



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA SUL-RIO-
GRANDENSE - CAMPUS PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA

Viviane Hasfeld Machado

Aprendendo sobre feminilidades e masculinidades no funk brasileiro

Pelotas
2015

Viviane Hasfeld Machado

Aprendendo sobre feminilidades e masculinidades no funk brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Tecnologia do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora
Prof^a Dr^a Angela Dillmann Nunes Bicca

Linha de Pesquisa: Políticas e Práticas de Formação

Pelotas
2015

Ficha Catalográfica

M149a Machado, Viviane Hasfeld.
Aprendendo sobre feminilidades e masculinidades no funk brasileiro /
Viviane Hasfeld Machado. – 2015.
89 f.

Orientadora: Profª. Drª. Angela Dillmann Nunes Bicca.

Dissertação (mestrado) - Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia Sul-rio-grandense, Programa de Pós-Graduação em
Educação, Mestrado Profissional em Educação e Tecnologia, Pelotas,
2015.

1. Educação. 2. Estudos culturais. 3. Pedagogias culturais. 4.
Identidade de gênero. I. Bicca, Angela Dillmann Nunes. II. Instituto
Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense - IFSul.
III. Título.

CDD 306.4

Catálogo na publicação:
Bibliotecária Rosana Machado Azambuja CRB 10/1576
Biblioteca IFSul - Câmpus Pelotas

Viviane Hasfeld Machado

Aprendendo sobre feminilidades e masculinidades no funk brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Tecnologia do Instituto Federal Sul-Rio-Grandense como requisito parcial para obtenção o título de Mestre em Educação.

Aprovada pela banca examinadora em: ___/___/___.

Profa. Dra. Angela Dillmann Nunes Bicca – Orientadora

Profa. Dra. Denise Nascimento Silveira - IFSUL

Profa. Dra. Paula Regina Costa Ribeiro - FURG



Amar significa estar determinado a compartilhar e fundir duas biografias, cada qual portando uma carga diferente de experiências e recordações, e cada qual seguindo o seu próprio rumo. [...] meu desejo de amar e ser amado só pode se realizar se for confirmado por uma genuína disposição a entrar no jogo para o que der e vier, a comprometer a minha própria liberdade, caso necessário, para que a liberdade da pessoa amada não seja violada.

Zigmunt Bauman

Dedico...

A meus amados João Victor e Fernando

Agradeço...

Um trabalho da dimensão de escrita de uma Dissertação não é algo que possa ser feito sem o auxílio e o apoio de pessoas especiais. Embora em muitos momentos seja uma tarefa solitária para que a escrita possa ser construída. Eu realmente não sei como nomear todas as pessoas especiais que fazem parte desta etapa da minha vida, família e amigos antigos e novos que foram conquistados no decorrer do mestrado, que de uma forma ou outra contribuíram para que minha vivência no mestrado fosse possível. Desta forma vou resumir minha lista de agradecimentos às pessoas que estiveram mais próximas de mim, no meio acadêmico, onde contribuíram - de maneira direta ou indireta - na construção da Dissertação e aos meus familiares que tem sido a minha base.

Sendo assim eu agradeço:

Em especial, a primeira pessoa que eu preciso agradecer, que vem a minha mente, é à Prof^a Dr^a. Angela Dilmann Nunes Bicca, minha orientadora, com quem eu aprendi muito. Toda minha admiração e respeito por tudo que me ensinou, com suas palavras, mesmo quando era para ser exigente tinha uma delicadeza admirável, me acolhendo em momentos de angústia, não tenho palavras para dizer o quanto sou grata por tudo.

Aos demais professores competentes e dedicados desta Instituição que demonstram o compromisso com seus discentes.

Aos meus pais e irmãos, pelo simples fato de existirem e estarem sempre por perto quando eu preciso.

Aos meus amores João Victor e Fernando, meus parceiros, pelos dias de carinho e pelo apoio em todos os sentidos e por acolherem com amor todos os meus projetos como se fossem deles também.

À minha amiga Kelly, pela amizade que construímos e fortalecemos no decorrer desses dois anos compartilhando momentos de angústia, mas também de descontração, nas viagens e olha que foram muitas idas e vindas nessa BR 116. Obrigada pelas risadas e aventuras que passamos juntas, formamos uma ótima dupla que virou trio. Seja Bem-vindo Saulo.

Às professoras doutoras Denise N. Silveira e Paula R. C. Ribeiro, que se dispuseram a compor a banca examinadora, ler, discutir, sugerir e avaliar. Participaram, com importantes sugestões por ocasião da qualificação do projeto de

pesquisa, na qual me ajudaram a definir rumos para a pesquisa. Agradeço o aceite e expresso aqui minha admiração.

De maneira carinhosa também preciso agradecer à Direção e toda equipe da escola E.E.E. M Hermes Pintos Affonso, pelo apoio e carinho.

Faço ainda agradecimento aos amigos de longa data e aos amigos recentes do Mestrado.

A todos meu muito obrigada!

RESUMO

Esta dissertação – **Aprendendo sobre feminilidade e masculinidade no funk brasileiro** – se propõe a estudar os modos como as letras do Funk brasileiro têm contribuído para a produção de identidades de gênero considerando a ampla circulação desses textos culturais e a possibilidade de que proporcionem “aprendizagens” sobre diferentes situações da vida das pessoas. Cabe destacar que as identidades dos sujeitos não podem ser compreendidas como estáveis, duradouras ou permanentes. A noção de identidade que ganhou centralidade na era moderna e que considerava o indivíduo centrado, unificado, racional, consciente, autônomo, possuidor de um núcleo interior de características que emergia no nascimento e com ele se desenvolvia ao longo da vida, não tem explicado as rápidas transformações que as identidades culturais vêm sofrendo nesses nossos tempos líquido-modernos. Sendo assim, não há como alegar qualquer fixidez ou essência identitária quando falamos em gênero. Neste sentido, o gênero é compreendido como uma construção social, mutável e plural, ou seja, varia ao longo da história e pode estar relacionado com outros aspectos das identidades dos indivíduos, como por exemplo, classe social, religião, etnia, nação, etc. Segundo a perspectiva teórica assumida neste texto, a linguagem não apenas descreve ações, situações e estados de coisas, mas pode fazer com que algo aconteça e por isso possui um caráter performativo. Mesmo afirmações que supostamente só descreveriam algo acabam tendo ação performativa à medida que são repetidas muitas vezes. Inserida nos Estudos Culturais de cunho pós-estruturalista, a pesquisa compreendeu as músicas contidas em onze CDs de Funk brasileiro que foram produzidos e lançados nos anos de 2013 e 2014. A análise dessas músicas mostrou que aquelas cantadas por artistas homens frequentemente tratam de uma mulher jovem, com o corpo bonito e cheio de curvas, colocando em circulação um tipo específico de feminilidade que confere destaque à sensualidade e ao uso de marcas de luxo como elementos que destacariam aquela mulher de outras. As letras das músicas que são cantadas por artistas mulheres, por sua vez, expressam, também, um tipo específico de feminilidade. Essas músicas falam de mulheres que preferem ser solteiras, que evitam compromissos para estarem sempre disponíveis para novos e passageiros relacionamentos, que querem ter a voz de comando na relação com os homens e que despertariam a inveja de outras mulheres. Além disso, a análise destacou a ênfase que o Funk tem conferido ao consumo de itens de luxo e aos relacionamentos interpessoais que seguiriam uma mesma lógica de consumo e descarte desses produtos.

Palavras-chave: Educação, Pedagogias Culturais, Funk, Pedagogias Identidade, Gênero.

ABSTRACT

The actual dissertation - **Learning about femininity and masculinity in Brazilian funk** - studies the ways in which letters of the Brazilian Funk have contributed to the production of gender identities considering the wide circulation of these cultural texts and the possibility of providing "learning" about different situations in people's lives. It should be noted that the identities of the subjects can not be understood as stable, long-lasting or permanent. The notion of identity that gained centrality in the modern era and that it considered the individual centered, unified, rational, conscious, autonomous, possessed of an inner core characteristics that emerged at birth and he was developing throughout life, has not explained the rapid changes that cultural identities have suffered in these our liquid-modern times. Thus, there is no claim any fixity or identity essence when it comes to gender. In this sense, gender is understood as a social, changeable and plural construction ie, it varies throughout history and may be related to other aspects of the identities of individuals, such as social class, religion, ethnicity, nation, etc.. According to the theoretical perspective assumed in this text, the language not only describes actions, situations and states of affairs, but it can make something happen and therefore has a performative character. Even statements that supposedly only describe something, end up having performative character as they are often repeated. Inserted in Cultural Studies of poststructuralist nature, the research included the songs contained in eleven Brazilian Funk CDs that were produced and released in 2013 and 2014. The analysis of these songs showed that those sung by male artists often treat a young woman with beautiful body and curvy, putting into service a specific type of femininity that gives emphasis on sensuality and the use of luxury brands as elements that would highlight that woman of the others. The lyrics of the songs that are sung by women artists, on the other hand, express also a specific type of femininity. These songs speak of women who prefer to be single, who avoid commitments to be always available for new and rapid relationships, who want the voice of command in relation to men and that arouse the envy of other women. In addition, the analysis highlighted the emphasis that Funk has given to the consumption of luxury items and interpersonal relationships that follow the same logic consumption and disposal of these products.

Keywords: Education, Cultural Pedagogy, Funk, Pedagogies Identity, Gender.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. ENTRANDO NO MUNDO DO FUNK	15
3. UM OLHAR PARA OS ESTUDOS CULTURAIS E SUAS ANÁLISES	24
3.1 OS ESTUDOS CULTURAIS.....	24
3.2 AS PEDAGOGIAS CULTURAIS.....	28
4. A PRODUÇÃO DE IDENTIDADES CULTURIAS DE GÊNERO	34
4.1 A PRODUÇÃO DA IDENTIDADE E DA DIFERENÇA	34
4.2 IDENTIDADE E GÊNERO.....	39
5. TECENDO AS ANÁLISES	43
5.1 O MATERIAL DE PESQUISA	43
5.2 FEMINILIDADES E MASCULINIDADES NO FUNK BRASILEIRO.....	53
5.2.1 UMA MULHER QUE ENLOUQUECE OS HOMENS.....	54
5.2.2 CACHORRA, GATINHA E SOLTEIRA: UMA NOVA FEMINILIDADE?....	63
5.2.3 EXPULSANDO AS INVEJOSAS.....	69
5.2.4 FUNK OSTENTAÇÃO: AS RELAÇÕES DE CONSUMO E A PRODUÇÃO DE MASCULINIDADE E FEMINILIDADE.....	74
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
7. REFERÊNCIAS	85

1. Introdução

A escolha deste tema de pesquisa adveio da minha atividade como Orientadora Educacional, trabalho que tem me levado a conviver com jovens que cursam as séries finais do ensino fundamental com idades variando entre treze (13) e dezesseis (16) anos. Esses/as alunos/as têm escutado/dançado músicas de um estilo em particular: o funk. Dessa forma, considerando que muitos jovens que apreciam o funk brasileiro são também estudantes em diversos níveis de ensino, é pertinente indicar que essa análise cultural interessa ao campo da Educação por explorar o modo como ocorrem aprendizagens que ultrapassam os limites escolares. Como alguns autores apontam (COSTA, SILVEIRA, SOMMER, 2003), as mudanças culturais contemporâneas têm contribuído para que nossa própria humanidade esteja sendo transformada. Tal situação tem exigido que professores e professoras coloquem-se atentos, pois não há como a escola se colocar à margem, ou simplesmente ignorar todas essas transformações culturais.

Assim, a centralidade que o funk tem adquirido junto ao meus/minhas alunos/as instigou-me a investigar os modos como letras de funk brasileiro estariam implicadas em estilos de vida contemporâneos, ajudando a produzir, em especial as identidades de gênero de muitas pessoas.

A partir de autores como Dayrell (2001) e Vargas (2013) é possível dizer que as músicas do funk apresentam elementos com os quais muitas pessoas produzem formas de pertencimento a um grupo cultural que valoriza esse estilo musical, conferindo ao mesmo grande destaque na contemporaneidade.

Vale destacar que a minha inserção nas questões relacionadas ao campo dos Estudos Culturais ocorreu a partir de estudos realizados na Universidade Federal do Pampa. Os Estudos Culturais, a partir de então, tem possibilitado refletir a respeito de minha atuação como Orientadora Educacional, sem cair em perspectivas que valorizem alguma forma de doutrinação ou que busquem lições de moral.

Não é difícil encontrar nas notícias de jornal e televisão, cenas de novelas, comentários de radialistas, perfis em redes sociais, entre outros espaços da mídia, em que há contribuição para a veiculação das músicas do funk, levando este gênero musical a um número cada vez maior de pessoas que, por sua vez, compartilham os modos de vida a ele associados. Dayrell (2001) descreve o funk como um movimento que começou a se delinear como estilo de vida, no qual os jovens, em particular, identificam-se como as pessoas que produzem essas músicas – os/as funkeiros/as. Dessa forma, como também indicou o autor (idem), o funk tem marcado presença no circuito cultural formal das grandes danceterias e dos programas de rádio, além dos bailes promovidos em quadras cobertas ou em escolas, por pessoas interessadas nesse estilo musical.

A música tem sido um espaço privilegiado no qual os/as funkeiros/as buscam produzir suas identidades culturais (DAYRELL, 2001; YÚDICE, 2004). De acordo com Dayrell (2001), a música é o produto mais consumido entre os/as jovens e em torno dela eles/as criam seus grupos. Nesses grupos os/as jovens estabelecem trocas, experimentam as novidades, divertem-se, sonham, enfim, eles vivem um determinado modo de ser jovem. Ao produzirem as músicas do funk, vão criando e narrando suas histórias, além de construírem novas maneiras de estar inserido no mundo.

Assim, meu objetivo nessa dissertação é pesquisar os modos como as letras do funk estariam implicadas na constituição de identidades de gênero.

Cabe destacar aqui que, no decorrer da elaboração dessa dissertação, foi necessário ir delineando um caminho a ser percorrido. Dessa forma, após a apresentação em que relato os motivos que me levam a conduzir esta pesquisa, bem como a escolha do tema dela, indico o conteúdo dos demais capítulos do trabalho.

No capítulo intitulado **Entrando no mundo do funk** busquei pontuar o surgimento do Funk tanto no cenário internacional quanto nacional, destacando alguns dos seus mais conhecidos artistas. Saliento que o Funk vem ganhando novos espaços na mídia, atingindo um público cada vez mais amplo.

No terceiro capítulo, denominado **Um olhar para Os Estudos Culturais**, apresento o campo teórico dos Estudos Culturais e suas relações com as Pedagogias Culturais. A noção de cultura assumida pelos Estudos Culturais tem possibilitado diversos e importantes debates que dizem respeito a estilos de vida e colocam em evidência formas de aprendizagens que se processam em diversos espaços. Esse campo teórico auxilia a compreender como são produzidas as identidades de gênero à medida que é possível tomar os mais diversos artefatos culturais como objeto de pesquisa acadêmica.

A seguir, no quarto capítulo, intitulado **A produção de identidades culturais de gênero**, abordo a produção de identidades de gênero destacando os modos como a globalização tem tornado cada vez mais difícil compreender as identidades culturais como unificadas e buscar mantê-las intactas. Em particular, busquei discutir o processo da constituição da identidade dos sujeitos que vivem em tempos líquido-modernos atentando para as questões relativas ao gênero.

No quinto capítulo, intitulado **Tecendo as análises** apresento a seleção e a discussão do material de análise em quatro seções que abordam: Uma mulher que enlouquece os homens; Cachorra, gatinha e solteira: uma nova feminilidade?; Expulsando as invejosas e Funk de ostentação: as relações de consumo e a produção de masculinidades e feminilidades.

2. Entrando no mundo do funk

É possível dizer que há um grande acesso ao mundo do funk pela mídia. Como afirmaram Lopes (2010) e Facina (2010) é quase impossível passar um dia na cidade do Rio de Janeiro sem ouvir o som do batidão vindo de algum lugar – de um aparelho de MP3 de algum caminhante, de carros, celulares, etc. Pode-se dizer o mesmo em relação a muitas outras cidades brasileiras, o funk pode ser ouvido em bares, casas noturnas, residências, automóveis, assim como tem sido amplamente veiculado em programas de TV e emissoras de rádio. Suas músicas podem ser ouvidas em CDs, MP3, MP4, vídeos disponíveis na Internet, entre outros.

A mídia veicula/produz as práticas culturais dos funkeiros¹, colocando em evidência seus artistas e, também, seus modos de viver, suas roupas e acessórios.

Porém, ao mesmo tempo, a mídia também apresenta o lado negativo do funk. São frequentes notícias que associam os/as cantores/as de funk, em sua maioria jovem, aos mais diversos crimes, tais como: assassinatos, tráfico, porte ilegal de armas, por exemplo. Em geral, estas notícias mostram situações que envolvem moradores de favelas das grandes cidades brasileiras, “ao funk eram associadas visões depreciativas, tais como pobreza, cafonice, abandono, atraso” (VIANNA, 1997, p. 36).

Para alcançar o objetivo pretendido nesta dissertação, ou seja, investigar as masculinidades e feminilidades colocadas em ação nas músicas do funk, implicadas na constituição de identidades culturais daqueles/as que escutam / cantam / dançam / apreciam este estilo musical, é relevante realizar uma revisão, mesmo que breve, a respeito do surgimento e dos diferentes momentos históricos pelos quais esse movimento passou.

¹ “O termo “funkeiro” assim como roqueiro, pode ter um significado mais abrangente, referindo-se a todas as pessoas que gostam da música funk, não importando se são frequentadores dos bailes ou não” (VIANNA, 1997, p. 13).

Segundo Essinger (2005), o funk foi introduzido no Brasil há pouco menos de uma década e está ganhando espaço na mídia, embora sua história tenha quase trinta anos. O nascimento deste ritmo, que ficou conhecido como funk, conforme o autor (idem):

[...] vem dos Estados Unidos e denomina um tipo muito específico de música, que descendentes dos lamentos negros e rurais do blues, que é um dos ritmos que ganhou uma marcação mais vigorosa, após a evolução que ficou conhecida como soul² (ESSINGER, 2005, p. 10).

De acordo com o autor (idem) o funk tem ligação com o soul, estilo musical representado por cantores americanos, tais como Sam Cooke, Otis Redding, Marvin Gay e Aretha Franklin. O termo funk, composto por quatro letras, era uma gíria conhecida e usada entre os negros estadunidenses para designar mau cheiro.

Dessa forma, o termo funk que se constituía em um termo pejorativo e usado para ofender os/as negros/as, segundo Essinger (2005), foi usado como uma forma de resposta às ofensas. Os/as funkeiros/as apropriaram-se da gíria e a reciclaram, transformando-a em uma forma de manifestar orgulho de sua identidade étnica. A partir disso, muitos/as americanos/as passaram a desejar “ser” funk em tudo: nas roupas, nos gestos, nos cortes de cabelo. O funk estava, então, frequentando a mídia em grande escala nos Estados Unidos. A gíria foi, então, assumida para designar um estilo e uma dança frenética, suada e sem compromisso, quando, então, disseminou-se ao redor do mundo.

As raízes desse ritmo remetem, como também indicou o autor (idem), à música que descende dos lamentos negros da década de 1960, mais precisamente aos lamentos do blues e, posteriormente, do *rhythm'n'blues* (denominação usada para o blues nos grandes centros urbanos, de marcação rítmica mais vigorosa) e da evolução do soul (estágio em que o blues apresentou uma melodia emprestada da música gospel norte-americana). Posteriormente o foco da música se desloca para a bateria, que passou a fazer um ritmo cada vez mais “sincopado”, passando a ser conhecido como funk.

² Soul é um estilo que ganhou apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas.

Essinger (2005) argumentou que foi com James Brown - um homem negro e pobre, nascido no estado da Georgia, em 1933 - que o estilo tornou-se dançante com enorme influência sobre milhares de outros artistas e milhares de pessoas, fazendo perdurar o estilo funk.

O soul music foi trazido ao Brasil por cantores como Gerson King Combo, que lançou em 1969 o disco “Gerson Combo Brazilian Soul” um clássico da *Black*, com sucessos brasileiros tais como “Asa Branca” executados com a batida dos Estados Unidos. Tim Maia, Toni Tornado e Carlos Dafé também começaram a tocar sucessos do *soul* e adotaram a atitude e o estilo americanos do *Black Power*, fundando o movimento *Black Rio* em 1977, movimento que alcançou importante exposição na mídia e passou a ser visto como “um movimento sem freio” (ESSINGER, 2005, p. 37).

Assim, os brasileiros foram se apropriando dessa tendência musical ao longo dos anos 1970 e 1980. Foi nessa mesma época que tivemos no Brasil a difusão do funk por todo o país, embora a sua mais importante manifestação ocorra na periferia do Rio de Janeiro onde as primeiras músicas do estilo funk brasileiro tinham o objetivo de conquistar uma identidade para o/a negro/a.

Os/as adeptos/as do funk procuraram estabelecer novas formas de identidade étnica e racial escapando de compreensões advindas de outras produções da música brasileira, em especial do samba, como mostrou Yúdice (2004). Os/as funkeiros/as constituíram seu espaço como uma novidade cultural que não podia se igualar aos sambistas, pois o que queriam era a se afastar da dita “verdadeira” cultura popular carioca, como o samba, o carnaval e o futebol.

Segundo Essinger (2005), os organizadores dos primeiros bailes funk no Brasil foram de Big Boy e Ademir Lemos³, conhecidos como “bailes da pesada”. Os primeiros bailes foram realizados na Zona Sul carioca, no Canecão, na década de 1970. Big Boy foi quem ajudou a lançar a música de James Brown na cidade. Contudo, em pouco tempo, os “Bailes da Pesada” não puderam mais ocorrer nesse espaço e deslocaram-se para o subúrbio carioca, sem um local fixo para ocorrer.

³ Conhecido como Big Boy, Newton Duarte, era locutor da Rádio Tamoio e por Ademir Lemos, discotecário (ESSINGER, 2005, p.17).

Esses bailes reuniam aproximadamente dez mil pessoas da comunidade. Mesmo sendo pouco divulgado pelas rádios se faziam anunciar com enormes faixas que todos podiam ver.

O baile funk é uma festa de música feita pela e para a comunidade, por Mc's (...) 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 (ESSINGER, 2005, p. 12).

Para esses bailes, os/as adeptos/as ao gênero funk se organizavam e ensaiavam coreografias, formando grupos de dança. Dançar o funk, portanto, era uma atividade que se praticava em grupo de pessoas. Dessa maneira, os grupos que se reuniam para dançar funk foram responsáveis pelo crescimento e disseminação do ritmo no Rio de Janeiro.

Conforme Yúdice (2004, p. 176), o movimento “Black Rio” junto com o “Soul Grand Prix” deu início a uma nova fase na cultura funk do Rio, em 1975, uma fase que a imprensa rotulou esse movimento de “Rio Negro”. O “Soul Grand Prix contava com uma equipe de jovens que usavam aparelhos midiáticos nos bailes, como slides, filmes, pôsteres, fotos, etc., para divulgar a cultura negra do funk naquele espaço”.

Dessa forma, os/as jovens da Zona Norte carioca passaram a se engajar na cultura negra e a constituir um movimento que visava à superação do racismo. Mas, de acordo com Yúdice (2004, p. 177), na passagem da década de 1970 para a de 1980, esses/as jovens da periferia afastaram-se de tais objetivos.

No Brasil, um dos artistas mais destacados na difusão do funk, por volta de 1982, foi DJ Marlboro⁴, considerado um pioneiro por pegar o microfone e agitar o público, como é costumeiro nos bailes funk. Mas, somente “em 1989, chega às lojas o primeiro disco de Mc's cariocas, ‘Funk Brasil’, obra do DJ Marlboro” (ESSINGER, 2005, p. 82).

⁴ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/DJ_Marlboro. Acesso em 28 dez. 2013.

Uma anotação realizada no diário do sociólogo Hermano Vianna, como registrou Essinger (2005), marcou o momento em que esse mesmo sociólogo manifestou apoio ao trabalho de DJ Marlboro, situação que se constituiu em importante incentivo para o desenvolvimento do funk carioca: "Hoje tem novidade: trago comigo uma bateria eletrônica, e Marlboro está determinado a usá-la no baile da ARCN" (ESSINGER, 2005, p. 81).

Além disso, como apontou Freire (2012), o funk foi fortemente influenciado pela cultura *hip hop*, dialogando com o cotidiano das pessoas que vivem na periferia e favelas das grandes cidades, bem como com as muitas formas de preconceito que estas pessoas sofrem, especialmente quando moram no "morro" (espaço onde muitas favelas têm se estabelecido) e trabalham fora daquele lugar.

É importante destacar que o *hip-hop* é oriundo de grupos de negros dos Estados Unidos. Estilo que se espalhou pelo mundo através dos mais diversos canais de comunicação. Isso levou o hip-hop a ser

[...] desvinculado do seu local de origem histórica chegando em diferentes territórios do globo com realidades parecidas. Locais que possuem como pano de fundo experiências urbanas marcadas por formas similares, mas não idênticas, de racismo, pobreza e segregação espacial (LOPES e FACINA, 2010, p. 194).

Para Herschmann (2005), o "*Funk e o Hip-Hop* são gêneros culturais e musicais primos, isto é, com a mesma raiz. Os dois fazem Rap (poesia) e têm arranjos musicais semelhantes. Todavia, se diferenciam nos aspectos políticos e ideológicos" (p. 32).

Cabe registrar que foi o DJ Marlboro que lançou os primeiros cantores funkeiros no Brasil, apresentando-os em sua coletânea "Funk Brasil 1989". O próprio Marlboro relatou em entrevista para Essinger (2005), que depois do disco *Abdulah*, Ademir Lemos, Batata, Guto & Cia passaram a fazer grande sucesso. O que resultou nas primeiras gravações de funk no Brasil. De acordo com autor (*idem*), foi a partir desse momento que começaram a aparecer funkeiros/as na televisão, no jornal e em outros espaços da mídia. Apesar de muitas letras serem simplesmente paródias de velhas músicas de sucesso, as gravadoras começaram a investir nesse gênero musical (ESSINGER, 2005, p. 88).

Após esse declínio, os/as integrantes da cultura do funk carioca nos anos 1990 já não olhavam para a música como forma de manifestação contra o racismo, passando a incorporar nas músicas o tema da violência e uma batida agitada. Essa segunda onda do funk brasileiro, portanto, afastou-se do estilo romântico e da busca por uma identidade para o/a negro/a como era característico da primeira fase (ESSINGER, 2005, p. 20). A segunda onda, destarte, registrou bailes muito violentos e muita pressão da polícia, enquanto crescia a violência em grande parte dos bailes ao mesmo tempo as músicas se tornavam mais dançantes e as letras, mais sensuais. Este novo período do ritmo tornou-se sucesso em todo o país e conquistou lugares antes dominados por outros ritmos, como o samba.

Dessa forma, continuaram a existir notícias cuja tônica recaía em aspectos negativos associados ao funk, sendo muito difícil encontrar abordagens mais positivas. Cabe lembrar que “em 20 de maio de 1990, o jornal *O Globo* publicou reportagem de Jorge Luís Lopes que dava a dimensão do que acontecia na saída dos bailes funk. O título: Gangues de rua aterrorizam o subúrbio” (ESSINGER, 2005, p.116).

No ano de 1991, outra história negativa sobre o funk foi publicada pelos jornais com grande repercussão, em sua manchete “registrou-se pancadaria no Maracanãzinho durante o baile que lançava o LP *Funk Brasil 3*” (ESSINGER, 2005, p.119). Assim, o funk cada vez mais recebia destaques da mídia relacionados à violência e os/as funkeiros/as foram associados/as à violência urbana sem que outros aspectos de suas ações fossem divulgados.

Porém, isso parece ter resultado, na década de 1990⁵, em uma intensificação do interesse midiático pelo funk. A imprensa teria passado a apontar tanto aspectos positivos quanto aspectos negativos relacionado ao funk registrando, louvando, perseguindo, interpretando, absolvendo, condenando, defendendo, criminalizando, explorando, exaurindo, esconjurando, amando, ridicularizando. O funk, então, só não foi banido (ESSINGER, 2005, p. 11) mesmo com todas as críticas que sofreu em função de sua vinculação com os moradores da periferia e com o dialogo que estabelece com a vida, o cotidiano e as mais variadas formas de preconceito enfrentado pelos que moram naquele território. Além disso, como comentaram

⁵ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/funk/dados-artisticos>. Acesso em 14 set. 2013.

Lopes e Facina (2010, p. 194), o que tem feito do funk um ritmo mal visto diz respeito, também, às letras que fazem um apelo forte e exagerado em relação à mulher e ao erotismo.

Por muito tempo o Funk teve forte reprovação, mas como comentou Essinger (2005), o que ninguém esperava é que o funk viria a ganhar popularidade.

Aquela guerra de palavras parecia que ainda ia ser longa. Mas a quebra da tal “barreira do preconceito” que isolava o funk de boa parte da classe média da Zona Sul estava cada vez mais perto de cair. Em julho de 1994, mal sabiam eles que, entre os frequentadores, havia muita gente do asfalto – se duvidar, até os seus próprios filhos adolescentes, que começavam a entrar de cabeça, coração e quadris naquele ritmo (ESSINGER, 2005, p. 132).

Isso tornou possível, também, que o funk pudesse mostrar seus aspectos artísticos e sociais. Segundo o autor (idem), uma participação do DJ Marlboro no Programa da Xuxa propiciou uma visão sobre o funk bem afastada das notícias sobre crime e violência. Da mesma forma, uma reportagem veiculada na revista *Domingo do Jornal do Brasil*, em outubro de 1994, apresentou o “Funk como manifestação cultural”.

Assim, o funk brasileiro teve influências de vários estilos musicais provenientes dos Estados Unidos. Essa diversidade de influências, como afirmou Freire (2012), possibilitou que o funk pudesse ser romântico/erótico, uma categoria que ficou conhecida como *funk melody ou charm* apresentando letras que falam sobre desilusões e amores; e que, também, pudesse aderir ao estilo *funk “proibidão”*, que dedica suas letras à vida na favela e aos preconceitos que os seus moradores sofrem.

Para Yúdice (2004), as canções do funk expressam:

[...] 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 (...) 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 (YÚDICE, 2004, p. 185).

Segundo Essinger (2005) e Freire (2012), no Rio de Janeiro, o funk ganhou forte apelo erótico a partir dos anos 2000, colocando em suas letras uma sexualidade explícita, particularmente ao se referir ao corpo de mulheres que estariam dispostas a relacionamentos sexuais que dispensam compromissos ou vínculos. Isso teria ocorrido ao mesmo tempo em que o funk passou a apresentar, em suas letras, uma importante apologia à violência, muitas vezes aludindo à ação de facções criminosas cariocas, armamentos e façanhas dos traficantes.

Em São Paulo, a partir de 2011, como também indicou Freire (2012), existe uma nova vertente que é denominada *funk de ostentação*⁶. Um estilo que dedica suas letras à descrição de artigos de luxo, tais como veículos e roupas de grife. As letras do funk de ostentação, portanto, falam de dinheiro, mulheres, carros, motos, roupas caras, entre outros, fazendo apologia ao consumo. Dessa forma, o funk incluiu a ostentação de carros e de roupas de marca em seus temas de interesse.

O funk de ostentação que, mesmo tendo sido criado a partir do funk carioca, se diferencia deste, afirmando valores e costumes das classes sociais de maior poder aquisitivo. Diferente do que ocorreu no Rio de Janeiro, essa música não está restrita a alguma classe social.

Desse modo, como afirmou Freire (2012),

[...] funk de ostentação. Nascido em meados de 2011 e disseminada através da internet, especificamente através do youtube, os Mc's do funk de ostentação se tornaram conhecidos através de seus discursos de "preços altos": motos e carros de luxo, joias, roupas e tênis de grife e bebidas importadas (FREIRE, 2012, p. 3).

No Rio Grande do Sul⁷ vem fazendo sucesso o estilo funk ostentação que fala da conquista do sucesso econômico. Esse estilo musical ganhou representantes no RS, entre eles os Mc's Tchesko e Filipinho. Dois gaúchos que produzem suas músicas

⁶ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/09/o-funk-da-ostentacao-em-sao-paulo.html>. Acesso em 14 set. 2013.

⁷ Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2013/10/artistas-do-rs-fazem-sucesso-com-funk-ostentacao-conheca-musicas.html>. Acesso em 16/06/2014.

evocando a ostentação no seu jeito de viver, sempre caracterizados com cordões grossos no pescoço e anéis. Também estão presentes no mundo do funk ostentação algumas mulheres gaúchas, entre elas destaca-se a MC Helenzinha conhecida como a “boneca do luxo”. Porém, os sucessos desses Mc’s não vêm das rádios ou dos programas de televisão, eles se valem da Internet, em especial do Youtube para popularizar seu trabalho. De acordo com Freire (2012) a ferramenta de postagens de vídeos no Youtube tem sido responsável pela propagação do funk ostentação em abrangência nacional.

Tais considerações instigaram-me a refletir sobre os modos como as letras do Funk brasileiro participam da produção de diferentes maneiras de ser homem ou mulher na contemporaneidade.

3. Um olhar para Os Estudos Culturais e suas análises

No presente capítulo, abordo o campo teórico dos Estudos Culturais e a possibilidade de estudar as Pedagogias Culturais. Para compreender como determinadas práticas culturais podem estar produzindo e expressando identidades de gênero na contemporaneidade.

3.1 Os Estudos Culturais

O campo dos Estudos Culturais surgiu na Inglaterra nos anos 1950, a partir do trabalho dos professores Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward Thompson e Stuart Hall, como afirmou Escosteguy (1998). O foco desses Estudos Culturais contemporâneos era abordar a cultura, se esquivando de visões elitistas da mesma. De forma semelhante, não assumiam a preocupação de “ser um veículo que defina o alcance e extensão dos estudos culturais de uma forma definitiva ou absoluta. Nós rejeitamos, em resumo, uma definição descritiva ou prescritiva do campo”. (HALL, 1997, p. 88).

O centro de Estudos Culturais, fundado na Inglaterra, possuía o objetivo de estudar as práticas culturais da sociedade, como a música, o cinema, as novelas, dentre outros exemplos, sem configurar “uma ‘disciplina’ mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade” (HALL, 1997, p. 7). Dessa forma, podemos dizer que os Estudos Culturais não se constituíram em uma nova disciplina acadêmica, mas um campo que não admite uma definição inequívoca. O que não quer dizer que os Estudos Culturais são qualquer coisa, podendo ser reconhecidos pelas teorizações que abarcam. Além disso, nenhuma listagem de temas seria capaz de resumir o que são os Estudos Culturais, pois não seria possível enumerar todos os seus temas deixando o espaço necessário para abarcar as possibilidades ainda não pensadas.

Há sempre probabilidades de um novo tema vir a integrar os interesses dos praticantes desses Estudos.

Pode-se dizer que um dos pontos de grande destaque desse campo de Estudos é a rejeição da conhecida oposição entre a “alta cultura” e a “baixa cultura”, bem como qualquer outra forma de hierarquização das práticas culturais, como mostrou Costa (2003). Com essa abordagem, a cultura passou a compreender a vida cotidiana na sua íntegra, incluindo comportamentos, estilos de vida, assim como o meio em que os indivíduos estão inseridos.

De acordo com Veiga-Neto (2003) por muito tempo se dizia que o conceito de cultura incluía o conhecimento, os costumes, a arte e que compreenderia tudo aquilo que era verdadeiramente importante para os seres humanos. Por isso cultura foi, durante muito tempo, compreendida como uma produção única e universal. Tratava-se de uma compreensão que considerava como cultura somente o que fosse ligado às artes, muitas vezes referida como “alta cultura”. Dessa forma,

[...] a alta cultura passou a funcionar como um modelo – como a cultura daqueles homens cultivados que “já tinham chegado lá”, ao contrário da “baixa cultura” – a cultura daqueles menos cultivados e que, por isso, “ainda não tinham chegado lá” (VEIGA-NETO, 2003, p. 7).

Essa mudança na noção de cultura possibilitou abarcar, nos Estudos Culturais, uma variada gama de objetos de análise. A noção de cultura não elitista de que os Estudos Culturais se valem, tem possibilitado investigar os mais diversos textos culturais, tais como a música, as novelas de TV, os filmes, as histórias em quadrinhos, as revistas de notícias, os livros de ficção e os didáticos, os jornais, etc. Esses textos culturais são tomados como merecedores de atenção no meio acadêmico em função de que colocam em circulação, produzem e reproduzem uma série de discursos⁸ que constituem os indivíduos que vivem na contemporaneidade. No campo da Educação, as análises que envolvem diferentes artefatos culturais têm buscado compreender como esses mesmos artefatos funcionam, como uma forma

⁸ Para Foucault (1997, p. 56) o discurso não é tratado como um “conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”.

de pedagogia que “ensina” homens e mulheres sobre o que valorizar, o que rejeitar, bem como o que pensar, acreditar, temer, sentir e gostar, como mostrou Kellner (2001).

Considerando, portanto, que a cultura perpassa todos os recantos da vida das pessoas, produzindo significados sobre os mais diversos temas, os praticantes dos Estudos Culturais passaram a interessar-se pelos mais diversos artefatos em suas análises. Para Costa (2003),

Um noticiário de televisão, as imagens, gráficos etc. de um livro didático ou as músicas de um grupo de rock, por exemplo, não são apenas manifestações culturais. Eles são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado e as hierarquias são estabelecidas (COSTA, 2003, p. 38).

Dessa forma, é na esfera da cultura que se processam os conflitos em torno das significações. Como Costa (2003) nos esclarece nos textos culturais os significados são negociados e fixados.

Essa grande reviravolta no conceito de cultura, promovida pelos Estudos Culturais, ficou conhecida como “Virada Cultural”.

Assim, assiste-se hoje a uma verdadeira virada cultural, que pode ser resumida como o entendimento de que a cultura é central não porque ocupe um centro, uma posição única e privilegiada, mas porque perpassa tudo o que acontece nas nossas vidas e todas as representações que fazemos desses acontecimentos (HALL, 1997, p. 6).

A expressão “Virada Cultural” marcou, portanto, uma mudança na noção de cultura, que Hall (1999), qualificou como epistemológica em função de que ela marcou a centralidade e o caráter constitutivo que a cultura possui na vida das pessoas. A referida virada na noção de cultura tem forte ligação com outra mudança: a “virada linguística”.

Além disso, como também se pode dizer a partir da compreensão pós-estruturalista de linguagem, os significados são sempre adiados, instáveis, fluidos, e nunca fixados em uma estrutura definitiva, o significado é cultural e socialmente produzido (SILVA, 1999). Segundo Hall (1997) a “virada cultural” tem forte ligação com a revolução que se processou na noção de linguagem a partir do que esta passou a ser vista como constituidora das coisas do mundo. Dessa forma, “o significado surge não das coisas em si – a ‘realidade’ – mas a partir dos jogos da linguagem e dos sistemas de classificação nos quais as coisas são inseridas” (HALL, 1997, p. 29).

Foi denominado pós-estruturalismo o movimento que assumiu a noção de linguagem acima referida. Segundo Silva (1999), o pós-estruturalismo é amplo e ultrapassa os limites do estruturalismo que ganhou destaque nas décadas de 1950 e 1960. É importante esclarecer que, ao assumir que os significados são social e culturalmente construídos, o pós-estruturalismo não nega a existência material dos objetos, mas indica que as palavras que estão designando esses objetos só fazem sentido em sistemas classificatórios criados pela cultura. Os significados das coisas não estão situados nos próprios objetos, e sim resultam de algum processo cultural, discursivo e social, como apontou Hall (1997). Com isso a linguagem passou a ser vista como uma importante ferramenta da produção de significados.

Tal virada, por sua vez, refere-se a uma importante modificação no movimento teórico estruturalista, que se processou na França durante a década de 1960 e que perpassou diversas áreas, tais como a linguística, a filosofia, a antropologia e a psicanálise. O pós-estruturalismo ficou conhecido desde então, de acordo com Silva (1999), como “uma continuidade e, ao mesmo tempo, como uma transformação relativamente ao estruturalismo” (p.118).

O estruturalismo já considerava o processo de significação como uma ação social e não o resultado da ação individual de alguns sujeitos. O pós-estruturalismo, entretanto, como indicou o Silva (1999), manteve a ênfase conferida à linguagem enquanto um “sistema de significação” e agiu no sentido de afrouxar a noção de fixidez dada pelo paradigma estrutural ao processo de significação. Dessa forma, no pós-estruturalismo, a centralidade atribuída à linguagem se manteve e o processo de significação deixou de ter qualquer fixidez, passando a evidenciar os processos

pelos quais os significados são construídos. Assim, para a perspectiva pós-estruturalista, o processo de significação está sempre em construção, sendo o significado instável, fluido e nunca definitivamente estabelecido.

A respeito dessa questão, Silva (1999), inspirado nas discussões do filósofo Jacques Derrida, explicou que o dicionário nos mostra que:

[...] a definição de uma determinada palavra (significante) é constituído por um significado, “o significado da palavra”, mas, na verdade, ela é sempre definida por uma outra palavra (um significante) (SILVA, 1999, p. 121).

Sendo assim, o significado é sempre adiado, nunca se completa, nem mesmo é dado de uma vez por todas.

A partir das viradas cultural e linguística, como analisou Hollanda (2004), os mais relevantes debates políticos e culturais, como os que abordam as diferenças, as minorias, a globalização, a mobilidade de pessoas e informações, o funcionamento dos mercados internacionais, a vida das pessoas nas grandes cidades, por exemplo, tornaram-se foco das análises realizadas pelos praticantes dos Estudos Culturais.

3.2 As Pedagogias Culturais

A noção de cultura assumida pelos Estudos Culturais tem possibilitado importantes debates acerca dos diversos espaços que podem ser considerados educativos, colocando em evidência formas de aprendizagens não escolares. Como analisou Costa (2003), no Brasil,

[...] as contribuições mais importantes dos EC em educação parecem ser aquelas que têm possibilitado: a extensão das noções de educação, pedagogia e currículo para além dos muros da escola; a desnaturalização dos discursos de teorias e disciplinas instaladas no aparato escolar; a visibilidade de dispositivos disciplinares em ação na escola e fora dela; a ampliação e complexificação das discussões sobre identidade e diferença e sobre processos de subjetivação.

Sobretudo, tais análises têm chamado a atenção para novos temas, problemas e questões que passam a ser objeto de discussão no currículo e na pedagogia (COSTA, 2003, p. 56).

Como Giroux (1995) menciona, ao discutir as produções da Disney, formas de pedagogia funcionando fora da escola, nesse aspecto, “os/as influentes pedagogos/as do século XX não são apenas os/as extenuados/as professores/as do sistema escolar público, são também os agentes culturais hegemônicos” (GIROUX, 1995, p. 156).

Dessa forma, considero importante referir aqui algumas dissertações e teses, inseridas no campo dos Estudos Culturais, que me ajudaram na construção dessa dissertação. Um desses trabalhos foi a Dissertação de Lisiane Gazola Santos (2006), intitulada **Som das Tribos – compondo identidades juvenis em uma escola urbana de Porto Alegre**, na qual a autora discutiu diversos aspectos que constituíram e constituem as identidades musicais de jovens na contemporaneidade. Analisando uma atividade escolar denominada *Projeto das tribos*, elaborada e desenvolvida por alunos do Grêmio Estudantil de uma escola pública de Porto Alegre, no ano de 2004, a autora (idem) observou a importância que a música assume nos processos de identificação dos jovens, nas diferentes maneiras pelas quais criam e recriam seus grupos de pertencimento/amizades.

Outro trabalho que auxiliou o desenvolvimento dessa pesquisa foi a Tese de Marta Campos de Quadros (2011), intitulada **Ta ligado?!: Práticas de escuta de jovens urbanos contemporâneos e panoramas sonoros na metrópole**, na qual a autora teve como objetivo investigar e compreender a produtividade das práticas de escuta de jovens urbanos e contemporâneos a partir de artefatos sonoros portáteis na construção de identidades e culturas juvenis. Dessa forma, a autora (idem), buscou caracterizar as práticas de escuta como práticas sociais, práticas de significação, portanto, práticas culturais. O que é bem mais do que a ação física de ouvir a partir de artefatos sonoros portáteis praticados pelos jovens que circulam no espaço urbano. Além disso, a autora (idem) focalizou a pesquisa em inquietações que já possuía há algum tempo sobre a forma de como estas relações podem estar articuladas com a produção de certa “juventude”, representada na mídia e em muito outros lugares, como “sempre conectada”.

Outro estudo importante foi a Tese de Marlécio Maknamara da Silva Cunha (2011), intitulada **Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico?**. O objetivo do trabalho foi “investigar as regulações da nordestinidade forjadas com a produção de subjetividades generificadas nos discursos das músicas de forró eletrônico” (CUNHA, 2011, p. 31-32). O autor (idem), em suas análises, evidencia que o currículo cultural que ensina modos de ser sujeito na junção daquilo que seria - ou não - característico do nordestino em termos de gênero. Com a pesquisa desse autor pude identificar e compreender que é importante entrar em discussões como essa que se insere no quadro dos trabalhos de inspiração dos Estudos Culturais e de Michel Foucault, o que contribuiu muito para estudos ligados ao campo da Educação. Considero que um dos destaques desse trabalho é a qualidade de análise de fragmentos discursivos extraídos da música que foi objeto de pesquisa.

Além das pesquisas referidas acima, outra que abordou as Pedagogias Culturais foi a dissertação de Cíntia Bueno Marques (2007) intitulada “**PEDAGOGIA DO KZUKA: Um estudo sobre a produção de identidades jovens na mídia**”. A autora, neste trabalho, valendo-se das contribuições teóricas do campo dos Estudos Culturais, analisou as representações de juventude que eram produzidas pelo jornal Kzuka. A estudiosa procurou mostrar como esse artefato cultural, que era distribuído gratuitamente em algumas escolas particulares da cidade de Porto Alegre/RS, produzia estratégias discursivas, de representações, de identidades e de significados que configuravam modos de ser “jovem”, destacando o caráter pedagógico do jornal.

Essas análises culturais midiáticas instigaram-me a buscar compreender o significado de ser homem ou mulher na sociedade brasileira e de que maneira o que eles escutam, seus estilos musicais prediletos estariam implicados na constituição de suas identidades culturais.

Assim sendo, diversos trabalhos de pesquisa, produzidos a partir dos Estudos Culturais têm mostrado como a publicidade, as charges, a televisão, os livros, os

filmes, os jornais, as músicas, dentre outros artefatos culturais⁹, promovem aprendizagens.

Estes estudos fazem nosso olhar voltar-se para outros lugares, para além da escola, nos levando a compreender que os sujeitos são educados não só em espaços tradicionalmente considerados pedagógicos. Cabe reiterar que somos interpelados a todo o momento pela mídia, que vem nos ensinando como devemos ser, do que devemos gostar ou recusar, pensar ou fazer, o que é certo, o que é admirável, o que está na moda, quais os lugares que devemos frequentar, quais os esportes que devemos praticar, etc. Nesse sentido, “existe pedagogia em qualquer lugar em que o conhecimento é produzido, em qualquer lugar em que exista a possibilidade de traduzir a experiência” (GIROUX, 1995, p. 144).

Os estudos das chamadas Pedagogias Culturais abarcam a possibilidade de tomar os mais diversos artefatos culturais como objetos de pesquisa acadêmica, tais como os que referi acima, estão relacionados à compreensão de cultura dos Estudos Culturais. Como já comentei, na linha teórica que me situo, o termo “cultura” ganhou novo significado, não mais o de uma concepção elitista, domínio exclusivo da erudição, de padrões estéticos elitizados, em que a cultura é certo “estado cultivado do espírito”, mas passou a contemplar também o gosto das multidões, dos populares, das experiências cotidianas (COSTA, SILVEIRA, SOMMER, 2003). Compreendemos que “toda a ação social é ‘cultural’, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado, e, neste sentido, são práticas de significação” (HALL, 1997, p.16).

Os teóricos dos Estudos Culturais têm destacado a importância de se analisar o conjunto da produção cultural de uma sociedade, seus diferentes textos e práticas culturais com objetivo não de “descobrir verdades” e sim para que possamos analisar os efeitos desses mesmos discursos. Foi, portanto, a noção de cultura, explicitada acima, que permitiu entender que toda ação social transmite ou expressa algum significado, configurando-se como cultural. Nessa perspectiva que o termo

⁹ Para Camozzato (2012, p. 25), artefato cultural é compreendido como um objeto que tem, em torno de si, significados culturais construídos mediante embates por determinados significados associados a relações de poder.

“pedagogia” tem sido ampliado para abarcar processos educativos que se dão fora das escolas.

Segundo Silva (1999)

[...] através dessa perspectiva, ao mesmo tempo que a cultura em geral é vista como uma pedagogia, a pedagogia é vista como uma forma cultural: o cultural torna-se pedagógico e a pedagogia torna-se cultural (SILVA, 1999, p. 139).

Essa articulação dos Estudos Culturais com o campo da Educação tem possibilitado refletir-se sobre os processos educativos que extrapolam os espaços escolares.

Como Wortmann (2007) destacou, tem-se afirmado,

[...] em muitos estudos realizados no campo dos Estudos Culturais, que o conceito de pedagogia cultural amplia a noção de pedagogia, permitindo que se entenda melhor como o trabalho que ocorre nas escolas (e em outros locais convencionalmente pensados como educacionais) está articulado a outras formas de trabalho cultural. Além disso, têm-nos permitido compreender, também, como essas outras formas de trabalho e instâncias culturais atuam em uma dimensão pedagógica (WORTMANN, 2007, p. 113).

A mídia, segundo Giroux (1995), é uma produtora de imagens e artefatos que perpassam a vida das pessoas, sejam elas jovens ou adultas. O professor da Universidade de Ontário, situada no Canadá, Roger Simon (1995), usou a expressão “tecnologias culturais” para se referir a aprendizagem promovida através das mais variadas formas de imagens, sons, textos e discursos que circulam em nossa sociedade. Destarte, as duas noções referidas acima “tecnologia cultural” e “pedagogia cultural” têm operado na ampliação da noção de pedagogia.

A partir desse entendimento, se têm investigado variados veículos da mídia jornalística impressa e televisiva, contemplando não só matérias informativas, mas também produtos de entretenimento, tais como filmes, desenhos animados, seriados de TV, músicas para buscar neles verificar ensinamentos.

Silva (1999, p. 139) ao discutir sobre “a pedagogia como cultura e a cultura como pedagogia”, destacou que tal como a escola “outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma pedagogia, também ensinam alguma coisa. Tanto a educação quanto a cultura em geral estão envolvidas em processos de transformação de identidades e de subjetividades” (idem, ibidem, idem). O autor explica que mesmo sem ter objetivo explícito de ensinar, as instâncias culturais nos ensinam, passando uma variedade de saberes/conhecimentos dando força para a formação de identidades. Nessa direção que um programa de televisão, noticiário, música, não pode ser analisado simplesmente como informação ou entretenimento e sim do ponto de vista pedagógico. Considerando que essas formas de pedagogias promovem efeitos em uma multiplicidade de sujeitos, como Wortmann (2010) enfatizou que a partir dos estudos que abordam as Pedagogias Culturais, devemos atentar para os efeitos produtivos que essas formas de pedagogias exercem. Um ponto a destacar, segundo a mesma autora (idem), é que as pedagogias ou tecnologias culturais exercem ações pedagógicas que não dependem da intencionalidade dos produtores dos artefatos culturais. Aliás, elas também não promovem aprendizagens planejadas da mesma forma que o faria um trabalho escolar.

É a partir desse entendimento amplo das práticas pedagógicas, que analisarei “as aprendizagens sobre feminilidades e masculinidades a partir das letras do funk brasileiro”. Por este motivo optei pelo campo dos Estudos Culturais, adotei como ferramenta teórica o conceito de Pedagogia Cultural para pensar o movimento do funk e a aprendizagem sobre feminilidade e masculinidade a partir das suas letras.

O funk vem invadindo nossas vidas nos mostrando outras formas de compreensão do mundo. Dentro dessa ótica, podemos enxergar as letras da música funk como pedagógico no sentido de que as pessoas são moldadas a partir de uma gama de convocações próprias da cultura funk.

Enfim, estudar a forma como o funk participa da constituição dos sujeitos contemporâneos significa compreender como atuam as pedagogias que estão em ação nos tempos de hoje.

4. A produção de identidades culturais de gênero

Neste capítulo que apresento uma revisão a respeito da produção da identidade e da diferença, atentando para o processo da constituição de identidades de gênero dos indivíduos que vivem em tempos líquido-modernos.

4.1 A produção da identidade e da diferença

Vivemos um tempo cheio de incertezas e muito contraditório, tempo em que se ampliam nossas capacidades de conhecimento, de comunicação e de movimento ao mesmo tempo em que se multiplicam as misérias, as dores e as formas de violência. Esses são os tempos em que “novas identidades culturais e sociais emergem” (SILVA, 1999, p. 7).

Em grande parte, todas essas mudanças estão relacionadas com o fenômeno da globalização. A respeito da globalização Woodward (2005, p. 21), indica que esta “envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas”. Trata-se de um fenômeno implicado em diferentes formas de produção de identidades, visto que,

[...] a homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar a surgimento de novas posições de identidade (WOODWARD, 2005, p. 21).

Como afirmou a autora (idem) o fenômeno da globalização poderia ser entendido como homogeneizador se levasse todos os sujeitos inseridos no mesmo contexto a pensar de forma idêntica ou a fazer as mesmas escolhas. É claro que

não podemos negar que pessoas muito diferentes ao redor do mundo estejam usando os mesmos objetos, adquirindo costumes semelhantes, assistindo os mesmos produtos midiáticos, etc., porém o resultado da globalização nem sempre é a homogeneização. Muitas vezes as identidades locais são reafirmadas em tentativas de resistir às transformações mundiais que nem sempre são benéficas a todos.

Hall (1997) em suas ponderações sobre as diversas tendências que impedem o mundo de se tornar culturalmente homogêneo indicou que

[...] a cultura global necessita da “diferença” para prosperar – mesmo que apenas para convertê-la em outro produto cultural para o mercado mundial (como, por exemplo, a cozinha étnica). É, portanto, mais provável que produza “simultaneamente” *novas* identificações “globais” e *novas* identificações locais do que uma cultura global uniforme e homogênea (grifos do autor) (HALL, 1997, p. 19).

Essas identidades “retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns em um mundo globalizado” (HALL, 1999, p. 88). Dessa forma, na medida em que estamos inseridos num lugar ou noutro, expostos a influências diversas, torna-se cada vez mais difícil manter as identidades intactas e compreendê-las como unificadas.

Esse contexto, de acordo com Hall (1999, p. 9), tem contribuído para fragmentar “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, e nacionalidade, onde por muito tempo nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”.

Não tem sido mais possível pensar em uma identidade a partir de empregos duráveis, pertencimento familiar, comunitário ou nacional. Segundo Hall (1997), o que tem sido denominado como nossas identidades poderia ser compreendido como:

[...] as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente (HALL, 1997, p. 26).

Por isso, interessou-me discutir o processo de constituição das identidades desses sujeitos que vivem em tempos líquido-modernos, atentando particularmente para as questões relativas ao gênero. Sendo assim, não é possível afirmar que o sujeito contemporâneo possua uma identidade estável e permanente, como o Iluminismo nos fez acreditar. Sob essa perspectiva (HALL, 1999, p. 10) o indivíduo seria centrado, unificado, racional, consciente, autônomo, possuidor de um núcleo interior de características que emergia no nascimento e com ele se desenvolvia ao longo da vida. O tipo de sujeito que ganhou centralidade na época do Iluminismo poderia, portanto, ser visto como alguém que possuía uma única identidade, mantida por toda a vida. Porém, diante das rápidas transformações que o mundo vem sofrendo, a compreensão de que exista uma “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL 1999, p. 13). Portanto, a identidade é sempre incompleta, um processo em curso.

De acordo com Bauman (2005)

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005, p. 17).

De acordo com Bauman (2005), os sujeitos do mundo líquido moderno não podem mais valer-se, com segurança, dos recursos que antes lhes possibilitavam uma identidade, como o pertencimento a uma família, uma religião, uma nação, por exemplo. Por isso, esses indivíduos têm buscado construir e manter as relações de pertencimento que lhes forneçam elementos para construir suas identidades. Conforme afirmou o mesmo autor “no admirável mundo novo das oportunidades

fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (BAUMAN, 2005, p. 33).

Na perspectiva que estou trabalhando, não é assumido um entendimento essencialista¹⁰ da identidade. Sob uma perspectiva essencialista, a identidade conteria um conjunto coeso, autêntico, cristalino e definido de características. Um exemplo disso seria afirmar que as características que identificam a mulher não se alteram ao longo do tempo e, quando ocorrem, suscitam lamentações a respeito das perdas que as transformações causaram. De acordo com Silva (1999, p. 12), “com frequência, a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a determinado grupo”. Sob essa ótica a busca é compreender o que é uma identidade, quais são os elementos que a compõe e o que nunca fará parte dela.

Uma perspectiva essencialista pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia, como pontuou Woodward (2005). Quando algum grupo cultural usa o passado partilhado para marcar o que integra ou não uma identidade, indicando que aquela característica se mantém ao longo do tempo, que sempre esteve presente, está fundamentando suas afirmações na história. Quando é alegada a ligação “natural” entre a mulher e a maternidade, evocando-se a forma e o funcionamento do corpo biológico, a fixidez identitária está ligada à biologia.

Ao assumir uma perspectiva não essencialista da identidade o que é buscado é compreender como a identidade funciona e não o que é. Sob essa perspectiva a identidade não é unificada, está sempre em mutação, em construção, além de apresentar um caráter relacional com outras identidades. Para essa perspectiva, as identidades não são fixas, nem possuem um conjunto de características estáveis que as compõem. Tal caráter da fluidez das identidades culturais parece ter sido acentuado com a globalização, com a rápida interação com diferentes grupos culturais, como também afirmou Silva (2000), as identidades parecem mudar rapidamente.

¹⁰ “Essencialismo: tendência a caracterizar certos aspectos da vida social como tendo uma essência ou núcleo – natural ou cultural – fixo, imutável” (SILVA, 2000). De acordo com Woodward (2005), o essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à “verdade” fixa de um passado partilhado seja a “verdades” biológicas (WOODWARD, 2005, p. 15).

Na perspectiva de Woodward (2005),

[...] a identidade importa porque existe uma crise na identidade, globalmente, localmente, pessoalmente e politicamente. Os processos históricos que, aparentemente, sustentavam a fixação de certas identidades estão entrando em colapso e novas identidades estão sendo forjadas, muitas vezes por meio da luta e da contestação política (WOODWARD, 2005, p. 39).

Como esclareceu Hall (2005), as identidades são produzidas dentro e não fora da linguagem, por isso:

[...] nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de mobilidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2005, p. 109).

Woodward (2005), ao discutir os modos como se constituem as identidades e diferenças, confere importância à forma que a identidade está relacionada com a diferença. A identidade não é o oposto da diferença, mas depende dela. Conforme a autora analisa “a diferença é um elemento central, sendo também o que separa uma identidade da outra, é o que podemos frequentemente distinguir como uma forma de marcação” (WOODWARD, 2005, p. 68).

Para Silva (2005), as marcações de fronteira, de separação ou distinção:

[...] supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder, “Nós” e “Eles” não são, neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” não são, aqui, simples categorias gramaticais, mas evidentes indicadores de posições-de-sujeito fortemente marcadas por relações de poder (SILVA, 2005, p. 82).

A identidade tem a ver com classificação e que “a identidade, tal como a diferença, é uma relação social” (SILVA, 2005, p.81). Essas afirmações sobre identidades e marcação da diferença estão sempre ligadas com ações de incluir e

de excluir. Por exemplo, dizer que somos oriundos de determinado local implica dizer que não somos oriundos de outros lugares.

Por isso, como afirma Silva (2005), a identidade não é uma essência, não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente ou homogênea, definitiva. A identidade é uma construção, ou ainda, um efeito do processo que a constituiu. Sendo assim, a diferença não pode ser o que a identidade não é. Nenhuma delas corresponde a um rol fixo de características, elas se constituem uma em relação à outra.

A produção de identidades culturais está relacionada ao modo como as pessoas vivem o seu corpo, estão em jogo, também, formas de masculinidades e feminilidades. Por isso, na próxima seção iremos tratar das questões de gênero como constituinte da identidade dos sujeitos.

4.2 Identidade e gênero

A partir da metade do século XIX, os espaços da sociedade ocupados por homens e por mulheres começaram a ser questionados. Como apontou Meyer (2013),

Desde a segunda metade do século XIX, as mulheres das camadas burguesas europeias e americanas passaram a ocupar, também, espaços como escolas e hospitais, suas atividades eram, sempre, controladas e dirigidas por homens e geralmente representadas como secundárias ou de apoio, ligadas à assistência social, ao cuidado de outros ou à educação (MEYER, 2013, p. 15).

O conceito de gênero que será importante para este trabalho originou-se nos chamados estudos feministas que buscaram lidar com as reivindicações das mulheres em diferentes momentos. Cabe destacar, as primeiras discussões feministas ficaram conhecidas como o “sufragismo universal”, que diziam respeito ao direito das mulheres de votar.

Sobre essa questão, Louro (2012), afirmou que foi um movimento que se alastrou por vários países, mesmo que os resultados tenham sido desiguais. Além

disso, essas mulheres reivindicavam oportunidade de estudo, acesso a determinadas profissões, até então restritas aos homens, bem como mudanças na organização das famílias. No entanto, tratava-se de um movimento circunscrito a interesses de mulheres brancas e de classe média.

Foi mais adiante, nos anos 1960, que as discussões feministas se voltaram para questões de cunho teórico, buscando “desnaturalizar” posições usualmente atribuídas a homens e mulheres. Ou seja, mostrar que os padrões masculinos e femininos assumidos pela sociedade não são próprios da natureza e sim construídos culturalmente. Assim sendo, o conceito de gênero ganhou força mostrando como os homens e as mulheres foram sendo construídos social e historicamente em uma relação desigual, na qual um assume uma posição superior em relação ao outro.

O conceito de gênero possibilitou mostrar que ser homem ou ser mulher está relacionado a uma aprendizagem a respeito de posições atribuídas a cada um de acordo com o que é aceito em seu grupo social. Esse conceito se afasta da compreensão de que as sociedades atribuem para homens e mulheres posições associadas à forma e o funcionamento de seus corpos, ou seja, ao seu sexo. O conceito de gênero permitiu mostrar que

[...] não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que diz ou pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico (LOURO, 2012, p. 25).

Dessa forma, o conceito de gênero, desde o fim dos anos 1960, marcou a preocupação teórica que se contrapunha a qualquer forma de determinismo biológico. Vale ressaltar que essa compreensão não negou a biologia dos corpos, mas questionou o modo como ela está sendo representada e expressa pela linguagem e trazida para a prática social. Permanecia a noção de que a construção das diferenças relativas ao gênero estava ligada ao corpo que, por sua vez, como destacou Cunha (2011), ascende para a condição de base sobre a qual ocorrem as construções sociais e históricas. Porém, com o advento das discussões feministas pós-estruturalistas, gênero passa a compreender as diferentes formas de construção cultural, social e linguística atreladas às diferenciações entre homens e mulheres.

Como indicou Meyer (2013), as discussões sobre gênero que se pautaram na linguagem como espaço de produção da cultura se afastaram daquelas vertentes que trataram o corpo como uma entidade biológica universal, buscando compreendê-lo como construto social, cultural e linguístico, ou ainda, um efeito de relações de poder. Neste sentido, gênero é compreendido como uma construção social, mutável e plural, ou seja, varia ao longo da história e pode estar relacionado com outros aspectos das identidades das pessoas, como por exemplo, classe social, religião, etnia, nação etc.

Nos Estudos Culturais, “compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas, identidades que sempre estão se transformando e que não são fixas ou permanentes” (LOURO, 2012, p. 28). E essa transformação das identidades tem íntima relação com a linguagem.

Como explicou Silva (2005), a linguagem não apenas descreve ações, situações e estados de coisas, mas pode fazer com que alguma coisa aconteça. Declarações tais como “eu vos declaro marido e mulher” ou “está aberta a seção” são exemplos que a linguagem pode realizar atos e ter um caráter performativo. Mas não apenas tão claramente performativas quanto essas realizam atos, a repetição daquelas sentenças que a princípio nos parecem apenas descritivas acabam realizando algumas coisas. Essas sentenças acabam produzindo o que, supostamente, descrevem. Isso mostra a dependência que os enunciados performativos têm da repetição. É a possibilidade de que um enunciado seja muitas vezes e em diferentes situações repetido que permite sua ação performativa. Essa noção amplia a compreensão acerca de nossa constituição como sujeito de gênero, tal constituição se dá, também, pela cultura.

Foi essa ênfase sobre as diferenças relacionadas ao gênero que possibilitou a elaboração da chamada teoria performativa do gênero e da sexualidade pela filósofa Judith Butler. Para Butler (2000, p. 111) a performatividade, de gênero deve ser compreendida como uma “prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”.

Com relação à noção de performatividade, Butler (2000) destaca que normas, valores e comportamentos produzem o corpo, marcando e formando as diferenças sexuais e de gênero, o sexo faz “parte de uma prática regulatória que produz os

corpos que governa” (BUTLER, 2000, p.110). Porém, essas diferenças não são nunca diferenças apenas materiais, não existem indivíduos exteriores ou anteriores às normas regulatórias que produzem os seus corpos. Além disso, cabe esclarecer, “as diferenças sexuais são indissociáveis de uma demarcação discursiva não é a mesma coisa que afirmar que o discurso causa a diferença sexual” (BUTLER, 2000, p. 110).

O que não podemos esquecer quando falamos em diferenças sexuais é que essas mesmas diferenças são constituídas discursivamente, portanto, não há total liberdade dos indivíduos para escolher seus gêneros. Como esclareceu Sabat (2003), as opções de escolha estão inseridas em estruturas de poder existentes, portanto, não são infinitas. Quando os investimentos realizados em torno de uma identidade hegemônica falham, surgem espaços de subversão. Marcas ou traços que subvertem a identidade hegemônica formam o que Butler (2000) referiu como abjeção.

A discussão sobre performatividade implica que há vários efeitos da linguagem que nos mobilizam como sujeitos masculinos e femininos, compondo nossas identidades. O sexo, por sua vez, parte de uma norma regulatória que produz os corpos e não apenas uma condição estática do corpo.

Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder (BUTLER, 2000, p. 111).

Por isso não é possível compreender o gênero como uma construção cultural que se produz sobre a superfície da matéria. A constituição de sujeitos sejam eles masculino ou feminino é sempre inacabada, ou seja, vão sendo produzidas através de várias estratégias da linguagem.

O corpo traz marcas da cultura, são inúmeros significados que o constituem em diferentes contextos socioculturais e históricos. Dessa forma pode-se dizer que o corpo pode ser construído e produzido através de diversos artefatos culturais e em especial pela música do funk. Ponto que abordo no capítulo seguinte.

5. Tecendo as análises

Nesse capítulo, volto minha atenção inicialmente para a seleção do material de pesquisa. Considerando que as letras de Funk se constituem com um espaço de grande circulação de elementos que contribuem para a constituição de masculinidades e de feminilidades, apresento brevemente o conteúdo de onze CDs de Funk brasileiro produzidos nos anos de 2013 e 2014. A seguir, apresento a discussão realizada a partir de trechos de letras das músicas selecionadas dentre as que compõem o material de pesquisa e que conferem importante destaque para feminilidades e masculinidades que o Funk brasileiro tem contribuído para constituir. Dessa forma, organizei a discussão nas seguintes seções: Uma mulher que enlouquece os homens; Cachorra, gatinha e solteira: uma nova feminilidade?; Expulsando as invejosas e Funk de ostentação: as relações de consumo e a produção de masculinidades e feminilidades

5.1 Os Procedimentos Analíticos

As músicas selecionadas para essa pesquisa foram retiradas de onze CDs de funk produzidos nos anos de 2013 e 2014. Selecionei 11 CDs de Funk brasileiro em função de estarem disponíveis para venda no mês de abril de 2014 e terem sido lançados nos anos de 2013 e 2014.

Todas as músicas dos CDs pertencem ao gênero musical do funk e abordam de uma forma peculiar aos homens e mulheres frequentadores/as dos bailes e/ou inseridos/as na cultura funk.

1 – As Top do Funk: produzido pelo Dj Fiti em 2013, contou com a participação dos seguinte Mc's, cantores e grupos de funk: Mc G7, Mc Britney, Mc Magrinho, Bonde das Maravilhas, Mc Jotinha, Mc Nego do Borel, Mc Cyclone, Mc Pardal, Mc Fernandinho, Mc's Filipinho, Mc's Andinho, Decão, Mc Duduzinho, Mc

Federado, Mc's Lelek's, Mc Koringa, Mc Decão, Mc Daleste, Mc's Naldo, Mr. Catra, Mc Dedé, Mc Bola, Mc Beyonce, Mc K9. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 1 a 29.

- 01 – Que delicia é essa - Mc G7
- 02 – Seu nome é recalçada - Mc Britney
- 03 – Olha só o que ela faz- Mc g7
- 04 – Pumba lá Pumba aqui- Mc Magrinho
- 05 – Quadrado de 8 - Bonde das Maravilhas
- 06 – Mentiroso - Mc Jotinha
- 07 – Quadrado de 4 - Mc Nego do Borel e Bonde das Maravilhas
- 08 – Super Poder - Mc Nego do Borel e Bonde das Maravilhas
- 09 – Vai beijar 4 vai beijar 7- Mc Cyclone
- 10 – Nós porta 1.100- Mc Parda
- 11 – Balançando as Barraquinhas- Mc Magrinho
- 12 – Onde Beija Um Beija Dois- Mc Fernandinho
- 13 – Se Joga pra Nós - Mc's Filipinho e G7
- 14 – Treme Bumbum- Mc's Andinho, Decão e Magrinho
- 15 – Eu vou pra lá - Mc Duduzinho
- 16 – Tá um tal de Desce Desce - Mc Nego do Borel
- 17 – Passinho Do Volante (lek lek) - Mc Federado e Os Lelek's
- 18 – Dança Sensual - Mc Koringa
- 19 – Agacha Com Bumbum No Chão - Mmc Decão
- 20 – Angra dos Reis - Mc Daleste
- 21 – Quero te Provar - Mc's Naldo, Koringa e Mr. Catra
- 22 – Os Cara do Momento - Mc Nego do Borel
- 23 – Bum Bum na Água - Mc Dedé
- 24 – Abre alas - Mc Bola
- 25 – Madame da Balada - Mc Beyonce
- 26 – Tá Louca Demais - Mc K9
- 27 – Fiu Fiu - Mc's Magrinho e Beyonce
- 28 – Pensa em Mim 24 Horas - Mc Beyonce

29 – Suave Entra na Fila - Mc Duduzinho

2 – Fluxo do Funk: lançado em 2013. Participam os seguintes artistas e grupos: Bonde do Canguru, Mc Gui Oest, Mc Dan, Mc Pet, Mc Dodo, Mc Juninho, Mc Kapéla, Mc Lukinhas TM, Mc Max, Mc Nego do Borel, Mc Nobruh, Mc Paulinho do Grima, Mc Pocahontas, Mc Rodolfinho, Mc Sté, Mc Zoinho, Mc Samuka, Mc Nego, Mc Lon. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 30 à 46.

30 – Nós tem o que Nós quer - Bonde do Canguru

31 – Hoje tem – Mc Gui Oest

32 – Olha os Muleque Chegando - Mc's Dan e Pet

33 – Ta fervendo - Mc Dodo

34 – Mulher Tentação - Mc Juninho

35 – Garotos Ousados - Mc Kapéla

36 – Agora Nós é Chefe - Mc Lukinhas TM

37 – Rainha da Noite - Mc Max

38 – Eu Gasto Mesmo - Mc Nego do Borel

39 – Tenta Imaginar - Mc Nobruh

40 – Hoje nós conta os placo - Mc Paulinho do Grima

41 – Nós tira Onda - Mc Pocahontas

42 – Novinha - Mc Rodolfinho

43 – Só as top de Linha - Mc Sté

44 – Donos do Torro - Mc Zoinho

45 – Luxo e Camarote - Mc's Samuka e Nego

46 – Novinha vem que tem - Mc Lon

3 – Beija ou não beija: lançado em 2014 pelo Mc Gui, participam do CD, como convidados os seguintes funkeiros: Mc Alexandre, Mc Adriano, Mc Bola, Mc Marcinho, Mr Catra, Mc Kevinho, Mc Nego Blue, Mc Daleste, Mc G7, Mc Yuri, Mc Juninho. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 47 a 67.

- 47 – Príncipe da Ostentação - Mc Gui
- 48 – Beija Ou Não Beija - Mc Gui
- 49 – Vai No Cavalinho - Mc Gui
- 50 – O Bonde Passou - Mc Gui
- 51 – Eu Vou Que Vou - Mc Gui
- 51 – Ela Quer - Mc Gui
- 52 – Sonhar - Mc Gui
- 53 – Doidinha - Mc Alexandre & Adriano
- 54 – Novinha Bandida – Mc Gui
- 55 – Ostentando o Amor - Mc Bola
- 56 – Tipo Barbiezinha – Mc Marcinho
- 57 – Medley - Mr Catra
- 58 – Tá Bombando é – Mc Kevinho
- 59 – Solução e Não Problema - Mc Nego Blue
- 60 – Ostentação Fora do Normal – Mc Daleste
- 61 – Eu Levo a Bebida E Tu Pisca - Mc G7
- 62 – Amizade Colorida - Mc G7
- 63 – Uh É Cafetina - Mc G7
- 64 – Favela Sou Eu - Mc Yuri
- 65 – Amor Virtual - Mc Juninho
- 66 – Não Quero Flash - Mc Juninho
- 67 – Princesinha Do Baile - Mc Juninho

4 - Gaiola das Popozudas – Começa a Cachorrada: lançado em 2013, pelo grupo de funk denominado **Gaiola Das Popozudas** e conta com a participação do Mr. Catra. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 68 a 90.

- 68 – Agora Sou Solteira - Gaiola Das Popozudas
- 69 – A Porra da Buceta É Minha - Gaiola Das Popozudas
- 70 – A Foda Tá Liberada - Gaiola Das Popozudas
- 71 – Agora Virei Puta - Gaiola Das Popozudas

- 72 – Late Que Eu To Passando – Gaiola das Popozudas (versão acústica)
- 73 – Quero te Dar - Gaiola Das Popozudas
- 74 – Tô Com o Cu Pegando Fogo - Gaiola Das Popozudas
- 75 – Traz a Bebida Que Pisca - Gaiola Das Popozudas
- 76 – Fiel é O Caralho - Gaiola Das Popozudas
- 77 – Comece A Me Chupar - Gaiola Das Popozudas
- 78 – My Pussy é o Poder - Gaiola Das Popozudas
- 79 – Late Que Eu To Passando - Gaiola Das Popozudas
- 80 – Mama (Part. Mc Catra) - Gaiola Das Popozudas
- 81 – Sou Gay - Gaiola Das Popozudas
- 82 – Camisinha - Gaiola Das Popozudas
- 83 – Vira O Cu E Pede Dedinho - Gaiola Das Popozudas
- 84 – Fiel X Amante - Gaiola Das Popozudas
- 85 – Larguei Meu Marido (proibidão) - Gaiola Das Popozudas
- 86 – Mulher Marmita - Gaiola Das Popozudas
- 87 – Hoje Eu Não Vou Dar, Eu Vou Distribuir - Gaiola Das Popozudas
- 88 – Resposta do Lanchinho - Gaiola Das Popozudas
- 89 – Então Ama (Part. Mr. Catra) - Gaiola Das Popozudas
- 90 – Bota Esse Shortinho Aqui - Gaiola Das Popozudas

5 – Funk Mania: lançado em 2014 e produzido pela DJ Joice Quadros, tem a participação dos seguintes artistas: Mc Pikenó, Mc Menor, Mc Das Quebradas, Mc Marcelly, Tati Quebra Barraco, Mc Gui, Mc 2k, Mc Bola, Mc Guime, Mc Jefinho, Naldo Benny, Anitta, Bonde TNT, Valesca Popozuda, Mc Keké, Mc Juju Salimeni, Mc Yudi, Mc Lon, Mc Gui, Terra Preta, Mulher Jaca. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 91 a 112.

- 91 – Toda Toda - Mcs Pikenó e Menor
- 92 – Ela Gosta de Dinheiro - Das Quebradas
- 93 – Bigode Grosso - Mc Marcelly
- 94 – Boladona-Tati Quebra Barraco
- 95 – País do Futebol – Mc Gui

- 96 – Toda Toda – Mc Piken e Menos (versão acústico)
- 97 – Não Para – Anitta (versão acústico)
- 98 – Ziguiriguidum - Mc 2k
- 99 – Soltinha - Mc Bola part. Mr Catra
- 100 – O Bonde Passou - Mc Gui
- 101 – Na Pista eu Arraso - Mc Guime
- 102 – Ela manda bem- Mc Jefinho
- 103 – Caipifruta - Naldo Benny
- 104 – Não Para - Anitta
- 105 – Piripaque do Chaves- Bonde TNT
- 106 – Beijinho no Ombro - Valesca Popozuda
- 107 – Ela é Demais - Mcs Keké part. Juju Salimani e Yudi
- 108 – Talento Raro - Mc Lon
- 109 – Deixa eu te Pegar - Naldo Benny
- 110 – Beija ou não Beija - Mc Gui
- 111 – Os muleke é zika - Terra Preta part. Mc Guime
- 112 – Vestidinho - Mulher Jaca

6 – Ritmo Perfeito: lançado em 2014, pela cantora Anitta, com a participação do cantor Projota. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 113 a 121.

- 113 – Blá blá blá - Anitta
- 114 – Vai e Volta - Anitta
- 115 – Na Batida - Anitta
- 116 – Música de Amor - Anitta
- 117 – Cobertor (part. Projota)
- 118 – Mulher - (part. Projota)
- 119 – Quem Sabe - Anitta
- 120 – No meu Talento - Anitta
- 121 – Ritmo Perfeito - Anitta

7 - Funk hit's: lançado em 2014, contou com a participação dos seguintes artistas: Mc Primo, Mc Koringa, Mc San Danado, Bonde dos Gorilas, Mc Almicka, Mc Chocolate, Mc Claudinho Nervoso, Mc Serginho, Mc Jack, As Danadinhas, Gaiola das Popozudas, Os Caçadores, Mc Bola de Fogo, Mc Foguentas, Mc Cris, Mc Marcinho, Mc Muleques, Mc Deize Tigrona, Mc Dido, Mc Alex, Mc Juliana, Mc Fogosas, Mc Magrinhos, Bonde do Lambo Lambo, Mc Fornalha. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 122 a 143.

- 122 – Diretoria - Mc Primo
- 123 – Pedala Robinho - Mc Koringa e San Danado
- 124 – Enxerga Jatobá - Bonde dos Gorilas
- 125 – Som de Preto - Almicka e Chocolate
- 126 – Vem Raissa - Claudinho Nervoso
- 127 – Mensalão-Claudinho Nervoso
- 128 – Vem Irmã - Mc Serginho
- 129 – Um morto muito louco - Jack e Chocolate
- 130 – Frango com tudo dentro - As Danadinhas
- 131 – Um otário pra bancar - Gaiola das Popozudas
- 132 – Besteirinha - Os Caçadores
- 133 – Atoladinha - Bola de Fogo e As Foguentas
- 134 – Sai voado sai batido - Mc Cris
- 135 – Te amo demais - Mc Marcinho
- 136 – Rap da Favela - Rick e os Muleques
- 137 – Miniatura de lulu - Deize Tigrona
- 138 – Tem que ter - Mc Dido
- 139 – Fogo no pavio - Mc Alex
- 140 – Já é sensação - Juliana e as Fogosas
- 141 – Agarra ela - Os Magrinhos
- 142 – Vem Pedrita - Bonde do Lambo Lambo
- 143 – Montagem spring love - Mc Fornalha

8 – Fluxo do Funk: lançado em 2014, é composto por os seguintes Mc's: Mc Magrinho, Mc Nandinho, Mc Pedrinho, Mc Kalzin, Mc Nego da Sul, Mc Japa, Mc Caio, Mc Filhão, Mc Duduzinho, Mc Nike, Mc Serginho, Mc Tomate, Mc Vapor, Mc Montagem, Mc Koringa, Mc GW, Mc Nego do Borel, Mc Will, Mc LG, Mc Nandinho, Mc Stallone, Mc Psirico, Mc Allanzinho, Mc Poiaka, Mc Taliban, Mc Docinho, Mc Tipock. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 144 a 164.

- 144 – Mexe o Bumbum – Mc's Magrinho e Nandinho
- 145 – Dom Dom Dom Boquete Bom – Mc's Pedrinho, Magrinho, Nandinho e Kalzin
- 146 – Ela gosta de sacanagem - Mc Nego da Sul
- 147 – Folia Animal - Mc Japa
- 148 – Sarra com a Bunda - Mc Caio
- 149 – Ui Piranha agacha e mama - Mc Filhão
- 150 – To pro crime - Mc Duduzinho
- 151 – Sarra o pau na xota dela - Mc Nike
- 152 – Vem pra cá que tá gostoso - Mc Serginho
- 153 – Quando meu piru vai, a sua xota vem - Mc Tomate
- 154 – Se liga - Mc Vapor
- 155 – Bumbum Girando - Montagem
- 156 – Pandeiro da Puta – Mc's Koringa, GW e Nego do Borel
- 157 – Ui Catchorro (versão nova) - Mc Will
- 158 – Deixa ela dar - Mc LG
- 159 – Swing do Lepo Lepo – Mc's Nandinho, Stallone e Psirico
- 160 – Sarra a bunda devagarinho - Mc Allanzinho
- 161 – Vai jogando vai - Mc Poiaka
- 162 – Furacão do encaixa - Mc Taliban
- 163 – Bem devagarinho - Mc Docinho
- 164 – Ela veio jogando - Mc Tipock

9 - Anitta: lançado em 2013, pela cantora Anitta o CD é composto de 15 músicas todas são cantadas por ela própria. As letras das músicas deste CD estão

transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 165 a 179.

- 165 – Show das Poderosas - Anitta
- 166 – Meiga e Abusada - Anitta
- 167 – Tá na Mira - Anitta
- 168 – Zen - Anitta
- 169 – Achei - Anitta
- 170 – Menina Má - Anitta
- 171 – Príncipe de Vento - Anitta
- 172 – Eu sou Assim - Anitta
- 173 – Fica só Olhando - Anitta
- 174 – Proposta - Anitta
- 175 – Cachorro eu Tenho em Casa - Anitta
- 178 – Som do Coração - Anitta
- 179 – Eu vou Ficar - Anitta

10 – Naldo na Veia Tour: lançado em 2013, pelo cantor Naldo, as músicas são todas cantadas por ele próprio. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 180 a 195.

- 180 – Na veia - Naldo
- 181 – Me chama que eu vou/Tá surdo - Naldo
- 182 – Sem sutiã - Naldo
- 183 – Amor de chocolate - Naldo
- 184 – Meu corpo quer você - Naldo
- 185 – Exagerado - Naldo
- 186 – Outra vez - Naldo
- 187 – Envenenada - Naldo
- 188 – Pot-pourri : Vá embora/A vida é mesmo assim - Naldo

- 189 – Pot-pourri: Como mágica/Nada - Naldo
- 190 – Minha cinderela - Naldo
- 191 – Bota pra ferver - Naldo
- 192 – Eu quero você - Naldo
- 193 – Chantilly - Naldo
- 194 – Rebola - Naldo
- 195 – Rolou - Naldo

11 – Funk Brasil: lançado em 2013, participam os Mc's e grupos: Naldo, Mc Bola, Mc Leozinho, Pocahontas, Nego Blue, Mc Boy do Charmes, Mc Keké, Mc Rodolpho, Mc Beyonce, Mc Buru, Mc Nego do Borel, Mc Samuca, Mc Nego, Mc Lon, Mc Danado, Mc Felipinho, Pekenô e Menor e Mc Bruxo. As letras das músicas deste CD estão transcritas, na íntegra, nos anexos desta dissertação e correspondem à numeração de 196 a 212.

- 196 – Rap da Felicidade – Mc's Cidinho e Doca
- 197 – Rap do Silva - Mc Bob Rum
- 198 – Rap do Solitário - Mc Marcinho
- 199 – Glamurosa - Mc Marcinho
- 200 – Rap da Diferença – Mc's Dollores e Marquinhos
- 201 – Endereço dos Bailes – Mc's Junior e Leonardo
- 202 – Nosso Sonho - Claudinho e Buchecha
- 203 – Conquista - Claudinho e Buchecha
- 204 – Quero te Encontrar - Claudinho e Buchecha
- 205 – Só Love - Claudinho e Buchecha
- 206 – Rap do Salgueiro - Claudinho e Buchecha
- 207 – Feira de Acari - Mc Batata
- 208 – Cerol na Mão - Bonde de Tigrão
- 209 – O Baile Todo - Bonde do Tigrão
- 210 – Rap das Armas Tropa de Elite – Mc's Cidinho e Doca
- 211 – Hoje eu vou te beijar - Mc Leozinho
- 212 – Se ela dança eu danço - Mc Leozinho

Realizei a transcrição de todas as letras das músicas dos CDs apontando seus cantores, no material disponibilizado como apêndice.

Realizei a leitura atenta de todas as músicas destacando trechos que apontavam para diferentes significados sobre os modos como as pessoas constituem as suas identidades de gênero, reunindo esses trechos em 4 categorias:

- Uma mulher que enlouquece os homens
- Cachorra, gatinha e solteira: uma nova feminilidade?
- Expulsando as invejosas
- *Funk* de ostentação: as relações de consumo e a produção de masculinidades e feminilidades

5.2 Feminilidades e masculinidades no Funk brasileiro

É importante destacar que as identidades de gênero estão relacionadas à forma como cada um/a vive o seu corpo. Há muitas formas de fazer-se homem ou mulher e o funk estaria contribuindo com material para algumas delas. Essas formas de masculinidade e feminilidade, no entanto, não são estáveis nem decorrentes de alguma suposta característica “natural”. Elas são constantemente renovadas, reguladas, condenadas ou favorecidas. As identidades de gênero são, portanto, construtos culturais.

A produção de identidades na era moderna ocorria, partindo de sistemas de pertencimento, tais como a partir da religião, da família e da nação. Mas isso tem mudado, perdendo a sua força, conforme discutiu Bauman (2005). As pessoas estão tendo dificuldades em seguir perfeitamente as posições que já existiam, tanto porque algumas dessas posições implicam manter estilos de vida que não condizem com os tempos em que vivemos quanto por rejeitarem o caráter impositivo que podem apresentar. Nesse sentido, não podemos mais compreender a identidade

como algo estável, essencial, unificado, permanente e natural ou até mesmo como um conjunto de características fixas que permitiam dizer o que uma pessoa é (HALL, 2005; WOODWARD, 2005). Tal complexidade tem contribuído para que a identidade se torne uma tarefa cada vez mais a ser realizada e assumida, construída e renovada em uma ação de continuidade em um processo que não tem fim e nunca estará completo e acabado, como explicou Bauman (2005).

Da mesma forma, a explicação de que as identidades de gênero seriam decorrentes de algo “dado” pela natureza, inerente aos corpos é ancorada na suposição de que todas as pessoas vivenciam seus corpos da mesma maneira não tem dado conta de nos fazer compreender como essas mesmas identidades se produzem.

As identidades de gênero, assim como quaisquer outras, dependem dos modos como a linguagem funciona, elas dependem de operações de classificação que incluem ou excluem os sujeitos. Torna-se necessário, portanto, que se tenham elementos externos a uma determinada identidade para marcar os limites dessa identidade. Ou seja, uma identidade só pode se estabelecer como uma relação. Nesse sentido, uma identidade vai ser sempre marcada pela existência de outra identidade diferente daquela. Por esse motivo, a identidade depende da diferença, é assim que as identidades adquirem sentido (WOODWARD, 2005),

5.2.1 Uma mulher que enlouquece os homens

É possível dizer que as músicas de funk contribuem para a produção de identidades de gênero criando tipos de feminilidades. Se diferentes identidades vêm sendo criadas, negociadas e alteradas ao longo da história, “a análise de textos específicos pode mostrar como a identidade feminina é construída em determinada prática discursiva e social” (OLIVEIRA, 2007, p. 23).

Talvez em épocas anteriores a que vivemos as mudanças nas identidades tenham sido lentas o que faziam com que elas parecessem mais estáveis. No

entanto, a partir dos anos 1960 algumas transformações sociais intensificaram as mudanças nas maneiras de viver. De acordo com Louro (2000),

[...] as novas tecnologias reprodutivas, as possibilidades de transgredir categorias e fronteiras sexuais, as articulações corpo-máquina a cada dia desestabilizam antigas certezas; implodem noções tradicionais de tempo, de espaço, de "realidade"; subvertem as formas de gerar, de nascer, de crescer, de amar ou de morrer (LOURO, 2000, p. 7).

Mesmo sabendo que as identidades são instáveis, há tentativas de fixá-las com esforços de conter a sua fluidez e inconstância. Como enfatizou Louro (2000) com frequência “nos apresentamos (ou nos representamos) a partir de nossa identidade de gênero e de nossa identidade sexual” (LOURO, 2000, p.7). Dessa forma, muitas vezes tentamos fixar uma identidade a partir de afirmações sobre o que somos hoje e que consideramos ser o que sempre fomos.

Mas o que motiva essas tentativas de fixar a identidade?

Possivelmente as tentativas de fixar a identidade, em especial a de gênero, estejam relacionadas à compreensão de que uma identidade possa ser ancorada no corpo, como se esse corpo fosse um critério inequívoco para dizer o que uma pessoa é, como se esse corpo não fosse, ele próprio significado pela cultura e por ela continuamente alterado, como explicou Louro (2000). Aliás, o próprio sexo é uma construção que regula a materialização dos corpos (BUTLER, 2000).

Nesta seção do trabalho discuto o modo como as letras de músicas funk, cantadas por artistas homens, produzem e colocam em circulação um tipo específico de feminilidade. Cabe destacar que as músicas tratam de uma divisão binária entre homens e mulheres, reforçando a compreensão de que a heterossexualidade é uma norma pela qual se divide as pessoas do mundo. Pode-se dizer que essa produção de um tipo de feminilidade tem relação com a tentativa de fixar as identidades de gênero, como aponteí acima.

Os primeiros trechos transcritos são de músicas cantadas por Mc G7, Mc Andinho, Mc Decão, Mc Magrinho, Mc Rodolfinho, MC Koringa, Mc Nego do Borel e

Mc Marcinho. Como podemos perceber todos Mc's usam nomes artísticos, um pseudônimo que não só é usado por Mc's, mas também por comediantes e atores.

O tipo feminino que aparece com maior recorrência nas canções examinadas diz respeito a uma mulher “gostosa que enlouquece os homens”, como aparece nos excertos transcritos abaixo:

1 – Que delicia é essa - Mc G7

Tem que ver ela no baile
Instiga a rapaziada...
Deixa, deixa os homens maluco
Ainda é debochada
Mais eu sou sem vergonha,
O G, o G7, é sem vergonha
Já chega e lança para ela,
Já chega e fala para ela:
-Que, que, gostosa é essa?
-Que delicia é essa?
Papai e mamãe, trabalharam bem a beça!

3 – Olha só o que ela faz- Mc g7

Aqui aqui nesse baile, olha só o que ela faz
Aqui aqui nesse baile, olha só o que ela faz
Ela ela joga, ela joga, ela joga, ela joga o cabelo e a bunda pra traz
Ela joga o cabelo e a bunda pra traz, bun bunda pra traz bun bunda pra traz

14 – Treme Bumbum- Mc's Andinho, Decão e Magrinho

Olha só como ela faz,
Enlouquece a multidão
Rebola, ela empina com a palma da mão no chão.
Dançando me fascina o jeito dessa menina
É a melhor do baile, quando chega esquentando o clima.
Vai, vai, vai
Olha como ela vem
Vem, vem vem
Tremendo o bumbum.

19 – Agacha Com Bumbum No Chão - Mc Decão

Agacha com bumbum no chão vai agacha com bumbum no chão
Vai descendo vai subindo, vai descendo vai subindo, vai descendo vai subindo
Tem que ter disposição, a mulherada do baile
Agacha com bumbum no chão vai agacha com bumbum no chão

42 – Novinha - Mc Rodolfinho

Atenção, quando ela passa
Seja na rua ou na balada
É uma nave em cima da 600 cilindradas
A roupa é curta pra mostrar a marca
No litoral ou na praia da barra
O jeito dela andar parou minha quebrada
O jeito dela andar parou minha quebrada
Ai, novinha, assim você me mata
Ai, novinha, assim você me mata

Chega a noite ela se prepara
Vestido da Christian, DG na sandália
Deixar os homens malucos, essa é sua marca
Ela é original, quem não é, paga um pau
E ser chamada de gostosa pra ela é normal

156 – Pandeiro da Puta – Mc's Koringa, GW e Nego do Borel

Eu gosto dessa dança sensual
que bumbum mexer, que faz bumbum mexer
eu gosto dessa dança sensual
que geral descer, que faz geral
Desliza no paaau agora, desliza no paaau agora
a partir de agora o dj controla a tua bunda ó, bunda, bunda, bunda...
a partir de agora o dj controla a tua bunda ó, bunda, bunda, bunda...

199 – Glamurosa - Mc Marcinho

Glamurosa!
Rainha do funk
Poderosa!
Olhar de diamante
Nos envolve, nos fascina
Agita o salão
Balança gostoso
Requebrando até o chão

Esses trechos das letras das músicas falam de uma mulher que seduz os frequentadores dos bailes funk, gosta de mostrar seu corpo dançando de forma ousada, chama atenção a partir de sua beleza estética e exhibe, em especial, o bumbum, os seios e os cabelos. As canções falam, portanto, de uma mulher audaciosa, exibicionista, jovem e com muita disposição para uma dança que exige dela vigor físico. Ao referirem que “tem que ver ela no baile” (1), “aqui aqui nesse baile, olha só o que ela faz” (3), “olha só como ela faz, enlouquece a multidão” (14), “é a melhor do baile, quando chega esquenta o clima” (14), “tem que ter disposição, a mulherada do baile” (19), “atenção, quando ela passa, seja na rua ou na balada” (42), “desliza no pau agora, a partir de agora o Dj Controla tua bunda” (156), “agita o salão, balança gostoso requebrando até o chão” (199), é possível ver que se trata das frequentadoras dos bailes funk.

Como apontou Yúdice (2004) o funk carioca, na década de 1970, reunia milhares de pessoas em bailes que aconteciam no Canecão. Aos poucos, esses bailes cresceram e se tornaram muito violentos. Naquele momento o tema predominante das músicas era relacionado com a prática de crimes, ao uso de drogas e de armas. Mais tarde, na década de 1990, como pontuaram Essinger (2005) e Vianna (2003), os bailes funk teriam deixado de enfatizar a violência como sua temática mais recorrente e passado a tocar música com letras mais sensuais.

Essa teria sido a época em que esses bailes se tornaram ainda mais populares, atraindo pessoas que querem dançar e encontrar parceiros/as para encontros íntimos.

Em muitos desses bailes homens e mulheres não dançam juntos, o baile é dividido em dois grupos: de um lado mulheres e outro grupo homens. Essa divisão é feita por que “a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo” (VIANNA, 1990, p. 70). Essa seria uma das formas como os bailes funk podem promover uma distinção rígida entre os modos de dançar de homens e mulheres. As mulheres sempre dançam em grupos pequenos, em geral executam coreografias nas quais tocam partes de seus corpos fingindo uma relação sexual; já os homens dançam sem contato entre seus corpos, mas executam coreografias com passos sincronizados. Enfim, a sensualidade feminina acaba sendo muito destacada tanto nas músicas quanto na dança do funk.

As músicas falam de uma mulher debochada, desinibida, glamorosa e ousada, que não se importa com a maneira como é referida pelos homens. Na canção de número 42 o Mc afirma que “ser chamada de gostosa pra ela é normal”. Ou seja, há o uso de uma visão estereotipada de mulher. Segundo Silva (2005), um estereótipo é uma forma de conhecer o outro usando de fórmulas simplificadas para descrever certos grupos culturais e sociais. Isso implica que a complexidade do outro é reduzida a um conjunto mínimo de signos necessários para lidar com a sua presença, deixando-se de lado o complicado e difícil processo de lidar com as sutilezas e as profundidades da alteridade. Assim, ao descrever de forma estereotipada um tipo de feminilidade, os artistas do funk não estão levando em consideração a complexidade dos sujeitos que estão sendo descritos.

Souza e Rodrigues (2013, p.13), ao examinarem letras de músicas do funk afirmam que, nesse gênero musical, o sentido conferido ao termo “mulher gostosa” refere-se àquela que causa admiração nos homens, que é poderosa, sedutora, atraente e que deixa “qualquer homem louco”. Tal compreensão fica bem caracterizada no seguinte trecho de uma das canções: “Com seu estilo sensual, ela quer me enlouquecer” (107).

Essas músicas falam do corpo da mulher desejada pelos homens que frequentam os bailes funk: trata-se de uma mulher jovem, com corpo bonito e cheio

de curvas, que dança rebolando freneticamente os quadris como aparece nessas e em outras músicas como as apresentadas a seguir.

4 Pumba lá Pumba aqui- Mc Magrinho

Mexe o mexe o mexe o peito chacoalha o bum bum

18 Dança Sensual - Mc Koringa

Eu gosto dessa dança sensual
Que faz bumbum mexer, que faz bumbum mexer
Eu gosto dessa dança sensual
Que faz geral descer, que faz geral

21 Quero te Provar - Mc's Naldo, Koringa e Mr. Catra

Nosso bonde na balada
Eles ficam maluquinho
Nós fazendo as sentada
Ou mandando o quadradinho
Eles tão descontrolado
E tudo mundo viu

43 Só as top de Linha - Mc Sté

no meio das amiga ela é a mais cobiçada
olhar atraente o corpo envolvente te chama atenção,
te chama atenção
vem com as top de linha

91 Toda Toda – Mc's Pikeno e Menor

Se ele disse que não te quer, que bagacinho tu é
É mentira, tu foi feita na medida certa
Então abre o olho, mulher, vê quanto cara te quer
E quando tu passa deixa nós de boca aberta
Mas ela é toda toda, ela é toda toda
Toda top, toda linda, leve e solta
E quer mais que você se exploda
Ela é toda toda, chora muito agora que ela tá em outra

161 Vai jogando vai - Mc Poiaka

Joga a bunda assim empina e faz cara de safada
eu ver você jogando a bunda pra rapaziada
que delicia vai, que delicia vai, que delicia, que delicia vai
que delicia vem, que delicia vem, que delicia, que delicia vem

Destaco que essas músicas são, assim como as anteriores, cantadas por Mc's homens. São eles: Mc Magrinho. Mc Koringa, Mr Catra, Naldo, Mc Sté, Mc Pikeno, Mc Menor, Mc Keke e Mc Poiaka.

Nas músicas destacadas acima as funkera são referidas pelos músicos como lindas, gostosas, que chamam a atenção pelo seu visual, atraentes, feitas na

medida certa, ou seja, mulheres que, como destacou Ana Maria de São José (2009) ao discutir aspectos da feminilidade posta nas músicas do funk, constroem seus corpos com horas de treinamento e malhação em academias de ginástica. Essas músicas, portanto, destacam um tipo de corpo considerado, pelos cantores do funk, esteticamente perfeito e que enfatiza a sedução e privilegia os glúteos femininos. Sendo assim, vem se construindo culturalmente significados em relação ao corpo feminino, pois, como mostrou São José (2009, p. 7), “não há cultura sem corpo, como não há corpo sem cultura”.

Podemos dizer que este é um padrão estético valorizado na contemporaneidade, muitas vezes legitimado através da mídia. Como enfatizou São José (2009)

[...] imagens da mulher com corpos perfeitos veiculadas na cultura da mídia obedecem a essa lógica do consumo através de construções discursivas e imagéticas estereotipadas e idealizadas de feminilidade (SÃO JOSÉ, 2009, p.14).

Essa forma de mostrar mulheres nos mais diversos veículos de comunicação tem contribuído para que se estabeleça um padrão de beleza associado ao corpo magro, jovem e forte, considerado como sinônimo de corpo perfeito, aquele que as mulheres deveriam desejar ter. Discutindo tal questão Andrade (2012:18) afirmou que “há uma infinidade de publicações voltadas à produção do corpo feminino”.

Trata-se de um padrão de corpo que, como já indiquei, confere destaque aos glúteos femininos. Como apontou São José (2009), as dançarinas do funk são escolhidas tendo-se como critério seus quadris largos, o que é compreendido como elemento importante para atrair a atenção e o olhar, em especial, dos homens que frequentam os bailes e consomem os produtos culturais do funk. O destaque aos quadris e aos glúteos femininos tem sido comum em diferentes danças brasileiras tais como o pagode e o arrocha (SÃO JOSÉ, 2009).

Segundo Amorim (2009), o corpo das funkeiras:

[...] 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 (AMORIM, 2009, p. 101).

Além disso, conforme este autor, essas mulheres se valem das roupas para mostrar partes do seu corpo, elas usam calças jeans apertadas que mostram seu bumbum, barriguinha (para deixar brilhar o *piercings* no umbigo) e o cabelão solto (ESSINGER, 2005).

Porém, há outras formas como os homens falam a respeito das mulheres no funk. Nos excertos abaixo elas são mencionadas como uma mulher que está sempre bem vestida, que causa admiração nos homens por usar roupas e adereços de marcas famosas e luxuosas o que a deixa encantadora e faz com que seja chamada de “rainha”, como aparece na música que identifiquei com o número 164. Conquistar essa mulher representa uma conquista para o homem, como é possível ver nos excertos abaixo:

23 – Bum Bum na Água - Mc Dedé

Ela chama atenção na night
E encosta de Kawasaki e a amiga de R1
Gosta de Porsche e Lamborghini
Gosta de andar de Jipe, mas não é com qualquer um
Faz topless no iate toda nua, fica de bum bum pra lua
Essa mina é uma loucura

37 – Rainha da Noite - Mc Max

Eu não sei o que ela viu em mim
Mas vive me chamando de chefe
Do meu lado só pode andar
Tipo modelo, tipo panicat
Não importa a cor que ela tem
Preconceito pra mim não é nada
Tem que ser uma mulher bonita
Principalmente tá bem arrumada
Então coloca o vestido vermelho
Carmen steffens no pé
Já te falaram eu só vou confirmar
Que delicia de mulher

39 – Tenta Imaginar - Mc Nobruh

As top da balada
Vem pro nosso lado
Vestido da Ed Hardy
Sandalha Pulo do Gato
Quer vir pro camarote
Quer fazer valer

Me encontrar depois do baile
É chamar o meu ID (Nubruh?)

42 – Novinha - Mc Rodolfinho

Chega a noite ela se prepara
Vestido da Christian, DG na sandália
Deixar os homens malucos, essa é sua marca
Ela é original, quem não é, paga um pau
E ser chamada de gostosa pra ela é normal
De Absurda ou de Evoke pesado
212 cheiro que exala
Se for posar pra playboy
Com certeza ela é capa
Ai, novinha, assim você me mata
Ai, novinha, assim você me mata

43 – Só as top de Linha - Mc Sté

Só tem as top de linha, as mais gatas selecionadas
que chega e roba a cena, com seu olhar ela é a mais desejada
essa novinha ela é abusada, no meio das amiga ela é a mais cobiçada
olhar atraente o corpo envolvente te chama atenção, te chama atenção
vem com as top de linha
Onde ela chega para o baile
onde ela chega o baile agita
só ta com o copo na mão com a sua bebida preferida
já botei no Nextel a voz é doce como mel
mil e uma noite com você vou ate o céu
Ela anda bem trajada, malha pra ficar sarada
de sauari e édiraid só porta roupa de marca
ela quer curtir a vida ela quer sair com as amiga
esse é o novo som vem com as top de linha

92 – Ela Gosta de Dinheiro - Das Quebradas

Ela é aquela que às vezes dança com você
Mas não é pro seu bico amigo, eu vou dizer por quê
Depois do meio dia não quer fazer nada
Dor de cabeça acordou na mó ressaca
Fruto dos drinks ingeridos na balada
Liga a televisão e fica entediada
Chama as amigas pra ir praticar seu hobby
Fazer compras, se distrair, gastar no shop
Na primeira loja já bate aquela indecisão
Será que eu levo prada, gucci ou louis vuitton?

164 – Ela veio jogando - Mc Tipock

Ela veio de short e de salto no pé
rolo o comentário quem é esta mulher
bebeu whisky com muita cautela
as melhores amigas estavam com ela
mora na zona sul mas não sai da zona norte
todos tão ligado o patrocínio dela é forte
rainha da noite sempre na moda
toco pro meu funk ela abriu a roda, ai

Assim como as músicas que foram anteriormente referidas, essas últimas são também cantadas por Mc's homens, entre eles estão, Mc Dedé, Mc Max, Mc Nobruh, Mc Rodolfinho, Mc Sté, Mc Das Quebradas e Mc Tipock.

A rainha de que essas músicas falam seria aquela que se destaca por usar roupas da moda produzidas por grifes famosas e luxuosas. Elas usam os sapatos e sandálias da “Carmen steffens” (37), “vestido da Ed Hardy e sandalha Pulo do Gato” (39), “vestido da Christian, DG na sandália” (42), “de Absurda ou de Evoke pesado” (42), “212 cheiro que exala” (42), calças da “sauari e édiraid” (43) e até perguntam “será que eu levo prada, gucci ou louis vuitton?” (92). Um ponto a destacar é que as letras das músicas, com muita frequência, não registram os nomes das grifes tal qual aparecem nas etiquetas. Em trechos de músicas destacadas acima o nome da marca Sawary está escrita como “sauari” e Ed hardy “édiraid”. Essa estratégia pode ser uma maneira dos artistas protegerem-se em relação aos direitos comerciais das empresas. Além disso, os acessórios, os sapatos e as roupas às quais os artistas fazem referência podem ser uma imitação dos originais, já que existe uma indústria que fabrica tais cópias. Essas letras de funk, como indicou Mizrahi (2007, p. 16) indicam “o gosto por grifes estrangeiras e a concomitante indústria da imitação que o acompanha”, tornando mais acessíveis os itens que os funkeiros tomam como sendo símbolos de ostentação.

Essas mulheres são, segundo as canções, “uma loucura” (23), “tipo modelo, tipo panicat” (37), “as top da balada” (39) e, para corresponder a isso precisam “ser uma mulher bonita, principalmente tá bem vestida” (37). Essa é, também, uma mulher que “deixa os homens malucos” (42) e que “é a mais desejada” (43). Estas mulheres possuem uma beleza comparada àquelas das capas de revistas.

As músicas analisadas acima são exclusivamente cantadas por Mc’s homens, porém há outras que são cantadas pelas Mc’s mulheres. Musicas nas quais elas explicitam o que consideram ser uma “nova mulher” no mundo contemporâneo.

5.2.2 Cachorra, gatinha e solteira: uma nova feminilidade?

Nessa seção, explicitarei a maneira de como Mc’s mulheres cantam funk nos quais as letras expressam o que essas artistas apontam ser “um novo comportamento feminino”. Elas produzem e fazem circular um tipo específico de feminilidade, diferente do apontado anteriormente. Os trechos transcritos abaixo são

de músicas cantadas pelo grupo Gaiola da Popozudas, Mc Mulher Jaca e Anitta. Assim como os Mc's homens, elas também se valem de nomes artísticos.

68 – Agora Sou Solteira - Gaiola Das Popozudas

Eu vou pro baile, eu vou pro baile, de sainha
Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar
Daquele jeito
De, de sainha
Daquele jeito
Eu eu eu eu

69 – A Porra da Buceta É Minha - Gaiola Das Popozudas

E aí seu otário
Só porque não consegui fuder comigo
Agora tu quer ficar me defamando né?
Então se liga no papo
No papo que eu mando
Eu dô pra quem quiser
Que a porra da buceta é minha

73 – Quero te Dar - Gaiola Das Popozudas

tô doidinha pra te dar
da da da da da da da da da
tô doidinha pra te dar
da da da da da da da da da
tô doidinha pra te dar

76 – Fiel é O Caralho - Gaiola Das Popozudas

mais eu já te dei um papo, que a pica dele é minha,
Falou que ia me pegar,
você vai tomar no cu,
é o bonde das amantes, caçadoras de peruu...
Já saí com o Alex e já namorei o Rodrigo,
mas no final da noite vou comer o seu marido,
mas no final da noite vou comer o seu marido,

78 – My Pussy é o Poder - Gaiola Das Popozudas

Na cama faço de tudo
Sou eu que te dou prazer
Sou profissional do sexo
E vou te mostrar por que

79 – Late Que Eu To Passando - Gaiola Das Popozudas

Ôô coringa, seu otário para de se vacilação. Tu é pouca
Areia pro meu caminhão!
Agora é diferente, somos nós
Mulheres que estamos mandando. Fica de quatro, balance
O rabo, me dá a patinha, bota a linguinha pra fora e
Late, late seu cachorro.. Late que eu to passannndoo!
Late, late.. Late que eu to passando vem
Late, late.. Da patinha, vai vem!
Late, late.. Late que eu to passando vai
Late, late...

85 – Larguei Meu Marido (proibidão) - Gaiola Das Popozudas

Só me dava porrada!!!
E partia pra farra!!!
Eu ficava sozinha, esperando você
Eu gritava e chorava que nem uma maluca...
Valeu muito obrigado mas agora eu virei puta!!!
Agora que eu sou puta você quer falar de amor!!!
Agora que eu sou puta você quer falar de amor!!!
Ago-agorra não adianta-anta-anta.

112 – Vestidinho - Mulher Jaca

Joguei no corpo meu perfume, vou partir
já fiz contato pelo face com as amigas
vou estrear o vestidinho que comprei
To na pista, to solteira, não tenho ninguém

113 – Blá blá blá - Anitta

Vou rebolar só porque você não gosta
Se não quiser me olhar, vira de costas
Você vai ter que aturar
Porque eu vim pra te provocar
E para de falar "blá, blá, blá"
Ah, ah, ah
Você achou que não tinha
Nada a perder
Que eu fosse boba assim
Pra obedecer
Até que teu beijo é bom
Mas vê se abaixa o tom
Você não manda em mim
O jogo é assim

173 – Fica só Olhando - Anitta

Segura, se prepara
Vou provocar
Se controla e repara
Eu rebolar
Se comporta que eu encosto
Mas não vou grudar
Faz parte do que eu gosto
Gosto de atiçar
Mas não vá pensando
Que eu tô te chamando, não
Eu já tô avisando
Fica só olhando
Não jogue ideia pra mim
Beijo tu manda pra Xuxa
Sai, nem pense que posso ser sua
Não adianta insistir
Vá procurar uma ajuda
Sai, nem pense que posso ser sua.

175 – Cachorro eu Tenho em Casa - Anitta

Hoje eu tô perigosa, hoje eu tô venenosa
Me bateu a vontade louca de fazer
Nada de papo torto, eu sei jogar o jogo
Fica ligado que meu alvo pode ser você
Eu tô querendo homem,
cachorro eu tenho em casa
Vem eu tô preparada pra te dominar

Vai na frente que eu já tô chegando lá
Chega com vontade mostra sua pegada

179 – Eu vou Ficar - Anitta

Eu vou ficar, eu vou trair
Você merece mais do que me fez sofrer
Vou me acabar, vou viver, zoar
Vou te esquecer até o amanhecer

Nessas canções as mulheres assumem posições tais como “solteira” (68), “profissional do prazer” (78) ou “puta” (85). Trata-se de uma mulher que afirma ter se libertado da formalidade e do compromisso imposto pelo casamento, como os trechos a seguir pontuam: “agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar” (68), “eu dô pra quem eu quiser” (69), “tô doidinha pra te dar” (73), “mas no final da noite vou comer o seu marido” (76), “na cama eu faço tudo” (78), “somos nós mulheres que estamos mandando” (79) “eu lavava, passava tu não dava valor” (85), “tô na pista, tô solteira” (112) “agora que eu sou puta você quer falar de amor” (85), “mas vê se abaixa o tom, você não manda em mim” (113), e “Hoje eu tô perigosa, hoje eu tô venenosa” (175).

Essas letras de música funk, ao apontar as mulheres como solteiras que estão “na pista”, indicam sua disponibilidade para novos e passageiros relacionamentos, nos quais não há compromisso. Por isso essas mulheres falam de si mesmas, muitas vezes, usando termos tais como “putas”, “cachorras” e “gatinhas”, visto que o sexo é tema de muitas dessas músicas. A música número 85 é uma das que a mulher se declara “puta” ao dizer que foi casada e nessa época era uma esposa dedicada, mas que isso não teria feito dela uma pessoa valorizada. Aliás, a música indica que essa mulher sofria violência doméstica, o verso “só me dava porrada” indica as atitudes de seu companheiro e a necessidade dessa mulher mudar a sua vida.

A questão que a canção referida acima envolve não diz respeito só ao erotismo, mas também sobre a possibilidade dessa mulher não submeter-se a um homem, nem sexualmente nem emocionalmente. Esse desejo aparece muito nítido nas letras das músicas da mulher que não quer ter compromisso, pois a mulher que tem se apresentado nas letras de funk deseja ser dominadora e não mais submissa ao homem. Nas letras das músicas identificadas com os números 69, 79 e 175 as

funkeiras abordam temas tais como a ruptura com os preconceitos de gênero e a busca por igualdade entre homens e mulheres. As funkeiras apresentam em suas músicas mulheres que decidem quem são os seus parceiros sexuais, que não querem mais ser vistas como frágeis, sofredoras, passivas, doces e submissas, o que por muito tempo foram aquelas características dadas e que definiam “a mulher que não era nem dona de seu corpo” (BRAUNER, 2008).

Valesca Popozuda, um das cantoras que usa a expressão “puta” para descrever os modos de vida feminino das funkeiras, em entrevista¹¹ sobre sua vida pessoal, relata que aprendeu com sua mãe a ser “guerreira”, desde muito cedo teve que trabalhar para prover o seu sustento e o de seu filho. Esses eventos de sua vida fariam parte, portanto, da construção de uma mulher forte e objetiva, capaz de conduzir sua própria vida sem precisar da presença masculina, tal como as letras das músicas acima referidas descrevem.

Não pretendo em momento algum discutir a qualidade das letras das músicas funk e sim abordar como elas podem contribuir para constituir formas de feminilidade que não se associam aos compromissos postos pelo casamento.

Nessas letras as cantoras produzem um tipo de mulher que se diferencia daquela compreensão que posiciona a todas como donas de casa e mães. Meyer (2000) afirma que a mulher por muito tempo foi “representada através da maternidade tanto como uma essência inscrita na natureza feminina quanto como o destino (e o dever) primordial da mulher” (MEYER, 2000, p.122). Essa compreensão atribuía às mulheres, além da maternidade, a responsabilidade pelos afazeres domésticos.

Essa mulher que recusa ser vista primordialmente como a mãe e dona-de-casa, quer cantar, dançar e ir aos bailes funk assumindo outras posições tais como dominadora, corajosa, livre para novos relacionamentos e provocadora. Trata-se, portanto, de uma mulher que quer ter a voz de comando na relação com os homens, que é paqueradora, que faz o convite para os encontros amorosos. Como apontou

¹¹ Entrevista realizada em 09/10/2012, no site, www.umamulher.com.br/materia/detalhoe/1160/O+lado+B+de+Valesca+Popozuda. Acesso em 24/12/2014.

Couto (2012) em suas análises realizadas em músicas e textos literários a mulher era

[...] vista como objeto a ser “lapidado” e moldado para obedecer ao que era pregado pela Igreja e imposto pela sociedade, para satisfazer as expectativas dos pais e, posteriormente, do marido, que era escolhido por sua família. Assim sendo, vontade própria e demonstração real de sentimentos eram aspectos a serem ocultados (COUTO, 2012, p. 14).

Outro ponto a destacar nas músicas cantadas por mulheres é a presença da animalização, ou seja, é a caracterização, tanto do homem, quanto da mulher, por termos os associam a animais. Como enfatizou Oliveira (2005), ao analisar sob uma perspectiva linguística letras de música do funk, em cada baile podemos identificar uma “temporada de caça aberta”, um verdadeiro “safári sexual”. Em um trecho da música número 79, a cantora expressa uma ordem a um homem quando canta “late, late seu cachorro, late que eu to passando”. Em outro trecho da mesma música a caracterização do homem como cachorro indica que ele “fica de quatro, balança o rabo, me dá a patinha, bota a linguinha pra fora e late, late seu cachorro”, uma alusão à mulher dominadora, que não tem medo de manifestar suas ideias.

Porém, ao contrário do que Oliveira (2005) afirmou ser um “safári sexual” no qual teríamos referências a animais selvagens, as músicas analisadas fazem menção apenas a animais domésticos e cujo convívio com os seres humanos já apresenta uma longa história, como o cachorro e a gatinha que aparecem nos excertos abaixo:

70 - A Foda Tá Liberada - Gaiola Das Popozudas

Aqui no baile funk
O DJ tá tocando
E começa a cachorrada
Aqui no baile funk
O DJ tá tocando
E começa a cachorrada
Chama ele, chama ela, chama o Rei da madrugada

83 - Vira O Cu E Pede Dedinho - Gaiola Das Popozudas

Ele vai pra academia
E só malha um pouquinho
Toma várias bombas
E já pensa que é gatinho
Me chama de cachorra
De mamada e de lanchinho

Mas na hora do vamos ver
Tu vira o cu e pede dedinho
Pede dedinho
Me chama de cachorra, de mamada e de lanchinho
Me chama de cachorra, de mamada e de lanchinho
Na hora do vamos ver
Vira o cu e pede dedinho...

94 - Boladona-Tati Quebra Barraco

Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar
Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar
Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar
Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar

Nessas canções as artistas se referem a homens e mulheres como animais domésticos, aparecem expressões tais como “começa a cachorrada” (70), “me chama de cachorra” (83), “e já pensa que é gatinho” (83) e “Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar” (94). Talvez esse seja um modo de expressão feminina que cause estranheza porque, como apontou Amorim (2009), há modos de falar que são socialmente atribuídos às figuras masculinas. Aliás, algumas músicas cantadas por homens usam as chamadas animalizações. Dentre as letras analisadas isso ocorre de forma muito semelhante ao modo como as referências a animais aparece em músicas cantadas por mulheres, como se pode ler nos trechos transcritos a seguir:

47 - Príncipe da Ostentação - Mc Gui

Com fé eu montei minha grife
Foco na missão de vitória a vitória
Minha trajetória o céu é limite
Mc Gui solta a voz fazendo as gatinhas mexer
Uma grita, uma chora, algumas desmaia
Pede o que quer que eu dou pra você

49 - Vai No Cavalinho - Mc Gui

Vai, vai, vai, vai na palmadinha
Vai, vai, vai, vai na palmadinha, vai vai, vai
Essa mulher enlouqueceu ela que montar em cima de mim
Ela pirou de vez ta pensando que sou seu cavalinho

57- Medley - Mr Catra

Só não vale raspar o peito, raspar a perna e raspar a bunda, só não vale ficar de ladinho quando a gatinha quer ganhar um pente, e só não vale ter síndrome de eletricista, a gatinha quer um choque e o cara quer fio terra.

A mulher descrita como “gatinha” é delicada enquanto o homem “gatinho” é vaidoso. Há, também, uma referência a “cavalinho” quando Mc Gui canta “Essa mulher enlouqueceu ela que montar em cima de mim. Ela pirou de vez ta pensando

que sou seu cavalinho” (49) para indicar a tentativa de uma mulher dominar um homem.

5.2.3 Expulsando as invejosas

No funk, várias músicas tratam de disputas entre mulheres. Essas músicas são cantadas por Mc's mulheres que abordam a inveja de uma rival. Essas artistas, em suas produções, fazem circular uma compreensão de que há mulheres que são recalçadas por invejarem as funkeiras que se destacam. Os trechos transcritos abaixo são de músicas cantadas por Mc Britney, Mc Beyonce, Mc Pocahontas e Valesca Popozuda, esses trechos apresentam o enfrentamento entre mulheres em função do ciúme:

02 - Seu nome é recalçada - Mc Britney

Eu passo na rua ela joga piada,
Ela faz de tudo pra me oprimir,
Sou gente da gente sou considerada
E a tua inveja não chega em mim,
Essa daqui eu fiz pra você, que gosta de problema,
Enquanto você está parada, eu tô roubando a cena.
Subi mais um degrau, e você quer arrumar problema,
Enquanto você está parada, eu tô roubando a cena.
Tu tá pensando o quê com essa cachorrada,
Geral já tá ligado que seu nome é recalçada.

28- Pensa em Mim 24 Horas - Mc Beyonce

Faz carinho feia
Quando passa do meu lado
Ainda por cima baba
Me olhando de cima a baixo
O novinho ficou maluco
E até parou no tempo
Quando eu mandei quadradinho
Mostrando o meu talento

41- Nós tira Onda - Mc Pocahontas

Cheguei no baile toda perfumada
Muito bem trajada, geral olhando
Pedi um drink, aguardei um momento
E não deu muito tempo a tropa chegou
Patrão babando, invejosa bolada
Que a atenção é nossa
Sinto muito por você
Vai ter que engolir a tropa

Ta desejando minha morte
Vô ter que te perguntar
E se eu morrer
Em quem vai se inspirar?
Nóis tira onda, nós tá na moda
E o comentário é que o nosso bonde é foda

106- Beijinho no Ombro - Valesca Popozuda

Desejo a todas inimigas vida longa
Pra que elas vejam a cada dia mais nossa vitória
Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba
Aqui, dois papos não se cria e nem faz história
Acredito em Deus, faço Ele de escudo
Late mais alto que daqui eu não te escuto
Do camarote, quase não dá pra te ver
Tá rachando a cara, tá querendo aparecer
Não sou covarde, já tô pronta pro combate
Keep calm e deixa de recalque
O meu sensor de piriguete explodiu
Pega a sua inveja e vai pra...
Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

165 - Show das Poderosas - Anitta

Prepara que agora é a hora
Do show das poderosas
Que descem e rebolam
Afrontam as fogosas
Só as que incomodam
Expulsam as invejosas
Que ficam de cara quando toca
Prepara
Se não tá mais a vontade sai por onde entrei
Quando começo a dançar eu te enlouqueço, eu sei
Meu exército é pesado a gente tem poder
Ameaça coisas do tipo você
Vai
Solta o som que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção a toa
Perde a linha fica louca
Solta o som que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção a toa
Perde a linha fica louca

Nas músicas apresentadas acima podemos identificar como as cantoras de funk abordam a inveja como algo que ocorre entre as mulheres, seria um comportamento feminino. Os trechos a seguir apontam isso: “e a tua inveja não chega em mim” (02), “geral tá ligada que seu nome é recalçada” (02), “faz carinha

feia quando passo do teu lado” (28), “patrão babando, invejosa bolada” (41), “pega a sua inveja e vai pra...” (100), “beijinho no ombro pro recalque passar longe” (106) e “expulsam as invejosas” (165). Nesses trechos, chama a nossa atenção a marcação que as artistas fazem sobre serem invejadas e conseguirem que isso não lhes atinja.

Aliás, as músicas são recados para as mulheres invejosas, avisando-as que seu sentimento não prejudica as invejadas e produz naquelas o que é referido nas canções como recalque. Esses recados sobre o recalque e a inveja entre as mulheres funkeiras desencadeia enfrentamentos que aparecem em trechos das letras das músicas tais como: “Vai ter que engolir a tropa (41)”, “Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba” (106) e “Quando começo a dançar eu te enlouqueço, eu sei. Meu exército é pesado a gente tem poder” (165).

A rivalidade entre mulheres que aparece nas músicas destacadas acima tem relação também com a competição que elas estabelecem pela atenção dos homens, os trechos a seguir sugerem isso: “Quando passa do meu lado. Ainda por cima baba. Me olhando de cima a baixo. O novinho ficou maluco” (28), “Patrão babando, invejosa bolada” (41).

Como podemos ver, a funkeira que canta a música de número 41 afirma que “as feias me odeiam, as mais belas andam comigo”, talvez essa seja uma maneira de definir um grupo de mulheres que as invejam e se ressentem e outro grupo que compartilha com ela o que as músicas do funk têm valorizado em termos de feminilidade. Na mesma canção, o trecho “o comentário é que o nosso bonde é foda” (41), chama a atenção para a superioridade que as mulheres participantes do “bonde” da cantora possuem em relação às suas rivais. Na canção 165, a cantora aponta que as invejosas não gostam quando toca o “Show das poderosas”, pois como a letra dessa música diz “Afrontam as fogosas. Só as que incomodam. Expulsam as invejosas”. A escolha do título desta canção, como a própria autora admitiu em uma entrevista no site de sua gravadora¹², deve-se à intenção de mostrá-la como uma mulher poderosa. Costa (2013), comentando essa entrevista concedida pela cantora Anita à sua gravadora, disse que as mulheres que se denominam fãs dessa cantora querem ser poderosas. No entanto, ser uma mulher poderosa despertaria a inveja de outras mulheres.

¹² Disponível em: <http://www.warnermusic.com.br/artista/anitta/>. Acesso em 19/12/2014.

O sentimento de inveja parece estar mudando suas feições. Para Lipovetsky (2007, p. 310), “as sociedades de tradição podem ser consideradas como sociedades verdadeiramente ‘obcecadas’ pela inveja”. Considerava-se, com grande frequência, que vizinhos ou parentes próximos poderiam provocar algum mau quando cobiçavam algo de bom que uma pessoa ou uma família possuía. A conhecida expressão “mau-olhado” significava o poder da inveja de enfeitiçar o outro. Isso fazia com que as pessoas sentissem medo da inveja criando, dessa forma, maneiras de se protegerem dela. Não era recomendado, por exemplo, dar um presente caro a alguém. Esse ato poderia significar uma forma de exibicionismo sobre as condições materiais da pessoa que presenteia, gerando a inveja dos demais.

A preocupação com a inveja não ocorria apenas em relação ao dinheiro e posses materiais, mas também dizia respeito à felicidade. Era frequente, como também pontuou o autor (idem), a discrição das pessoas em relação aos momentos de alegria. Sendo assim, todos deveriam manter segredo de suas conquistas para não gerar a tão temida inveja.

Mas a inveja, diferentemente de outras épocas, estaria se tornando argumento de venda. Na sociedade contemporânea, explicou Lipovetsky (2007), a inveja teria passado a ser vista e interpretada de outra maneira, tudo o que em outra época era tido como invejável e que deveria ser mantido em segredo estaria se tornando argumento para propaganda publicitária. A inveja não desaparece. Estaria - isto sim - deixando de ser a causa de algum mau por feitiço e passando a ser uma ferramenta para se estimular a venda através da publicidade.

Lipovetsky (2007), afirma que:

[...] a televisão, as revistas, a imprensa de celebridades exibem o espetáculo dos que encarnam a plenitude da vida. Por meio de fotos e de reportagens superlativas, as mídias não fazem apenas brilhar os modelos da vida feliz, empenham-se em tornar mais belos os mais belos, mais desejáveis os mais desejáveis, mais felizes os mais felizes (p. 312/313).

O autor (idem) afirma que o destaque à felicidade e ao sucesso de modelos, artistas, esportistas e multimilionários não provoca o rancor ou a cobiça maldosa, mas faz desejar compartilhar aquelas alegrias, particularmente através do consumo. Ao mesmo tempo, as pessoas não precisam mais falar de suas conquistas de forma comedida para não gerar inveja, exibir as alegrias já não seria mais algo a ser contido. O problema parece ter mudado. Se antes era importante não despertar a inveja para evitar os efeitos malévolos dela, agora o que fica feio é queixar-se demais ou esconder que se é feliz. Nesse contexto, despertar a inveja não é um problema, quem desperta a inveja mostra que tem sucesso. Essa interrupção do temor da inveja estaria liberando os sujeitos de guardar segredo sobre sua felicidade e os colocando na obrigação de reconhecer que são felizes, pelo menos em alguma medida. Um exemplo dessa forma de exposição da felicidade está nas postagens realizadas por milhões de pessoas, todos os dias, nas redes sociais. Lá, essas pessoas exibem suas férias, os seus filhos, as suas conquistas profissionais dentre outros momentos vividos que possam causar inveja. Assim, despertar a inveja estaria, cada vez mais, significando algo que só provoca quem é feliz.

Mas isso não quer dizer que a inveja teria deixado de existir, mas estaria associada, no *Funk*, a uma forma de relação entre mulheres que são poderosas e bem sucedidas “mostrando seu talento” (28) e mulheres que não corresponderiam aos padrões femininos mais valorizados.

Assim, além da mulher poderosa, solteira, destemida e bela, o funk cantado por artistas mulheres estaria constituindo uma mulher invejosa. Entretanto, neste caso a inveja não seria algo a ser combatido ou temido, mas algo que funciona como um marcador do sucesso, das conquistas e da felicidade daquelas que são invejadas. Mas não se trata de uma inveja temida tal como ocorria nas sociedades antigas, mas um sentimento (entre mulheres) que indica que há pessoas em posições de destaque que em nada é escondido. A elas caberia, tão somente, ver “a cada dia mais nossa vitória” (106), canta Annita.

5.2.4 Funk de ostentação: as relações de consumo e a produção de masculinidades e feminilidades

Uma grande quantidade de músicas contidas nos CDs que fizeram parte do material de análise pertence ao chamado *funk* ostentação. Trata-se de um subgênero do funk que aborda temáticas ligadas ao status social obtido a partir de consumo de bens tais como carros e motocicletas de luxo, joias, roupas de grife, bebidas famosas, entre outros objetos. As letras expressam o desejo de ter e de ostentar todos esses artigos de luxo. Os trechos transcritos abaixo são de músicas cantadas por Mc's homens: Mc Pardal, Mc Daleste, Mc Dedé, Bonde do Canguru, Mc Gui Oest, Mc Dan, Mc Pet, Mc Lukinhas TM, Mc Paulinho do Grima e Mc Juninho.

10 - Nóis porta 1.100- Mc Pardal

Nos porta 1100 hornet a r1
Nos bebe ballantines big apple red bul
As novinha se assusta mais no fundo ela ama
Anda de captiva ou então civic honda

20 - Angra dos Reis - Mc Daleste

Eu sou Daleste, cheguei, mas tô saindo fora
Vim chamar as tops, vem, mas só se for agora
Angra dos reis, 40 graus, eu quero baile funk
De 1100, rolê vai adiante
Não vem me dizendo ou, que dinheiro é problema
Faz por merecer, que eu faço valer a pena
Muleque bom à vera, que faz investimento
Financia ousadia e lucra com festa no apartamento
Sem caôzadinha, eu quero paz e money
Se eles tiram onda, eu tiro tsunami
Som no último volume, zé povinho fica bravo
Nasci pra ser patrão, nunca vou virar funcionário
No peão ali em Angra fiz mais de 10 mil em compra
De onde o cifrão vem não é da sua conta
Dodge Journey, ou vestindo Christian Audigier
Deixa os parça de escanteio
Sobra espaço pra mais seis mulher
São as melhores bandidas são selecionadas
Se eu fosse sheik, com cada uma eu casava
Tô sem juízo, pois é, de Rolex europeu
Depois que eu gastei 10 mil, perguntaram quem sou eu

23 - Bum Bum na Água - Mc Dedé

Ela chama atenção na night
E encosta de Kawasaki e a amiga de R1
Gosta de Porsche e Lamborghini

Gosta de andar de Jipe, mas não é com qualquer um
Faz topless no iate toda nua, fica de bum bum pra lua
Essa mina é uma loucura

30 - Nós tem o que Nós quer - Bonde do Canguru

É nós tem o que nós quer,
Nós tem carro, nós tem moto dinheiro &&' muita mulher,
(beatbox ai carai)
É nós tem o que nós quer,
Nós tem carro,nós tem moto dinheiro &&' muita mulher,
(os cara de são paulo ée foda)
Muita mulher!
"tamô" descendo pra baixada,
As novinha já se assanha.

31 - Hoje tem – Mc Gui Oest

Larga tudo e vem com nós, no caminho eu te explico
Na fariblid de sportage a ninfeta abre o sorriso e a gente tem o que tu gosta
tem o que tu quer, whisky e agua de côco pode vim boto uma fé então vem que hoje tem
não vai sofrer bandida, o de r1 pra nós é comum hornet, kawaski ninja
então vem que hoje tem que se divertir novinha, vem com nós que é da hora
no baile nós é moda
gostou nós paga caro e a gente anda chique
se tu quer ir pro céu, vou te levar pro céu
então vem pro motel que é de cinco estrelas
a gente abre o teto e avista a lua cheia
na taça o shandon, chocolate com morango e ela se apaixona
fala como eu te amo
Mas nós chama também de rr, e no rosto tem ecko squared
então vem me sonhar, se emocionar, pode vim com o Gui Oest
no sonata eu busco você, capitiva nós tira o lazer, e o shopping eu dou pra você
cada dia uma num ap, cada gata me faz um pedido é ai que eu largo um sorriso
elas gamam no charme do neguinho então pede que eu realizo
e o resumo é sempre carinho, elas me pedem fazendo biquinho

32 - Olha os Muleque Chegando - Mc's Dan e Pet

Olha os Muleque Chegando
De Tucson, Audi TT
Vem pra cá pra você te mano.
Vem, Vem, Vem, Vem, Vem, Vem, Vem, Vem.
Olha os Muleque Chegando
De Tucson, Audi TT
Se quiser Veloster
Vem pra cá pra você ter
De segunda a sexta
Rolezinho de Hornet
Com plaque no bolso
To bancando as panicats
As novinhas gamam
No meu estilo de patrão
Se quiser novinha
Vou te dar a condição
Lá no camarote
Os parceiros e os disciplina
Tem a morena, a loira e a ruivinha
Pode vir com nós
Porque aqui não tem tristeza
Whisky é o Black Label
O chandon já tá na mesa

Mas gasta de verdade
Porque aqui não tem miséria
Olha lá pra trás o jeito que a gente era

Depois da balada
Pega as nave e põem na pista
Vou descer pro Rio
Vou pra baixada santista
Meu bonde é pesadão
Tem atitude em proceder
Um forte abraço eu mando
Lá pro boy da quadra T
Graças ao meu Deus
Eu vou levando a chapa quente
Olha que absurdo o tamanho da corrente
Play Boy paga pau mas aqui não se intimida
Chego lá no shopping compro tudo e pago a vista
Os melhores Kits
Pode cre nós tá portando
Olha esse Abercrombie
Uma diz que eu to usando
Boa condição já to dando pra família
Ouro e diamante
Uma casa com piscina
Já sofri demais
Não é filme nem novela
Olha lá pra trás o jeito que a gente era

34 - Mulher Tentação - Mc Juninho

É só ostentação, é só ostentação
Artigo de grif, carro de luxo estoura o champanhe e comemoração
É só ostentação, é só ostentação
Vem pro meu mundo, eu te convido essa é a minha condição
É só ostentação, é só ostentação
Artigo de grif, carro de luxo estoura o champanhe e comemoração
É só ostentação, é só ostentação
Vem pro meu mundo, eu te convido essa é a minha condição
Quando ela passa, ela chama atenção, no camarote essa mina é tentação
e quando o tambor toca eu sou a sua inspiração, percebi no teu olhar
ta tudo favorável pra gente se amar, pra gente ficar
não tem melhor coisa no mundo do que se amar
aceita o meu convite, não quero me achar
mas tudo que você pedir amor eu vou te dar
ta no luxo apartamento de frente pro mar
oque você sonhar eu vou realizar
garçom traz o shandon e as taça que é pra nós brindar
no cinco estrelas a luz de velas o melhor jantar
se tu me acompanhar, você vai ostentar
escolhe a melhor coleção que tem nessa vitrine
bolsa da louis viuttons, one million, two one two vip
e um conjunto de brilhantes, combinado o kit
escuta o meu palpite, de sonata ou bandit
fica a vontade é tudo nosso, essa é a minha suíte

36 - Agora Nós é Chefe - Mc Lukinhas TM

Antes parcelava, agora pago a vista
uma na entrada outra na saída
só andava de fusquinha e agora é de capitiva
o cordão era de lata, mas agora é 18k, se o cordão ta pesando 3 quilos
um ap do paris comprar

só andava com o bolso vazio, de tanta luta o bolso ta cheio
do lado esquerdo só nota de galo, as de cem ta do lado direito
só andava com as roupas falsa, e agora é só roupa de marca
tem qix tem édi raid ou aquela lacoste listrada
quando andava de busão tu falava mal tu chamava de feinho
agora que nós ta de carro do ano, você pisca e manda beijinho
fazer oque se nós é vida louca e não vai morrer foscado

40 - Hoje nós conta os placo - Mc Paulinho do Grima

A mídia nos descriminou, nos tirou de zé ninguém
agora olha os sem futuro contando os plaque de 100
de 600, 1100 no gol, Hyundai, mercedes
de onde meu dinheiro vem, não interessa a ninguém
de onde meu dinheiro vem, não interessa a ninguém

108 - Talento Raro - Mc Lon

Estou com o bolso cheio de peixe
Eu sou da família 013
Adiciona a gente lá no face
Pra gente conversar
E assim que eu começo esse funk
Deixa eu resumir esse bang
Na picardilha, na mó disciplina
Pros louco delirar
E quando o DJ soltar o tamborzão
De Ed Hardy descer até o chão
Uma loucura, mais que tentação
Gosta do ritmo ostentação
E desfila na praia do Leblon
Ela cai pra night
Com naipe de modelo
Muito extrovertida da vida
Ela vive folgada, gastando dinheiro
Mas quando o bonde passa, ela se hipnotiza
Umás fala que num aguenta, e a outra que é inimiga
Então vem que tem, meu bem
Vem cá, menina

Essas músicas colocam em destaque a ostentação e o consumo de objetos de elevado valor econômico e/ou que foram fabricados por empresas de grande prestígio. Além disso, o funk ostentação tem se afastado dos aspectos românticos, da violência e da exposição de uma sexualidade exacerbada que outras músicas do mesmo gênero musical (funk) já faziam circular.

Destaco, a seguir, alguns trechos de músicas que podem ser associadas ao funk ostentação e que compõem o material de análise que selecionei: “nos porta 1100 hornet a r1, nos bebe ballantines, big apple red bul” (10), “dodge Jouney, ou vestindo Christian Audugier” (20), “Ela chama atenção na night e encosta de Kawasaki e a amiga de R1” (23), “Nóis tem carro, nós tem moto dinheiro &&’ muita mulher” (30), “Na fariblid de sportage a ninfeta abre o sorriso e a gente tem o que tu

gosta” (31), “De Tucson, audi TT, se quiser veloster” (32), “Nextel no bolso de acordo com kit, trajado de grife da cabeça aos pés” (33), “Artigo de grife, carro de luxo estoura o champanhe e comemoração” (34), “tem qix tem édi raid ou aquela lacoste listrada” (36), “antes eu parcelava agora pago a vista” (36) “de 600, 1100 no gol, Hyundai, mercedes” (40), “estou com o bolso cheio de peixe” (108).

As músicas que menciono acima são cantadas por Mc’s homens que expressam apreço por artigos de luxo, em especial, carros ou motos que não são considerados populares, além de bebidas, perfumes, tênis, telefones celulares e relógios de marcas famosas. Tais itens de luxo são, segundo as letras das músicas, exibidas nos bailes onde funkeiros se reúnem. Nas letras de músicas citadas acima os Mc’s fazem referência ao que denominam o “kit”. Essa expressão, diz respeito aos acessórios e ao vestuário que os Mc’s e os/as funkeiros apreciam. O Kit, segundo Freire (2012) inclui tênis, bermuda, camisa, anéis, colares, óculos e boné.

Mas ostentação não se restringe ao consumo de objetos de luxo, ostenta-se também o bolso cheio de dinheiro (peixe) e à possibilidade de escapar dos pagamentos parcelados que indicariam restrições financeiras.

Nas músicas do funk ostentação, o consumo de itens de luxo pode ser praticado por homens e mulheres que chamam a atenção pelo que possuem (pelo que vestem, usam ou bebem). Porém, a possibilidade de consumo de itens de luxo por homens e mulheres não as desloca das formas predominantes dos Mc’s narrarem as mulheres; isto é, continuam sendo gostosas, poderosas e sedutoras. O consumo de luxo, nesses casos, seriam um dos componentes da produção dessa forma de ser feminina.

A ênfase apresentada no funk ostentação ao consumo tem relação com a passagem da sociedade de produtores para sociedade de consumidores, tal como apontou Bauman (2008).

A sociedade de consumidores,

[...] em outras palavras, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo de vida e uma estratégia existencial consumista, e rejeita todas as opções culturais alternativas (BAUMAN, 2008, p. 71).

Porém, o consumo não restringe à posse e uso de objetos como mostrou o autor (idem), os indivíduos da atualidade têm sido ao mesmo tempo consumidores de mercadorias e a própria mercadoria. Segundo essa perspectiva, as pessoas acabam correspondendo a uma lógica análoga à que rege a produção, consumo e descarte de mercadorias, cada indivíduo tem a necessidade de uma constante atualização e reciclagem para não correr o risco de ser rejeitado como qualquer objeto.

O consumo

[...] tornou-se especialmente importante, se não central para a vida da maioria das pessoas, o verdadeiro propósito da existência. E quando nossa capacidade de querer, desejar, ansiar por e particularmente de experimentar tais emoções repetidas vezes de fato passou a sustentar a economia do convívio humano (BAUMAN, 2008, pg. 38).

Assim o funk de ostentação faz mais do que aludir aos bens de luxo como se pode ver em diversos trechos: “só andava de fusquinha e agora é de capitiva o cordão era de lata, mas agora é 18k” (36) e “a mídia nos discriminou, nos tirou de Zé ninguém agora olha os sem futuro contando os plaque de 100” (40), “anda de captiva ou então civic honda” (10), “Dodge Journey, ou vestindo Christian Audigier” (20), “E encosta de Kawasaki e a amiga de R1, Gosta de Porsche e Lamborghini” (23), “Nóis tem carro, nós tem moto dinheiro &&’ muita mulher” (30), “gostou nós paga caro e a gente anda chique” (31), “Olha os Muleque Chegando de Tucson, Audi TT” (32), “Artigo de grif, carro de luxo estoura o champanhe e comemoração” (34), “o cordão era de lata, mas agora é 18k, se o cordão ta pesando 3 quilos um ap do paris comprar” (36). O funk de ostentação inscreve a lógica do consumo na vida das pessoas. Ou seja, inscreve os indivíduos na compreensão de que o que neste momento satisfaz é passível de descarte daqui a muito pouco tempo.

Trata-se de um indivíduo que não tem dificuldade em se desfazer dos bens adquiridos, aliás uma lógica que tem pautado não apenas a relação com os objetos mas, também, a relação com as outras pessoas e a construção de projetos de vida.

A maior atração de uma vida de compras é a ofertada abundantemente de novos começos e ressurreições (chance de “renascer”). Embora essa oferta possa ser ocasionalmente percebida como fraudulenta e, em última instância, frustrante, a estratégia da atenção continua à construção da auto-identidade, com a ajuda dos kits identitários fornecidos pelo mercado, continuará sendo a única estratégia plausível ou “razoável” que se pode seguir num ambiente caleidoscopicamente instável no qual “projetos para toda vida” e planos de longo prazo não são propostas realistas, além de serem vistos como insensatos e desaconselháveis” (BAUMAN, 2008, pg. 66).

Os inúmeros exemplos que as letras de funk nos trazem são indivíduos ávidos por novos começos e novas experiências que incluem objetos, modos de vida e relacionamentos pessoais. A transformação de pessoas em mercadoria, retomando Bauman (2008), tem atravessado as relações pessoais. Muitas vezes a ligação entre as pessoas é avaliada tal como uma relação de consumo na qual não se quer vínculos duradouros e sim a possibilidade de trocar o “objeto” velho e ultrapassado por outro “melhor”, ou seja, novo.

Diversas letras de funk ostentação apresentam elementos de relacionamentos que parecem tratados de forma análoga ao que ocorre com o consumo de objetos. A seguir, apresento alguns trechos de músicas cantadas pelos/as seguintes Mc’s: Mc Filipinho, Mc Daleste, Mc Nego do Borel, Mc Beyonce, Mc Dodo, Mc Magrinho, Valesca Popozuda e Mr Catra.,

13 - Se Joga pra Nós - Mc’s Filipinho e G7

G7 sem medo, aproveita bem porque hoje nós tá solteiro.
"vem mama o G7 chupa o Felipinho,
Aproveita bem porque hoje nós tá sozinho,
Mama o Felipinho chupa o
G7 sem medo, se joga pra nós porque hoje nós tá solteiro".

25 - Madame da Balada - Mc Beyonce

Vida de luxo, menina do kit,
Eu sou daquelas que adora a luxúria.
Abre a garagem que eu quero a Hornet
Só pra fica de "rolezin" na rua.
Não espere eu te dar meu amor
E muito menos dizer que sou sua.
Sou simplesmente independente,
Não dependo de homem para coisa nenhuma.

33 - Ta fervendo - Mc Dodo

Me diz quem não andar de importado
Gastando e forjando, é disso que elas gosta
Vim te fazer um convite bacana
Se liga novinha na minha proposta
Chama as amigas me liga mais tarde
Que em toda balada o bonde é bem vindo
Final de semana descontrolada
No final da noite eu não durmo sozinho
Reclamações da atual, fiel
Faz algum tempo chega ser constante
Que o vagabundo é o ladrão da cena
Não se contenta no riso da amante
E elas briga e até puxa o cabelo
Mas além de tudo existe um porém
Quando as meninas vê o nosso elenco
As que tiver solteira, todas elas vem
De r8, citroen, r6, mercedes benz
As bandidas se faz de vítima, que ser refém
Se perde nas notas de 100
Sabe que com nós passa bem (passa bem)
Se for edição limitada, vem que vem neném

**89 - Então Ama (Part. Mr. Catra) - Gaiola Das Popozudas
Valesca Popozuda)**

Quando eu te vi de patrão, de cordão, de R1 e camisa azul
Logo eu me apaixonei, percebi que você já não era mais um
Eu sei que você já é casado, mas me diz o que fazer?
Porque quando o amor bate forte é que vem a vontade de dizer!
Ama
Me ama de verdade
Ama
Me leva hoje para sua cama
Eu preciso de você, minha vontade é te dizer

Esses trechos abordam homens e mulheres que não parecem buscar um relacionamento estável, mas sim relações sem compromisso que possibilitam prazeres momentâneos. Em excertos tais como “não espere eu te dar meu amor. E muito menos dizer que sou sua” (25), “no final da noite eu não durmo sozinho” (33) e “me leva hoje para sua cama” (89).

Tratam-se de relações passageiras e sem vínculo afetivo são apontadas por Bauman (2004) como relações líquidas. Formas de relação entre seres humanos que funcionam tal como as relações de consumo de objetos. Relações pessoais que supostamente estariam implicadas na produção de novas formas de masculinidades e feminilidades afastadas do amor romântico e dos vínculos afetivos estáveis.

Trechos das letras do funk ostentação indicam relações entre pessoas que atendem a uma dinâmica de uso e descarte, como os trechos a seguir apontam: “G7

sem medo, aproveita bem porque hoje nós tá solteiro” (13), “Não espere eu te dar meu amor, e muito menos dizer que sou sua. Sou simplesmente independente, não dependo de homem para coisa nenhuma” (25), “Se liga novinha na minha proposta, Chama as amigas me liga mais tarde” (33), “Não se contenta no riso da amante” (33), “Vem pro meu mundo, eu te convido essa é a minha condição, é só ostentação, é só ostentação” (34).

Os trechos transcritos acima não indicam possibilidades de relacionamentos duráveis ou com trocas afetuosas. Segundo Bauman (2004) na sociedade em que vivemos

[...] o compromisso com outra pessoa ou com outras pessoas, em particular o compromisso incondicional e certamente aquele do tipo “até que a morte nos separe”, na alegria e na tristeza, na riqueza ou na pobreza, parece cada vez mais uma armadilha que se deve evitar a todo custo (BAUMAN, 2004, p. 111).

Tratam-se de indivíduos que não tem preocupação em construir laços duráveis, importando apenas a quantidade de pessoas com as quais existirá alguma forma de relação. As letras do funk têm apresentado um indivíduo que compreende o compromisso como uma forma de prejuízo, no qual a permanência em uma situação represente a perda de uma nova oportunidade.

De acordo com Bauman (2004), a nossa época atual:

[...] rapidamente o número de pessoas que tendem a chamar de amor mais de uma de suas experiências de vida, que não garantiriam que o amor que atualmente vivenciam é o último e que têm a expectativa de viver outras experiências como essa no futuro. Não devemos nos surpreender se essa suposição se mostrar correta. Afinal, a definição romântica do amor como “até que a morte nos separe”... Mas o desaparecimento dessa noção significa, inevitavelmente, a facilitação dos testes pelos quais uma experiência deve passar para ser chamada de “amor”: Em vez de haver mais pessoas atingindo mais vezes os elevados padrões do amor, esses padrões foram baixados. Como resultado, o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de “fazer amor” (BAUMAN, 2004, pg. 19).

6. Considerações Finais ou: Entre fins e começos

Gostaria, neste exato momento, de voltar ao início do desenvolvimento desta dissertação e reviver, em alguns parágrafos, os passos que me levaram a concluir essa pesquisa. Não para marcar o fim de uma longa e árdua trajetória, mas para pensar em novas possibilidades e outros começos.

O que motivou a elaboração dessa dissertação foi a minha convivência com jovens apreciadores da música funk na escola onde atuo como Orientadora Educacional. Essa situação instigou-me a atentar para os modos como as letras de funk brasileiro estariam implicadas na produção de suas identidades culturais de gênero. A fim de analisar os elementos que estão presente nas letras do funk, abordei onze CD's de funk que foram lançados nos anos de 2013 e 2014.

Para a realização deste trabalho foi necessário “entrar” no mundo do funk para conhecer seu cenário - tanto internacional quanto nacional - colocando em evidência as práticas culturais dos funkeiros. A partir de meu contato com os Estudos Culturais não pude mais ignorar os modos como os indivíduos têm aprendido sobre o que valorizar, o que pensar ou o que gostar. Assim, passei a atentar para a dimensão pedagógica do funk. Os Estudos Culturais fizeram com que meu olhar se voltasse para outros lugares de aprendizagem, mais além da escola.

Assim atentei para a produção de identidades culturais de gênero dos indivíduos que vivem em tempos líquido-modernos. Vivemos em um tempo com muitas incertezas no qual se ampliam as possibilidades tecnológicas ao mesmo tempo em que se multiplicam as dores e as misérias. Essa condição parece ter intensificado a velocidade das mudanças que as identidades sofrem. Dessa forma, não há mais como alegar qualquer fixidez ou essência identitária. Focalizar uma discussão sobre gênero implica considerar como as pessoas aprendem sobre masculinidade e feminilidade, ou seja, as identidades de gênero são construções culturais nunca acabadas, mutáveis, instáveis e que não correspondem a qualquer característica essencial. Em um estudo em que a compreensão pós-estruturalista de

linguagem é assumida é importante mostrar que há importante relação entre identidade e linguagem. De acordo com essa perspectiva, a linguagem não apenas descreve ações ou estados de coisas, ela pode fazer com que alguma coisa aconteça. A linguagem possui um caráter performativo.

No capítulo em que desenvolvi as análises abordei a construção que as músicas do funk fazem de um tipo específico de mulher, aquela que frequenta os bailes funk. Trata-se de uma “mulher gostosa” que enlouquece os homens e que atende a um padrão estético particular: uma mulher jovem, bem vestida e que possui bom vigor físico para dançar intensamente nos bailes.

Em outra seção da análise abordei os modos como estas cantoras do funk valorizam a forma de feminilidade e que não estão associadas ao casamento e à maternidade. Elas valorizam a possibilidade da mulher ser solteira, de estar disponível para muitos relacionamentos passageiros e ter independência financeira. Trata-se de uma mulher que recusa ser dona-de-casa e/ou que foi casada e optou pela separação por não ter sido valorizada. Muitas músicas falam de uma mulher que mudou seu modo de viver, deixando de ter ligação com um homem e passando a gerir sua própria vida sem uma relação amorosa estável. As cantoras do funk indicam que há mulheres funkeiras que querem dominar os homens ou que, pelo menos, buscam formas de igualdade entre homens e mulheres.

Em outra seção da análise, destaquei os modos como a inveja entre mulheres persiste mesmo em tempos nos quais o medo dos males que a inveja pode provocar tenha sido esmaecido. As músicas analisadas falam da competição e rivalidade entre mulheres que estabelecem comparação entre a sua beleza e/ou sucesso que fazem em alguma atividade que exerçam. Em alguns casos, a competição se dá pela atenção masculina.

Também fez parte das análises o chamado Funk Ostentação que tem mostrado em suas temáticas o uso de artigos de luxo. Dessa forma, muitos Mc's expressam em suas canções o desejo de ter e ostentar esses artigos de luxo, apontando e dando destaque ao que eles simbolizam - o que nem sempre diz respeito ao valor econômico. Esse estilo tem se afastado dos aspectos românticos, violentos e sensuais que em outras músicas do funk se apresentam. Mas o funk ostentação não tem se limitado somente ao consumo de objetos de luxo, como

apontei nas análises os/as cantores/as apresentam em seu trabalho elementos que nos fazem refletir sobre formas de relacionamento que são tratados de forma análoga ao que se faz com objetos. O funk indica a existência de “amores líquidos”, descartáveis, sempre prontos para serem trocados por outros mais novos, melhores ou mais vantajosos.

Cabe destacar o quanto foi interessante estudar autores que problematizam assuntos contemporâneos, me auxiliaram a pensar os modos como as letras do funk estão implicadas na produção de identidades masculinas e femininas. Não será mais possível ouvir um funk sem refletir a respeito de tudo isso!

7. Referências

ANDRADE, Paula Deporte de. Quando se usa a infância para vender: gênero e erotização na publicidade de revista. In: Seminário Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2012, Florianópolis. **Anais do Seminário Fazendo Gênero 9**. Florianópolis: UFSC, 2012. p. 1 -12.

AMORIM, Márcia Fonseca. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico**: uma proposta de análise do universo sexual feminino. Campinas, 2009. 177 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas IEL/UNICAMP. Campinas: Brasil, 2009.

BAUMAN, Zigmunt. **A Arte da Vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado Pedagogias da Sexualidade**. 2ª Edição Autêntica, Belo Horizonte, 2000. p. 110-124

BRAUNER, Vera Lucia Pereira. “Sou feia, mas tô na moda” ou o funk e as novas regulações sobre corpo e sexualidade na contemporaneidade. In: Seminário Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, 2008, Florianópolis. **Anais do Seminário Fazendo Gênero 8**. Florianópolis: UFSC, 2008. p. 1-6.

CAMOZZATO, Viviane Castro. **Da Pedagogia às Pedagogias** – Formas, Ênfases e Transformações. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 203 f. Tese (Doutorado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

COSTA, Marisa Cristina Vorraber. Estudos Culturais e educação – um panorama. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. (org). **Cultura, Poder e Educação**: um debate sobre os Estudos Culturais em Educação. Canoas: Ed. ULBRA, 2003. p. 107-120.

COSTA, Marisa Cristina Vorraber. SILVEIRA, Rosa Hessel, SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista brasileira de educação**. Rio de Janeiro, n. 23, p. 36-60, 2003.

COSTA, Tatiane. O show das poderosas: Anitta e a performance do sucesso feminino. In: VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação. 2013, Rio de Janeiro. Anais do VI Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: Ciberlegenda, 2013. p. 1-17.

COUTO, Ana Cláudia Rubim Rezende. GATINHA OU CACHORRA: a construção da figura feminina nas canções do funk carioca. **Revista Eletrônica de Letras**. Toscanos: Uni-FACEF, p. 1-40, 2012.

CUNHA, Marlécio Maknamara da Silva. **Currículo, gênero e nordestinidade: o que ensina o forró eletrônico?** Belo Horizonte, 2011. 152 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e inclusão, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte: Brasil, 2011.

DAYRELL, Juarez. **A Música entra em cena: O Rap e o Funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. São Paulo, 2001. 412 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: Brasil, 2001.

_____. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117-136, 2002.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma Introdução aos Estudos Culturais. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. , n. 9, p. 87-97, 1998.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: Uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREIRE, Libny Silva. Nem luxo, nem lixo: Um olhar sobre o funk da ostentação. In: IX POSCOM Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, 2012, Rio de Janeiro. **Anais do IX POSCOM**, Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2012, p. 1-10.

GIROUX, Henry A. Memória e Pedagogia No Maravilhoso Mundo Da Disney. In SILVA, Tomaz T. (org.) **Alienígenas na sala de aula**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 132-157.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 15-46, 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. Quem Precisa da Identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 7º ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 103- 130.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o Hip-Hop invadem a cena**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A contribuição dos Estudos Culturais para Pensar a Animação Cultural. In: V Seminário Lazer em Debate, 2004, Rio de Janeiro. **Anais do V Seminário Lazer em Debate**. Rio de Janeiro: Licere, 2004. p. 01-14.

KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos Estudos Culturais em Educação**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 104-131.

_____. **A Cultura da Mídia. Estudos Culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Baurú: EDUSC, 2001.

LOPES, Adriana Carvalho. FACINA, Adriana. Cidade do Funk: Expressões da Diáspora Negra nas Favelas Cariocas. In: **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Salvador, p. 193-206, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. 14. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. **O Corpo Educado**. Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal**: ensaios sobre sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARQUES, Cíntia Bueno. **PEDAGOGIA DO KZUKA**: Um estudo sobre a produção de identidades jovens na mídia. 2007. 142 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Canoas: Brasil, 2007.

MEYER, Dagmar Estermann. As Mamas como Constituinte da Maternidade: Uma História do Passado?. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 128-133, 2000.

_____. Educação, saúde e politização da maternidade: olhares desde a articulação entre Estudos Culturais e Estudos de Gênero. In: SILVEIRA, Rosa Hessel (Org.). **Cultura, Poder e Educação. Um debate sobre Estudos Culturais em Educação**. Canoas: Editora da ULBRA, 2005. p. 145-164.

_____. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes, FELIPE Jane, GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.). **Corpo gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. 9. Ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 11- 29.

MIZRAHI Mylene. Indumentária funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: v. 13, n. 28, p. 1-22, 2007.

OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. **A Expressão da Identidade Feminina na Música Funk: Uma Análise do Gênero Letras de Canções da Fase Erótica do Movimento Funk Brasileiro**. Tubarão, 2007. 114 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Tubarão: UNISUL, 2007.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Rodrigues. O Sexo e os Sexos na Selva do Funk: metáforas, animalizações e jogos de poder. In: II Jornada de Educação de Linguagem, 2005, Rio de Janeiro. **Anais da II Jornada de Educação de Linguagem**, Rio de Janeiro: FAED, 2005. p. 208- 217.

QUADROS, Marta. **Tá ligado?!: Práticas de escuta de jovens urbanos contemporâneos e panoramas sonoros na metrópole**. Porto Alegre, 2011. 210 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre: Brasil, 2011.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. In. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis (SC), v. 1, p. 9-21, 2003.

SANTOS, Lisiane Gazola. **Sons das Tribos** – compondo identidades juvenis em uma escola urbana de Porto Alegre. Porto Alegre, 2006. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre: Brasil, 2006.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. Mulheres Frutas: Representações do Corpo Na dança do Créu. In: III Fórum Identidades e Alteridades Educação, Diversidade e Questões de Gênero, 2009, Itabaiana. **Anais do III Fórum Identidades e Alteridades Educação, Diversidade e Questões de Gênero**. Itabaiana: UFS, 2009. p. 1 – 15.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade**. Uma introdução às teorias de currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2005 p. 73 – 102.

_____. **Teoria Cultural e Educação: um vocabulário crítico**. Belo horizonte: Autêntica, 2000.

SIMON, Rob. **For a pedagogy of possibility**. Londres: Practice and Critice, 1995.

VARGAS, Juliana Ribeiro de. Ela é Top!! Músicas, Discursos e Feminilidades Contemporâneas. In: 5º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais em Educação e 2º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação, 2013 Canoas. **Anais do 5º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais em Educação e 2º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação**. Canoas: ULBRA, 2013. p. 1-12.

VEIGA-NETO, Alfredo. Cultura, Culturas e Educação. **Revista Brasileira de Educação**. Porto Alegre: v. 2, p. 5-15, 2003.

VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Popular Carioca. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: v. 3, p. 244 - 253, 1990.

_____. (Org.). **Galeras Cariocas**: territórios de confrontos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

_____. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: Uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 7º ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 7- 72.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Análises Culturais – um modo de lidar com histórias que interessam à educação. In: COSTA Marisa Cristina Vorraber (org). **Caminhos investigativos II**: Outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007. p. 73- 91.

_____. Pedagogia, cultura e mídia: algumas tendências, estudos perspectivas. In: BUJES, Maria Isabel e BONIN, Iara (orgs). **Pedagogias sem fronteiras**. Canoas: Editora da ULBRA. 2010. p. 105-122.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura usos da Cultura na era Global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 157-217.