musical ao qual ele integra.

Considerações finais

As relações discursivas estabelecidas no funk, em decorrência das ações propostas pelas músicas e assumidas pela mulher, apontam para a construção de um sujeito específico no espaço desse movimento que, de certa forma, dialoga com outros espaços sociais, seja para ironizá-los ou reproduzi-los, embora o funk de cunho erótico seja visto socialmente como uma proposta musical que não defende uma posição específica, não prioriza temáticas de cunho racial ou social e nem incita os adeptos dessa proposta a refletirem sobre a própria condição social, o que é bem acentuado no rap, movimento que provém da mesma raiz musical. A crítica social dirigida ao funk é de que não há uma bandeira explícita a ser levantada por homens e mulheres para defender seus direitos sociais, apesar de algumas músicas apresentarem letras que questionam o tratamento dado aos moradores de grandes comunidades (sujeitos tratados socialmente como favelados por algumas representações sociais). O funk assume, em grande parte dos bailes e shows produzidos, o caráter de um espetáculo, de festividade, pura diversão.

Nos bailes funk, os dizeres e a postura assumida por homens e mulheres compõem o cenário discursivo centrado no erotismo. Ao dialogar com outros dizeres, de certa forma, o funk promove uma ruptura com outras representações sociais vigentes, uma vez que as músicas e o modo de dançar de homens e mulheres são específicos do próprio movimento musical, convencional a ele e até mesmo a algumas práticas discursivas, mas, muitas vezes, reprovados em outras instâncias sociais. Desse modo, a prática discursiva instaurada no movimento funk caracteriza-se como um processo de coconstrução das relações sociais por sujeitos que atuam de forma interativa/intersubjetiva por meio da linguagem verbal e corporal.

Ao tratar o funk como um movimento musical que busca uma representação na sociedade brasileira, estou partindo do pressuposto de que há um discurso inscrito nele (o discurso da liberdade de tratar de assuntos de cunho sexual ou mesmo racial) – manifestado nas letras de músicas, na postura social dos sujeitos e nos dizeres de MCs

– que orienta as ações desse movimento e atribui a ele características próprias, distinguindo-o de outros movimentos socioculturais historicamente situados. No processo de coconstrução de sujeitos sociais no espaço discursivo do funk, em que as simbologias propostas e as ações não linguísticas instauram e legitimam as ações evocadas na e pela letra das músicas e no e pelos dizeres dos MCs, há uma correspondência imediata entre o que é proferido na música e as ações executadas pelos frequentadores dos bailes. Ou seja, instaura-se um estado de coisas por meio do dizer em que os sujeitos se constroem enquanto integrantes de um movimento social específico, com características próprias que o distingue de outros movimentos musicais.

As ações no interior dos bailes, espaço em que a materialidade do movimento se torna mais evidente, o modo como os sujeitos se constroem discursivamente nesse espaço e as relações interdiscursiva estabelecidas dentro ou fora dele apontam para uma ação intersubjetiva – dizem respeito às mobilizações conjuntas de construção dos sujeitos propostos pela música. Dessa forma, de acordo com Gilroy²⁰⁷, busca-se uma (res)significação da sociedade vigente – a mesma sociedade que proporciona a grande parte dos funkeiros a condição de excluídos e marginalizados. Em muitas músicas, o sujeito se posiciona de forma contrária às ações sociais (quer essas ações se situem no âmbito político, religioso ou sexual). Essas músicas se inscrevem em um segmento do funk – os proibidões – que rompe com as ações impostas e legitimadas socialmente pelo Estado, por muitas denominações religiosas e grupos de defesa da mulher.

Quanto às questões propostas no início desta tese, ou seja, sobre a ideologia inscrita no funk, o sujeito construído nesse espaço discursivo, os elementos de cunho carnavalesco que atuam na configuração do movimento e as contradições que ele encerra, creio que tratei de cada uma delas, por meio de uma análise intersemiótica do movimento, e procurei responder à proposta assumida, pois, a meu ver, as relações discursivas estabelecidas no interior do funk dizem respeito à construção conjunta de uma representação da mulher em que ela assume uma postura ditada pelo movimento, uma mistura de prazer, ludicidade e erotismo nas ações que promove no interior dos bailes. Mas é preciso lembrar que, para grande parte dos integrantes do movimento, trata-se de uma encenação do prazer em um lugar específico e não um modo de vida que os acompanha em todos os momentos de suas vidas. Muitos frequentadores dos

²⁰⁷ Gilroy, P. (1994)

bailes reproduzem o discurso de que a proposta do movimento é apenas uma “curtição”, brinca-se com as coisas do cotidiano de integrantes de classes sociais de menor renda, brinca-se com a própria condição social e com questões relacionadas à sexualidade de homens e mulheres por meio de representações assumidas no espaço discursivo do movimento.

Para outras esferas da sociedade (igrejas, grupos de apoio à mulher, grupos políticos), mesmo a representação simbólica do lúdico, como quer grande parte dos funkeiros, geralmente não aponta para uma crítica social explícita e isso faz do funk um movimento musical pouco aceito nessas esferas e em instâncias que exploram o caráter “intelectual” das ações sociais. Para os adeptos do movimento, o que o funk mostra é o que acontece na vida social de grande parte dos moradores das periferias das grandes cidades. Segundo esses sujeitos, a vida sexual de jovens de ambos os sexos é intensa, nesses e em outros locais, e marcada pela promiscuidade – o funk, nesse aspecto, reproduz o que se pratica no dia-a-dia. O fato de sujeitos de outros locais se identificarem com o movimento, principalmente mulheres de outras classes sociais, só reafirma o discurso assumido pelo funk de que o sexo sem compromisso é praticado por grande parte da sociedade brasileira. Quando a sociedade, de um modo geral, se mostra contrária a essa prática, de acordo com Mr Catra e as integrantes do grupo Gaiola das Popozudas, ela “finge desconhecer” o que de fato ocorre em relação à sexualidade de homens e mulheres, e mais, procura passar a “responsabilidade” das ações praticadas por muitos sujeitos para outras instâncias, como o funk, por exemplo, alegando que movimentos musicais dessa natureza incitam a prática sexual.

A simbologia da “popozuda”, da “cachorra” ou mesmo da “glamurosa” em meio a esse movimento é de um sujeito voltado para questões de sua própria sexualidade. Daí o fato de a exposição do corpo da mulher e os gestos executados por ela nos bailes serem tratados por diferentes instâncias discursivas como ações vulgares. Contudo, o que é vulgar para determinadas instâncias sociais faz parte da rotina de muitos sujeitos. A coreografia apresentada pela mulher em diversos espaços onde a música funk é executada expõe e explora sua sensualidade e suas formas físicas de uma maneira peculiar, mas, segundo seus admiradores, compatíveis com a esfera social a qual esses sujeitos integram – as comunidades da periferia. Nessa esfera, os sujeitos se comportam de uma maneira próxima a qual o funk procura reproduzir, uma vez que, por

meio da música e da dança, o funkeiro procura extravasar suas emoções. Daí a grande participação de integrantes dessas comunidades em bailes funk e daí também o não estranhamento de muitos sujeitos em relação à proposta musical, embora haja conflitos de opiniões entre alguns funkeiros em relação à exploração da sexualidade feminina. O que se pode verificar nos bailes e nas apresentações de MCs e DJs e das dançarinhas que os acompanham é que as ações de cada participante da cena instaurada são legitimadas pelo próprio movimento musical e, portanto, são constitutivas da configuração que funk adquiriu ao longo das quatro últimas décadas.

O espaço em que a dança ocorre, geralmente nos bailes, é tratado por Gilroy (1994) como o espaço público transformado pela influência da música que visa dispersar e suspender a ordem social vigente pela instauração de uma proposta social diferente e ao mesmo tempo antagônica em relação aos próprios objetivos. Em outros termos, embora haja uma construção conjunta, intersubjetiva, de uma prática discursiva, muitos sujeitos envolvidos nessa construção, mesmo que reconheçam nela uma proposta diferente de outras práticas discursivas, ora assumem o discurso de que há uma exploração excessiva da sexualidade da mulher, ora assumem o discurso de que o funk é um movimento que tem por objetivo brincar com as convenções sociais. Esse conflito, a meu ver, dá sustentação ao funk enquanto uma prática discursiva que luta para se manter na mídia. São os contrastes no interior desse espaço discursivo que faz com que ele se sustente em meio a críticas e reprovações de outras instâncias sociais.

Seja na condição de objeto sexual ou sujeito que ironiza as condições impostas por uma sociedade elitista e excludente, a mulher constrói discursivamente sua própria representação em meio a um movimento musical que em muitos aspectos foge aos padrões sociais impostos. Ao se construir como tal, ela se mostra socialmente como um sujeito de direito para defender seus objetivos, independentemente dos “impactos” sociais que esses objetivos podem promover. Esse é um dos elementos que o funk encontrou para se configurar de forma diferente de outros movimentos que vieram da mesma raiz musical, como o rap e o hip-hop. O que está em “jogo” no funk que encontramos atualmente na mídia é a construção de uma identidade social pautada na liberdade de dizer, incluindo-se aí a liberdade de tratar da sexualidade. Um dos focos do “novo funk”, a meu ver, é a construção de uma identidade social inscrita na

sexualidade e no erotismo. Essa também é uma forma de reivindicar posições discursivas em meio a uma sociedade complexa e que “desconhece”/“ignora” a realidade social de muitos sujeitos que estão situados à margem dela.

A análise das ações discursivas que se inscrevem no interior do movimento funk visa refletir sobre as tensões e deslocamentos dos sujeitos em uma prática específica constituída por conflitos de diferentes naturezas (de ordem racial, política, econômica e sexual). O modo como a mulher é tratada no movimento rompe com diferentes posições discursivas que a tratam como um sujeito submisso ao universo sexual masculino. Ao romper com essas diferentes posições, a ideologia que elas propagam é refutada em um “novo” discurso que se instaura, que por sua vez, é constituído por tensões e rupturas dos discursos que o antecederam. O que se percebe é que a heterogeneidade constitutiva desse discurso resulta em ações antagônicas da mulher. Ela rompe com as barreiras da sexualidade defendidas por outras instâncias sociais (igrejas, grupos de defesa das mulheres, entre outros) ao se posicionar, de forma irônica, como objeto sexual, como submissa aos caprichos de um homem ou mesmo como um sujeito que se impõe (domina a cena), que dita as regras a serem seguidas por seu parceiro.

Essa aparente contradição no discurso da e sobre a mulher no funk, a meu ver, a inscreve em um modo particular de tratar da sua própria sexualidade de maneira que a regras de conduta sociais evocadas por diferentes instâncias sociais são postas em questionamento, ou melhor, são repensadas em relação aos conflitos que perpassam o universo social (também sexual) feminino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. (1985) *Aparelhos ideológicos de Estado*: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

AMOSSY, Ruth. (1999) O ethos na interseção das disciplinas: retórica, pragmática sociologia dos campo. In AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso*: a construção do ethos. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005, p.119-144.

ARISTÓTELES. (s.d.) *Retórica*. Tradução e notas Manuel A. Junior, Paulo F. Alberto, Abel N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. (2004) *Entre a transparência e a opacidade*: um estudo enunciativo do sentido. Trad. Leci Borges Barisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. (1965) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo-Brasília: Editora Hicitec-Editora UNB, 2008

BHABHA, Homi K. (1998) *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BOURDIEU, Pierre. (1989) *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tamaz. 12 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BOURDIEU, Pierre. (1998) *A dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. (1991) *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

COURTINE, J. J. (1981) *Le discours communiste adressé aux chrétiens*. Langages, v. 62, 1981.

DE CERTEAU, M. (1990) *A invenção do cotidiano*: as artes do fazer. Petrópolis: vozes, 1990.

ESSINGER, Sílvio. (2005) *Batidão*: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. (1969) *A arqueologia do saber*. 7 ed. Tradução Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

FOUCAULT, Michel. (1971) *A ordem do discurso*. 12 ed. Tradução Laura Fraga A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005b.

FOUCAULT, Michel. (1976) *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. (1985) *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza C. Albuquerque, 1985.

GREGOLIN, Maria do Rosário. (2004) *Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: ClaraLuz, 2004.

GILROY, P. (1994) Urban Social Movements, Race and Community. In: WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L. (Orgs) *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

GUEVARA, Nancy. (1996) Women writin' rappin' breakin'. In PERKINS, William Eric.(Org.) *Dropping'science: critical essays on rap music and hip-hop culture*. Philadelphia 19122: Temple University Press, 1996, p.50-62.

HÉRITIER, Françoise. (1996) *Masculin/Feminin I: la pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996.

HÉRITIER, Françoise. XANTHAKOU, Margarita. (2004) *Corp set affects*. Paris: Odile Jacob, 2004.

HENRY, Paul. (1992) *A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso*. Tradução Maria Fausta P. de Castro. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução para o português de Miguel Serras Pereira e Anna Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'Água Editores Ltda. 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. (1984) *Gênese do Discurso*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005b.

MAINGUENEAU, Dominique. (1987) *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. (1993) *O contexto da obra literária: leitura e crítica*. Tradução Maria Appenzeller; Revisão e Tradução Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. (1998) *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P.de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. (1999) Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005a, p.69-92.

MAINGUENEAU, Dominique. (2006) *Cenas da enunciação*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2006.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. (2002) *Pensar o corpo*. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2004

MEDEIROS, Janaína. (2006) *Funk Carioca: Crime ou cultura? O som do medo e do prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

ORLANDI, Eni P. (2001) *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2001

ORLANDI, Eni P. (2002) A análise de discurso e seus entremeios: notas a sua história no Brasil. ORLANDI, Eni P (Org.). *Cadernos de Estudos Lingüísticos: História das Idéias Lingüísticas*. Campinas. nº 42. Jan./Jun.2002. p.21-40.

ORLANDI, Eni P. (2004) *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.

PÊCHEUX, Michel. (1983) *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2006.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, C. (1969) A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In GADET, F; HAK Tony (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 163-252.

PÊCHEUX, Michel. (1969) A análise do discurso: três épocas. In: GADET, Françoise. & HAK, Tony.(org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas, Ed. da UNICAMP. 1983

PÊCHEUX, Michel. (1975) *Semântica e discurso*. Tradução Eni Orlandi, Lourenço Chacon J. Filho, Manoel Luiz G. Corrêa, Silvana M. Serrani. Campinas: Editora da Unicamp, 1975.

PERROT, Michelle. (1988) *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

POSSENTI, Sírio. (2005) Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In. MUSALIN, Fernanda e BENTES, Anna Christina. *Introdução à lingüística 3: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2005, p.353-392.

PULEO, Alícia H. (2004) Filosofia e gênero: da memória do passado ao projeto de

futuro. In: Tatau Godinho e Maria Lúcia da Silveira (Orgs.). *Políticas públicas e igualdade de gênero*. São Paulo: Caderno nº 8 da Coordenadoria Especial da Mulher, 2004, p. 13-34.

RABELAIS, François. (s.d.) *Terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel*. Tradução, introdução, notas e comentários de Elide Valarine Oliver. Campinas: Editora da Unicamp: Atelier Editorial, 2006.

RAGO, MARGARETH. (2003) Os femininos no Brasil dos “anos de chumbo” à era global. In. SWAIN, Tania Navarro e WERNECK, Nirceu (org.). *Revista Labrys Estudos Feministas*. Brasília: UNB, 2003.

RAJAGOPALAN, kanavalil. (2002) O consenso de identidade em lingüística. In: SIGNORINI, Inês (Org.) *Lingua(gem) e Identidade*. Campinas: Mercado de Letras: 2002.

ROSE, Tricia. (1994) *Black Noise: rap music and black culture in contemporary america*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, CT 06459. 1994.

VIANNA, Hermano. (1988) *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1988.

YÚDICE, George. (1994) The funkification of Rio. In ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (Orgs.) *Microphone fiends: youth music and youth culture*. 1994. p.193-217.

YÚDICE, George. (2004) *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AUSTIN, J. L. (1975) *Quando o dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. (2000) *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes. 2000
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). (1992) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec. 1992
- BARROS, Diana Luz Pessoa.(1999) Dialogismo, polifonia e enunciação. In BARROS, Diana L. Pessoa. Fiorin, José Luiz (Orgs.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp. 1999, p.1-9.
- BEAUVOIR, Simone.(1949) *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. (1998) A dominação masculina revisitada. In: LINS, Daniel. *A dominação masculina revisitada*. Campinas: Papyrus, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. (2004) Dicionário de análise do discurso. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: contexto. 2004.
- COELHO, Luisa. (2005) *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*. Editora Record, 2005.
- COURTINE, Jean-Jacques. (2003) Os deslizamentos do espetáculo político. In: GREGOLIN, Maria do Rosário V. (Org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003.
- COURTINE, Jean-Jacques. (2005) A estranha memória da Análise do Discurso. In.: INDURSKY, Freda e FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). *Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Calaraluz, 2005.
- FOUCAULT, Michel. (1984) *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.
- FRAISSE, Geneviève. (1996) *La différence des sexes*. Paris: Presse Université de France, 1996.
- FRAZER, Nancy (1989). *Feminist Talk and Talking about Feminism*. Oxford, Oxford University Press, 1989.
- GOLDENBERG, M. & RAMOS, M.S. (2002) A civilização das formas: o corpo como valor. In. GOLDENBERG, M (Org.) *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p.19-40.

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

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. (1994) Efeitos do arquivo: a análise do discurso no lado da história. In: Langage, nº 81m 1986. In: ORLANDI, Eni. P. (Org.) *Gestos de leitura da história do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

HABERMAS, J. (1984) *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HENRY, P. (1969) Os fundamentos teóricos da “Análise automática do discurso” de Michel Pêcheux. In GADET, F. & HAK, T. (Orgs). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethânia Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LAURETIS, Teresa de. (1994) A tecnologia do gênero. In: Heloísa Buarque de Hollanda (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MALDIDIER, D. (1997) Elementos para uma história da Análise do Discurso da França. In.: ORLANDI, Eni P. (Org). *Gestos de Leitura: da história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

MAUSS, Marcel. (1950) As Técnicas Corporais. In: Marcel Mauss. *Sociologia e Antropologia*, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

ORLANDI, Eni P (2001). *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2001.

PEIRCE, Charles S. (1977) *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.1977.

POSSENTI, Sírio. (2004) *Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito*. Curitiba: Criar Edições, 2004

VSHOWALTER, Elaine. (1994) A crítica feminista no território selvagem. In: Heloísa Buarque de Hollanda (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.