

ESCOLA DE SERVIÇO SOCIAL
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM POLÍTICA SOCIAL
MESTRADO EM POLÍTICA SOCIAL

Claudia Toffano Benevento

**Movimento Funk Carioca, Cultura Popular e Mercado: Limites da
consciência de gênero à emancipação da mulher trabalhadora**



UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE

NITEROI, RJ
2013

CLAUDIA TOFFANO BENEVENTO

**MOVIMENTO FUNK CARIOCA, CULTURA POPULAR E
MERCADO: limites da consciência de gênero à emancipação da
mulher trabalhadora**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos de Pós-Graduados da Escola de Serviço Social em Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para obtenção do Grau de Mestre.
Área de Concentração: Movimentos Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Luci Faria Pinheiro

NITERÓI

Novembro / 2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B465 Benevento, Claudia Toffano.

Movimento Funk Carioca, cultura popular e mercado: limites da consciência de gênero à emancipação da mulher trabalhadora / Claudia Toffano Benevento. – 2013.

148f.

Orientador: Luci Faria Pinheiro.

Dissertação (Mestrado em Política Social) – Universidade Federal Fluminense, Escola de Serviço Social, 2013.

Bibliografia: f. 124-129.

1. Cultura popular. 2. Rio de Janeiro (RJ). 3. Indústria cultural.
4. Funk (Música); aspecto social. 5. Trabalho feminino.
6. Representação da mulher. I. Pinheiro, Luci Faria. II. Universidade Federal Fluminense. Escola de Serviço Social. III. Título.

CDD 306

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
ESCOLA DE SERVIÇO SOCIAL
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM POLÍTICA SOCIAL

A DISSERTAÇÃO INTITULADA “**MOVIMENTO FUNK CARIOCA, CULTURA POPULAR E MERCADO: LIMITES DA CONSCIÊNCIA DE GÊNERO À EMANCIPAÇÃO DA MULHER TRABALHADORA**”, ELABORADA POR **CLAUDIA TOFFANO BENEVENTO** E APROVADA POR TODOS OS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA, FOI ACEITA PELO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM POLÍTICA SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE COMO REQUISITO PARCIAL À OBTENÇÃO DO TÍTULO DE **MESTRE EM POLÍTICA SOCIAL**.

Niterói, 29 de novembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Luci Faria Pinheiro - Orientadora
Universidade Federal Fluminense/UFF

Prof^ª. Dr^ª. Vanessa Bezerra de Souza
Universidade do Rio de Janeiro/UNIRIO

Profa. Dra. Maria Thereza Cândido Gomes Menezes
Universidade Federal Fluminense/UFF

Prof. Dr. Juarez Duayer
Universidade Federal Fluminense/UFF

*Dedicado àquele que é o pilar de minha vida e sem o qual
a mesma não teria sentido: meu filho, Thomáz.*

AGRADECIMENTO

Fé em Deus *DJ!*

Foi preciso muito esforço, determinação, paciência, perseverança, ousadia e maleabilidade para chegar até aqui, e nada disso eu conseguiria sozinha. Minha terna gratidão a todos aqueles que colaboraram para que este sonho pudesse ser concretizado.

Ao meu bom Deus, por me dar sabedoria, oportunidade de viver, paciência e fôlego de vida.

Ao meu amado filho Thomáz, hoje a minha vitória também é dele.

Ao meu querido e eterno namorado Vagner, ofereço um agradecimento mais do que especial, por ter vivenciado comigo passo a passo todos os detalhes deste trabalho, ter me ajudado, durante toda a trajetória, por ter me dado todo o apoio que necessitava nos momentos difíceis, todo carinho, respeito, por ter me aturado nos momentos de estresse, e por tornar minha vida cada dia mais feliz.

A todos os meus professores, futuros colegas e acima de tudo por terem se tornado grandes amigos, fizeram com que eu continuasse e chegasse até onde cheguei.

Agradeço principalmente as amigas Adriana Medalha e Camila Faria, são mais que amigas, em vocês encontrei verdadeiras irmãs. Obrigada pela paciência, pelo sorriso, pelo abraço, pela mão que sempre se estendia quando eu precisava. Esta caminhada não seria a mesma sem vocês.

Aos meus pais, Mario e Selma, meus maiores exemplos. Obrigada por cada incentivo e orientação, pelas orações em meu favor, pela preocupação para que estivesse sempre andando pelo caminho correto.

Em especial à professora Doutora Luci Faria que, com muita paciência e atenção, dedicou do seu valioso tempo para me orientar em cada passo deste trabalho. Aos professores da banca examinadora Eduardo Granja Coutinho, Vanessa Bezerra da Silva, Maria Thereza Cândido Gomes Menezes e Juarez Duayer pelo carinho e capacidade demonstrada desde a qualificação desse projeto.

As queridas amigas da secretaria Luzia, Raquel e Letícia pela atenção e carinho quando sempre precisei.

A minha querida amiga e irmã Carla Marina Lobo, que sempre com carinho me ajuda nos momentos mais difíceis.

A minha mãe-amiga Maria Cruz por ter me ajudado nas horas mais difíceis.

Ao querido amigo Daniel Coelho e ao meu querido Vagner Caminhas Santana pelas idas aos bailes Funk e ajuda na pesquisa. Aos funcionários, gerente e diretor artístico da casa de show Olimpo, na Penha/RJ, pela receptividade.

Ao meu grande amigo Linus Ramos que me ajudou na “última hora” em que mais precisei! Obrigada amigo!

A querida Taíza Gama pelas correções ortográficas.

Ao amigo Maurício Ribeiro pela compreensão e ajuda da minha ausência na escola.

As meninas do Pagufunk, em especial à Lidiane, pela participação em minha pesquisa.

A todos aqueles cujos nomes não são citados, mas torceram por mim e estão ao meu lado, tornando-me, dessa forma, mais próspera.

“É preciso partir da imediatidade da vida cotidiana, e ao mesmo tempo ir além dela, para poder apreender o ser como autêntico em-si. Mas, simultaneamente, também é preciso que os mais indispensáveis meios de domínio intelectual do ser sejam submetidos a uma permanente consideração crítica, tendo por base sua constituição ontológica mais simples”. (LUKÁCS, 2010).

RESUMO

O funk é hoje considerado uma das maiores manifestações culturais de massa do Brasil e está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências da juventude oriunda de favelas, portanto ele reflete a vida cotidiana em morros e comunidades do Rio de Janeiro. O funk carioca revela a realidade dos pobres, sendo expressão das potencialidades criativas e ao mesmo tempo das contradições sociais presentes num contexto de extrema hegemonia dos valores conservadores dos quais se alimenta a indústria cultural, invertendo valores que expressam conteúdos em produtos da indústria cultural. Este trabalho consiste em uma análise crítica construída em torno das mulheres *Mc's* (Mestre de Cerimônias) do Movimento Funk Carioca. A dissertação tem como objetivo analisar por meio do cotidiano da mulher trabalhadora as contradições da cultura popular expressas nas músicas que alimentam uma consciência da condição de dominação e suas limitadas possibilidades de superação. Como objetivos específicos procurou-se resgatar a história desse Movimento e sua transformação em Movimento Cultural no Rio de Janeiro; analisar a realidade da mulher trabalhadora e sua inserção no referido movimento como expressão de resistência e dominação, entendendo o funk como indústria cultural e ao mesmo tempo cultura popular, como um paradoxo dado num momento histórico preciso. Baseando em algumas letras do funk de vertentes pornográfica e Melody, discute-se como as mulheres *MC's* erotizam o “corpo”, para mostrar uma crítica à hipocrisia, ao preconceito de gênero e à falta de liberdade sexual que caracteriza a condição feminina na sociedade brasileira. Analisa-se ainda o documentário “sou feia mas tô na moda” de Denise Garcia (2005). Fez-se refletir a respeito de temas que estão na base da sociedade brasileira, adotando a discriminação e o preconceito como forma de tornar invisíveis os problemas que a sociedade de nosso tempo não pode superar, sem colocar em questão a extrema desigualdade social.

PALAVRAS CHAVE: Cultura Popular; Indústria Cultural; Movimento Funk Carioca; Mulher Trabalhadora; Representação Feminina.

ABSTRACT

Funk is considered today one of the biggest cultural mass events in Brazil and it is directly related to the lifestyles and experiences of young people coming from the slums, so it reflects the everyday life in the poor areas of Rio de Janeiro. The Carioca Funk – that means from Rio de Janeiro - reveals the reality of the poor and the expression of their creative potential at the same time as social contradictions in a context of extreme hegemony of conservative values which feeds the cultural industry, the reversing values that express content in the cultural industry. This study consists of a critical analysis built around the MC women (Master of Ceremonies) from the Funk Carioca Movement. The dissertation aims to analyze through the everyday working women's contradictions of popular culture expressed in songs that nourish an awareness of the condition of domination and their limited possibilities of overcoming them. The specific objectives sought to rescue the history of this movement and its transformation into a Cultural Movement in Rio de Janeiro and to analyze the reality of the working women and their inclusion in this movement as an expression of resistance and domination, based on the understanding of funk as a cultural industry and at the same time the popular culture as a paradox given a precise historical moment. Based on some aspects of the lyrics of the Pornographic and the Melody types, the study discusses how women MC's eroticize their "body " to show a criticism to hypocrisy , to gender bias and to the lack of sexual freedom that characterize the condition of women in the society Brazilian. The study also analyzes the documentary “sou feia mas tô na moda” (I'm ugly but fashionable") by Denise Garcia (2005). The study reflects about issues that underlie the Brazilian society, adopting the discrimination and prejudice as a way to make invisible the problems that our society cannot overcome and failing to put into question the extreme social inequality.

KEYWORDS: Popular Culture, Cultural Industries; Funk Carioca Movement; Working Women; Women Representation .

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Mulheres de 10 anos ou mais de idade – cor/raça, grupos de idade (trabalho) e anos de estudo (Educação) – 1999/2009.....	53
TABELA 2: Trabalho formal e informal – 1999/2009.....	55
TABELA 3: Indicadores de igualdade de oportunidade e tratamento no trabalho da mulher – 2009.....	56

LISTA DE GRÁFICO

GRÁFICO 1: Distribuição percentual da população por cor ou raça no Brasil – 1999/2009.....	54
---	----

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	12
2. CAPÍTULO 1 – O FUNK CARIOCA: HISTÓRIA, GÊNERO E CULTURA	20
1.1. História do Movimento Funk Carioca.....	20
1.2. Gênero e Funk Carioca.....	28
1.3. Cultura Popular e Cultura de Massa.....	34
1.4. Indústria cultural.....	39
1.5. A Mídia, o mercado e entrada da mulher no funk.....	44
1.6. Os caminhos da participação da mulher no Funk Carioca: novos valores e trabalho.....	46
3. CAPÍTULO 2 – REPRESENTAÇÃO DA MULHER TRABALHADORA ATRAVÉS DAS LETRAS DO FUNK CARIOCA	60
2.1 As tensões entre a mídia e o Funk Carioca: outro lado da criminalização.....	85
4. CAPÍTULO 3 – “SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA”	92
3.1 O intelectual do funk: aqui tem história.....	94
3.2 As mulheres e as letras do Funk.....	97
3.3 A Mulher Trabalhadora e a Libertação feminina.....	101
3.4 A voz das mulheres.....	103
3.5 A mídia e o funk.....	106
3.6 Funk, diversidade e estética.....	108
3.7 Funk é trabalho!.....	110
3.8 Discriminação e Preconceito.....	111
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
6 BIBLIOGRAFIA	124
7 ANEXO 1 - TRANSCRIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO “SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA” (2005)	130
ANEXO 2 – MANIFESTO DO MOVIMENTO FUNK É CULTURA – 2008	148

1. APRESENTAÇÃO

O funk é considerado no Rio de Janeiro um fenômeno e manifestação cultural. Mas sua história é marcada pela discriminação e criminalização seja pelo Estado ou pela mídia. As contradições que expressa esse movimento são aquelas das quais emanam a cultura popular no capitalismo, expressa as condições limitadas de acesso a oportunidades, em suma, as contradições sociais da sociedade de classe, no contexto econômico brasileiro, onde o nível de alienação tem aprofundado nas últimas décadas. O ritmo funk reflete a vida cotidiana das comunidades que vivem nos morros ou favelas do Rio de Janeiro. Esse ritmo é hoje considerado uma das maiores manifestações culturais de massa do Brasil e está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências da juventude oriunda de favelas. Segundo o Manifesto do Movimento Funk é Cultura (2008) (em anexo) trata-se do resultado de um intenso processo de apropriação, transformação e codificação de ritmos da diáspora africana.

De acordo com Ianni (1976) a cultura popular é a interação entre pessoas de uma mesma sociedade variando de acordo com as transformações ocorridas no meio social. Pode ter várias origens e tradições que compartilham a cultura acumulada abrangendo todas as classes sociais, expressando seus valores e hábitos. Gramsci (1987) associa cultura popular ao senso comum, à consciência cotidiana, que contém em si uma concepção de mundo ingênua, desarticulada, dogmática e conservadora. A hegemonia relaciona-se ao poder e ao saber, isto é, a cultura popular é um instrumento de dominação de classe.

No sentido de Lukács, a vida cotidiana é onde nasce todo homem e é nela que aprende como indivíduo a sobreviver, a assimilar a manipulação das coisas e portanto, a assimilar as relações sociais, continuar a exercer domínio das leis da natureza e a ter mais poder mediatizado por essas relações. Heller (2000) lembra que o “amadurecimento para a cotidianidade” começa sempre por grupos os quais estabelecem mediações entre os indivíduos e os costumes, as normas e a ética de outras integrações maiores. Para Lukács na leitura de Heller, a essência da arte e da ciência são formas de consciência que produzem *objetivações* duradouras ao romper com a tendência espontânea do pensamento cotidiano, que é voltado para o eu particular: a arte por ser uma autoconsciência e a ciência por ser memória da humanidade. Mas nem mesmo arte e ciência estão separadas da vida cotidiana, pois o artista

antes de tudo está imerso nesta esfera e quando produz a coloca em suspensão, para expressá-la num plano que é a articulação dinâmica e criativa entre a particularidade e a genericidade. A arte e a ciência partem do cotidiano e conclui seu processo no cotidiano, ao ser consumida ou aplicada. Esse processo é de homogeneização do particular-individual, de transformação do homem “inteiro”, que significa uma passagem para o humano-genérico. Essa homogeneização, como diz Heller, “é totalmente excepcional à maioria dos seres humanos”.(p. 28). A maioria das formas de atividade humana em permanente transformação não expressa a totalidade, a essência do indivíduo. A atividade individual na cotidianidade “não é mais do que parte da práxis, da ação total da humanidade que, construindo a partir do dado, produz algo novo, sem com isso transformar em novo o já dado”. (p. 32). Essa reflexão aponta ainda para o fato de que a estrutura da vida cotidiana por ser propícia a alienação, não quer dizer que seja necessariamente alienada: “quanto maior for a alienação produzida pela estrutura econômica de uma sociedade dada, tanto mais a vida cotidiana irradiará sua própria alienação para as demais esferas”. A alienação resulta de um abismo entre “o desenvolvimento humano-genérico e as possibilidades de desenvolvimento dos indivíduos humanos, entre a produção humano-genérica e a participação consciente do indivíduo nessa produção”. (p. 38). Contudo, em cada época essas possibilidades apresentam níveis maiores ou menores.

Esse ritmo musical é originado do *soul*¹ norte-americano, que chegou ao Rio de Janeiro no começo dos anos 70. Inicialmente seu lócus de execução se deu em bailes de dança que ocorriam na Zona Sul, no Canecão, e mais tarde migrariam para bairros periféricos, em festas organizadas pelo discotecário Ademir Lemos e pelo locutor de rádio Big Boy. (VIANNA, 1988). A resignificação deste ritmo estrangeiro nas favelas, deu origem ao que hoje conhecemos como Funk Carioca.

O funk carioca teve sua chegada ao Brasil nos anos de 1970, e sua assimilação pelas comunidades ocorreu durante a década de 1980. Sua criminalização se deu nos anos 1990, principalmente em decorrência de fenômenos como os “arrastões” nas praias da Zona Sul do Rio de Janeiro. Nesse período são comuns no Brasil o desemprego e os contratos precários na economia, como também os índices assustadores de violência no Rio de Janeiro, é quando a população se organiza e vai às ruas para pedir paz. Isso se dá em consonância com a expressão possível da crise de lucratividade e a reestruturação das relações de produção que se manifestava na Europa desde os anos 1970. Há uma perda das referências democráticas

¹ *Soul*, que em inglês significa alma, é um gênero musical dos Estados Unidos que nasceu do *rhythm and blues* e do *gospel* durante o final da década de 1950 e início da década de 1960 entre negros.

alimentada pela propaganda de vertente neoliberal sobre a crise do Estado de bem-estar, conquistado no segundo pós-guerra. Passado o fim da ditadura militar, as reformas democráticas teriam um curto percurso até que a ideologia neoliberal trata de introduzir um processo de desmonte das conquistas realizadas na Constituição de 1988. Portanto, as populações que vivem nos bairros periféricos do Rio, mais claramente nas favelas cariocas com lugar nos morros, são marginalizadas pela condição econômica, dando espaço para a guerra do tráfico e a criminalização pela polícia e o Estado, das expressões populares que estavam segregadas territorialmente. Na vida cotidiana destes morros surgem os bailes funk, seus músicos e seu público jovem, que apesar do acesso ao trabalho, saúde, educação e outros direitos como cidadãos no Centro ou Zona Sul da cidade, são encarados como se não tivessem direitos sociais e nem cultura.

Os “arrastões” despertaram o interesse da mídia corporativa pelos bailes que já ocorriam há mais de uma década, que passou a noticiá-los sempre destacando a violência ocorrida dentro e fora dos clubes. Principalmente a partir de 1995, vai ser comum também acusação de ligação dos bailes com o comércio varejista de drogas, invariavelmente designado tráfico, denominação que obscurece os principais caminhos pelos quais passam as substâncias ilícitas até sua venda no varejo. Os “traficantes” seriam ao mesmo tempo incentivadores da violência, buscando tornar vitoriosas nos embates as galeras das localidades sob seu comando, e também patrocinadores diretos dos bailes nas favelas, com o objetivo de aumentar a venda de drogas num momento em que os jovens “do asfalto” começam a se interessar pelo ritmo que vinha dos morros. (FACINA, 2009, p.4).

O Movimento Funk Carioca e a sua representação feminina, surge num estágio avançado de desemprego, criminalização da pobreza e da organização dos trabalhadores. Há uma desesperada ofensiva dos meios midiáticos no enfrentamento da crise de lucratividade. O movimento é neste trabalho situado na realidade social, cultural e econômica do país, na realidade metropolitana do Rio de Janeiro, centro histórico e cultural onde estão enraizadas ao mesmo tempo, as influências culturais ocidentais europeias e afrodescendentes, onde raça e gênero são sempre atuais na totalidade da vida social. Esse contexto é de extrema limitação do valor da liberdade e autonomia do ser social, valores fundamentais ao exercício da criação e da emancipação humana. Contudo, entende-se que o homem busca formas, mesmo que contraditórias, de expressar por meio da cultura popular, as origens de classe e os compositores do Funk entram em cena elevando essa realidade cotidiana a outro nível de consciência dentro dos limites do possível. Para entrar no circuito da indústria cultural o que

era original se transformava em mercadoria para ser revendido àqueles que produzem a cultura.

O funk foi reconhecido como manifestação cultural pelo Estado, porém, independente deste fato, o movimento é popular e por isso enfrenta a cultura dominante presente entre as autoridades, as quais pelo viés de classe precisam ser combatidas, pois é nesse embate que o poder se constitui. O protagonismo masculino entre os produtores do funk conhece uma revirada com a entrada das mulheres MC's e compositoras no movimento, trazendo a versão feminina, caracterizada pela sua forma de ver a realidade. Elas promovem uma inflexão que causa polêmicas, pois levanta novos valores ao reivindicar o direito a liberdade sexual sob uma nova forma diante da cultura dominante, ao mostrar a realidade da mulher trabalhadora, a tripla jornada de trabalho e os embates causados na vida familiar e na subjetividade da mulher e da classe destituída das condições econômicas. Essa inflexão feminina não é aqui considerada uma consciência organizada, mas sim parte da consciência da realidade enquanto totalidade, em uma fase em que a vida cotidiana é profundamente alienada, em que o mercado imprime os valores na sociedade, desvirtuando-os de sua essência. Deste modo a cultura popular é aqui mostrado como um centro de tensão entre a vida cotidiana e as difíceis possibilidades de expressão do gênero humano.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural integrava os consumidores das mercadorias culturais, fazendo uma ligação entre a cultura popular e a erudita. A indústria cultural organizada em função de um público é baseada nos princípios da lucratividade, como uma indústria qualquer, que se adapta às necessidades das classes populares que exploram, dentro de suas possibilidades, alternativas de sobrevivência material. Nesse contexto, a cultura popular é objeto de intervenção comercial sob um invólucro meramente superficial. Para Konder (2000) o capitalismo “tende a transformar tudo em mercadoria, o modo de produção capitalista pressiona a arte, forçando-a a submeter-se aos critérios utilitários do mercado” (p.39), mas não elimina e nem pode eliminar toda expressão artística.

Por meio da apropriação, o público do Funk deixa de ser os moradores de favela, o trabalhador necessitado, recuado em suas comunidades, envolucrado de outros valores que não essencialmente aqueles que o geraram. As possibilidades de transformar em consciência a produção do que é expressão de resistência, atravessa limites que, no embate com os interesses do mercado, acabam sendo subsumidos. O funk ganha projeção midiática, mas, ao adaptar-se às novas oportunidades advindas de uma cultura mercantilizada, ou seja, esvaziada de historicidade, porque mediada pelas expressões da questão social (o desemprego,

precarização da vida social e o desejo sem expectativas de realização individual), torna-se um objeto, que Marx denomina *fetich* da mercadoria.

Gramsci (2001) entende a hegemonia como um consenso espontâneo dado pela grande massa da população em orientação à vida social, consenso este que nasce do grupo dominante em posição e em função do mundo da produção. Na perspectiva gramsciana a hegemonia da classe trabalhadora deve fundar-se sob o consenso das massas. A sua construção nos setores populares passa pela conscientização de que hegemonia significa determinar traços específicos de uma condição histórica e de um processo para tornar-se protagonista de reivindicações, de modo a unir em torno de si os estratos sociais, realizando uma aliança na luta contra o capitalismo. Seria então, a capacidade de unificar pela ideologia e conservar um bloco social que não é hegemônico, mas marcado por contradições de classe.

Diante dessas afirmativas, qual é o papel da mulher na constituição dessa inversão do autêntico em caricaturático ou do essencial em mera superficialidade? Essa dinâmica subjetiva de reprodução dos interesses do mercado desconstrói os momentos em que o homem da favela supera a imediatividade do cotidiano, em que transforma a miséria ou a natureza por meio de sua capacidade criativa, interceptando o desvendamento da lógica burguesa? Qual é a diferença entre o sujeito e o objeto dessa transformação do funk em mercadoria e como a mulher forma uma unidade tanto no aspecto de resistência quanto de conformação ao contribuir com a produção de uma cultura do povo na sociedade de mercado?

Com este estudo, pretende-se colaborar para preencher uma lacuna ampliada pelo preconceito reproduzido na academia em relação ao funk. A escolha do objeto se deve a uma escassez de trabalhos mais aprofundados sobre o tema, além das provocações feitas pelos detratores do funk feminino. Mas a principal motivação é uma preocupação com a cultura brasileira entendendo a música como parte do cotidiano e as letras como forma de expressão da cultura popular, na periferia do Rio de Janeiro. A hipótese que se busca comprovar é a associação entre os sujeitos, a entrada da mulher e as contradições presentes na absorção do funk pela mídia e a indústria cultural, como expressão da ambiguidade da cultura popular no capitalismo, na medida em que produz um instrumento de emancipação que dá a ilusão de projeção da liberdade individual e, ao mesmo tempo, mostra que a realização do ser social se limita ao modelo que produz desigualdade. Portanto, a mulher trabalhadora, por meio do Movimento Funk, expressa sua condição limitada como sujeito, pois é também objeto do mercado, tanto na condição de quem faz espetáculo, como na condição de quem consome o mesmo.

O objeto desta pesquisa é a produção musical e a forma como as mulheres conquistaram a voz num processo de construção da autoimagem do subalterno. Há um limite claro entre a consciência de gênero e a consciência de classe, quando abordamos nosso objeto real. Contudo, não é possível definir as mulheres do movimento funk em nenhum desses níveis de consciência. Ao contrário, elas representam uma vontade e necessidade coletiva e universal das mulheres de uma classe social, situando-se nos limites de uma sociedade de classes que produz os seus objetos de consumo e, ao mesmo tempo, a alienação e o desejo de liberdade sem sentido político ao sujeito de transformação. Logo, eles ou elas, as mulheres do funk, se reduzem a usar a música como meio de expressão da sua vontade; o consumo e o direito de expressão livre. Portanto, não há comparação nem identificação do Movimento Funk Carioca com um movimento de protesto social, mas sim o reconhecimento de que atrás do mesmo existe uma classe popular: a classe trabalhadora enraizada no Rio, herdeira da cultura afro e de uma cultura moderna desvirtuada pela ordem do capital, para manter o grau de exploração que lhe é característico ao transformar tudo em mercadoria e, que assim fazendo, impede o homem de se humanizar e a ele oferece a ilusão de um ser livre. Interessamos estudar esse tipo de funk que, inegavelmente, ocupa um espaço significativo no campo musical, ecoando por diversos territórios do Brasil e do mundo e constituindo-se numa inegável expressão cultural das classes populares. O funk é um fenômeno da cultura carioca que movimenta o turismo nas favelas em detrimento de sua criminalização pela polícia, servindo, portanto, de instrumento para mostrar a vida fora dos espaços privilegiados pelas políticas públicas e o Estado.

Adota-se uma abordagem marxista utilizando a categoria da totalidade e a práxis como uma ferramenta na construção do conhecimento dos processos sociais. Um ponto central é o cotidiano, identificado ao pensamento de Lukács. Ao mesmo tempo, dialogamos com Gramsci para interpretar o campo de contradições presentes na cultura popular que representa o funk no Rio de Janeiro.

Essa dissertação estrutura-se em 3 (três) capítulos. No primeiro é resgatada a história do Movimento Funk no Rio de Janeiro e sua transformação em Movimento Cultural, analisando a realidade da periferia nessa cidade e da mulher trabalhadora. Também discute os conceitos de Cultura Popular, Cultura de Massa e Indústria cultural, assim como mídia e o mercado no Funk.

No segundo capítulo analisa-se as músicas nas vertentes do Funk proibidão, Funk Neurótico e Funk Melody na representação das mulheres *MC's* através das letras do Funk

Carioca, a exemplo de Tatiana dos Santos Lourenço (Tati Quebra-Barraco), Valesca Reis Santos (Valesca Popozuda/Gaiola das Popozudas) e Larissa de Macedo Machado (Anitta), compositoras e cantoras de funks. Nas letras do funk, as mulheres, são expressão de lutas por autonomia. O objetivo deste capítulo é verificar como a mulher trabalhadora expressa a sua realidade e a importância dos valores que defendem por meio da música, para a emancipação feminina. Procura-se dar importância ao modo como elas chegam a ter acesso a elementos suficientes em seus espaços de moradia e trabalho, para compor, cantar e serem reconhecidas nacional e internacionalmente². O funk, como qualquer outro tipo de arte, apresenta-se como um estilo musical relacionado à dinâmica da Indústria Cultural. Os funks “putaria” são um exemplo que apontam diretamente para essa indústria. As letras, em geral, são curtas e de fácil memorização, além de submersas a uma batida dançante e animada que esconde e, ao mesmo tempo, mostra uma realidade. Questionamos nesse capítulo a concepção da sociedade em relação às mulheres no funk, ou seja: a representação social da identidade feminina que vem sendo (des)construída nos últimos anos pelo funk carioca; a presença feminina no Movimento Funk Carioca, o que elas desejam; as relações de gênero assimétricas nos bastidores do funk que teriam produzido um “novo tipo de feminismo”. Essas questões que usamos para mostrar a contribuição original das mulheres *MC’s* do reconhecimento do funk carioca. Elas contribuíram assimilando, ouvindo e dançando, ou criando e entrando no mercado de produção do funk.

O terceiro e último capítulo analisa o fato de a mulher apresentar uma nova postura inserida num contexto de luta por seus direitos. A mulher do funk é, em geral, a mulher da favela, que depende do trabalho para sobreviver e busca na música sua autonomia, fazendo valer as suas exigências de respeito e reivindicando novos códigos de comportamento entre os sexos. O objeto deste capítulo é o documentário do ano de 2005, em que a *MC Tati Quebra-Barraco* veio com o bordão³ “*sou feia, mas tô na moda e tô podendo pagar motel pros homens*”. O documentário de Denise Garcia relata os grupos das “Tchutchucas” e o “Bonde Faz Gostoso”, mostrando de um modo geral, que os significados raciais são apagados do funk carioca. Medeiros (2006) mostra também, que há um questionamento da mulher nas relações, sendo que o funk é alterado com a entrada da mulher, que dele faz uma expressão de liberdade.

² Esclarecemos que há outra vertente do ritmo funk nascido fora do Rio de Janeiro, mas que não é objeto desta pesquisa: é o Funk Paulista também chamado de “Funk Ostentação”, um estilo criado recentemente, entre os anos de 2009 e 2010, originado do Funk Carioca. O Funk Ostentação, como o próprio nome já diz, possui temas de ostentação como roupas de grife, joias, bebidas e carros de luxo.

³ **Bordão** é uma frase característica de uma pessoa, ou pode ser uma frase marcante.

Em anexo apresenta-se a transcrição do filme analisado. O documentário trata do nosso mundo em que vivemos, e não é uma ficção criada ou imaginada pela produtora. Deixa claro a não pretensão de lançar mão de nenhum tipo de juízo de valor na análise. Interessa-nos apenas o discurso veiculado por esse instrumento com intenção de enriquecer a análise realizada pelas letras das *MC's*. Este capítulo tem a intenção de “unir” os outros dois capítulos como síntese da temática pesquisada.

CAPÍTULO 1

O FUNK CARIOCA: HISTÓRIA, GÊNERO E CULTURA

“(...) é som de preto, de favelado/ mas quando toca ninguém fica parado. Tá ligado?”. (AMILCKAR E CHOCOLATE, 2005).

Neste capítulo resgata-se a história do Movimento Funk no Rio de Janeiro e sua transformação em Movimento Cultural analisando a realidade da periferia no Rio de Janeiro para compreender e explicar a realidade da mulher trabalhadora que inaugura sua presença nesse movimento por meio das *MC's*. São abordados os conceitos de Cultura Popular, Cultura de Massa e Indústria Cultural, a relação entre a mídia e o Funk. Procura-se aproximar a cultura popular aos interesses da classe trabalhadora, ao mesmo tempo buscando as formas como essa cultura é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada; as formas pelas quais é recusada, negada pela classe dominante, da mesma forma que, os moradores das favelas, os artistas do funk e o grande público são referenciados negativamente. Também ao longo deste capítulo cita-se estatísticas do IPEA que mostram o tamanho da desigualdade ligada à raça, que ainda existe no Brasil, e o processo abolicionista até tratar da formação dos quilombos e das favelas brasileiras, especificamente das cariocas.

1.1 História do Movimento funk Carioca

A matriz rítmica do Movimento funk carioca vem de origem africana, que depois de sua chegada ao Sul dos Estados Unidos junto aos escravos africanos, aos poucos se transformou em blues, música rural que, com a migração da população negra para as grandes cidades do Norte, por volta dos anos 30, virou *rhythm and blues*, uma espécie de blues eletrificado. Da mistura deste estilo com o gospel surgiu o *soul*, um estilo que retratava o movimento negro e sua luta contra a discriminação no período de 1940 a 1960. Conforme Vianna (1988) nesse contexto de “febre musical” norte-americana, nos anos 70, o funk foi exportado para o mundo, inclusive para o Brasil. Sobre o significado do “funk”, Vianna afirma que:

Foi nesta época que a gíria “funky” (segundo o Webmaster Dictionary, “foul-smelling; offensive) deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser funky; uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de nadar. Uma forma de tocar música que ficou conhecida como funky radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos. (VIANNA,1988, p.20).

O termo “funk” sempre é associado ao sexo e ao batidão. Segundo Medeiros (2006) “(...) trata-se de uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais” (p.13), diz ainda que “atualmente ‘funky’ é uma gíria americana com outra conotação, que significa “legal” ou “maneiro”” (p.14). “Nos Estados Unidos, o sentido literal da palavra “funk” é de “medo” ou “pânico”. Ironicamente, no Brasil, esta conotação sempre esteve associada ao movimento musical homônimo”. (p.21). Lopes (2011), ao falar sobre a cultura funk compara-o ao samba e ao carnaval.

A voz dos subúrbios já não é mais do samba, agora ela está no vinil. É que há algo além dos pagodes, na Baixada e nos subúrbios. É o funk, ou falando em português claro, os bailes de balanço. Só quem já foi a um destes bailes é que sabe a catarse coletiva que uma bateria eletrônica e alguns efeitos sonoros provocam. Na verdade, os bailes são muito parecidos com as nossas festas de carnaval. (p.30).

Os conflitos gerados ao longo da história do funk fizeram com que alguns artistas desconhecidos entrassem em cena no “mundo funk”, assim se autodenominando funk de raiz, passam a organizar o funk carioca como um movimento cultural e político. Lopes (2011) afirma que “nas rodas de Funk, a música é utilizada como uma plataforma política por meio da qual a juventude da favela dialoga com seus pares, com a sua própria comunidade de um modo geral e com o restante da sociedade”. (Ibidem, p.126).

Antes do funk se tornar um fenômeno de massa no final dos anos 80, Hermano Vianna (1988) já ressaltava a importância do movimento Black Rio e posteriormente do mundo funk. Lopes (2011) explica que as rodas de funk foram eventos cruciais para que o ritmo começasse a tomar formato de movimento cultural e político, e os funkeiros passassem a entender a sua arte como um tipo de militância. Acrescenta que “(...) a identidade do funk foi inserida num contexto mais amplo de luta contra o preconceito, a discriminação dos pobres, da população favelada do Rio de Janeiro e de suas práticas”. (p.121).

Herschmann (1997) explica que o Funk constitui-se como manifestação cultural que não apresenta uma perspectiva claramente agregativa, mas na negociação e na apropriação de “patrimônios culturais alheios” é uma prática legítima e crucial do processo de renovação deste grupo cultural.

Quem fez carreira de sucesso no funk desde os anos de 1970 foi Rômulo Artur Costa. Mineiro radicado em Anchieta/RJ, na Baixada Fluminense, quando dispensado do exército foi trabalhar no Bonsucesso Futebol Clube, subúrbio carioca, onde começou a ver os shows dos Fevers e os Fanks. Assim surgiram às equipes como a *Dynamic Soul*, *Soul Grand Prix*, despertando a atenção de onde faziam baile por aglomerar muita gente, sendo os frequentadores 99% negros. Nesta trajetória, Rômulo conheceu um rapaz que o chamou para trabalhar no Furacão 2000 (equipe de som de Petrópolis, onde ele teve ideia de trazer para o Rio. Tocavam Heavy Metal, que tinha a intenção de transformar numa equipe de negros e tocar James Brown) sublocando equipamentos, tornando-se sócio deste empreendimento musical.

No Rio de Janeiro, os bailes funk passaram por vários estágios e estilos, do *soul* ao funk, do funk ao charme, até chegar ao hip-hop que tomou conta dos bailes cariocas a partir de 1985.

O auge dos bailes foi entre 1975 e 1976. Em 1975 o funk carioca foi apelidado de Black Rio e, a partir de 1980 passou a ser denominado movimento funk. Os bailes passaram a ter um caráter didático. Como comenta Vianna (1988) nesta época o *Jornal de música*, n. 30, p.4 publicado na década de 70 documentava como a cultura funk divulga por meio da música a cultura negra, “fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fontes que o pessoal já conhece, como a música e os esportes”. Essinger (2005) remete o hino dos bailes da Black Rio ao “Soul Power” de James Brown.

No Rio de Janeiro o *soul* nos primeiros movimentos, como o Black Rio, principalmente, lembrava a expressão do orgulho negro e a luta contra o racismo, própria do movimento nos EUA (ESSINGER, 2005).

Em 1976, o *Jornal do Brasil*, Caderno B, publicou uma reportagem intitulada “Black Rio – O orgulho (importado) de ser Negro no Brasil”, artigo da jornalista Lena Frias. Foi um momento em que muito se discuti sobre o mundo funk carioca, com várias tentativas de apropriação política e/ou comercial deste fenômeno cultural. Os debates do Black Rio giravam em torno do tema alienação e/ou colonialismo cultural. Entidades do Movimento

Negro resolveram apoiar os dançarinos do funk. Vianna (1988) comenta o Jornal de música, nº33, publicado em agosto de 1977, p.16, onde mostrava que a dança e uso de roupas e penteados não resolvem o problema básico de ninguém, mas pode proporcionar a recriação da identidade negra perdida com a Diáspora Africana e o subsequente massacre escravista e racista. Assim, o *Soul* perdia suas características de diversão e passava a significar um meio de superação do racismo no discurso do movimento negro. Vianna (1988) cita Peter Fry (1982) com o seguinte comentário sobre o Black Rio: “movimento de maior importância no processo da formação da identidade negra no Brasil” (p.15).

Uma das grandes diferenças entre Black Rio e os bailes de hoje consiste no desaparecimento da temática “orgulho negro”, pelo fato de o baile ter deixado de ser um espaço só para negros. Vianna (1988) em seu estudo de campo ouviu em muitas ocasiões nos bailes alguém falar que funk é música de preto e rock é música de branco.

Essinger (2005) inicia a história do funk mencionando Fernando Luís Mattos da Matta, conhecido como *Dj Marlboro*, que aos 13 anos de idade começou seu primeiro contato com um baile *soul*. O primeiro baile foi no Clube Fonseca, em Niterói/RJ, animado pela equipe *My Self*, onde Marlboro conheceu o *Dj Scooby Doo* que a ele deu a oportunidade de testar pela primeira vez suas mixagens, no Clube Bandeirantes em São Gonçalo/RJ. Em 1985, o surgimento de Marlboro marca o começo de uma nova era para os bailes funk do Rio.

Os *MC's*, cantores de funk, traziam em seus nomes, seu local de origem, e as letras quase sempre falavam da realidade de alguma favela, ou denunciando o preconceito contra as mesmas. As músicas mais romantizadas enredavam o cotidiano de seus lugares, como exemplo, um romance que começou, especificamente em um baile ou numa favela.

Podemos buscar o conceito de Hegemonia em Gramsci para caracterizar a liderança cultural-ideológica de uma classe perante a outra. Suas formas históricas nunca são as mesmas, variam conforme a natureza que as forças sociais exercem. A constituição de uma hegemonia é um processo longo que ocupa espaços na superestrutura, isto é, um reflexo do conjunto das relações sociais de produção, composto por duas esferas, a sociedade civil, que designa o conjunto das instituições responsáveis pela elaboração e/ou difusão de valores simbólicos e de ideologias, compreendendo o sistema escolar, os partidos políticos, as corporações profissionais, os sindicatos, os meios de comunicação, etc. A segunda esfera é a sociedade política que expressa ligeiramente um conjunto de mecanismos que a classe dominante detém no monopólio legal da violência. Em Gramsci a hegemonia deve ser separada por classe, significando a liderança na constituição de um bloco histórico. O autor

supera o conceito de Estado como sociedade política. Sociedade civil e sociedade política diferenciam-se pelas funções que exercem na organização da vida cotidiana e, mais especificamente, na articulação e na reprodução das relações de poder. (GRAMSCI, 2001).

Busca-se em Gramsci o conceito de hegemonia e em Chauí (1986) o conceito de ideologia,

(...) que inclui o de cultura como processo social global que constitui a “visão de mundo” de uma sociedade e de uma época, e o conceito de ideologia como sistema de representações, normas e valores da classe dominante que ocultam sua particularidade numa diversidade abstrata. (p.21)

Para Chauí (1986) este conceito de hegemonia ultrapassa o conceito de cultura porque indaga relações de poder e alcança a origem do fenômeno da subordinação e o conceito de ideologia também, porque envolve todo o processo social vivo, as representações sociais, as normas e os valores que se organizam através das práticas dominantes e determinadas.

Podemos constatar que o movimento funk Carioca enfrentou um desafio em 1998. De acordo com Essinger (2005) o funk era alvo de uma campanha cerrada de estigmatização: ou resistia, como vem fazendo nos últimos anos e tentava se impor como uma expressão cultural válida e popular, ou se domesticava, adaptando-se às exigências do mercado cultural hegemônico ou a indústria cultural. Como refere Bosi “(...) a *cultura de massas*, que, sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da Escola de Frankfurt, *indústria cultural*, *cultura de consumo*”. (1992, p.309). O termo indústria cultural era usado por Adorno e Horkheimer (1985) inicialmente como cultura de massa, sendo posteriormente abandonado para expressar a cultura que vem do povo, também chamada hoje de cultura popular.

A diferença entre cultura de massa e indústria cultural é que a primeira significava a cultura feita pelo povo, com característica de uma determinada sociedade, como manifestação cultural. Já a indústria cultural é o que impõem ao povo uma cultura, ou seja, o mais importante não é o que o povo pensa e sim o que a indústria acha que vai ter mais vantagem econômica.⁴

Falando em arte original o rapper Abdulah vocalista do Funk Firmeza teve à ideia de fazer um rap “Melô da Mulher Feia”, com o refrão “*Mulher feia, cheira mal que urubu*”. Esta

⁴ Na cultura de massa, a arte é feita pelo povo expressando sua própria cultura, enquanto na indústria cultural a arte é transformada em um produto industrializado, o que importa é ser consumido ou ser bem vendido. Enquanto a arte original e espontânea está presente na cultura de massa, o mesmo não se aplica à indústria cultural porque apenas se preocupa com o que vende mais, sempre focado no consumo.

tornou a música mais tocada no rádio e um fenômeno nos bailes. Com incentivo do MC Cidinho, o Dj Marlboro gravou o disco Funk Brasil. Outra música importante do disco é “Feira de Acari”, com o refrão “*É sim, lá em Acari*”. (ESSINGER, 2005).

No começo de 1990, surge MC Galo, tornando-se um dos expoentes do que seria conhecido como o “rap consciente”, com letras que denunciam a violência nas favelas do Rio de Janeiro e reivindicam solução, como exemplo, a menção à Chacina de Vigário Geral⁵, ocorrida em 1993. Um dos seus grandes sucessos foi “Catador de Latinhas”.

O funk carioca era marginalizado e criminalizado pela mídia e pela opinião pública. A imagem que ficou foi a violência dos bailes de corredor, quando dois grupos rivais, chamados “lado A e lado B”, se enfrentavam, resultando por vezes em mortes, logo associada aos “arrastões” muito comuns nas praias cariocas na década de 90. Um universo tão diverso como o funk passou a ser rotulado de violento e criminoso.

Com o fenômeno da criminalização⁶ do funk da mídia, o movimento modificava o seu estilo. Algumas invenções surgiram com o lançamento do Funk Brasil 2 com a humorista, cantora e atriz Dercy Gonçalves (1907-2008) denominado o “Rap da aranha” (“*Venha cá mulher deixa de manha/A minha cobra que comer sua aranha*”) este seria uma resposta⁷ ao rap “resposta das aranhas” (“*Ô Garotão cheio de manha/ A minha aranha não quer mais sua cobra*”). O movimento dos MC’s prosperou no Rio de Janeiro: um deles foi o Bob Rum com um dos raps mais conhecidos o “Rap do Silva” (“*Era só mais um silva que a estrela não brilha/ Ele era funkeiro/Mas era pai de família*”). Este rap encena uma tragédia do pacato cidadão, respeitado pela comunidade, e aponta uma crítica à violência urbana, que terá seus efeitos também sobre os cidadãos que frequentavam os bailes funk.

Podemos observar que as letras das músicas do funk carioca sempre tentam reivindicar algo acontecido no cotidiano das comunidades, nos morros do Rio de Janeiro. Analisando de forma retroativa é preciso buscar as origens das músicas mais pesadas do Batidão, como o consagrado “*que é som de preto. De favelado, mas quando toca ninguém fica parado!*”.

⁵ A Chacina de Vigário Geral foi um massacre ocorrido na favela de Vigário Geral, localizada na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, ocorreu em 29 de agosto de 1993, quando a favela foi invadida por um grupo de extermínio com homens encapuzados e armados, que arrombaram casas e executaram vinte e um moradores.

⁶ Na fase de criminalização, o funk era tratado por 100% nos cadernos culturais entre 1990 e 1991. A partir de 1992 o ritmo ocupou 94,8% dos cadernos locais e policiais contra apenas 5,2% dos cadernos culturais. Isto aconteceu devido a facções rivais de jovens funkeiros que nas praias do Arpoador lutavam em pleno asfalto, perto de uma elite que desconhecia esse ritmo e corria em pânico. (HERSCHMANN *apud* MEDEIROS, 2006).

⁷ **Resposta de Rap** - quando um MC faz uma letra que causa polêmica e outro MC faz resposta a esse rap.

Em 1993, o prefeito Cesar Maia da cidade do Rio de Janeiro, convenceu-se de que o funk era o único movimento jovem sistemático e permanente no Brasil. Em reuniões com os funkeiros, o prefeito prometeu ceder espaços da Prefeitura para os bailes. A partir de então, o funk passa a ser um movimento cultural reconhecido pela Prefeitura. Para o prefeito, a política de diversificar os locais para as realizações dos bailes era a melhor opção para se acabar com a violência das “galeras”, como ocorria na dinâmica dos mesmos. (ESSINGER, 2005)

Em 1994, com muitas letras pedindo o fim da violência nos bailes, os *MC's* criaram um *Miami bass* (tipo de hip hop, também conhecido como som de Miami). A Furacão 2000 e o produtor Marlboro gravaram músicas e lançaram vários discos. Identificado, a princípio como sendo uma releitura do ritmo californiano “*Miami Bass*” - na maioria das vezes por críticos - o Funk Carioca não demorou a demonstrar toda sua originalidade. (Idem).

Em 1996, um dos *MC's* mais conhecidos mundialmente, o Mr.Catra, se lançava na carreira. Em 1997 começa uma demonstração de irreversibilidade cultural do Funk na Marques de Sapucaí, quando em pleno desfile de carnaval, a bateria da Viradouro fez uma intervenção *Miami bass* no meio do samba, sendo uma das raras vezes naquele ano em que a música dos bailes despertaria um debate puramente cultural. Antes, o funk ocupava as páginas policiais.

Em junho de 1999, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, através dos vereadores Edson Santos, Adilson Pires e Jurema Batista foram homenageados os principais participantes do movimento Black Rio.

No mesmo ano, o funk ficava conhecido na mídia como expressão da violência, assim que o público toma conhecimento dos proibições⁸. O primeiro funk *proibidão* que chamou a atenção foi o “Rap do Comando Vermelho”, inspirado na música “Carro Velho” da cantora Ivete Sangalo.

O “*proibidão*” se encaixa no contexto de uma cidade dominada e bailes fechados pela violência, levando o funk a ficar segregado nas favelas e se sujeitar às autoridades locais. Essinger (2005) aponta como sendo defensora do Movimento Funk Benedita da Silva, vice-governadora do Estado do Rio de Janeiro, em 2001.

⁸ Nome dado aos funks que contam de forma realista histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (polícias ou facções criminosas rivais) e fizeram valer sua lei.

Em 2008, a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro revogou, em sessão extraordinária, a lei nº 5265, de 18 de junho de 2008 que restringia a realização de bailes funk no Estado. No ano seguinte foi aprovada a lei nº 5543, de 22 de setembro de 2009 que reconhece o funk como movimento cultural e musical de caráter popular. Essinger acrescenta que:

Nessa altura, a cidade, enfim como um todo – Zona Norte, Sul e Oeste -, começava a tentar entender o funk, vendo-o não só como uma ameaça a tranquilidade da população, mas também como a grande opção de diversão e de expressão cultural de uma grande parcela da juventude pobre da cidade. Era um movimento de conscientização social que daria em outras iniciativas como o Rio Funk, do Centro Brasileiro para Infância e Adolescência (CBIA), da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social (SMDS) e da Prefeitura. (ESSINGER, 2005, p.129-130).

Essinger (2005) afirma que a pressão da polícia, da imprensa e a criação de uma CPI na Assembleia do Rio de Janeiro em 1999 e 2000 acabaram com a violência em grande parte dos bailes, ao mesmo tempo em que as músicas se tornaram mais dançantes e as letras, mais sensuais. Esta nova fase do ritmo, descrita por alguns como o *new funk*, se tornou sucesso em todo o país (um tipo de *dance music* do Funk Carioca). Na discotecagem de 2003, o funk carioca passava a ser um dos hits, numa época em que Lulu Santos, Blitz, Legião Urbana e Barão Vermelho ainda estavam no auge cumprindo uma enorme temporada de shows em casas da Zona Sul.

A Assembleia Legislativa do Rio aprovou um projeto de Lei 3.410, de 29 de maio de 2000 que regulamenta o funcionamento dos bailes, com a instalação de detectores de metal na entrada, obrigatoriedade de autorização prévia de autoridade policial e da presença de policiais militares do começo ao fim do evento, além de proibição de execução de músicas que fizessem “apologias ao crime”. (ESSINGER, 2005)

Somente em 2009, foram apresentados os projetos de lei 5.543, pelo deputado Marcelo Freixo, nas quais pleiteavam-se o reconhecimento do funk como movimento cultural e musical do estado do Rio de Janeiro. Uma audiência pública na ALERJ (Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro) reuniu 700 manifestantes pró-funk, entre *MC's*, *Dj's*, equipes de som, acadêmicos e estudantes universitários, servidores do hip-hop e militantes de movimentos sociais. A votação aconteceu em 10 de setembro de 2009, com presença maciça de funkeiros, de *MC's* desconhecidos da mídia, Mr. Catra e *Dj Marlboro* (Mr. - Abreviação de

Mister). A lei 5.265, de 18 de junho de 2008 que havia sido aprovada quase unanimemente, foi revogada por unanimidade. E foi aprovada a lei que se preocupava em deslocar o funk como fenômeno policial para um fenômeno cultural. Um projeto de lei de reconhecimento do ritmo funk do Rio de Janeiro como manifestação cultural circula em âmbito federal, proposto pelo deputado Chico Alencar do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). (Idem)

Em 2004 o “rap da felicidade” (“*Eu só quero é ser feliz/ andar tranquilamente na favela onde eu nasci*”) (MC’s Cidinho e Doca) foi comentado por Caetano Veloso como um dos funks com vaga garantida na história da música brasileira. O “rap da felicidade” é o cartão-postal do movimento funk. O passo seguinte foi o “rap da Cidade de Deus” que diz na letra (“*Cidade de Deus é o maior barato/ E te pergunta, brigar pra que? (pra que?) / Se você for lá uma vezinha só, é/ Você nunca mais vai esquecer*”), (rap da Kátia em parceria com Julinho Rasta). Pela via do tamborzão, o funk saía das páginas policiais, e com sua batida de atabaques passava a ser um Movimento Cultural. (Idem)

Em 2013, uma revelação da indústria do funk no Rio de Janeiro, será a MC Anitta descoberta pelo Furacão 2000, que canta sucessos como o Show das poderosas: “*Prepara/ Que agora/ É a hora/ do show das poderosas/ que descem/ rebolam/ afrontam as fogosas/ só que as incomodam (...)*”. Assim, como o MC Koringa: “*Ela desce, desce, desce/ gosta de ir até o chão/ ela fica me olhando/ com o dedo na boca/ descendo no chão (...)*”. Até o presente momento o Rio de Janeiro continua a ser o berço e altar dos MC’s. A receita do sucesso da MC Anitta foi a mistura de pop e funk e como as influências internacionais que a funkeira tem (Rihanna, Beyoncé e Lady Gaga), o sucesso de visualizações no site da internet Youtube e o seu apelo sexual promovem uma “Mulher Poderosa”.

1.2 Gênero e Funk Carioca

A presença feminina no funk foi marcada por acontecimentos importantes para que o funk tornasse um movimento conhecido culturalmente.

Com relação à questão de gênero, iniciamos a discussão com o discurso do movimento feminista, que teve sua origem no século XIX, pois é um movimento precursor das mudanças no que tange a representação da mulher na sociedade.

(...) os intelectuais marxistas criam e organizam um movimento feminista importante, pleiteando a igualdade no trabalho e na vivência da sexualidade

para homens e mulheres. Ora estas reivindicações eram tão revolucionárias que aparentemente colocavam em questão as próprias bases da sociedade de classes e o patriarcado, pois os dois pilares da submissão da mulher eram a impossibilidade de ter acesso direto ao mercado de trabalho e a proibição do sexo fora do casamento (MURARO, 2002, p.165).

Esta ação coletiva contra a opressão das mulheres levou a transformações importantes, tais como: trabalho assalariado, autonomia, o direito à negação da maternidade, direito à instrução e à presença das mulheres na cena política. O pensamento, a luta e a realização da igualdade constituem-se pilares básicos do feminismo, o que pode ser melhor interpretado na visão de Toledo (2001), que analisa o movimento feminista a partir de três grandes ondas. A primeira onda se situa no final do século XIX, conhecida como movimento sufragista (a luta por direito ao voto feminino) e por direitos democráticos (direito ao divórcio, trabalho, educação, etc.). A segunda onda se situa no final dos anos 60 pela luta por liberação sexual, e a terceira e última onda, no final dos anos 70, como uma luta de caráter sindical, na América Latina, protagonizada pela mulher trabalhadora.

A bandeira de luta do Movimento Feminista pautava-se pelo seguinte objetivo:

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tiveram como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito (LOURO, 1997, p.17).

Na segunda metade do século XIX, o feminismo com toda sua efervescência, organiza-se praticamente em todo o mundo, apesar do grande preconceito vivido pelas mulheres. Para Melo e Bandeira (2010):

A história política brasileira nunca se caracterizou pela participação popular, tendo uma tradição de exercício do poder autoritário, seja em termos políticos, seja nas relações senhor-escravo, marido-mulher, pai-filhos. Para as mulheres este cerceamento foi mais dramático; sem acesso a educação, conquistaram o direito de voto e abriram os portões das escolas de ensino médio e superior, ao longo dos anos finais do Império as primeiras décadas republicanas. (MELO e BANDEIRA, 2010, p.19).

O advento da revolução industrial levou as mulheres a ocuparem espaços no mercado de trabalho, e conseqüentemente a inversão dos seus papéis (KOLONTAI, 2008). As mulheres entram no mercado de trabalho vivenciando situações precárias, sendo essas inferiores as condições de trabalho dos homens. Essa situação vivenciada pelas mulheres gera

uma insatisfação, estas não querem ser mais exploradas, usadas como objetos sexuais e lutam por um lugar no cenário público.

A partir desse período a mulher entra no setor público, e passa a dividir no setor privado (domicílio) as atividades e a criação dos filhos com o homem (MURARO, 2002). “É um profundo erro pensar, no entanto, que o novo tipo de mulher, a celibatária é fruto de esforços heroicos de algumas individualidades fortes que tomaram consciência de sua própria personalidade” (KOLONTAI, 2008, p.19).

A crítica da autora remete à situação da mulher na sociedade capitalista, em que esta passou da submissão matrimonial para a submissão do capital. “Por estarmos vivendo num sistema competitivo, o seu controle é detido pelos mais fortes e usado como instrumento de dominação sobre os mais fracos” (MURARO, 2002, p.151).

Os impactos dessas transformações alteram a condição da mulher, fato este que rompe com o casamento fundado na visão de propriedade e subordinação da mulher ao homem, esta então passa a assumir decisivamente a vida pública.

No mundo inteiro a entrada recente da mulher no domínio público, na prática e independentemente de qualquer ideologia, está trazendo uma transformação das estruturas psíquicas tanto de homens quanto de mulheres e concomitantemente uma mudança das estruturas socioeconômicas pelos caminhos mais surpreendentes, modificação esta que vem se realizando sem que seja quase percebida (MURARO, 2002, p.193).

No final do século XX, ocorre o rompimento da dicotomia público e privado. A ocupação da mulher com carga horária igual ao homem desenvolve uma divisão de tarefas que compete ao público, espaço anteriormente exclusivo aos homens, superando assim o patriarcado.

À integração do público e do privado corresponde a do homem e da mulher, que, por sua vez, dão origem, nas novas gerações, à integração, dentro de cada ser humano, do corpo e da mente, da emoção e da racionalidade, superando, assim, em longo prazo o domínio hegemônico da racionalidade na ciência e no conhecimento a expensas da emoção e da ética. Assim, o dualismo platônico que caracterizou o mundo ocidental e a tecnologia nos últimos milênios pode ser superado, dando origem a novas formas de conhecimento mais integradas (ibidem, p.196).

Todo esforço do movimento feminista fez com que a partir da metade do século XX, as mulheres passassem a exercer papéis na vida pública, como na economia, na política e no legislativo, setores até então submetido pelos homens.

Apesar dos papéis desenvolvidos na vida pública, as mulheres ainda continuam a receber salários inferiores ao dos homens, ainda que estas tenham a mesma escolarização e capacitação profissional destes. Outro fator evidenciado é a participação inexpressiva do homem às atividades ligadas ao âmbito privado, deixando às mulheres a difícil tarefa de conciliar ambas as atividades (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO/BRASIL, 2008). Mesmo com aumento da escolaridade e maior qualificação profissional a mulher das classes populares ainda sofrem discriminações, recebem das empresas e indústrias atribuições menos valorizadas em relação aos homens, fazendo muitas vezes entrar para o mercado de trabalho informal.

O conceito de gênero privilegia a dimensão das diversidades das manifestações culturais e históricas, descartando alusões a um reaparecimento biológico para explicar os aspectos que o feminino e masculino assumem em múltiplas culturas. “(...) é no âmbito das relações sociais que se constroem os gêneros” (LOURO, 1997, p. 22).

É importante destacar que o estereótipo historicamente enfrentado pelas mulheres, em relação a sua inferioridade aos homens, vem sendo transformado com a luta histórica dos movimentos feministas nas últimas décadas.

Conforme o Ministério da Educação/Brasil⁹ (2008), a construção de estereótipo no que tange aos papéis desempenhados para o feminino e para o masculino desencadeia sofrimento quando o homem ou a mulher não se encaixa nos padrões dessas representações. Os movimentos sociais exercem um papel primordial nas lutas em defesa da mulher, contra o preconceito e pela construção da igualdade de direitos. Contudo, é necessário ponderar que há, objetivamente, prejuízos concretos por parte das mulheres como a defasagem salarial entre gêneros, retrocesso na carreira profissional durante a gestação ou no usufruto de direitos trabalhistas.

Embora muitas pessoas utilizem os termos sexo e gênero como sinônimos, tratam de identidades diferentes, o primeiro se constitui através das relações de sexualidade dos indivíduos e suas formas, já o segundo refere-se a como os sujeitos se identificam social e historicamente como masculino e feminino. “As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação” (LOURO, 1997, p.27).

⁹ Essa apostila é de autoria da CLAM/IMS/UERJ (Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos). BRASIL, Ministério da Educação. **Gênero e Diversidade na Escola:** formação de professoras/es em gênero, sexualidade, orientação sexual e relações étnico-raciais. Brasília, DF, 2008.

A dicotomia entre os gêneros faz com que permaneça a lógica de submissão da mulher em relação aos homens, é necessário romper com a polaridade inflexível do masculino e feminino em seu aspecto biológico, problematizando masculinidade e feminilidade, demonstrando que na verdade cada um supõe e contém o outro, identificando que estes são plurais, relacionados com as classes sociais, com a religião, com a idade e com diversos fatores que constroem as múltiplas identidades dos seres humanos (idem).

Para Cisne (2012) o caráter relacional e histórico das construções sociais sobre os sexos “implica em considerar que as significações atribuídas ao masculino e feminino são desenvolvidas nas interfaces das relações sociais mais amplas, o que remete a uma mediação com outras dimensões, como as de classe, etnia e geração”. (p.105). O gênero, assim, compreende-se como relação sócio histórica remetendo às relações de poder “atravessando os liames sociais, as práticas, instituições e subjetividades”. Nesta perspectiva pode-se considerar que “as questões de gênero, raciais, da sexualidade (...) passam necessariamente pela contradição da velha “questão social”¹⁰, ou seja, “pelo interesse econômico do capitalismo expresso por meio da relação entre capital e trabalho”. (Idem).

O trabalho feminino no período pré-capitalista consistia na família, a unidade de produção; e o casamento representava uma posição social e estabilidade econômica para as mulheres. Com o capitalismo o trabalhador não mais produz diretamente para seu consumo. O trabalhador passa a ser comprador de bens e serviços e não somente vendedor de sua força de trabalho. (SAFFIOTI, 1969).

A falta de poder de autonomia das mulheres está vinculada pelos “imperativos absolutos e os ditames autoritários do capital” (p.130), ocupando “uma posição de importância essencial na reprodução do próprio sistema do capital: ela é seu ‘microcosmo’ insubstituível de reprodução e consumo”. (MÉSZÁROS *apud* CISNE, 2013, p.131). A luta e emancipação feminina devem ir além do discurso formal da justiça. A luta das mulheres se pauta num movimento de liberdade e igualdade, botando em xeque as estruturas da ordem capitalista. (CISNE, 2012).

Atualmente, reitera-se que, embora continue buscando a emancipação feminina, tornou-se uma necessidade a presença da mulher em todas as esferas sociais, verificando-se que, muito mais que uma forma de se afirmar, a participação feminina ganha outra dimensão

¹⁰ Questão social para Yamamoto (*apud* Cisne, 2012) é uma contradição fundamental que demarca a sociedade assumindo roupagens de cada época, uma sociedade que os cidadãos convivem a igualdade jurídica, contraditoriamente com a desigualdade. Dar conta desta questão social é decifrar as desigualdades sociais e de classes em seus diversos recortes de gênero, raça, etnia, religião, etc. (p.103).

com o assalariamento da mulher, a qual constrói a sua autonomia e ao mesmo tempo, contribui para a renda familiar na conquista de melhores condições financeiras e de convivência dentro e fora do lar.

Partindo do princípio de que a emancipação da mulher está associada à construção de uma nova sociedade, à ruptura com o capitalismo, a teoria marxista se faz indispensável para a luta das mulheres, uma vez que tem como objeto a sociedade burguesa e como objetivo a sua superação. Afinal, é essa teoria que possibilita desvendar as contradições desta sociedade, instrumentalizando a classe trabalhadora para lutar por sua emancipação. (Ibidem, p.96).

Para além do ambiente musical, mencionamos ao longo deste estudo a forma como a mulher aparece no cotidiano, vista e tratada de acordo com os discursos políticos, publicitário, cotidiano etc. Além disso, as representações das mulheres do funk na mídia e no próprio universo funk passam pelas questões de gênero e de classe socialmente construídas. As mulheres do funk lutam para que seus significados sejam aceitos pela sociedade através de estratégias para driblar a lógica e os padrões sociais impostos, procurando ser vistas de modo a superar a relação de objeto a que o mercado a submete.

A figura feminina do funk está em plena contestação, provocando um processo de consolidação de um enraizamento popular do gênero, que passa a ocupar outros espaços na indústria de entretenimento popular, mesmo que sejam lugares subalternos da indústria cultural.

Com base nestas afirmações questionamos: como a mulher é representada pelas letras do funk no espaço de fruição desse movimento, predominantemente masculinizado? Ou melhor, a pergunta consiste em saber: o que marca a autenticidade da participação feminina no movimento funk, tendo como lugar uma sociedade de mercado que valoriza mais o homem do que a mulher e mais a mercadoria do que gênero humano?

O samba de carnaval, muito foi parecido com o funk como estratégia feminina para ganhar espaço. Em geral, a utilização do corpo e de elementos relacionados ao sexo e ao prazer é comum quando observamos a identidade feminina nos dois ambientes. Conscientemente ou não, a mulher traz a esses espaços, uma peça-chave para a indústria cultural. Os padrões são diferenciados, as negras ganham mais espaço no que se refere ao belo, e também a mulher acima do peso determinada pela indústria da moda. As cantoras do

samba não estão incluídas no grupo de mulheres que utilizaram o corpo e a erotização como estratégia para aceitação.

Marx compreende a estética como uma produção histórica, apropriada pelo indivíduo contemporâneo e declara posteriormente, pela sua subjetividade num processo de recriação do já existente, ampliando concretamente a existência humana. “Sem subjetividade a objetivação humana na natureza seria impossível. A objetivação da essência humana torna humano o sentido do indivíduo, cria o sentido humano correspondente a riqueza plena da essência humana” (MARX, 1974, p. 18).

Mr. Catra, segundo Medeiros (2006) discorda que o funk tenha sido sempre uma mensagem machista.

Não era um meio machista. Mas é que as mulheres sempre tiveram aquele pé atrás de falar a verdade. Aí um dia chegaram a Deize Tigrona e a Tati Quebra-Barraco, uma das meninas que não são providas de beleza, mas são providas de atitude, né? E mulher é atitude. Mulher não é beleza. Mulher pode ser uma princesa, se ela não tiver atitude, você vai ficar com ela uma noite e na terceira noite você já tá de saco cheio daquela beleza toda. (CATRA *apud* MEDEIROS, 2006, p.96).

Pode-se concluir que o movimento funk é dividido em gerações. A primeira geração estaria relacionada à luta pelo direito ao movimento funk ser conhecido culturalmente, a segunda geração seria formada por jovens que falam abertamente de sua sexualidade como nossas funkeiras cariocas.

Retomando o senso estético-crítico, no cenário dominante de arte-mercadoria, qual seria o papel da música enquanto dimensão criativa humana? Qual é a diferença entre a arte e a arte ligeira da indústria cultural? Qual seu papel na sociedade de mercado Capitalista, atual? A indústria cultural deixaria margem para o pensamento crítico daqueles que produzem e consomem a música, no caso do funk carioca?

1.3 Cultura Popular e Cultura de Massa

Os conceitos de cultura popular e cultura de massa são bastante discutidos. As afirmações são de que a cultura popular é autêntica e a cultura de massa é o que se consome, relacionada ao senso comum.

Bosi (1992) analisa que a cultura de massa “entra na casa do cabloco e do trabalhador da periferia, ocupando-lhe as horas de lazer em que poderia desenvolver alguma forma criativa de auto-expressão (...)” (p.328). Uma definição exata de cultura Popular é difícil devido a polissemia de termos como “cultura” e “popular”. A cultura pode ser analisada como uma cultura dominada, sendo construída numa situação de dominação, e mesmo dominada, pode ser considerada uma cultura inteira.

Lukács (1966) dá um maior significado ao conceito ao introduzir na cultura as atividades da arte. Neste trecho o autor traduz a cultura como um conjunto das mediações.

(...) el papel social de la cultura (y sobre todo el de la ciencia) consiste en descubrir y introducir mediaciones entre una situación previsible y el mejor modo de actuar en ella. Pero una vez existentes esas mediaciones, una vez introducidas en el uso general, pierden para los hombres que actúan en la vida cotidiana su carácter de mediación, y así reaparece la inmediatez que hemos descrito” (LUKÁCS, 1966, p. 45).

Na arte o indivíduo incorpora sempre algo que aprendeu com outro grupo. Mas, para discutir o tema “cultura popular” vê-se necessário um aprofundamento da palavra cultura. Podemos, através deste termo, ter sentidos diferenciados, basta perguntar a pessoas de diferentes lugares, etnias e gêneros e, teremos diversos significados. Para Bosi (1992, p.16) “Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social”.

Há dois sentidos de cultura mais utilizados, o primeiro é o de cultura no sentido erudito, com características de quem domina a linguagem culta e entende de músicas e livros destinados a elites de uma parcela da sociedade. Nesta concepção a origem é da Europa do século XVIII, em um momento de profunda transformação e lucratividade oriunda da revolução industrial. Bosi (1992) diz sobre a expansão de cada faixa da cultura brasileira e nos mostra a cultura erudita que cresce principalmente nas classes altas e nos segmentos mais protegidos da classe média.

Neste sentido, a arte e a cultura surgem num contexto de crítica às mudanças trazidas pelo sistema capitalista. Na noção de cultura do saber erudito, a cultura e a arte seriam os lugares em que os valores da Revolução Industrial ainda estariam presentes. A cultura seria um campo aos quais os seres humanos se destinavam ao desenvolvimento do capitalismo (FACINA, 2009).

No outro sentido do termo a cultura está relacionada aos costumes e práticas sociais de qualquer grupo da sociedade. Visto numa concepção antropológica existem culturas diferentes e não, inferiores e superiores. Neste sentido, o funk como qualquer outro ritmo musical estaria enquadrado na *cultura*.

Para Ianni (1976) a cultura é um elemento fundamental da cultura burguesa, como o princípio da propriedade privada, o princípio da liberdade de circulação das pessoas e coisas na sociedade. Para o autor é “um elemento nuclear dessa cultura a transformação das relações burguesas, isto é, das relações capitalistas de produção, em leis imutáveis naturais, ou leis humanas universais”. (p.24)

O mesmo autor ainda salienta que os produtos culturais são alternadamente encadeados em um conjunto de processos de reprodução do capital. Esse encadeamento é uma exigência da organização das relações político-econômicas, fazendo com que a produção cultural participe das relações de interdependências, alienação e antagonismo que vão caracterizar as relações capitalistas de produção. A cultura é um elemento essencial “à reprodução das relações capitalistas, em escala nacional e internacional”. (p.13). Implica na

reprodução de valores, ideias, princípios e doutrinas. As forças produtivas e as relações de produção, ou as relações de apropriação econômica e dominação política não se encadeiam, reproduzem e expandem se não se expressarem em ideias, valores, princípios e doutrinas (ou formas de pensar) organizados segundo as determinações básicas do modo capitalista de produção. (Idem).

Ianni (1976) analisa o capitalismo como modo de produção material e intelectual, sendo que tais esferas inserem-se no processo de reprodução das relações capitalistas. E que a produção intelectual é a base da cultura capitalista, tanto no sentido material quanto no espiritual, sendo a produção intelectual a essência da ideologia burguesa. Numa sociedade capitalista a ideologia da classe dominante influencia e predomina no pensamento de outras classes sociais. Pode-se, assim, concluir que a produção intelectual é o produto e a condição de funcionamento e reprodução do capitalismo. “Nessas condições, a indústria material e a indústria cultural do capitalismo podem ser reorganizadas segundo os interesses das classes dominantes postas numa conjuntura crítica.” (Ibidem, p.14).

A cultura no capitalismo revela os valores, ideias, princípios e doutrinas presentes tanto nas relações econômicas e políticas como na produção e difusão de conhecimentos científicos e técnicos, inclusive na arte e aparece nas escolas, no teatro, na televisão, etc.

Ocorre que a cultura capitalista é, em ampla medida, a ideologia do conjunto do sistema. Enquanto ideologia, ela reúne, organiza e desenvolve os ideais, valores, princípios e doutrinas que indicam as condições, os limites e as direções do pensamento e do comportamento das pessoas, grupos e classes sociais. (IANNI, 1976, p.26).

A indústria cultural é a própria concepção de cultura do capitalismo. Quando falamos em cultura, não temos como não analisar a mídia, pois a mesma tem seu próprio discurso que nasce numa disputa com a cultura e a cultura popular, o que discutiremos nos tópicos seguintes. Analisando o termo “popular”, este surge em oposição à cultura de massas. E em contraponto a este conceito Adorno e Horkheimer definem nos anos 40 do século XX, o termo Indústria cultural, afirmando que a cultura de massas era transmitida como ideia de produção feita pelas massas, relacionando à cultura popular - sendo seus produtos os artefatos produzidos diretamente para o consumo. Para esses autores a cultura está rumo à padronização não só dos produtos culturais, mas ao gosto do público, como provoca outras pasteurizações de manifestações culturais, como a cultura popular. As classes subalternas seriam o objeto da indústria cultural e não o sujeito desta (ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

Bosi (1992) diz que somos uma sociedade de consumidores de coisas, sejam elas de signos e notícias, dessa indústria cultural, que nos penetra, invade, nos habita e nos modela. Contudo, Harvey (2004) conclui que a massa cultural é importante na definição da ordem simbólica por meio da produção de imagens para todos. Quanto mais a massa se volta para si ou se alia a esta ou àquela classe dominante da sociedade, mais ela tende a mudar o sentido moral e simbólico. Em Gramsci (1968)

(...) cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político (GRAMSCI, 1968, p.03).

Os aspectos da superestrutura, como a cultura, influenciam na estrutura organizacional da sociedade. Gramsci ao discutir a classe dominante expande as demais classes fortalecendo a posição social. As relações desiguais são reproduzidas e aceitas, baseadas na concessão da classe dominada. Para o autor o papel intelectual está ligado a essa concepção.

Sobre a arte e a cultura,

Parece evidente que devemos falar de luta por uma “nova cultura”, e não por uma “nova arte” (...) a arte é sempre ligada a determinada cultura; e é lutando para reformar a cultura que se chega a modificar o “conteúdo” da arte, não de fora, mas sim de dentro, porque assim se modifica o homem inteiro, na medida em que se modificam seus sentimentos, suas concepções, bem como as relações das quais o homem é expressão necessária. (GRAMSCI *apud* BRAZ, 2013).

Heller (2000) descreve a vida cotidiana como a vida de todo o homem na qual, todos vivem independente do seu posto de divisão do trabalho intelectual e físico. “A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade”. (HELLER, 2000, p.17). O homem cotidiano não tem tempo e nem possibilidade de se absorver inteiramente, mesmo sendo atuante e fruidor, ativo e receptivo, neste aspecto não pode aguçá-lo em sua totalidade. O significado da vida cotidiana tal como seu conteúdo, não é apenas o heterogêneo, mas igualmente o hierárquico.

Na concepção de Gramsci sobre a hegemonia como prática política da classe dominante nas sociedades capitalistas, há que suscitar o consentimento dos “dominados” através de uma função ideológica na constituição de um interesse geral. A conquista da hegemonia ocorre quando desaparece o dirigente da classe que detém o poder político, quando a supremacia entra em crise, mesmo que se mantém a dominação. Isso acontece quando a classe não sabe mais resolver os problemas da coletividade, pode levar a classe subalterna a tornar-se dirigente. (SIMIONATTO, 1995).

Neste sentido o intelectual contribui na formação da consciência social e política do grupo, indo ao encontro da concepção de autonomia.

1.4 Indústria cultural

O conceito de Indústria Cultural surge com as manifestações culturais, produzidas no modo social em diferentes lugares. Conforme as manifestações evoluem de acordo com a lógica da economia e da administração, elas perdem a sua dimensão de especificidade. A indústria cultural, segundo Adorno (1978), é um instrumento de opressão que camufla as contradições do capitalismo apontadas por Marx (1989).

As sociedades capitalistas para Marx sofrem duas contradições que impedem a harmonia com uma vida econômica estável. Uma das contradições seria o processo competitivo de um mercado capitalista concentrado na propriedade do capital cada vez mais nas mãos do mercado, conduzindo a alienação, o que implicaria a acumulação de capital privado, causando a redução do poder de compra dos que não tem condições econômicas de consumir. A outra contradição seria a organização social representada por outra dinâmica econômica no capitalismo. Mesmo gerando mercadorias a sua estrutura de classe estaria restrita à capacidade de consumo apenas de uma pequena parcela da população, o que implicaria o esgotamento dos recursos disponíveis. Ambas as contradições foram solucionadas pelo imperialismo. (MARX, 1989).

O termo *indústria cultural* foi criado por Adorno e Horkheimer, membros de um grupo de filósofos da Escola de Frankfurt¹¹. Esses autores concluem que ao fazerem a análise da atuação dos meios de comunicação de massa, estes funcionavam como uma verdadeira indústria de produtos culturais.

Assim como a arte, os meios de comunicação de massa e suas novas formas de produção cultural propiciariam mudanças na percepção do público consumidor, podendo, inclusive, gerar novas formas de mobilização e contestação por parte desse público, como "alimentar a ilusão".

Para Konder (2002) o impacto que a indústria cultural moderna pode provocar no público não seria, portanto, necessariamente negativo, podendo, ao contrário, contribuir para a emancipação desse público e para a melhoria da sociedade, uma vez que ampliaria o seu horizonte de conhecimento.

¹¹ Refere-se a uma escola de teoria social interdisciplinar neo-marxista associada com o Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt

(...) dele (do cotidiano) se depreendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte; diferenciam-se, constituem-se de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social - para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar de novo na corrente da vida cotidiana. (LUKÁCS, 1974, p. 11-12 *apud* FREDERICO, 2000, p.3).

A ciência e a arte para Lukács, como observa Frederico (2000) são consideradas como formas puras de reflexo, se desenvolvem intensamente, por isso atingem uma visão depurada da realidade.

No sistema hegeliano a arte desponta como o primeiro momento de afirmação do Espírito Absoluto, a ser superado, em seguida, pela religião e pela filosofia. A arte é definida por Hegel como a *manifestação sensível* do Espírito. O aparecer sensível do Espírito não se confunde com uma aparência qualquer. A aparência é sempre a aparência necessária de um conteúdo verdadeiro, de uma essência que precisa aparecer, mas que não se identifica diretamente com a aparência. A arte, assim, é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente de nosso cotidiano, pois nesta a aparência cumpre a sua função de ocultar a essência. Diferentemente da experiência cotidiana, a arte nos fornece uma realidade autônoma mais alta e verídica. (FREDERICO, 2000, p.2).

Lukács e Adorno se baseiam nesse conceito dado por Hegel. Retomando a argumentação da indústria cultural, a mesma herdou a produção em série, a padronização e a repetição. Podemos exemplificar com o funk, que depois de “evoluído”, dentro de uma perspectiva de novos instrumentos e difusão pela mídia, é produzido em série, padronizado numa linguagem e ritmos pré-estabelecidos pelas estratégias, repetidos ao gosto do público-consumidor. Contando com a técnica, as manifestações culturais passam pelo centro do processo e vão ser operadas por grandes conglomerados econômicos. O Funk é operado por grupos da mídia na região do Rio de Janeiro que vão desde a fonografia, a discografia, ao rádio via satélite, à loja de CDs e DVDs, aos shows das *MC's*, ou seja, produtos e subprodutos. E todos os meandros dessa relação com o mercado são vistos com muita naturalidade.

Vianna (1990, p.1) afirma que o público consumidor dos bailes gira em torno de 1 (hum) milhão de pessoas

Estes números colocam o baile *funk* como uma das diversões mais “populares” da cidade. (...) Aparentemente, tal fenômeno poderia ser interpretado como mais uma “imposição” da indústria cultural, aqui

representada pelas multinacionais do disco, na sua tentativa maquiavélica de homogeneizar toda a cultura do planeta, destruindo aquilo que ainda resta de autêntico e “diferente” nas populações “dominadas”.

As contradições da Indústria cultural estão presentes no funk através da hierarquização das produções dos artistas, seja através das relações de trabalho existentes no meio, seja nas formas de produção e fruição, principalmente quando a questão é relativa a mulher *MC*.

Para Ianni (1976, p.24) as dimensões espirituais ou intelectuais são condições e produtos das relações de dominação e apropriação. São “as bases da indústria cultural do capitalismo, pois, nascem com o próprio sistema”. A cultura do capitalismo aparece ao mesmo tempo em vários lugares como no governo, no banco, na televisão, etc. Vemos que a cultura capitalista é ampla na ideologia do conjunto do sistema. Esta ideia de que o capitalismo é um modo de produção material e espiritual está presente na ideia de Indústria cultural.

A indústria cultural são “as ideias, noções, valores e doutrinas produzidas no interior do próprio capitalismo, como exigência de sua formação e reprodução, que compõem a cultura espiritual do capitalismo.” (Idem). O princípio da propriedade privada e o princípio da liberdade de circulação das pessoas e das coisas na sociedade são elementos fundamentais da cultura burguesa.

A entrada da mulher brasileira no mercado de trabalho e o aumento de sua escolaridade nos últimos tempos acontecem devido à evolução dos seus valores sociais. As mulheres mais instruídas tornam-se mais disponíveis para a atividade econômica e à deterioração dos salários reais que nos últimos anos as têm obrigado a buscar uma complementação da renda familiar e mesmo a sustentar elas próprias, a família, quando o companheiro está desempregado, abandona a família ou não assume a paternidade dos filhos.

Para Marx (*apud* LÖWY e BENSÄID, 2000) “o trabalho, em um sentido amplo, é qualquer atividade humana que possibilite expressar a individualidade daquele que o exerce”, ou ainda, “qualquer dispêndio de força humana” (...) “abstraindo seu caráter útil”. (p.85). Marx (*apud* KONDER, 2002) argumenta também que “o trabalho é a primeira atividade do ser humano como ser humano. É pelo trabalho que passa a existir a contraposição sujeito/objeto”. (p.35) E mais “O trabalho é a atividade pela qual o ser humano se criou a si mesmo; pelo trabalho ele transforma o mundo e se transforma”. (p.35).

Em Lukács, o trabalho:

enquanto formador de valores-de-uso, enquanto trabalho útil é uma condição de existência do homem, independente de todas as formas de sociedade; é uma necessidade natural eterna, que tem a função de mediatizar o intercâmbio orgânico entre o homem e a natureza, ou seja, a vida dos homens. Através do trabalho, tem lugar uma dupla transformação. Por um lado, o próprio homem que trabalha é transformado pelo seu trabalho; ele atua sobre a natureza exterior e modifica, ao mesmo tempo, a sua própria natureza; desenvolve as potências nela oculta e subordina as forças da natureza ao seu próprio poder. Por outro lado, os objetos e as forças da natureza são transformados em meios, em objetos de trabalho, em matérias-primas, etc. (...) (LUKÁCS, 1979, p.16).

Para Lukács é a partir do trabalho que o homem media suas realizações entre as necessidades e satisfações. Através do processo de trabalho o homem se coloca na relação sujeito/objeto (ponto de vista ontológico) e por esta relação abrem-se possibilidades da ação humana sobre o objeto.

Adorno (1980) refere à música atual como mercadoria, sendo que os seus valores não são compreendidos ou apreendidos pelo consumidor. Essinger (2005) acrescenta que a música nos Estados Unidos é como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias, é preciso comprar para poder ouvir a música.

Para Adorno (1980) Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como honradez daquilo que é autofabricado na qualidade de valor de troca alienado ao produtor e ao consumidor. Em Marx a forma que a mercadoria devolve aos homens, o caráter social do trabalho como produto do mesmo, faz com que reflita na relação social com o trabalho, uma relação social de objetos existentes fora deles. Trata-se do reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto.

A arte e a ciência, em Lukács, são consideradas como reflexo da realidade “são formas desenvolvidas de reflexo, de recepção, da realidade objetiva na consciência dos homens”. (FREDERICO, 2000, p.3). A estética surge pela reflexão da arte na vida cotidiana, faz com que o reflexo da vida cotidiana pressuponha um materialismo. A partir daí o mundo exterior independe de sua consciência.

Lukács privilegia a ciência e a arte como formas puras de reflexo, mas entre elas, num *fecundo ponto médio*, localiza o reflexo próprio da vida cotidiana (a consciência do homem comum). A vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada: é dela que provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus limites habituais; e é para a vida cotidiana que retornam os produtos de suas objetivações. Com isso, a vida social dos homens é

permanentemente enriquecida com as aquisições advindas das conquistas da arte e da ciência. (FREDERICO, 2000, p.3).

Numa visão monista e ontológica da realidade, Lukács entende a vida cotidiana como uma manifestação do ser social e não uma construção do pensamento.

Enquanto a arte e a ciência se desenvolvem intensamente e, por isso, atingem uma visão depurada da realidade, o pensamento cotidiano debate-se com os seus limites. Evidentemente, existe nele já um conhecimento (= reflexo) do mundo exterior. Basta pensar aqui no trabalho e na linguagem, formas básicas de objetivação da vida cotidiana. O trabalho aproxima-se da arte (artesanato), mas seu compromisso com a subsistência tolhe a possibilidade de desenvolvimento. Ele também aproxima-se da ciência, mas sua natureza *fluida e mutável* impede sua identificação com o reflexo universalizante e abstrato, próprio da atividade científica. (Ibidem, p.4).

Em Lukács a arte parte da vida cotidiana retomando a ela mesma, com objetivo de elevação na consciência dos homens. A arte rompe com a vida cotidiana como um processo contínuo de enriquecimento da humanidade, sendo capaz de produzir momentos históricos da evolução humana com o objetivo de alcançar os indivíduos numa perspectiva da realidade do artista. (Idem)

A arte para Lukács preocupa em figurar a realidade na apresentação caótica da vida cotidiana, nos apresenta uma figuração que media a realidade na criação do meio homogêneo da própria atividade artística. Isso significa uma “ruptura com a vida cotidiana, marcada pela heterogeneidade, na qual o homem só participa da superfície dos fenômenos.”. (Ibidem, p.5).

Podemos ressaltar a importância da problematização da nossa pesquisa, questionando como o particular (subjetivo) se coaduna com o objetivo (reflexão crítica) partindo da reflexão artística que tem origem no cotidiano, do movimento e representação feminina que se expande midiaticamente, e ao cotidiano retorna. A teoria lukacsiana mostra que todas as formas de ideação são formas distintas do reflexo da realidade cotidiana.

Em Lessa (2006) a ideia a ser objetivada se transforma em objeto, como parte da realidade passando a influência para evolução da mesma realidade que faz parte. Os atos que transformam a ideação são através da objetivação, construídos previamente pela consciência, o que apenas era uma ideia se consubstancia em um novo objeto antes inexistente que possui uma história própria.

As variações teleológicas expressam a especificidade do ser social e a complexificação do conteúdo dinâmico da totalidade social. Produzem-se novas objetivações, o funk seria uma delas que sofre uma inflexão com a entrada da mulher num dado momento do cotidiano vivo das favelas cariocas, com suas necessidades materiais em que a crise do desemprego e a ofensiva do mercado, são determinantes importantes, combinações e atribuições distintas das presentes nas formas naturais ou como são colocadas num momento histórico e negadas na constituição do ser social. Os elementos da natureza transformam em novas possibilidades e alternativas para a realização de novas idealizações, desmistificando a capacidade determinista, absoluta e restritiva. Em Braz (2003) o indivíduo pode superar sua singularidade quando se tem o alcance da consciência humano-genérica e acrescenta que na vida cotidiana em sua “insuprimibilidade ontológica” é um dos níveis constitutivos do histórico onde o cotidiano não existe fora da história.

Gramsci retoma a visão ontológica de Marx, que considera o “ser” a partir de uma busca por satisfação de suas necessidades imediatas e humanas, encontrando no processo de trabalho a única forma de humanizar-se, de sobreviver às mudanças da natureza e dominá-la.

O trabalho é antes de tudo um ato que decorre entre o homem e a natureza. O homem representa, ele próprio, diante da natureza, o papel de uma força natural. As forças de que o seu corpo é dotado, braços e pernas, cabeças e mãos, são por ele postas em movimento, a fim de se apropriar das matérias, dando-lhes uma forma útil a sua vida. Ao mesmo tempo que, através deste movimento, atua sobre a natureza exterior e a modifica, modifica também a sua própria natureza e desenvolve faculdades que nela estavam adormecidas. (MARX e ENGELS, 1979, p.27).

Portanto, o homem se distingue dos animais pelo “trabalho” e este trabalho é comum a todos os seres humanos. Na teoria Marxista é impossível a exploração do trabalho de uma minoria sob o trabalho da maioria. Gramsci desenvolve sua análise sobre os intelectuais mediante a estratégia de transformar a sociedade capitalista através da “contra-hegemonia”. (SIMIONATTO, 1995).

1.5 A mídia, o mercado e entrada da mulher no funk

A mídia é considerada como um fenômeno do mercado, setor de serviços de maior lucratividade, que sob a lógica de globalização econômica, passa a ter hegemonia ao lado do

setor financeiro, moldando a realidade conforme os interesses e valores privados.

Heller (2000), analisando a vida cotidiana, diz que em todas as esferas da realidade, a que mais se presta é a alienação. “Por causa da coexistência “muda”, em-si, de particularidade e genericidade, a atividade cotidiana pode ser atividade humano-genérica não consciente (...)”. (p.37).

Marx em seu estudo sobre alienação analisa o trabalho e a alienação humana através do fetichismo, onde o indivíduo valoriza os bens materiais e deixa de admirar a inteligência do sujeito, passando a dar mais valor ao capital que ao sujeito. “(...) alienação é sempre alienação em face de alguma coisa e, mais precisamente em face das possibilidades concretas de desenvolvimento genérico da humanidade.” (HELLER, 2000, p.37).

A mídia televisiva pode ser utilizada de diversas formas, interferindo necessariamente em suas reflexões nos mais variados aspectos da vida. A televisão é considerada um instrumento poderoso de dominação, utilizando a linguagem, mas acima de tudo a imagem, que, pela ausência de sentido, muitas vezes adultera a realidade.

Na mídia, a alienação ocorre quando há um domínio de algo real por um fato irrelevante. Sofremos a influência da mídia na exploração das imagens e na indução ao consumismo. Esta alienação por parte da mídia burguesa domina o senso comum, aumentando a forma de consciência ingênua e alienada. A alienação afeta o homem moderno, ameaçando o seu trabalho e a consciência humana para torná-la cada vez mais mercantilizada.

Com o uso de mecanismos cognitivos, a mídia faz do cotidiano um elemento que define o que alimenta em suas programações diárias, fazendo com que o telespectador se identifique com seu conteúdo, se vendo contemplado com os produtos vendidos.

Na sociedade capitalista, que gira em torno do mercado e se baseia na generalização da produção de mercadorias, o movimento dos objetos começa a invadir todas as esferas da vida humana e passa a camuflar todos os movimentos subjetivos, quando a própria força humana de trabalho é vendida em troca de um salário e se torna uma mercadoria igual às outras. (KONDER, 2002, p.60).

A vida cotidiana embora possa constituir indubitavelmente, há um terreno que propicia à alienação. Heller (2000) acrescenta que “Quanto maior for a alienação produzida pela estrutura econômica de uma sociedade dada, tanto mais a vida cotidiana irradiará sua própria alienação para as demais esferas.” (p.38).

A televisão é vista no âmbito da esfera pública brasileira em seu papel de conferir visibilidade e contribuir para o debate político-cultural das questões relativas a comunidades carentes. No entanto, a mídia esconde a divisão de classes e a realidade da favela, onde vivem os trabalhadores.

Konder (2000) diz que o homem burguês não tem consciência de que sua diversão passa por meio do consumo de produtos que a mídia oferece, nas condições da “livre concorrência”. Há um aumento exagerado das informações dadas pela mídia, de modo a provocar numa confusão do que é essencial e o que é ilusório.

1.6 Os caminhos da mulher no Funk Carioca: Novos valores e trabalho

A presença feminina no funk foi marcada por acontecimentos importantes na história que conduz o funk a um movimento conhecido culturalmente. Para as mulheres *MC's* do funk carioca tudo se inicia em 1991, num período em que Rômulo Costa (da equipe de som do Furacão 2000) casa com Verônica Costa, eleita em 2004 vereadora da cidade do Rio de Janeiro, pelo Partido Liberal (PL). Adotando como plataforma política a defesa do funk a referida produtora de funk obteve 37 mil votos, sendo eleita a quarta Vereadora mais votada na eleição. Verônica e Rômulo Costa são chamados pelos frequentadores dos bailes funk Carioca, *Mãe Loira* e *Pai Moreno*. Em 2002, Verônica monta sua própria Equipe *Glamurosa*, dedicada ao que chamava “funk do bem”.

A cantora Fernanda Abreu compôs uma música chamada “tipos cariocas”, que retrata os hábitos e preferências dos cariocas, e foi com essa canção que ela aproximou pela primeira vez do funk, gênero ao qual ficará associada. O funk, com apoio e liberado pelas mulheres, e com sua projeção na mídia adquiriu um grande público por meio dos programas e novelas televisivas.

O sonho dos frequentadores dos bailes se tornou realidade em junho de 1994, através da apresentadora Xuxa, que inaugurou o programa *Xuxa Park*, no quadro *Xuxa Park Hits* com a participação do *Dj Marlboro*, permanecendo no ar durante três anos. Assim, o *Dj* ganharia do *Jornal o Dia* uma coluna chamada *Galera* dedicada ao funk. (ESSINGER, 2005).

Enquanto isso, a equipe Furacão 2000 também tentava entrar na televisão. Verônica Costa, com sonho de infância de ser jornalista, ao oferecer projetos às redes de TV conseguiu

um contrato na rede CNT, que apostou em 1994 na proposta ousada de um programa com poucos recursos financeiros, a qual atingiu um sucesso de 13 pontos no Ibope. O passo seguinte foi em 1995 com o lançamento do programa em rede nacional.

Nesta mesma época existiam os Bailes de Corredor¹², o que Essinger (2005) interpreta como uma divisão de lutadores das facções – Terceiro Comando e Comando Vermelho. A briga era por território. Os confrontos entre as galeras ocorridos durante os bailes, divulgados pela mídia, contribuíram para a visão marginalizada sobre o movimento, o que inclui os bailes e o próprio estilo musical. Como consequência é criado uma série de mecanismos de repressão e controle sobre o movimento.

Uma das primeiras mulheres *MC* a ter grande destaque no Funk foi em 2001, a *MC* Vanessinha, com a música “Pikachu” (“*Me chama pra sair, olha a decepção/ me leva pro cinema pra assistir Pokemon/ se liga no papo reto que eu vou mandar pra tu/ eu quero é ir pro Motel pra brincar com o Pikachu*”), cantando a sua decepção diante do parceiro, decretando seu verdadeiro desejo. No mesmo ano de 2001, o ator Alexandre Frota, criou o grupo *Funk Beat*, cujas atrações eram as dançarinas mascaradas (a enfermeira do Funk e a Ninja do Funk), que não fizeram sucesso. Surge em seguida a *MC* Lady Lu que cantava o Funk “Loucura, loucura” (“*Lindo, tesão, bonito e gostoso*”).

Ainda em 2001, no programa fantástico da Rede Globo de Televisão, foi apresentado o caso das grávidas do Funk, meninas de 12 anos que de minissaia e sem calcinha frequentavam os bailes, participando de uma coreografia chamada “trenzinhos” por meio da qual mantinha-se relações sexuais em plena pista de dança. As grávidas quase nenhuma certeza tinham de quem era o pai verdadeiro. Muitas acusações surgiram depois das apresentações do grupo “Gaiolas das popozudas”, que se apresentavam seminuas numa gaiola e só de calcinhas enquanto eram bolinadas pelos jovens.

Podemos observar que neste período do Movimento, ocorreram mudanças de valores e normas sociais de gênero, mostrando que o ser social é historicamente determinado, questionando o padrão de desenvolvimento e criando novos valores e normas sociais. Na medida em que ocorre a transformação, atinge as representações de gênero, que constituem os papéis de cada um em seu modo de ser.

¹² Tipo de baile de violência explícita muito comum na década de 90, onde as galeras regionalizadas pela cidade em Lado A e Lado B se confrontam violentamente. O baile é conduzido pelas montagens das equipes de som (espécie de funk cujo ritmo é o grito de guerra das galeras, ritmo estimula a violência e a euforia).

Neste período o movimento é visto como uma construção cultural que transcende os séculos, passando pelas representações transmitidas de geração em geração e que, constituída em “cultura”, define o lugar do homem e da mulher com âmbitos diferenciados e antagônicos. Mesmo com a grande transformação dos costumes e valores que vêm ocorrendo nas últimas décadas, ainda perduram muitas discriminações, muitas vezes ocultas, relacionadas a gênero (SWAIN, 2001).

Discorrendo sobre o que expõe o autor acima, inúmeros são os instrumentos de socialização para conformação da identidade de gênero. Relações sociais complexas interagem em diversos níveis, sejam eles no âmbito familiar, comunitário e nas políticas públicas que se fazem presentes, não só no domínio das práticas, mas também no domínio psíquico. Tais relações definem-se, portanto, pela colocação de papéis sociais, representações e expectativas de comportamentos, partindo de uma caracterização biológica do masculino e do feminino, da masculinidade e da feminilidade.

Ademais, essa definição restrita de papéis sociais dá origem à relação de opressão, exploração e injustiça. A natureza da mulher é a todo momento, passível de ser perdida, sendo assim é necessário que ela seja constantemente apreendida, controlada, vigiada. Entende-se então que a perda da feminilidade ou a masculinidade é uma ameaça constante, e para que isso não ocorra existem regras que devem ser acatadas desde a infância, nos tipos de brincadeiras, nos modos próprios de ser de meninos e meninas em cada sociedade e classes sociais.

Moreira (2002) e Carloto (2001) corroboram com a ideia de que as atividades masculinas são distintas das femininas, em espaços produzidos pelas esferas domésticas e públicas. Cada uma destas pertence a um dos gêneros, difíceis de sobreporem. O afastamento da mulher da esfera doméstica é muitas vezes tido como uma degradação moral.

O destino de identidades e atividades como a separação dos âmbitos de ação para homens e mulheres, que estão valorizados de forma diferente, é a expressão social da desigualdade (VELOSO, 2001). Desta valorização desigual surge um acesso também desigual ao poder e aos recursos, o que hierarquiza as relações entre homens e mulheres.

Até 2001, raríssimas eram as figuras femininas no Funk Carioca. Os possuidores do disco *Funkmania*, produzido por Marlboro em 1993, lembram a Monique furacão, MC de 13 anos com o refrão “melô da vadia”. Já na linha erótica do funk tem o “Bonde das Panteras”

(MC Indiara) com o sucesso - “Descontrolada” – “*Ah, que isso, elas estão descontroladas!// elas sobe, elas desce, elas dá uma rodada, elas estão descontroladas!*”.

Sobre as vestimentas das mulheres do funk, as mesmas utilizavam um conjunto de shorts e tops, porque dão liberdade de movimento para dançarem, no entanto em 2010 também se renderam aos vestidos. A cantora da “Gaiola das Popozudas”, Valeska Santos, afirmou em entrevista no mesmo ano, que adotou os vestidos, porque o shortinho e o top se tornaram básicos enquanto o vestido é “hit”, pois deixa qualquer mulher mais elegante e para quem já tem um corpo bonito, fica inda mais “gostosa”. (ESSINGER, 2005).

Em 2008, dançarinas eram chamadas de “cachorras”, “tchutchucas”, “depravadas”, “galinhas”, “potrancas” e “vagabas”. Atualmente os apelidos estão mais respeitosos, os tempos são outros e os frequentadores do funk elogiam os pontos positivos das mulheres. A primeira foi Andressa Soares, ex-dançarina do MC Creu, apelidada de Mulher Melancia devido ao glúteo avantajado; sua parceira Daiane também recebeu um apelido, a Mulher Jaca, “que igualmente à fruta, é feia, tem casca dura, mas é gostosa”. (Idem).

Aquilo que antes era pecaminoso, hoje é entendido como sensual. Podemos observar nos estudos de Bakhtin (1987), que evidencia como o discurso oficial se apropria da festividade, de proibições e medos, respaldado muitas vezes nos valores que regiam o discurso religioso. Este, dentre os vários tabus e preconceitos gerados no interior do embate ideológico, liberdade X proibição, contempla a sexualidade como um dos vieses a serem combatidos. O que até então era entendido como parte das festas populares e percebido como completamente integrado, tanto no vocabulário da praça como na exaltação do chamado “baixo estrato corpóreo e do corpo grotesco”, passa a ser escuro, obtuso, feio e pecaminoso logo excluído.

No funk, segundo Lopes (2011), as performances de gênero são encenadas de modo polarizado, no espaço da sexualidade e no espaço do compromisso com o casamento. Existe nesta polarização uma ênfase na dominação masculina e nos padrões assimétricos dos gêneros. De um lado o jovem sedutor, macho que tudo pode e, de outro, o personagem fiel e amante.

Na linguagem do funk, mesmo existindo esta ênfase na dominação masculina e nos padrões assimétricos das relações de gênero, isso não significa que as mulheres se posicionam de forma passiva ou alienada. Bakhtin (1993) diz que há nessas manifestações grotescas

traços de uma insatisfação com a cultura hegemônica, que deflagra um sentimento de revolta contra várias formas de dominação.

No funk, além das mulheres frutas, temos outras personagens como a “novinha”. Trata-se de uma amante que é simbolizada pela juventude, objeto de desejo ou como aquela que dá prazer ao homem. (LOPES, 2011).

Para isso Scott (1995) questiona sobre a necessidade de rever se estamos no “campo das relações assimétricas de poder social”, pois a concepção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado imobiliza qualquer tentativa inovadora. Apoiar-se no conceito de poder, de Michel Foucault, entendido como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em diferentes campos sociais. Scott continua explicando que esses campos são entendidos como processos e estruturas, que abrigam o conceito, utilizado por Foucault: capacidade do ser humano de autodomínio gerenciar no embate constante com as múltiplas circunstâncias de vida:

(...) construir uma identidade, uma vida, um conjunto de relações, uma sociedade estabelecida dentro de certos limites e dotada de uma linguagem – uma linguagem conceitual que estabeleça fronteiras e contenha, ao mesmo tempo, a possibilidade de negação, da resistência, da reinterpretação e permita o jogo da invenção metafórica e da imaginação. (SCOTT, 1995, p.86)

Para Scott (1995), a questão da dominação de gênero não deve ser encarada como algo natural, ou simplesmente explicável. No interior de cada situação social e histórica, podem-se identificar resistência e múltiplas versões que, são mantidas, transformadas ou sustentadas, dependendo do aprofundamento teórico empregado como lente para interpretar, avançar e elucidar essa dominação.

Lopes (2011) afirma ter um novo tipo de feminismo no funk:

(...) o problema da violência de gênero não está no funk, mas na cultura brasileira de um modo geral (...) o funk seria um tipo de novo feminismo, passa por uma compreensão muito superficial dos “bastidores” do mundo funk, como também do próprio termo “feminismo”. É preciso reconhecer que, no chamado “funk-putaria”, muitas jovens ganharam voz e visibilidade na cena funk, bem como algumas performances funkeiras passaram a subverter certos significados tradicionalmente atribuídos à identidade de homens e mulheres. Porém, isso não significa -, que essas vozes femininas

do funk por si só configurem ou reivindicarem para si “um novo tipo de feminismo”. (p.155).

As construções de valores a partir das características físicas estabelecem funções de gêneros sociais. As mulheres por sua “fragilidade” física, consideradas doces e indefesas; o homem é tido como responsável pelo trabalho, pela mente e pelo saber. Pelos conceitos apresentados já se considera que o homem, devido a sua força, é capaz de liderar, enquanto que a mulher deve segui-lo. A partir daí já se determina então, o dominante e o dominado, historicamente as características físicas determinavam quem deveria liderar.

No ano de 2008, uma das primeiras Rodas de Funk realizadas pelo “*Movimento Funk é cultura*”, foi organizada por uma mulher, a Professora Adriana Facina do Museu Histórico Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lido e aprovado em sua casa, o manifesto dá destaque ao funk como uma das principais formas de cultura, de lazer e de trabalho da juventude das favelas. Ao mesmo tempo em que o manifesto se torna um instrumento de fortalecimento da identidade, enuncia qual o tipo de exclusão que essa identidade constrói, analisa Lopes (2011).

As possibilidades de transformação do senso comum estão, para Gramsci, no mundo social. As diferentes remunerações no mercado de trabalho, por exemplo, são partes importantes da desigualdade entre os sexos que se reproduzem ao longo da história do capitalismo. Mas existem muitas outras esferas de injustiça contra as mulheres: na divisão do trabalho dentro do lar, no grau de cuidados ou de educação recebidos, na liberdade de escolha, respeito ao tipo de vida que se deseja levar.

O assédio sexual é uma realidade para a mulher no mundo do trabalho, consequência de uma cultura que coloca o homem em posição superior, que naturaliza a condição de gênero num patamar de inferiorização. Ou seja, essa condição é explorada pelo mercado e medida de lucratividade relativa, devido, aos direitos trabalhistas, como licença gestante, amamentação e cuidados de chefe de família que hoje é uma realidade nas favelas do Brasil. Para Moreira (2002), a expressão do interesse do homem pela mulher é tida como forma de autoafirmação da masculinidade. Se caracteriza quando é utilizada a condição de poder, tentando subjugar a pessoa abordada ao seu interesse sexual. Contudo, este enfoque apenas ilustra uma esfera interpessoal das relações sociais.

Conforme os dados do Programa Nacional de Amostra de Domicílios - PNAD é crescente a taxa de participação das mulheres no mercado de trabalho, mas estas ainda sofrem uma série de desigualdades. Apesar do crescimento das taxas de escolaridade para todos os segmentos, as mulheres negras ainda apresentam taxas menores que as mulheres brancas. Isto tem impacto em sua entrada desigual ao mercado de trabalho, principalmente no que se refere ao rendimento.

A organização das mulheres em torno de agendas específicas está resultando na ocupação de espaços tradicionalmente reservados aos homens. As mulheres, hoje, ocupam postos da magistratura, como espaços conquistados no Legislativo e já estão alcançando espaços importantes no Executivo, como Governadoras, Prefeitas e Presidentes. Isso é o resultado de lutas, dos movimentos de mulheres, desde o início do século XIX contra a opressão e a discriminação, exigindo a ampliação de seus direitos civis e políticos.

Não há dúvidas de que nos últimos anos a mulher está cada vez mais presente no mercado de trabalho. Este fenômeno mundial tem ocorrido tanto em países desenvolvidos como naqueles em desenvolvimento. É importante, no entanto, ressaltarmos que a inserção da mulher negra no mundo do trabalho vem sendo acompanhada ao longo desses anos por elevado grau de discriminação, não só no que tange à qualidade das ocupações que têm sido criadas no setor formal e informal, mas principalmente no que se refere à desigualdade salarial entre homens e mulheres. A revista *Econômica* enfatiza que:

Apesar de todos os avanços e da presença cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho, a convenção de gênero que relaciona mulheres, feminino e feminilidade aos chamados afazeres domésticos continua praticamente intocada na sociedade brasileira. É verdade que muitas conquistas foram alcançadas e barreiras foram quebradas, mas neste quesito, muito pouco se vê de transformação. Isto se torna ainda mais evidente quando se olha para um fenômeno tão presente na realidade brasileira: o trabalho doméstico remunerado. Sua importância quantitativa, em especial para as mulheres negras, reflete uma dinâmica que faz com que as mulheres que se inserem no mercado de trabalho e possuem renda familiar suficiente deleguem o trabalho doméstico a outras mulheres (*ECONÔMICA*, p.18, 2010).

A “feminização” do mercado de trabalho é resultado do aumento do nível de escolaridade da mulher brasileira nos últimos anos, acontece graças à evolução dos seus valores sociais. Este fator tem levado também à queda da taxa de fecundidade devido à adoção de métodos anticonceptivos, os quais se tornaram mais acessíveis e diversificados nos

últimos tempos. Desse modo, mulheres mais instruídas acabam tendo menor número de filhos, o que as tornam mais disponíveis para a atividade econômica. O segundo fator preponderante refere-se à deterioração dos salários reais dos últimos anos, o que tem obrigado muitas mulheres a buscar uma complementação da renda familiar.

Apesar deste avanço no Brasil, as discriminações raciais têm atuado como eixos estruturantes dos padrões de exclusão social. Esta lógica se reflete no mercado de trabalho, no qual as mulheres negras, especialmente, vivenciam as situações desfavoráveis sofrendo uma tripla discriminação racial, de classe e de gênero.

Tabela 1: Mulheres de 10 anos ou mais de idade – cor/raça, grupos de idade (Trabalho) e anos de estudos (Educação) – 1999/2009

Indicadores (POPULAÇÃO)	1999		2009	
Cor/raça	Região Sudeste		Região Sudeste	
Branca	23 309 802	64,8	23988	57,7
Preta	2 418 042	6,7	3152	7,6
Parda	9 925 069	27,6	14009	33,7
Outra	298 807	0,8	391	0,9
Grupos de idade (TRABALHO)	Região Sudeste		Região sudeste	
10 a 14 anos	175 896	1,4	101	0,6
15 a 17 anos	424 630	3,5	346	2,0
18 a 19 anos	588 402	4,8	570	3,3
20 a 24 anos	6 511 920 (20 a 39 anos)	53,2	1946	11,3
25 a 29 anos	-----	---	2338	13,6
30 a 39 anos	-----	---	4454	25,9
40 a 49 anos	3 953 967 (40 a 59 anos)	32,3	3989	23,2
Grupos de anos de estudos (EDUCAÇÃO)	Região Sudeste		Região sudeste	
Sem instrução e menos de 1 ano	2 856 495	9,5	2632	7,2
1 a 3 anos	4 409 552	14,6	3701	10,2
4 a 7 anos	10 616 116	35,1	9572	26,3
8 a 10 anos	5 070 742	16,8	6084	16,7
11 anos ou mais	7 203 154	23,8	14348	39,5

Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 1999-2009.

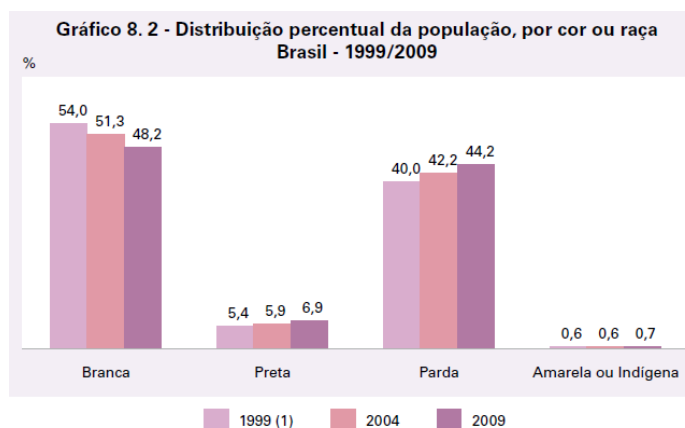
A tabela 1 mostra as mulheres na faixa etária de 10 ou mais, segundo cor/raça e grupos de idade e anos de estudos na região Sudeste. Observa-se uma maior população na região Sudeste entre as mulheres brancas em relação à preta e parda, tanto em 1999, quanto dez anos depois. É importante frisar que em 2009 os indicadores econômicos refletem que sucedeu o período recessivo registrado após a crise mundial no final de 2008:

A crise chegou ao Brasil nos últimos meses de 2008 e atingiu os setores econômicos em diferentes tempos e intensidades. As contas externas brasileiras foram afetadas, mas o ano de 2008 não fechou sua contabilidade macroeconômica com saldo negativo no balanço de transações correntes, já que a crise foi restrita aos últimos três meses do ano e isto, provavelmente, possibilitou um resultado ainda positivo. Apesar de representar retração, o PIB brasileiro vem diminuindo menos do que nos países centrais e os indicadores de saúde financeira do país são bons (OBSERVATÓRIO BRASIL DA IGUALDADE DE GÊNERO, p.11, 2009).

Assim, os indicadores de 2009, mudam após a crise econômica. Há um aumento no indicador de escolaridade (com 11 anos ou mais de estudos) e tal resultado constata a procura das mulheres por mais qualificação e sua maior inserção no mercado de trabalho.

O que se torna claro nesta tabela é com relação à cor/raça da mulher, onde se observa uma variável, de 7,6 em 1999 para 57,7 em 2009 com a mulher branca, que discrimina a inserção no mercado de trabalho. As mulheres negras são a síntese da dupla discriminação de sexo e cor na sociedade brasileira: mais pobres, em situações de trabalho mais precárias, com rendimentos menores e as mais altas taxas de desemprego. Abaixo, segue gráfico com a distribuição percentual de cor e raça no Brasil no período de 1999 e 2009, para análise da população em todo o país.

Gráfico 1: Distribuição percentual da população por cor ou raça no Brasil – 1999/2009.



Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 1999-2009.

O Brasil, que se favoreceu do trabalho escravo ao longo de mais de quatro séculos, colocou à margem o seu principal agente construtor, o negro, que passou a viver na miséria, sem trabalho, sem possibilidade de sobrevivência em condições dignas. Nesse contexto se encontra a mulher negra que pela raça, gênero e classe social, sua exclusão ocorre de forma mais acentuada e gritante.

Observamos, na tabela 2, o trabalho formal e informal da mulher na região Sudeste.

Tabela 2: Trabalho formal e informal – 1999/2009

Indicadores	1999		2009	
Categoria de emprego no trabalho principal	Região Sudeste		Região Sudeste	
Com carteira de trabalho assinada	3 733 443	59,1	6402	64,2
Militares e estatutários	1 109 967	17,6	1550	15,5
Outros sem carteira de trabalho assinada	1 471 174	23,3	2023	20,3
Trabalhadoras domésticas	Região Sudeste		Região sudeste	
Com carteira de trabalho assinada	732 457	30,3	1028	33,3
Sem carteira de trabalho assinada	1 685 703	69,7	2057	66,7

Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 1999-2009.

Conforme observamos na tabela sobre o trabalho formal incluíram-se as trabalhadoras com carteira de trabalho, trabalhadoras domésticas, funcionárias públicas, empregadoras, e trabalhadoras que não tem contrato de trabalho, mas que contribuem para a previdência social. A revista Econômica acrescenta que:

Um dos marcos para a construção da política social no Brasil e, com isso, também das chamadas políticas do cuidado, é a Constituição Federal de 1988. Importantes avanços com relação aos temas de proteção às mulheres trabalhadoras e conciliação entre trabalho produtivo e trabalho reprodutivo ocorreram a partir da promulgação da Constituição (ECONÔMICA, p.25, 2010).

Segundo a mesma revista estes dados estão associados à proteção social com os aspectos na Constituição Federal do Brasil e nas legislações previdenciárias e trabalhista, o que pode ser observado em detalhes na tabela 3.

Os resultados da PNAD refletem o aumento de posto de trabalho criado nos últimos anos que foram impulsionados pelo crescimento econômico observado. Houve um aumento na participação da categoria empregada com carteira assinada de 59,1% em 1999 para 64,2% em 2009, um resultado esperado em tempos de crescimento econômico e de criação de empregos.

Discutir sobre as lutas da comunidade e das mulheres e dar visibilidade aos sujeitos sociais não implica tão somente em aumento de oportunidade de trabalho, mas também em mudanças culturais, em uma nova postura profissional, em uma nova visão das relações que permeiam o cotidiano social e profissional. Significa, também, a ampliação dos trabalhos e discussões que abrem a mente e mudam a forma de pensar e agir das gerações. Para entender melhor disponibilizamos a tabela a seguir com os indicadores de igualdade de oportunidade e tratamento no trabalho da mulher em 2009:

Tabela 3: Indicadores de igualdade de oportunidade e tratamento no trabalho da mulher – 2009

Grupamento ocupacional do trabalho principal da mulher	Região sudeste	
	2009	
Dirigentes em geral	779	4,5
Profissionais das ciências e das artes	2194	12,7
Técnicos de nível médio	1362	7,9
Trabalhadores de serviços administrativos	2581	15,0
Trabalhadores dos serviços	5821	33,8
Vendedores e prestadores de serviços do comércio	1841	10,7
Trabalhadores agrícolas	1036	6,0
Trabalhadores da produção de bens e serviços e de reparação e manutenção	1588	9,2
Membros das forças armadas e auxiliares	24	0,1

Fonte: IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 2009.

A existência de gêneros produz uma distribuição variável na produção social, alheia à vontade dos envolvidos, baseada em sexo, classe e raça, sendo que essa relação depende de uma visão particular, atribuindo um lugar social a cada um, de acordo com os atributos que possui e se dá através da dinâmica das relações sociais.

Diante disso, o gênero constitui uma realidade complexa, não podendo, portanto, ser considerado um conceito fixo (SAFFIOTI, 1999 *apud* CARLOTO, 2001), mas constantemente redefinido pelos indivíduos em situações nas quais se encontram e que

acabam por compor-se em momentos históricos. De fato, quase sempre as mulheres são cerceadas em suas necessidades e capacidades em função da diferença sexual.

Engels (1984) estuda a evolução das famílias e as classificam em partes, como Consanguínea, Punaluana (associação, casamento em grupos), Sindiásmica e Monogâmica. Na família consanguínea considerada a primeira etapa da família, os grupos conjugais classificam-se por gerações, na Punaluana o patrimônio está no seu início e o incesto passa a ser proibido e, a família Sindiásmica que dificulta os casamentos feitos em grupo, conhecido como criação de um lar comunista para a época precedente. Para Engels o lar comunista significa

predomínio da mulher em casa; tal como o procedimento exclusivo de uma mãe própria, na impossibilidade de conhecer com certeza o verdadeiro pai; significa alto apreço pelas mulheres, isto é, pelas mães. Uma das idéias mais absurdas que nos transmitiu a filosofia do século XVIII é a de que na origem da sociedade a mulher foi escrava do homem. Entre todos os selvagens e em todas as tribos que se encontram nas fases inferior, média e até (em parte) superior da barbárie, a mulher não só é livre como, também, muito considerada. (Ibidem, p.50-51).

Nesta etapa o homem passa a ser casado com uma mulher, mas a poligamia é um direito do homem, é nesse período que se inicia os casamentos arranjados. O poder era da maior parte feminina, ela quem definia as relações sanguíneas. O autor mostra que as mulheres nem sempre foram submissas aos homens. A mulher poderia escolher seu parceiro sexual, até mesmo sua sexualidade era mais respeitada. “A família”, “é o elemento ativo; nunca permanece estacionária, mas passa de uma forma inferior a uma forma superior, à medida que a sociedade evolui de um grau mais baixo para outro mais elevado.” (Ibidem, p.30).

A família monogâmica nasce da família sindiásmica baseada no predomínio do homem e sua finalidade é de propiciar filhos cuja paternidade seja indiscutível. Difere-se da família sindiásmica por uma solidez nos laços conjugais que não podem ser rompidos por vontade em qualquer das partes. Engels (1984) continua

Desde a grande indústria arrancou a mulher ao lar para atirá-la ao mercado de trabalho e à fábrica, convertendo-a, frequentemente em sustentáculo da casa, ficaram desprovidos de qualquer base os restos da supremacia do homem no lar proletário, excetuando-se, talvez, certa brutalidade no trato com as mulheres, muito arraigada desde o estabelecimento da monogamia. (p.78)

Entretanto para Engels há formas de matrimônios que corresponde a estágios fundamentais da evolução humana. O que demonstra que a peculiaridade do progresso das formas de matrimônios consiste em que foi tirando cada vez mais às mulheres a liberdade sexual do matrimônio em grupos. Quanto mais o heterismo antigo se modifica em nossa época pela produção capitalista de mercadorias mais se transforma em franca prostituição a mais desmoralizadora se torna sua influência.

A única coisa que se pode responder é que a família deve progredir na medida em que progrida a sociedade. (...) A família é produto do sistema social e refletirá o estado de cultura desse sistema. (...) é lícito pelo menos supor que seja capaz de continuar seu aperfeiçoamento até que chegue à igualdade entre os dois sexos. (ENGELS, 1984, p.91).

O estudo do cotidiano é importante no entendimento da ação do homem como algo a ser analisado e interpretado. Entre vários autores marxistas Lukács é um dos teóricos que estudou esta temática e influenciou toda uma geração de pensadores.

A arte, ao contrário da vida cotidiana, oferece-nos um *mundo homogêneo*, depurado das "impurezas" e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano. Na fruição estética, o indivíduo depara-se com a figuração homogeneizadora, mobilizando toda a sua atenção para adentrar-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano. (FREDERICO, 2000, p.4).

A arte realiza este processo graças a sua essência e autoconsciência que representa a memória da humanidade. Artista e cientista têm vida cotidiana, mesmo com problemas que enfrentam pelas suas objetivações e as suas obras que são colocadas pela vida (HELLER, 2000). Ambos, artistas ou cientistas possuem suas particularidades individuais enquanto homens da cotidianidade, podendo ficar em suspenso durante a produção mas, com intervenção diante da mediação da individualidade.

O funk em nossa sociedade promove o que hoje é raro, uma aproximação entre as diferentes classes sociais, entre a favela e o asfalto, no caso do Rio de Janeiro, onde as favelas estão situadas nos morros que cercam as praias habitadas pelas classes favorecidas. Estabelecem vínculos culturais diversos e importantes, principalmente num contexto de ofensiva do capital onde a questão social se manifesta claramente por instrumentos como a

criminalização da pobreza. A fase do capitalismo na periferia produz violência e criminalização que gera miséria para os pobres e lucros para as classes dominantes. A indústria do crime permite a comercialização de vários produtos, como camelódromos clandestinos, estratégia de sobrevivência do pobre que a classe média endossa ao submeter-se consumindo a baixo custo e condena ao apoiar a repressão policial contra os mesmos. O movimento cultural do funk é capaz de expressar essa realidade por meio de uma linguagem própria, da arte popular, construída historicamente pela denúncia e “reinvindicação” de um lugar na sociedade. A música mostra-se eficaz na medida em que representa uma denúncia dos pobres e, ao mesmo tempo, responde mesmo que contraditoriamente, às necessidades de emancipação daqueles que produzem o funk.

A efetivação do ser social faz com que diminua a interferência do ser natural na vida cotidiana do homem. Lukács afirma que “no momento em que Marx faz da produção e da reprodução da vida humana o problema central, surge a dupla determinação de uma insuperável base natural e de uma ininterrupta transformação social dessa base”. (LUKÁCS, 1979, p. 16). O movimento funk representa uma forma específica de domínio da natureza do homem, dentro dos limites aos quais a pobreza tem lugar no capitalismo hegemônico em todo o mundo neste século.

Nos cadernos do Cárcere, Gramsci consagra o seu estudo ao senso comum, relacionando aos aspectos culturais, políticos e religiosos do cotidiano. O senso comum é atribuído pelo consentimento mútuo entre os indivíduos diante de um poder que oferece bens simbólicos para manter a sua força diante das concorrentes. Embora o senso comum pareça eterno está sempre em uma contínua transformação. Para Gramsci (1999)

(...) pela própria concepção de mundo, pertencemos sempre a determinado grupo, precisamente o de todos os elementos sociais que compartilham um mesmo modo de pensar e agir. Somos conformistas de algum conformismo, somos sempre homens massa ou homens coletivos. (p.94).

Para o indivíduo as configurações superestruturais e estruturais já aparecem preestabelecidas devendo, não apenas aprender a ver esse mundo como natural, mas inclusive defender abertamente essa naturalidade pela negação de qualquer elemento de deslegitimação. O resultado é a contribuição com a hegemonia da classe dominante.

CAPÍTULO 2

REPRESENTAÇÃO DA MULHER TRABALHADORA ATRAVÉS DAS LETRAS DO FUNK CARIOCA

“(...) ôô Coringa, seu otário para de vacilação. Tu é pouca areia pro meu caminhão! Agora é diferente, somos nós mulheres que estamos mandando. Fica de quatro, balança o rabo, me dá a patinha, bota a linguinha pra fora e late, late seu cachorro.. late que eu tô passannndoo!” (VALESCA POPOZUDA, 2007).

O que objetivamos neste capítulo não é pensar na comunidade ou classes populares do Rio de Janeiro situando-as geograficamente de forma dual. O morro não é visto tão somente como um lugar de carências, mas como um espaço social onde surge a cultura e a música, expressam a representação dos pobres sobre si mesmos. Isso desafia a racionalidade burguesa, então, tamanho preconceito. O funk, ao mesmo tempo em que revela a realidade dos pobres, abandonados na periferia das grandes cidades, é usado como uma arma, uma lição da racionalidade humana em contexto de extrema hegemonia dos valores conservadores, expressão do domínio absoluto da cultura burguesa advinda do poder econômico. Neste contexto, a questão que procuramos responder é: como a mulher expressa a sua realidade e desafia os valores impostos? Quais são as contradições que estes valores representam e os resultados dessa forma de contestação na afirmação da vontade da mulher trabalhadora no cotidiano?

Resgatamos pelas letras a importância do modo como as mulheres (*MC's*) trabalhadoras chegam a ter acesso ao espaço profissional e a moradia para comporem suas músicas, cantarem e serem reconhecidas nacionalmente ou internacionalmente. Segundo Saffioti:

(...) ter um emprego significa, embora isso nem sempre se eleve a nível de consciência, muito mais do que perceber um salário. Ter um emprego significa participar da vida comum, ser capaz de construí-la, sair da natureza para fazer a cultura, sentir-se menos insegura na vida. Uma atividade

ocupacional constitui, portanto, uma fonte de equilíbrio. (SAFFIOTI, 1969, p.63)

Com base em Gramsci busca-se através das letras das *MC's* o significado de suas linguagens. Para o autor,

Linguagem significa também cultura e filosofia (ainda que no nível do senso comum) e, portanto, o fato “linguagem” é, na realidade, uma multiplicidade de fato mais ou menos organicamente coerente e coordenada: no extremo limite pessoal e próprio, isto é, um modo pessoal de pensar e de sentir. (GRAMSCI, 1987, p.36).

Para Orlandi (2013) a descrição das palavras, não está nos seus sentidos, mas além. Na análise do discurso há uma procura do real sentido em sua materialidade linguística e histórica e não do sentido “verdadeiro”. A ideologia não se aprende, o inconsciente não se controla com o saber.

(...) o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas “tiram” seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. (Idibem, p.42-43).

A seleção das letras do funk e a escolha de fragmentos foi criteriosa e visou trazer ao leitor um discurso que é recebido como agressivo por boa parte da sociedade. Baseamo-nos em três vertentes do Funk: a vertente *Proibidão*, a *Neurótica* e a *Melody*.

O chamado *proibidão* trata de músicas com ênfase em orgias e infidelidade, com um alto teor de apelo sexual. Nesta vertente os homens geralmente expressam a sua superioridade, durante o ato sexual, enquanto as mulheres falam dos maus-tratos que sofrem e disso fazem um motivo para sua infidelidade ou mesmo promiscuidade. Esse ritmo é considerado um subgênero musical que exalta a violência e o tráfico de drogas, por isso é pouco divulgado fora das favelas.

O Funk *neurótico*, outra vertente, tem um ritmo mais suave, utilizando de alguns sons eletrônicos parecido com o funk *proibidão* aborda com frequência realidade violenta do Rio de Janeiro, os comandos e facções criminosas.

O Funk *Melody* é constituído por músicas mais leves e se distancia dos demais por abordar de maneira menos explícita a sexualidade, reforçando o conteúdo de letras românticas.

Todos estes ritmos remetem a questão do sexo de forma direta e ao mesmo tempo romântica. Discutiremos como as letras erotizam, romantizam e visibilizam principalmente o corpo, deslocando a um universo íntimo a fim de construir uma crítica ao preconceito de gênero e à falsa ideia de liberdade sexual que se tem da condição feminina na sociedade brasileira.

A leitura do funk *proibidão* e do *melody*, produzida e cantada por mulheres é realizada para além do que choca, levando em conta a liberdade de expressão do corpo e a responsabilidade por sua representação.

O discurso das *MC's* presente nas letras do funk re-significa o corpo para questionar o papel da mulher na sociedade, mostrando sua capacidade de mudar o caminho de suas próprias vidas. A mudança na vida destas mulheres que saem do morro e vão para o “asfalto” está descrita nas letras¹³. Como expressa Gramsci (1987):

(...) a personalidade histórica de um filósofo individual é também dada pela relação ativa entre ele e o ambiente cultural que ele quer modificar, ambiente que reage sobre o filósofo e – obrigando-o a uma permanente autocrítica – funciona como “professor”. (p.37).

As compositoras/cantoras escolhidas como referência à essa pesquisa são as mais difundidas: Tati Quebra-Barraco (Tatiana dos Santos Lourenço), Valesca Popozuda (Valesca Reis Santos) e Anitta (Larissa de Macedo Machado). São oriundas de espaços populares do Rio de Janeiro, da classe baixa e média baixa, ex-empregada doméstica, ex-frentista de posto de gasolina e ex-cantora gospel, que conseguiram ascensão social graças à repercussão de suas músicas tocadas e cantadas no Brasil e em outros países. Essas *MC's* tiveram capacidade

¹³ Não se trata aqui de tipificar certos personagens como o faz Max Weber na “Política como vocação”. Como mostrou Ramieri Carli em conferência por ocasião do “Seminário Internacional Carlos Nelson Coutinho e a renovação do Marxismo” (11, 12 e 13 de novembro de 2013, UFRJ, Rio de Janeiro), “os tipos” os quais Coutinho aborda nada têm a ver com o modelo weberiano. Mas sim com Engels, para quem os tipos portam certa particularidade histórica diante de circunstâncias típicas. Identificamo-nos nessa ideia original de Coutinho, pois se esse autor, como mostrou a posição dos diferentes convidados deste seminário, era Lukacsiano e ao mesmo tempo, Gramsciano, a relação dialética entre tais fontes foi buscada por aquele para interpretar a cultura e a política brasileira em sua singularidade, visando o desenvolvimento do pensamento marxista a partir de um ponto chave: o método de Marx. Portanto, é a partir dessa visão de totalidade em Coutinho que interpretamos as *MC's*, .

de enfrentar suas experiências de vida e ler criticamente seus espaços, bem-sucedidas ou constituindo importante expressão cultural da sociedade.

Tati Quebra-Barraco, a Tatiana dos Santos Lourenço, nasceu no Rio de Janeiro no dia 20 de setembro de 1980. Atualmente é uma das principais referências do funk carioca. Foi criada na favela Cidade de Deus.

Valesca Popozuda, a Valesca Reis Santos, 34 anos, nasceu no Rio de Janeiro, no bairro do Irajá, e tem um filho.

Anitta, a Larissa de Macedo Machado, tem 20 anos, seu nome artístico foi inspirado na minissérie “Presença de Anita”, da Rede Globo. Ela admirava a personagem sexy e não vulgar, quer dizer, a espontaneidade de menina e mulher ao mesmo tempo. Anitta começou a carreira aos 08 anos de idade cantando no coral da Igreja Santa Luzia no bairro Honório Gurgel no Rio de Janeiro, onde seu pai tocava e, aos 17 anos, ela ganhou o troféu de Revelação no Funk. A MC declarou em entrevista recente (09/11/2013) ao programa “Estrelas” da Rede Globo, que ia a Igreja com entusiasmo somente para cantar. Ela se formou em Administração de Empresa, chegando a conquistar um posto na Petrobrás, porque seu foco em conquistar uma carreira. Contudo, ao ser convocada a ocupar a vaga hesitou, fazendo opção pelo sonho de tornar-se artista. Ela realiza trinta shows mensais. Sua descoberta para o público se deu, como mostra a mesma entrevista, por meio de um vídeo que ela mesma postou na internet. Anitta é ainda uma jovem moça de família de classe média baixa, é espontânea e extrovertida. Na ocasião ela fala de suas dificuldades anteriores em apostar nos garotos por quem sentia atração, embora sempre causasse inveja em suas colegas de grupo, sua característica marcante de gostar de se expor. A partir do vídeo que rendeu a Larissa a surpreendente audiência, ela passa a se focar mais do que nunca em si mesma, ou seja, no trabalho de composição, na performance do grupo, fazendo uma escolha pelo profissionalismo, deixando de sair à noite para aproveitar essa fase inédita de grande sucesso, se reciclando, criando e apostando na boa equipe que formou. Hoje Anitta vive na Barra da Tijuca, uma praia concorrida do rio de Janeiro.

As variadas letras cantadas pelas intérpretes mencionadas identificam-se em primeiro plano por meio da posição do corpo. Para Muraro (1983) “O corpo é à base da percepção e organização da vida humana, tanto no seu sentido biológico como social”. (p.23). O corpo aparece como erotizado no funk, na medida de suas exposições sensuais, representando a mulher como dona de seu próprio corpo. O corpo compõe o espetáculo, realçando a letra e o ritmo. As mensagens passadas pelas *MC's* são suavizadas, a depender dos ritmos (*melody*,

proibidão ou *neurótico*) e das batidas do funk, abstraindo a letra, que é dura de ser ouvida. Busca-se nas músicas uma forma de mostrar a realidade da mulher das classes populares que, no Rio de Janeiro, vivem muitas vezes, nos morros.

Para Debord (1997)

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e no seu corolário — o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a presença permanente desta justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna. (p.11-12)

Neste ponto de vista o ritmo funk carioca foi associado uma imposição da indústria cultural americana por ser interpretado como pobre, repetitivo e estrangeiro, logo seria efêmero e, superado por outras manifestações musicais (como foi o samba) já enraizadas no contexto urbano. Mesmo difundido, vimos que este discurso não encontra apoio na história, que é marcada por um processo ativo de apropriação e ressignificação do funk americano pelas classes populares do Rio, mesmo que, em 20 anos com a expansão dos bailes funk, encontrou-se resistência na indústria fonográfica ou nos meios de comunicação. Isto coincide com a crise do mercado e o avanço das tecnologias, porque os DVD's são disponibilizados para downloads gratuitos na internet e levando, conseqüentemente, a expansão dos bailes, que abrem uma projeção para o funk sem exclusividade na mídia. As músicas ficam pouco tempo na mídia.

Para Frederico (2000, p.2) a “arte ligeira e agradável tornou-se meramente ilusão”. Adorno (1980), ao tratar da música ligeira relata sobre a distração aos ouvintes como forma de incentivar os valores culturais. A música reflete os traços da música ligeira que resulta de uma contradição não resolvida. O autor refere à música atual como mercadoria quando seus valores não são compreendidos ou apreendidos pelo consumidor. A música nos Estados Unidos é como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias, é preciso comprar para poder ouvir a música. Para Adorno, Marx descreve o caráter *fetichista* da mercadoria como honradez daquilo que é autofabricado na qualidade de valor de troca alienado ao

produtor e ao consumidor. A forma que a mercadoria devolve aos homens, o caráter social do trabalho como produto do mesmo, tem reflexo na relação social com o trabalho, uma relação de objetos existentes fora deles. Trata-se do reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto.

Por meio do trabalho, a mulher é capaz de mudar radicalmente sua vida e, na medida em que isso acontece, ela muda suas famílias, suas comunidades, os grupos produtivos, as organizações das quais participam. O trabalho como *MC's* é para as mulheres uma forma viável de conquistarem sua autonomia econômica. Através da conquista da autonomia as mulheres se fortalecem e conseguem enfrentar a opressão à qual estão submetidas. Quanto menos oprimidas se sentem, mais essas mulheres apostam em sua força produtiva. Os valores estéticos enlaçam com questões que configuram a percepção do sujeito, portanto, a estética não é apenas o estudo do belo, a estética tem um valor subjetivo que se objetiva cotidianamente e interfere na interpretação da realidade.

Braz (2013) a esse propósito mostra que,

a significação social da criação artística foi o que levou Marx a elaborar princípios fundamentais da estética de um modo abrangente, vinculando-se dialeticamente ao conjunto de fenômenos concernentes às diversas modalidades de práxis humana. (p.67).

O autor acrescenta que na estética marxista “há uma dupla recusa: tanto em qualquer forma de naturalismo que tende a reproduzir a realidade como “cópia fotográfica” quanto ao formalismo, que confere à forma um privilégio absoluto”. (Idem).

Ao falar do próprio corpo, as *MC's* não constroem apenas um novo discurso, mas dão também concretude ao corpo da mulher da periferia, que sai do silêncio para tornar-se público, marcando a condição feminina, conforme mostram estes fragmentos, na visão *Melody* primeiramente e, em seguida, na visão do *proibidão*, ambas descritas nas primeiras páginas deste capítulo.

Versão Funk *Melody*:

“(…) Me olha, deseja que eu veja
Mas já digo: "não vai rolar"
Agora é tarde pra você querer me ganhar

Rebolo, te olho
 Mas eu não quero mais ficar
 Admito que acho graça em ver você babar (...)”.¹⁴

Versão Funk *Neurótico/proibição*:

Letra 1:

“(...) Me chama de piranha na cama
 Minha xota quer gozar,
 quero dar, quero te dar (...)”.¹⁵

Letra 2:

“(...) Na cama faço de tudo
 Sou eu que te dou prazer
 Sou profissional do sexo
 E vou te mostrar por que
 Minha buceta é o poder (...)”.¹⁶

Letra 3:

“(...) Sou Periguete, Eu quero mesmo é você.
 Sou Periguete e rebolo com prazer.
 Sou Periguete faço o " P " adormecer.
 Sou Periguete e Te amo pra valer (...)”.¹⁷

Vê-se nestas letras uma erotização introduzida para a mulher à música, que ela aparece não apenas como um sujeito do discurso, mas reivindicando independência sexual, o reconhecimento de seu poder de sedução na cama, em plano de igualdade. Pode-se identificar que a mulher, como sujeito do discurso reforça o imaginário masculino, se colocando como objeto sexual, mas ao mesmo tempo, quer se impor por meio da sedução; a voz feminina é um instrumento que expressa os sentimentos verdadeiros atrás do vocabulário machista, ou que vulgarmente excita o homem. Com isso, ela quer desconstruir e transformar as relações entre os gêneros e, neste caso a questão torna pública por meio das letras ao expressar detalhes de um momento da relação que é totalmente fechada no ambiente privado. Ou seja, é o discurso aberto vindo de um ritmo de vanguarda que a mulher MC faz uso para mostrar que a trabalhadora não quer mais ser objeto de relações assimétricas. Tal desigualdade não chega a ser expressa sem contradições, ou seja, não diz respeito a uma consciência humano-genérica, capaz de pensar uma nova sociedade sem divisão de classes.

¹⁴ ANITTA, Menina Má, 2013.

¹⁵ VALESCA POPOZUDA, Mama, 2012.

¹⁶ VALESCA POPOZUDA, Minha buceta é o poder, 2011.

¹⁷ TATI QUEBRA-BARRACO, Periguete, s.d..

Versão funk *Melody*:

“(...) Meu corpo quer você
Cada vez quero mais
E se você não vem
Meu mundo se desfaz

É o cheiro, Seu perfume
O seu jeito, Seus costumes
Que já me enfeitiçou
Apaixonado estou (...)”¹⁸

Versão *Neurótico/Proibidão*:

Letra 1:

“(.) Amor, Tá difícil de controlar
Há mais de uma semana
Que eu tento me segurar
Eu sei que você é casado
Como é que eu vou te explicar?
Essa vontade louca
Muito louca
Eu posso falar?
Quero te dar!
Quero te da da da da da da da da da da (...)”¹⁹

Letra 2:

“(...) E aí, seu otário,
Só porque não consegui foder comigo
Agora tu quer ficar me difamando, né?
Então se liga no papo,
No papo que eu mando.

Eu vou te dar um papo,
Vê se para de gracinha.
Eu dou pra quem quiser,
Que a porra da buceta é minha! (...)”²⁰

Letra 3:

“(...) Na arte do sexo,
Pode crer que eu esculacho,
Faço tudo que ele gosta e ainda dou meu cu de cabeça pra baixo...
Quero ver tu aguentar (...) quero ver tu aguentar
12 horas fazendo sexo (...)
Tu fudendo (...) tu fudendo (...) tu fudendo sem parar (...)”²¹

¹⁸ ANITTA, Meu corpo quer você, 2012.

¹⁹ VALESCA POPOZUDA, Quero te dar, 2010.

²⁰ VALESCA POPOZUDA. A porra da buceta é minha, 2008.

²¹ VALESCA POPOZUDA, Na arte do sexo, 2010.

As *MC's* das letras de vertente *neurótico/proibidão* desvendam a afirmação do poder subalterno, o papel do homem e a condição da mulher na sociedade. Observa-se que em determinadas letras a mulher reforça o lugar de sua exploração sem se reduzir a ele. Tanto na letra de versão funk *melody* quanto das versões *neurótico* ou *proibidão*, as músicas falam que o poder está com a mulher e não com o homem. Não se trata apenas de um poder de relações que estabelecem no plano sexual. Muraro (1983) diz que

(...) o sexo se encontra na articulação entre dois eixos da vida humana: o individual e o coletivo. É, ao mesmo tempo, o elemento mais importante do domínio da nossa interioridade, o lugar onde interagem libido, pulsões, desejos, funções, prazeres e desprazeres, e também mostra ser o elemento mais importante daquilo que chamaremos a “economia política da vida” isto é, a regulação das populações com todos os seus efeitos globais. (p.21).

Observa-se também que as letras do funk proibido são uma resposta dialógica ao machismo herdado culturalmente de uma sociedade patriarcal, questionando o papel dos homens na interação com a figura feminina. Aqui se trata de uma maturidade como mulher, que dada a sua vivência histórica elabora na consciência aquele parceiro que não a utilize como objeto, mas, como sujeito numa condição igual, vivido intensamente de forma solidária, portanto caminhando juntos no prazer e na luta cotidiana pela sobrevivência. Vemos na letra a seguir, a figura comparada a um “cachorro doméstico”. No funk há dois tipos de cachorros, o conhecido como “cachorrão” (homem safado) e o “cachorro” (homem que faz o que a mulher quer e deseja), nesta letra temos o cachorro, o contrário do conceito de homem que a mulher trabalhadora tem, precisa e idealiza: aquele que sabe o que quer, que pensa no futuro e não tem a mulher e os filhos como descartáveis; um homem que fantasie o sexo, mas que seja corajoso para viver a realidade. As mulheres numa extrema radicalização de uma liberdade sexual própria e desavergonhada mostram o que querem, falam e dançam o que sentem, sem pudor, num discurso direto.

Versão funk *Melody*:

“(...) Mas se eu chegar tu se garante
Que eu não gosto de moleque
Pega mas não gruda, que eu não sou chiclete
Não tô afim de historinha, conversa fiada
Eu tô querendo um homem
Cachorro eu tenho em casa

Vem vem
 Eu tô preparada pra te dominar
 Vai vai
 Vai na frente que eu já tô chegando lá
 Vem vem
 Chega com vontade, mostra sua pegada
 Eu tô querendo um homem
 Cachorro eu tenho em casa (...)”.²²

Versão *Neurótico/Proibidão*:

“(…) No passado me esnobava, agora tá me cantando
 Seu comédia, seu xarope..
 Agora late que eu to passando vai
 Late, late.. late que eu to passando vai
 Late, late.. late que eu to passando vai
 Late, late.. late que eu to passando vai
 Late, late.. da patinha, vai vem!
 Late, late.. late que eu to passando vai
 Late, late (...)
 Fica de quatro, balance o rabo
 Fica de quatro, balance o rabinho (...) balance o rabinho, vem (...).”²³

Na versão *Neurótico/proibidão* mostra-se a superioridade da mulher, sua consciência de não ser objeto, mas ela própria com uma autoestima que lhe permite reconhecer-se como sujeito de sedução, apesar do desprezo que sofreu na relação. Nos fragmentos acima tanto na versão funk *melody* como na *neurótico/proibidão* o homem é conduzido a fazer o que elas querem.

Podemos ver a arte como uma representação que vai conduzir a uma realidade diferente de nosso cotidiano, pois a aparência cumprirá a sua função de ocultar a essência. Diferentemente da experiência cotidiana, a arte nos fornece uma realidade autônoma mais alta e verídica. (FREDERICO, 2000). Para Lukács, Adorno e Goldmann, a arte nos termos postos por Hegel:

é uma atividade que preserva a sua autonomia (“uma imagem celestial do mundo”, como gritava aquele jovem em Royaumont) e, por isso, é vista sempre como parte integrante de um sistema de pensamento que estabelece critérios para o julgamento estético, permitindo, desse modo, separar a grande arte de suas contra facções. Aqueles discípulos de Arrabal, ao pretenderem dissolver a arte na vida (transformando-a num indiferenciado *happening*), anulavam a sua autonomia, indo, com isso, além

²² ANITTA, Cachorro eu tenho em casa, 2013.

²³ VALESCA POPOZUDA, Late que eu tô passando, 2010.

do mestre, que, afinal, escrevera peças destinadas especificamente para o teatro. (Ibidem, p.3).

Para Braz (2013) uma autêntica obra de arte e seu efeito no homem não é o afastamento da vida concreta e de seus interesses reais. Ela pode reforça-lo inserindo no homem um “processo de depuração que o leva a estabelecer uma relação mais humanizada com os problemas práticos da vida”. (p.70).

Há outros tipos de música compostas por Tati Quebra-Barraco, que relaciona o trabalho da cozinha ao prazer, numa referência a falta de poder, à vontade de se expressar falando de sexo, livremente.

“ (...) Entrei numa loja
Estava em liquidação
Queima de estoque
Fogão na promoção
Escolhi da marca DAKO porque
Dako é bom
Dako é bom
Dako é bom
Calma, minha gente é só a marca do fogão! (...)”²⁴

A “erotização de equipamentos domésticos” mostra nesta letra a liberdade de expressão para falar de assuntos proibidos ou expressar valores reprimidos, passando pelas coisas simples da vida cotidiana: o fogão é um símbolo da submissão feminina e a mulher é transformada em metáfora para falar que ela existe e deseja mais do que um fogão. Nos espaços onde toca o ritmo funk as danças são erotizadas com gestos obscenos, expressões corporais que lembram o ato sexual dialogando com as letras.

No funk cantado em duplas, temos como exemplo “Valesca e Mr.Catra” e “Tati Quebra-Barraco e Mr.Catra” com músicas que expressam o desejo sexual do parceiro.

Versão Proibidão/ Neurótico:

Letra 1:

(Valeska)
“Eu já falei pro mister Catra e vou repetir gostoso
Ai Negão tô com o cú pegando fogo.

²⁴ TATI QUEBRA-BARRACO, *Dako é bom*, 2004.

tá pegando Fogo
 Ai negão tô com o cú pegando fogo
 tá pegando fogo
 Ai negão tô que tô pegando fogo

(Mister Catra)
 Ai Valeska eu vou te dar uma mão
 Vem apagar teu fogo na mangueira do negão
 Vou apagar teu fogo
 Vou te passar o rodo
 Loira tu é gostosa com esse jeito apetitoso

(Valeska)
 Hoje eu tô cheia de tesão
 Passei meu perfume pra te excitar
 Botei a calcinha enterrada no cú
 Raspei a xereca pra você chupar

Eu já falei pro mister Catra e vou repetir gostoso
 Ai Negão tô com o cú pegando fogo.
 tá pegando Fogo
 Ai negão tô com o cú pegando fogo
 tá pegando fogo
 Ai negão tô que tô pegando fogo

(Mister Catra)
 Ai Valeska eu vou te dar uma mão
 Vem apagar teu fogo na mangueira do negão
 Vou apagar teu fogo
 Vou te passar o rodo
 Loira tu é gostosa com esse jeito apetitoso

(Valeska)
 Hoje eu tô cheia de tesão
 Passei meu perfume pra te excitar
 Botei a calcinha enterrada no cú
 Raspei a xereca pra você chupar”.²⁵

Letra 2:

“Uma semana na sua cama
 É um ano inteiro de prazer
 Não posso negar que eu gosto assim
 faz o que quiser de mim
 sua boca essa voz rouca
 acende uma chama sem fim Sabe pedir mais quer mandar
 eu gosto de obedecer (Tati)
 sua escrava me maltrata
 I love baby

Seu beijo gostoso te levo em meus braços
 Champanhe e morango na mesa do quarto (Catra)
 A nossa suíte te faz delirar

²⁵ VALESCA POPOZUDA e MR. CATRA. “Tô com cú pegando fogo”, 2009.

Quero você

Adoro dormi e acordar com você

Seu corpo no meu é ardente o desejo (Catra)

É muita loucura te ver pelo espelho/ Vem minha delícia aqui com seu preto²⁶

As coreografias concordam com as letras e dão um novo lugar à mulher passando por cima dos tabus. Essas músicas são consideradas vulgares, agressivas e desrespeitosas nos diversos espaços sociais onde, em geral, o corpo é silenciado e são reproduzidos os valores tradicionais nos quais indivíduos e sociedade, ser social e ser individual são esferas separadas. Mas essa mulher que vive nos morros (caso do Rio de Janeiro), que, no entanto, simbolizam universalmente a realidade sexual da mulher moderna encontra na música a mediação que liga estas esferas e mostra que ela batalha para sobreviver, que não é só objeto no mercado de trabalho, dona de casa e consumidora. Ela pensa, planeja sua vida e é capaz de fazer escolhas: o homem é para ela à síntese de um ideal de vida, de realização. O desejo e fantasias que devem ser silenciados publicamente nos espaços mais formais, são manifestados agora publicamente, culturalmente, embora de forma contraditória, porém democrática, de fácil acesso nas mídias alternativas.

O inverso do silêncio acontece nas letras do funk “*proibido*”, nas quais o discurso grotesco é dito de forma explícita tornando objeto de preconceito, julgado de baixa categoria e, portanto recusado pela indústria cultural. Campos (2011), ao falar dos grupos dominantes diz que estes produzem o inusitado, a “estigmatização do espaço” próprio das classes trabalhadoras. “Em outras palavras, o favelado é considerado classe perigosa, atualmente, por representar o diferente, o Outro, no que se refere à ocupação do espaço urbano.” (p.63).

Como se observa pelas letras, os discursos dos hits *Neuróticos/proibidos* são expressos livremente, sem metáforas e jogos de duplo sentido. Toda palavra surge em um contexto sócio histórico, portanto é um fenômeno ideológico por excelência. Para Gramsci: “Linguagem é, na realidade, uma multiplicidade de fato mais ou menos organicamente coerentes e coordenados: no extremo limite, pode-se dizer que todo ser falante tem uma linguagem pessoal e própria, isto é, um modo pessoal de pensar e se sentir.” (1987, p.36).

Em Orlandi (2013) “um dos pontos fortes da Análise do discurso é re-significar a noção de ideologia a partir da consideração da linguagem”. (p.45). Pode-se começar dizendo

²⁶ TATI QUEBRA-BARRACO e MR.CATRA, “Chama sem fim”, 2011.

que “a ideologia faz parte, ou melhor, é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer”. (p. 46).

Esses funks proibidos que tocavam apenas nos bailes de comunidade já tocam hoje fora das favelas, traduzindo agora o público do asfalto. Sendo o funk já aceito em diferentes espaços passa a integrar a paisagem sonora da cidade. Campos afirma que “O controle exercido pelos grupos dominantes se reflete, de forma incontestável, no cotidiano daqueles que são considerados subalternos na sociedade”. (CAMPOS, 2011, p.64).

Para Gramsci (1989), a situação de subalternidade pode tornar-se consciente quando “assume a consciência do significado do próprio operar, da efetiva posição de classe, da efetiva natureza das hierarquias sociais e políticas, quando se elabora uma nova concepção de política, de Estado, de sociedade”. (p.83).

A ação política faz com que as massas saiam da passividade e criem uma nova forma de pensar. Uma característica básica do conceito gramsciano de hegemonia é a afirmação que numa relação hegemônica ocorre a prioridade da vontade geral sobre a vontade singular, ou, do interesse comum sobre o interesse privado. A obra de Gramsci é marcada pela ideia da centralidade da política: “tudo é política”, seja na cultura, ou na filosofia em geral.

O ponto de vista da totalidade assume uma dimensão claramente política. E seu sentido amplo expressa o que Gramsci chama de catarse, um momento em que o homem afirma sua liberdade em face das estruturas sociais, sendo capaz ao mesmo tempo de utilizar o conhecimento dessas estruturas como fundamento para uma práxis autônoma gerar novas iniciativas. (COUTINHO, 2008).

Gramsci expressa na “demonstração de que não existe uma abstrata ‘natureza humana’, fixa e imutável (...), mas que a natureza humana é o conjunto das relações sociais historicamente determinadas”. (Ibidem, p.109-110). E prossegue que “a ciência política deve ser concebida, em seu conteúdo e também em sua formulação lógica, como um organismo em desenvolvimento”. (p.110).

As músicas do funk também servem como forma de reivindicação de direitos sociais na medida em que retratam os interesses e valores populares, conforme vemos os fragmentos de duas versões:

Versão funk *Melody*:

“(…) O natural do Rio é o batidão
A playboyzada e os manos do morrão
Funkeiro é nós com muita disciplina
Www.com Brasília

Quero ouvir, vamos lá...
Diretoria tá de pé, é nós mané
Esse é o funk do Rio de Janeiro
O lema é paz, justiça, liberdade 100%
Humildade, sem neurose e sem caô

Vida de *MC* que eu to vivendo,
Vou levando no talento, para a vida melhorar
O clima aqui está difícil
Se liga, meu amigo: não vou parar de cantar

Eu peço a Deus para que olhe por nós
Prlombombom bom bom
Prlom bom bom bom bom
Já perdi vários amigos, mas não calarão a minha voz
Fala que é nós, é

Eu sou guerreiro, eu sou certo e não admito falha
Favela é só papo reto, não somos fãs de canalha,
Eu sou guerreiro, eu sou certo e não admito falha
Favela é só papo reto, não somos fãs de canalha (...).²⁷

Versão *Neurótico/Proibidão*:

“(…) Sou um punk da periferia
Sou da Freguesia do Ó
Ó
Ó, aqui pra vocês!
Sou da Freguesia
Tranzo lixo, curto porcaria
Tenho dó
Da esperança vã da minha tia
Da vovó
Esgotados os poderes da ciência
Esgotada toda a nossa paciência
Eis que esta cidade é um esgoto só (...).²⁸

²⁷ ANITTA, Rap da cidade alta, 2013. Adaptação de *MC Sapão*.

²⁸ TATI QUEBRA-BARRACO, Punk da Periferia, (Letra de Gilberto Gil. Muitas letras do funk são adaptações de músicas da MPB (Música Popular Brasileira)).

As figuras do “playboy”, do “favelado” e da “sociedade”, estão presentes tanto nas falas cotidianas como na música Funk como um todo. Um “playboy” se refere ao fato de nunca ter sido “favelado”, tornando evidente a oposição de classes ou de condições sociais desiguais entre um e outro personagem. O “playboy”, se não está tão presente nas letras das canções, é representação onipresente nas falas dos jovens funkeiros. Os filhos da classe média carioca são conhecidos como os jovens “com condições”, graças à sua posição social que permite levar uma vida confortável e sem ter que trabalhar. O funk nas letras das *MC's* servem para solução de problemas para muito jovens.

“Conheci o Lula no Complexo do Alemão,
E ele não tirou o olho do meu popozão
Com todo respeito, senhor presidente,
O senhor gostou de mim, e o seu olhar não mente
Mas, senhor presidente, meu papo é outro
Sou popozuda e represento a voz do morro
Luis Inácio é do povo, e escuta o que ele diz
A favela tem muita gente, que só quer é ser feliz
Que Dilma que nada! Me leva pra Casa Civil
Vou por o som na caixa e balançar o quadril
O funk não é problema, para alguns jovens é a solução
Quem sabe algum dia viro ministra da Educação”.²⁹

Esta letra acima foi feita para o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, após a Valesca encontrá-lo num canteiro de obras no “Complexo do Alemão”, morro do Rio de Janeiro. Sua intenção era que o ex-presidente, um “Silva burguês”, ajudasse a tornar o funk conhecido internacionalmente, como o samba.

Na produção os mesmos funks proibidos são negociados e suas letras trocadas por metáforas e jogos de duplos sentidos, estas substituições, seguem destacadas em negrito, substituindo o conteúdo erótico velado.

Letra 1a:

“Valeu, muito obrigado/ Mas virei **absoluta**”³⁰

Letra 1b:

“Valeu, muito obrigado/Mas agora **eu sou puta**”³¹

²⁹ VALESKA POPOZUDA, funk do Lula, 2009.

³⁰ VALESKA POPOZUDA - “Agora Virei Absoluta”, 2008.

Letra 2a:

(Valesca Popozuda)

“Muita polêmica. Muita confusão

Resolvi parar de cantar palavrão

Então, por isso, negão, vou cantar essa canção

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!

Refrão

Ama

Me ama de verdade

Ama

Me leva hoje para sua cama

Eu preciso de você, minha vontade é te dizer.

(...)

(Mr. Catra)

Quando eu te vi no portão, de trancinha, tamanco e vestido azul

Logo percebi que era amor por que ali logo vi que não era comum

Pedi o telefone e um abraço, mas eu fiquei sem entender

Porque quando o amor bate forte vem a vontade de dizer

Ama

Ama com vontade

Ama

Me leva hoje para sua cama

Ah! Maravilha!”³²

Letra 2b:

(Valesca)

“Muita polêmica, muita confusão

Resolvi parar de cantar palavrão

Por isso, negão, vou cantar essa canção (...)

Quando eu te vi de patrão, de cordão, de R1 e camisa azul

Logo encharcou minha xota e ali percebi que piscou o meu cu

Eu sei que você já é casado, mas me diz o que fazer

Porque quando a piroca tem dona é que vem a vontade de fuder

Então mama, pega no meu grelo e mama

Me chama de piranha na cama

Minha xota quer gozar, quero dar, quero te dar

(...)

(Catra)

Quando eu te vi no portão, de trancinha, tamanco e vestido azul

Logo latejou o meu pau e ali logo vi que piscou o seu cu

Puxei sua calcinha de lado e dei três cuspidas pro meu pau entrar

Então eu fiquei assustado, porque você só queria mamar

³¹ VALESKA POPOZUDA - “Agora Virei Puta”, 2009.

³² VALESKA POPOZUDA e MR.CATRA, “Me ama”, 2012.

Então mama, pega minha vara e mama
 Vem deitar na minha cama
 Aah (...) Maravilha
 Mama, Olha bem pra mim e mama
 Mama o meu saco (...)
 Ah, eu vou me apaixonar”.³³

A troca de metáforas acontece devido aos bailes, onde não podem ser cantadas as músicas proibidas. Nestas letras explora-se a sensualidade e o erotismo. Podemos dizer que o *proibidão* fala sem amarras sobre o sexo e suas fantasias enfrentam à censura.

Os sujeitos, que se situam em pontos específicos da sociedade pela exclusão de classe, se incluem nos funkeiros em busca de força para atuar socialmente. Essa configuração do Movimento Funk se inscreve socialmente sem um propósito claro, o que promove o não comprometimento com as demais práticas sociais. Na maioria das músicas há uma reivindicação por melhoria nas condições de vida, ou uma crítica social e política como se vê no rap³⁴. O que chama atenção é a cenografia, muitas vezes banalizando a sexualidade dos homens e, principalmente das mulheres. Mas este movimento marginalizado, sem lugar definido na sociedade, encontra uma identidade cultural por meio destas letras que tratam da exclusão social e da sexualidade. A música funk pode ser considerada uma produção artística cultural dentro de uma lógica Capitalista, que o povo produziu.

As músicas dos bailes remetem à felicidade em participar deste movimento e, ao mesmo tempo em busca de diversão como sexo, paquera, etc. Algumas expressam, em outros setores da sociedade a representação da vida, com letras que exaltam a felicidade de estar em um baile, apesar da resistência nas comunidades onde ocorrem, conforme propõe a música “rap da felicidade”:

“Eu só quero é ser feliz,
 Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é.
 E poder me orgulhar,
 E ter a consciência que o pobre tem seu lugar. (REFRÃO)
 (...) Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer,
 Com tanta violência eu sinto medo de viver.
 Pois moro na favela e sou muito desrespeitado,
 A tristeza e alegria que caminham lado a lado.
 Eu faço uma oração para uma santa protetora,
 Mas sou interrompido à tiros de metralhadora.
 Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela,

³³ VALESCA POPOZUDA e MR.CATRA, “Mama”, 2012.

³⁴ Esse contraponto entre o funk e o rap é feito constantemente neste estudo devido ao fato de os adeptos do funk reivindicarem para este movimento um tratamento social igual ao dado aos outros dois movimentos.

O pobre é humilhado, esculachado na favela.
 Já não aguento mais essa onda de violência,
 Só peço a autoridade um pouco mais de competência (...)
 Diversão hoje em dia, não podemos nem pensar.
 Pois até lá nos bailes, eles vem nos humilhar.
 Fica lá na praça que era tudo tão normal,
 Agora virou moda a violência no local.
 Pessoas inocentes, que não têm nada a ver,
 Estão perdendo hoje o seu direito de viver.
 Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela,
 Só vejo paisagem muito linda e muito bela.
 Quem vai pro exterior da favela sente saudade,
 O gringo vem aqui e não conhece a realidade.
 Vai pra zona sul, pra conhecer água de coco,
 E o pobre na favela, vive passando sufoco.
 Trocaram a presidência, uma nova esperança,
 Sofri na tempestade, agora eu quero abonança.
 O povo tem a força, precisa descobrir,
 E eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui.”

Este hit tornou uma letra registrada do funk, porque traduz a essência do movimento em resgatar sua origem: o som dos excluídos, música negra da periferia. Nesta música é explicitada a busca da felicidade e da representação social de um sujeito pacífico. Analisa que reconhece a posição no quadro social e quer mudar essa realidade, revelando na música uma forma de protesto contra o tratamento dado socialmente ao favelado. Este rap ao contrário de outras músicas observa-se em “eu só quero é ser feliz” um modo político de questionar de se posicionar socialmente. Nesta letra como em outros rap vemos a consciência da escassez e da condição de classe, muitas vezes associada à realidade da mulher pobre e do homem autoritário, este que não contribui nos afazeres domésticos e na renda familiar e filhos que se arriscam ao entrar no tráfico por não terem outra opção.

Enfatiza-se com o ritmo funk que a presença da mulher e sua sensualidade movimentam o ambiente dos bailes. Lopes (2011) observa que,

(...) a erotização do funk não deve ser vista como um fenômeno singular e isolado, uma vez que o “sexo” não é um tema estranho às manifestações da diáspora africana constitutivas da cultura brasileira (...) o maxixe, a marchinha, o samba e a própria MPB sempre foram permeados por temas eróticos. Não é de hoje que paródias, duplos e triplos sentidos e refrãos fazem parte de muitos gêneros musicais brasileiros (...). (p.158).

A “história do corpo” poderia fazer entender melhor estes mecanismos de poder da mulher. No século XIX, as primeiras etapas do capitalismo eram fundamentais para o

funcionamento de um trabalho árduo e pouco gratificante. Os indivíduos e seus corpos eram tratados de maneira disciplinar. A sexualidade, na era Vitoriana, mesmo nas classes dominantes, era reprimida e nitidamente controlada tal como a dos camponeses hoje. (MURARO, 1983).

Com o avanço do Capitalismo, “à sociedade de produção se sucede, por efeitos de acumulação, a sociedade do consumo, já é outro o tratamento que se dá ao corpo nos países desenvolvidos e nas classes dominantes dos países periféricos.” (Ibidem, p.159). Para a autora a “política do corpo” nas classes dominantes não é mais o puritano nem controles rígidos, mas sim a nudez, o erotismo, e os novos padrões estéticos, essenciais para manter o funcionamento de toda a comunidade baseada no consumo. Produzindo um saber adequado a tornar mais intenso o desejo pelo próprio corpo, possível de exploração econômica da sensualidade da mulher.

A partir daí, tentaremos descobrir algumas articulações concretas entre as normas de comportamento, a respeito das classes e a relação com a ideologia dominante na sociedade. As normas são “as regras explícitas ou implícitas, conscientes, ou inconscientes, que regulam a sociedade a seu próprio favor”. São, portanto, “emanadas dos setores dominantes da sociedade sobre os setores dominados”. (MURARO, 1983, p.24).

Esse domínio é traduzido em hegemonia exercida através da sociedade civil. Neste ponto Gramsci explica que a hegemonia como direção intelectual e moral se direciona e exerce a capacidade de conquistar o consenso e de formar uma base social. Assim, “norma e ideologia se confundem, sendo a primeira o modo pelo qual a segunda se concretiza em práticas precisas, minúsculas, cotidianas, e que vem a consistir na trama da sobrevivência das sociedades.” (Idem).

Em Chauí (1986, p.31) a ideologia,

é um “fato” social justamente porque é *produzida* pelas relações sociais, possui razões muito determinadas para surgir e conservar, (...) da produção das ideias pela sociedade, ou melhor, por formas históricas determinadas das relações sociais (...). (Grifos do autor).

A hegemonia segundo Gramsci pode criar também a subalternidade de outros grupos sociais não apenas na submissão da força, mas também das ideias.

Não se pode perder de vista que a classe dominante repassa a sua ideologia e realiza o controle do consenso através de uma rede articulada de instituições culturais, que Gramsci denomina de “aparelhos privados de hegemonia”, incluindo: a Escola, a Igreja, os Jornais e os meios de comunicação de maneira geral. Esses aparelhos têm por finalidade inculcar nas classes exploradas a subordinação passiva, através de um complexo de ideologias formadas historicamente. Quando isso ocorre, a subalternidade social também significa subalternidade política e cultural. (SIMIONATTO, 1995, p.43).

Segundo Vianna (1990) a mídia é um instrumento importante de dominação, não universal, onde os profissionais envolvidos reúnem valores e opiniões que não dão ênfase a determinados aspectos que são relevantes. A mídia não estimula somente o lado rico e erudito da cultura, mas também a cultura popular; nessas versões do funk à mulher é atribuída uma espécie de caricatura da realidade. Porém, sem ouvir o que diz, esvazia o que vem do povo, da periferia, porque não interessa o povo, o que interessa é o consumo e a geração de riqueza para apropriação dos outros, integrando os dois mundos, de modo que a divisão de classe, a alma da sociedade capitalista, seja idealmente abstraída.

Sobre os meios de comunicação de massa e o funk, Vianna (1990) acrescenta:

O consumo de *funk* no Rio não pode de maneira alguma ser considerado uma imposição dos meios de comunicação de massa. Pelo contrário: parece até haver um complô (para usar, sem pretensão de seriedade, um termo maquiavélico) dessas mídias com o objetivo de ignorar o fenômeno. (VIANNA, 1990, p.3).

O efeito da mídia quando constitui o seu parecer é avassalador devido a sua credibilidade e compromisso com o telespectador associado à ética de formar um canal direto com a população, de modo que as pessoas se sintam representadas. A imagem se torna pública e se assemelha a opinião pública. Esta pode ser um fato, um juízo de valor a respeito de diversas coisas. Vianna (2008, p. 222) observa que:

Cada vez mais, a periferia toma conta de tudo. Não é mais, o centro que inclui a periferia. A periferia agora inclui o centro. E o centro excluído da festa, se transforma na periferia da periferia. O Central da Periferia quer colocar todas essas questões em discussão, trazendo essa realidade periférica – e suas festas, e seus problemas – para a TV (mesmo tendo humildade de saber que a cultura da periferia não precisa mais da TV para sobreviver).

Constata-se que em geral, os meios de comunicação estimulam diversos preconceitos, sejam eles sobre a questão do negro, das mulheres ou outros grupos sociais. Os meios de comunicação possuem força para produzir.

Vê-se que o discurso midiático é “míope” porque ao mesmo tempo em que exalta o funk mantém o campo do exótico num contexto violento e excluído. (HERSCHMANN, 2000). O funk inserido na televisão aberta precisa descontextualizar-se, o mercado incentiva o consumo, tanto no “*proibidão*” quanto no “*funk melody*”, com o crescimento de casas noturnas voltadas ao funk. Até hoje o funk encontra barreiras a respeito de sua banalização e extrema erotização.

Para Marx o dinheiro no sistema capitalista passa a ser encarado como um poder capaz de substituir todos os valores. A sociedade burguesa gira em torno da dinâmica de mercado. Os seres humanos adquirem valores de troca para poder comprar o que desejam. Nestas condições, postas pelo valor de troca, as mercadorias assumem valores de usos surge o que Marx chama de *Feitichismo* da mercadoria. (KONDER, 2002).

As mercadorias parecem ter vida própria, dão a impressão de se moverem por si mesmas. (...) A própria linguagem cotidiana reforça o condicionamento, quando nos leva a dizer: o pão subiu, a manteiga abaixou, o açúcar sumiu, o leite melhorou, os fósforos pioraram (...) (Ibidem, p.47).

Saffioti (1969) diz que “libertar a mulher de sua alienação é, ao mesmo tempo, libertar o homem de seus fetiches”. (p.46). Tanto na televisão quanto em qualquer meio de comunicação o trabalho alienado é aquele em que o sujeito passa despercebido por ele. Seguindo uma rotina de tanto estar acostumado com aquilo que esquece e espera-se no outro dia a mesma rotina. Acontece na indústria cultural, como qualquer outra mercadoria, o consumidor alienado tem acesso ao lazer da mesma maneira que adquire qualquer coisa, sem um envolvimento autêntico com o que faz.

Adorno e Horkheimer (1985), ao mostrar a finalidade entre trabalho e diversão faz a seguinte observação:

Mas a afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona, desde o início, a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo

onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.135)

Giannotti (2004 *apud* DINIZ, 2011, p.38) em entrevista para o Jornal do Brasil de Fato alerta sobre a questão de a comunicação atingir as classes populares:

Primeiro, não ter ilusões com a grande mídia. Ela tem dono. Tem lado. Tem classe. E defende os interesses de sua classe contra as classes populares. Não existe este papo de neutralidade, objetividade. É tudo ilusão. A mídia obedece aos seus donos e serve aos seus interesses. A conclusão disso é que os trabalhadores precisam ter sua própria mídia: do jornal ao rádio, da TV à internet. Ter e usar, se aperfeiçoando cada dia mais. Se especializar e fazer coisas melhores que nossos inimigos de classe. Melhores para disputar com eles a hegemonia na sociedade.

Conforme sugere Giannotti (2004), os trabalhadores lutam pela redemocratização dos meios de comunicação. A audiência é outro fator que define a programação a ser acessado a fim de manter hegemonia no controle das informações. O entretenimento passa a ser acessado como uma falsa oportunidade de escolha. A credibilidade com o telespectador associado à ética num canal direto com a população forma a representação das pessoas, que favorece por sua vez, a formação de opinião.

A formação de opinião é importante para a influência da mídia. A imagem se torna pública, o que pode ser semelhante à opinião pública, podendo ser fato ou juízo de valor a respeito da política, de coisas, etc. Neste processo criam-se imagens mascaradas quando na verdade a vida privada se torna pública. (GOMES, 2004).

O funk, ao aparecer na mídia, se torna um instrumento de acesso à imagem pública, tendo um maior impacto no público quando dá ênfase ao preconceito, associando a algum tipo de violência. Gomes (2004) afirma que a mídia é um instrumento de rejeição ou convencimento, todavia a comunicação não é neutra nem parcial, possuindo um grande poder hegemônico de dominação enquadrado na imagem e no discurso.

Uma das letras mais tradicionais no ritmo funk e cantadas por todos os *MC* é o rap do Silva (1996). Esta música conta a história de um funkeiro, pai de família, trabalhador que foi assassinado quando ia para um baile funk. Neste rap o *MC* descreve que o funk não é

modismo, serviu para os que criminalizavam o funk, sobretudo, a mídia que difunde nos meios de comunicação o funk associado à bandidagem. O Silva na letra é o trabalhador.

Rap do Silva (Mc Bob rum)

Todo mundo devia nessa história se ligar
por que tem muito amigo que vai pro baile dançar,

Esquecer os atritos, deixar a briga pra lá
E entender o sentido quando o *Dj* detonar

(Solta o rap *Dj*)

(Refrão)

Era só mais um silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro mais era pai de família

Era um domingo de sol, ele saiu de manhã
Para jogar seu futebol, deu uma rosa para a irmã
deu um beijo nas crianças prometeu não demorar
Falou para sua esposa que ia vim pra almoçar

Era trabalhador, pegava o trem lotado
Tinha boa vizinhança, era considerado
Todo mundo dizia que era um cara maneiro
Outros o criticavam porque ele era funkeiro

O funk não é motivo, é uma necessidade
É pra calar os gemidos que existem nessa cidade
Todo mundo devia nessa historia se ligar
Porque tem muito amigo que vem pro baile dança
esquecer os atritos, deixar a briga pra lá
E entender o sentido quando o *Dj* detonar

(Refrão)

E anoitecia, ele se preparava, para curtir o seu
baile, que em suas veias rolava, foi com a melhor
camisa, tênis que comprou soado, e bem antes da hora
ele já estava arrumado, se reuniu com a galera, pegou
o bonde lotado, os seus olhos brilhavam, ele estava animado,
Sua alegria era tanto, ao ver que tinha chegado, foi
o primeiro a descer, e por alguns foi saldado
mas naquela, triste esquina, um sujeito apareceu
com a cara amarrada, sua mão estava um breu,
carregava um ferro em uma de suas, mãos
apertou o gatilho sem dar qualquer explicação
e o pobre do nosso amigo, que foi pro baile
curtir, hoje com sua família, ele não irá
dormir!

Esta letra, já citada no primeiro capítulo, é uma das mais representadas pelos funkeiros cariocas porque fala do trabalhador no Rio de Janeiro. Uma das músicas recém-lançadas, neste ano de 2013, por um grupo de mulheres, “Pagufunk” (coletivo de funkeiras feministas) sintetiza sobre a questão da mulher no Movimento funk Carioca, com a letra “*Se empodera*”:

“Essas Mulheres desconstroem o racismo em suas casas.
 E na rua: agitam a Baixada!
 Essas Mulheres desconstroem o sexismo em suas casas.
 E na rua: agitam a Baixada!
 E na Luta: transformam a Baixada
 ! Se empodera não de trégua!
 Chamei ela pro 8 de março e ela respondeu, assim:
 ! Eu Vou Por nós, pelas outras, por mim!
 Eu Vou Por nós, pelas outras, por mim!
 como minas chapa quente vão cantando assim:
 Ue! Vou Nós por, pelas outras, por mim
 ! Eu Vou Por nós, pelas outras, por mim!
 Chamei ela pra Ação Direta e ela respondeu, assim:
 ! Eu Vou Por nós, pelas outras, por mim
 ! Eu Vou Por nós, pelas outras, por mim !
 Se empodera! Não tem trégua!”³⁵

Esta letra mostra o empoderamento³⁶ das mulheres das comunidades de favelas no Rio de Janeiro, mostra o significado da mulher livre, que fica com quem quiser no baile, dança sensualizando porque tem uma autoestima elevada, mesmo estando ou não dentro de um padrão imposto na sociedade, faz sexo casual, e acima de tudo, busca e exige prazer com o sexo. Esta letra dialoga essencialmente com a mulher de baixa renda, com a mulher que mora em comunidades, com a mulher que, por desconhecimento, ainda acha que deve obediência e submissão ao seu homem.

³⁵ PAGUFUNK, “Se empodera”, 2013.

³⁶ Para Vasconcelos (2003) o conceito de empoderamento não pode ser considerado como isolado, é utilizado historicamente de diversas formas em diferentes perspectivas políticas e ideológicas. Este termo pode apresentar diferentes versões e sentidos dependendo dos interesses e, de quem dele se apropria. Pode ser definido como um processo dinâmico envolvendo aspectos cognitivos, afetivos e de condutas. Pode significar o aumento de “poder”, de autonomia pessoal ou individual dos indivíduos e grupos nas relações interpessoais, principalmente em relações de discriminação e dominação social. Empoderamento seria então, o “aumento de poder e autonomia pessoal e coletiva de indivíduos e grupos sociais nas relações interpessoais e institucionais, principalmente daqueles submetidos a relações de opressão, dominação e discriminação social” (p. 20).

2.1 As tensões entre a mídia e o funk carioca: outro lado da criminalização

Foi em 1990 que houve uma visibilidade do funk, que então passou a ser alvo de depreciações minuciosas tanto pelo poder público como pela mídia, com foco no questionamento à sua versão carioca. Nesta época existiam os “bailes de corredor”, também conhecidos pela classe média da Zona Sul como “arrastões”, já mencionado anteriormente. Os chamados “favelados” saíam dos bailes e iam às praias, assaltavam e aterrorizavam os banhistas. Facina (2009) chama esse fenômeno de criação midiática.

os arrastões foram apresentados ao amedrontado público como assaltos realizados por bandos de funkeiros favelados. Na verdade, se tratavam de embates entre galeras oriundas de bairros como Vigário Geral, encenando na parte “nobre” da cidade os rituais já bastante conhecidos nos territórios além túnel (...) O diferencial dos chamados arrastões era a cor da pele e a origem social dos jovens que se enfrentavam, alguns entoando gritos de guerra como “É o bonde do mal de Vigário Geral”. (p.4).

Neste período os bailes eram fechados pela polícia e os *MC's* não conseguiam sobreviver do trabalho como músicos. Os bailes eram perseguidos pelo poder público, e dessa forma o mercado do funk tornava-se um trabalho impossível para os *MC's*.

Em 2000, o funk parecia ter reconquistado seu espaço na mídia. As versões dos bailes de favela não eram as mesmas cantadas nos bailes do asfalto. As músicas da vertente “*funk melody*” tinham agora espaço em programas de auditório, novelas etc. Dessa forma, os “*melody*” são um exemplo de vertentes que apontam diretamente para a dinâmica da indústria cultural.

Segundo o Manifesto Movimento Funk é Cultura (2008),

(...) O mais grave é que, sob o comando monopolizado de poucos empresários, a indústria funkeira tem uma dinâmica que suprime a diversidade das composições, estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Assim, no lugar da crítica social, a mesmice da chamada “putaria”, letras que têm como temática quase exclusiva a pornografia. Essa espécie de censura velada também vem de fora do movimento, com leis que criminalizam os bailes e impedimentos de realização de shows por ordens judiciais ou por vontade dos donos das casas de espetáculos.

Para o referido Manifesto, as músicas chamadas “putaria” (*proibições*) estariam censurando os bailes, porém elas são as mais tocadas. Em 2009, o funk passa a ser um movimento cultural, impossível de ser proibido. Ao lado dos *MC's* e *Dj's* estavam o MST (Movimento dos Sem Terra), MTD (Movimento dos Trabalhadores Desempregados) e movimentos de luta pelos direitos humanos, pela democratização da comunicação e muitos outros (LOPES, 2011).

Segundo Adriana Lopes:

(...) para os atores de esquerda, a identidade funkeira, apesar de altamente heterogênea, deixou de ser vista como uma performance alienante e passou a ser compreendida como o resultado, ou melhor, como uma resposta subalterna a formas de opressão e exploração. Desse modo, a identidade do funk foi inserida num contexto mais amplo de luta contra o preconceito, a discriminação e a criminalização dos pobres, da população favelada do Rio de Janeiro e de suas práticas (Ibidem, p.27).

Hermano Vianna mostra que o funk avança na ideia de protesto e se impõe mostrando a realidade e a vontade do povo explícita na crítica social:

A novidade mais importante da cultura brasileira na última década foi o aparecimento da voz direta da periferia falando alto em todos os lugares do país. Ela se cansou de esperar a oportunidade, que nunca viria, de fora, de centro. Antes, os políticos diziam: ‘ vamos levar a cultura para a favela’. Agora, a favela responde: “Qualé, mané! O que não falta aqui é cultura. Olha só o que o mundo tem que aprender com a gente!” (VIANNA, 2008, p.13)

A mídia, então, capta essa relevância e procura dar visibilidade às *mulheres do funk carioca* pela via de suas lógicas e estratégias discursivas.

Na indústria do funk carioca a circulação de DVD's e fonogramas se dão pela venda em bancas de camelôs e piratas da internet. O advento da internet e novos meios de comunicação impulsionou uma crise na indústria fonográfica do funk carioca. A indústria reduziu a gravação de discos, assim sendo, não cumpre a obrigação do investimento na carreira do artista distribuindo comercialmente suas obras, sem, no entanto, abrir mão de explorá-los isoladamente. A aparição das mulheres MC's na mídia permanece por pouco tempo, contudo não se pode pensar que não sejam estratégias do mercado para lançar novidades que caiam no gosto do consumidor, à medida da lógica Toyotista de produção. O que Antunes (1995) explica sobre esta lógica é que esta voltada e conduzida para suprir o

consumo, sua produção é variada, diversificada e pronta para suprir o consumo com melhor aproveitamento possível do tempo de produção. Gramsci fez algumas indicações sobre o Toyotismo, aprofundando a uma integralidade voltada a um novo tipo humano em consonância com um novo tipo de trabalho e de produção. (ANTUNES, 1995).

O movimento funk inicialmente é liberado e dominado por homens, especificamente por galeras ou grupo de pessoas, turmas ou amigos. Aos poucos as mulheres iniciam sua participação neste movimento como forma de “resposta” às músicas provocativas dos *MC's*: letras que denegridem a imagem da mulher trabalhadora, isto é, do meio popular, como feias e mal cheirosas, revelando o seu sucesso no “*rap da mulher feia*” (rapper Abdulah, vocalista do Funk Firmeza). Hoje, nos bailes as mulheres têm o domínio.

O Funk tornou-se um movimento cultural reconhecido publicamente. A Constituição da República, em seu artigo 215, diz que o Estado deve garantir a todos o acesso a fontes de cultura e o pleno exercício dos direitos dela decorrentes. De acordo com o artigo 216 subsequente,

(...) constituem patrimônio cultural os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988).

Conforme o artigo 216, da Constituição é ilustrativo o fato de o PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) alertar para a questão da liberdade cultural como um direito humano e a obrigação do Estado em promovê-la. Desenvolvimento não é só saúde, educação e trabalho, mas com a expansão da liberdade cultural passa-se a exigir políticas explícitas que impeçam ou promovam a negação dos direitos culturais, em cinco áreas primordiais: “participação política, religião, acesso à justiça, língua e acesso a oportunidades socioeconômicas” e “as políticas reguladoras da globalização econômica têm de promover as liberdades culturais e não subjugar-las”, defende o PNUD. (1998).

A comunicação é considerada uma atividade mediadora entre o trabalho e a sociedade, uma vez que produz uma troca expressiva de informações e representações. Assim, é dada

uma importância significativa para essa mediação, no sentido de se influenciar o outro, constituindo a estrutura sobre a qual se move e dinamiza o processo de socialização do homem. Pressupõe-se que o acúmulo do conhecimento possibilita a concretização de determinadas formas de sociabilidade.

A comunicação é tão mais necessária se se leva em conta que o trabalho jamais é um processo capaz de surgir, de se desenvolver ou, ainda, de se realizar, em qualquer tempo, como atividade isolada de outro membro da espécie humana. **O trabalho é atividade coletiva:** seu sujeito nunca é um sujeito isolado, mas sempre se insere num conjunto de outros sujeitos (...) Esse caráter coletivo da atividade do trabalho é, substancialmente, aquilo que se denominará de **social**. (NETTO; BRAZ, 2008, p. 33-34, grifo dos autores)

Neste contexto, demarcado por mediações, o homem reproduz sua própria existência e necessita compreender seu mundo para transformá-lo. As transformações nas esferas naturais incidem em transformações no indivíduo e na sociedade. Novas situações sócio-históricas fazem com que o homem elabore novas respostas para dar conta às novas necessidades. Portanto, no desenvolvimento de suas potencialidades o homem passa a produzir a si mesmo e a sua própria história.

O ser social se revela (...) como uma estrutura que resulta da auto-atividade dos homens e permanece aberta a novas possibilidades – é uma estrutura histórica inconclusa, apta a reconfigurar-se e a enriquecer-se no curso da história presente e futura. Constitui-se na história pela ação dos homens e constitui historicamente o ser dos homens.” (NETTO; BRAZ, 2006, p. 42).

Além do recuo das determinações naturais, o desenvolvimento do ser social permitiu o surgimento de novas e diferentes necessidades e a complexificação das interações com os outros sujeitos. Com relação ao trabalho e a crise do capitalismo, em Gramsci a indústria fordista taylorista ao trabalhar com força de trabalho especializada, com produção rígida, programada, mecânica e parcializada fazia com que a comunicação e a informação aparecessem como justapostas e diacrônicas, a fim de obter uma organização científica do trabalho.

Não podemos entender a realidade que faz brotar o funk carioca sem considerar o aprofundamento e a crise do capitalismo, que coloca a economia acima do desenvolvimento humano, mediatizado pelo desenvolvimento tecnológico, tendo a informática como meio de universalização da informação e o uso desta para maior consumo do que é fútil, em

destrimento de conteúdos que interliguem os indivíduos para a transformação coletiva dos limites de sua realização. Nesse contexto de crise do mercado, aumenta-se a tensão existente no seio da cultura, resultando numa explosão das iniciativas espontâneas, da competitividade pela aparição e sucesso nos meios midiáticos alternativos. Assim, a produção do funk enfrenta uma corrida pela venda de um estilo musical, que por meio da informalidade ou do comércio ilegal projeta e constrói os mecanismos de lucratividade: são desde a composição com visto a uma produção certa, até os bailes, shows e comércio de CDs piratas. Contudo, esse trajeto não reflete uma lógica particular ao funk, mas a lógica à qual o mesmo se integra como qualquer ritmo e música hoje.

Essa lógica deixa assim, de marcar a produção originalmente popular para fluir como parte de um todo, que é a economia de mercado na era da globalização. O trabalho se distancia nesse curso do meio primário de realização humana porque nada do que produz parece sólido. Eis a importância do momento de projeção da mensagem universal que o funk proporciona e do movimento cultural e musical que embala a juventude de todas as classes, tendo as letras ousadas, escrachadas ou politizadas, como um conteúdo que o trânsito veloz do mercado de consumo precisa para sobreviver. Essa realidade expressa as contradições em que se move a cultura popular, resultando sempre em uma consciência fragmentada, que não consegue se emancipar, embora não consiga deixar de se manifestar e sobreviver nos espaços permitidos pela economia de mercado em crise por natureza.

O homem torna-se um ser que dá respostas precisamente na medida em que, paralelamente ao desenvolvimento social e em proporção crescente, ele generaliza, transformando em perguntas seus próprios carecimentos e suas possibilidades de satisfazê-los, bem como na medida em que, na sua resposta ao carecimento que o provoca, funda e enriquece a própria atividade com estas mediações, frequentemente bastante articuladas. Desse modo não apenas a resposta, mas também a pergunta são um produto imediato da consciência que guia a atividade. (PINASSI; LESSA, 2002, p. 229)

Todo trabalho é um momento de reprodução de uma dada formação social. Netto e Braz (2006, p. 30) afirmam que “trata-se de uma categoria que, além de indispensável para a compreensão da atividade econômica, faz referência ao próprio modo de ser dos homens e da sociedade”.

Lukács (1979, p. 87) relata que “o trabalho é antes de mais nada, em termos genéticos, o ponto de partida da humanização do homem, do refinamento das suas faculdades, processo do qual não se deve esquecer o domínio sobre si mesmo”.

Saffioti (1969) afirma que a “atividade trabalho, nas diferentes formas que assume ao longo da história, não é senão o resultado da história de luta do ser humano (homens e mulheres) com a natureza no processo social de produção de sua vida”. (p.43)

Dessa forma, quanto mais o ser social se desenvolve, mais as suas objetivações transcendem a questão trabalhista, conseqüentemente, inter-relaciona com a dinâmica social. E essa inter-relação advém das novas descobertas e realizações oriundas do trabalho.

É interessante destacar, em Lukács e em Gramsci a presença de um conceito em comum, o conceito de catarse. Em Lukács está presente na Estética, por meio da qual os indivíduos se liberam da mera particularidade, de suas limitações singulares e tomam consciência da dimensão universal que têm enquanto parte integrante do gênero humano. Em Gramsci, catarse é um processo mediante o qual um grupo social supera seus interesses econômicos meramente corporativos e se eleva a consciência “ético-política”, capaz de tornar hegemônica por dar respostas historicamente universais às questões vividas pela humanidade numa época concreta. Vemos que em ambos a catarse aparece em diferentes esferas sociais, como a passagem do particular para o universal, da necessidade para a liberdade. (COUTINHO, 2008).

Assim, o homem desenvolve as suas capacidades e as possibilidades de intervenção na realidade por meio da efetivação da consciência, que pode ser entendida como a condição de possibilidade do domínio do homem sobre a natureza e sobre si mesmo, se fazendo construtor de si e da história.

Há uma necessidade de “educar os trabalhadores” para o surgimento de intelectuais dentro da classe trabalhadora, que defende a transformação de sociedade capitalista pela revolução dessa classe. Para Gramsci é fundamental na formação dos intelectuais a perspectiva educacional do partido que dê consistência à luta pelos interesses da classe trabalhadora e, na revolução, estejam capacitados para governar e orientar um novo modelo de sociedade. A classe dominante busca interromper os intelectuais orgânicos com intenção de agregar aos seus partidos. E a mesma iniciativa é adotada pela classe operária na tentativa de agregar os intelectuais à luta revolucionária.

(...) o operário ou proletário, não se caracteriza especificamente pelo trabalho manual ou instrumental, mas por este trabalho em determinadas condições e em determinadas relações sociais (...) e já se observa que o empresário, pela sua própria função, deve possuir em certa medida algumas qualificações de caráter intelectual (...) **todos os homens são intelectuais,**

poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais. (GRAMSCI, 1989, p.7, **grifo nosso**).

Constata-se que para Gramsci o processo de trabalho deve ser o princípio educativo, com a tarefa de cumprir a função de estratificar as classes e a maioria do trabalho alienante, sob princípios democráticos falsos. O discurso sobre a escola e o princípio educativo da classe trabalhadora nasce para que a escola não reproduza o consenso e a hegemonia burguesa. Assim há necessidade de um reforço da importância da cultura própria da classe trabalhadora e a partir disso, um novo princípio educativo.

A escola, mediante o que ensina, luta contra o folclore, contra todas as sedimentações tradicionais de concepções do mundo, a fim de difundir uma concepção mais moderna, cujos elementos primitivos e fundamentais são dados pela aprendizagem da existência de leis naturais como algo objetivo e rebelde, às quais é preciso adaptar-se para dominá-las, bem como de leis civis e estatais que são produto de uma atividade humana estabelecida pelo homem e podem ser por ele modificadas visando o seu desenvolvimento coletivo (...) a tornar mais fácil o seu trabalho, que é a forma própria através da qual o homem participa ativamente na vida da natureza, visando transformá-la e socializá-la cada vez mais profunda e intensamente. Pode-se dizer, por isso, que o princípio educativo sobre o qual se baseavam as escolas elementares era o conceito de trabalho (...). (GRAMSCI, 1989, p.130).

Para tanto as escolas ocupam um papel de suma importância na sociedade capitalista. Para Gramsci o processo de trabalho como princípio educativo é imprescindível na formação de novos intelectuais para a classe trabalhadora, a fim de concretizar uma sociedade emancipadora que leve em conta a totalidade e a historicidade das relações sociais.

Questiona-se, o funk, como expressão de uma cultura oprimida seria, pois, a expressão, o manifesto das contradições que permanecem e se aprofundam, na era da mundialização do capital? Estas reflexões permanecerão no terceiro capítulo, que visa explicitar tais contradições no marco de uma sociedade urbana, cuja economia não é mais industrial e cuja terceirização, impulsiona as iniciativas individuais em busca de respostas provisórias e superficiais às necessidades sociais. O documentário que é objeto das páginas a seguir, não representa mais do que essa tensão que vive a sociedade moderna, marcada por um grande impasse no processo de emancipação humana, na qual a mulher reivindica o reconhecimento de sua existência e vontade como ser social.

CAPÍTULO 3

“SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA”

“(...) Eu vim de longe pra mostrar/ Um funk diferente/ Um funk Carioca!/ Com pitada saliente./ No funk Carioca/ Você vai se amarrar./ Eu sou teu professor/ E vim aqui pra te ensinar!”
(CARIOCAHOLIC, Funk Carioca, 2007).

Dirigido e produzido por Denise Garcia, o filme “sou feia, mas tô na moda” aborda, em 60 minutos, um rápido panorama do cenário do funk carioca, gravado na Comunidade “Cidade de Deus”, no Rio de Janeiro. O nome é título de uma música da MC Tati Quebra-Barraco - atualmente representante mais notória do cenário funk carioca. Ela representa na abordagem do filme um símbolo da mulher do funk, sendo que a letra da música da MC fala da mulher que se gaba do poder de, apesar de feia, pagar hotel para os homens, como mostra o trecho da letra abaixo.

“Eta lele, eta lele
Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco,
Sou feia mais tô na moda,
tô podendo pagar hotel pros homens isso é que mais importante.

Quebra meu barraco”.³⁷

O vídeo procura mapear o universo do movimento funk no Rio de Janeiro sob a ótica das *funkeiras*, tanto das MC's quanto das frequentadoras dos bailes, que são ao mesmo tempo mães, esposas, estudantes e trabalhadoras que vivem nas favelas.

Procuramos mostrar que o documentário denuncia o preconceito de classe em relação ao funk e que, de forma mitigada, de críticas diretas ao interprete mais do que propriamente aos conteúdos da música. Mostramos que a representação das mulheres por meio das letras é uma resposta política aos valores presentes nos discursos dominantes que estigmatizam a liberdade da mulher trabalhadora, logo, mostram um nível de consciência de gênero contraditória, baseada na realidade do meio popular. Porém, em sua entrada no mercado, seja ela produzida pela indústria cultural ou por veículos alternativos, são interpretadas pelo

³⁷ TATI QUEBRA-BARRACO, “Sou Feia Mais Tô na Moda”, 2005.

público segundo o viés da cultura que molda a sociedade de mercado: individualista, competitiva, acrítica e neoconservadora³⁸.

Para análise do documentário dividimos o mesmo em número de nove tópicos, dos quais a maioria trata de questões concernentes à mulher: suas lutas cotidianas, sua afirmação social e sua conscientização. São valores produzidos pela situação de gênero da mulher na sociedade de classe, como: igualdade para todos; competência (o saber fazer o funk); o prazer; a comunidade como um lugar de paz; o funk como trabalho; a questão do preconceito, a discriminação do “favelado” e a necessidade de também se projetar por meio da música, para além do território onde os artistas vivem, enfim, para o mundo. O documentário se identifica como voltado para a mulher do funk carioca, reivindicando o direito ao respeito pelo trabalho que as mulheres exercem no movimento; busca mostrar o que se deseja e desmistificar a realidade; enfim tem a aspiração de um tratamento igualitário na sociedade. O discurso é de defesa da arte que vem do trabalhador, que é popular e nem por isso menos competente no que faz e pretende desvelar o insistente preconceito da sociedade sobre o espaço da favela e os que nela vivem³⁹.

O documentário mostra que o funk faz parte do cotidiano e está presente nas comunidades de favelas do Rio de Janeiro. Sobre o cotidiano da vida do trabalhador, o procuramos compreender na Estética em Lukács a partir da seguinte reflexão sobre o cotidiano “(...) uma consideração ontológica do ser social é impossível sem procurarmos seu primeiro ponto de partida nos fatos mais simples da vida cotidiana dos homens” (LUKÁCS, 2010, p.37).

Frederico (2000) complementa essa perspectiva, dizendo que “a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma *elevação* na consciência sensível dos homens.”. (p.2). Para este autor a estética em Lukács tem uma peculiaridade original, seu enraizamento na vida cotidiana. O comportamento estético no conjunto das atividades humanas, parte das necessidades do dia a dia, do cotidiano como um dos seus momentos privilegiados, onde o comportamento do

³⁸ Ou seja, é uma cultura resultante da hegemonia do capital, cujas mediações não econômicas utilizam o sincretismo religioso brasileiro que é muito expressivo no Rio de Janeiro, indo do cristianismo por meio do catolicismo popular, do espiritismo e do candomblé às seitas neopentecostais de origem anglo-saxônicas traduzidas pela cultura imperialista estadunidense no Brasil iniciado no século XX, sobretudo após a ditadura militar. Estas últimas têm aplicado uma ofensiva que deixa seus traços neoconservadores, cotidianamente, por meio de cultos na grande mídia e de táticas eleitoreiras no parlamento. É uma cultura que utiliza a política representativa para impor um modelo de cultura política que mais endossa do que de fato contribui para uma cultura democrática.

³⁹ A nomenclatura dada aos tópicos do capítulo também se seguem na transcrição do documentário em anexo.

homem tem começo e fim, tem ponto de partida e ponto de chegada: “é dela (da vida cotidiana) que provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus limites habituais; e é para a vida cotidiana que retornam os produtos de suas objetivações”. (p.3).

Utiliza-se a análise discursiva do documentário “Sou feia, mas tô na moda”, chamamos a atenção inicialmente para a música de abertura, cantada por MC G:

“Quem nasceu, nasceu/ Quem não nasceu, não nascerá/ Com paz, justiça e liberdade/ o funk sempre vai rolar /Porque eu sou cria da favela/ e só quero é ser feliz/ falo do Cidinho e Doca, que é o funk de raiz/ um homem plantando o mal/ e eu tive de te dizer/ como diz mestre mulato, vê se aprende a viver” (MC G)⁴⁰

A música de abertura propicia algumas reflexões a respeito do que será analisado neste capítulo. A letra fala claramente da esperança e do enraizamento do funk, apresentando a paz, a justiça e a liberdade como valores reivindicados na vida cotidiana das favelas ou do Rio onde a violência e a perseguição dos pobres impera. Parece estranho que o movimento funk, que foi durante muito tempo mostrado pela mídia como um espaço de brigas, no entanto hoje reivindica a paz, como se tivesse provado a guerra. Orlandi (2013) observa-se que “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que no entanto significam em nós e para nós.” (p.20).

No depoimento da MC Deize Tigrone, apresentadora do documentário, no funk o que é sensual é moralmente aceito e o pornográfico é estigmatizado:

Bom gente, nós estamos aqui na Cidade de Deus, onde começou o funk sensual, né, por que já havia o baile “lado A lado B”(…). Não a gente tem que falar assim, sensual. Talvez não seja nem para falar, mas neguim fala que o funk é pornografia. E não sei o quê. Não é nada disso. É o funk sensual. (DEIZE TIGRONE)⁴¹

3.1 O Intelectual do Funk: aqui tem história

O vídeo trata do funk carioca que é repleto de MC's, homens e mulheres, e também de “bondes⁴²” formados por mulheres, as quais se tornam essenciais ao sucesso do negócio. No

⁴⁰ MC G - “Quem nasceu, nasceu”, 2006.

⁴¹ Artista do Funk Carioca, entrevistada no documentário.

⁴² Em companhia, junto.

filme o pesquisador e escritor Essinger, ao resgatar o início do funk carioca, mostra capas de LPs ou *long plays* dos anos setenta, explicando:

Isso aqui é o começo de tudo, predominância de Soul. Baile do Big Boy, começo dos anos 70. A gente tem aqui Ademir Lemos, outro grande Dj, que fazia o baile junto com o Big Boy e que continuou nessa tradição do Soul. A gente chega aqui às primeiras equipes de Soul. Soul Grand Prix, disco de 78, Furacão 2000. A cada baile mais de 10.000 adeptos do Soul confirmam: este é o som! E aqui você tem uma ideia do que era o baile da Furacão, Anos 70, segunda metade dos anos 80, Two Live Crew, Miami Bass, Hip Hop, que até hoje serve de base para o funk carioca. (SILVIO ESSINGER).⁴³

O Rio de Janeiro é o palco da cultura funk, onde a quantidade de bailes atrai diversas apresentações por final de semana. Trata-se de uma economia sendo sustentada pelo desejo e talento de uma enorme população que vive nas favelas e subúrbios cariocas. Coutinho (2013, p.59) mostra que o mercado de força de trabalho intelectual, impulsionado pela emergência da indústria cultural monopolizada “faz com que os intelectuais não mais sejam, pelo simples fato de serem intelectuais, “mandarins” privilegiados os quais a posse da cultura fornece prestígio e *status*”. (p.59). O documentário mostra que o funk assim como o samba, é um ritmo musical que tem origens sociais nas favelas.

Entre os anos de 2009 e 2010 surgiu o Funk Ostentação ou Funk Paulista, um estilo musical criado em São Paulo, originado do Funk carioca. Este funk é diferente do tradicional Funk carioca que fala sobre criminalidade, desigualdade social e da vida na periferia. O Funk Ostentação refere aos temas, como: carros de luxo, roupas de grife, joias, mulheres e bebidas. A ostentação é a primeira vertente do ritmo que nasceu fora do Rio de Janeiro. Em 2013, no Rio de Janeiro, o funk ostentação teve início com as *MC's* Pocahontas e Marcellly, conhecidas por sua letra “casa das primas”. Elas são conhecidas por serem as únicas *MC's* que cantam essa vertente no Rio, como exemplo, a música “mulher do poder” e “bigode grosso”.

Letra 1:

“Ostentação, palavra que eu gosto de ouvir
Se me quer do seu lado, tem que me fazer rir
Vem me buscar de Hornet, R1, RR
Me dá condição
Deixa eu totalmente louca, chapadona de Chandon
Gosto de gastar, isso não é novidade

⁴³ Escritor e pesquisador entrevistado no documentário.

Hoje eu já torrei mais de dez mil com a minha vaidade

É salão de beleza, roupa de marca, sandália de grife no pé
 Bolsa da Louis Vuitton, sonho de toda mulher
 Tudo que eu faço tá virando comentário,
 Postaram no face que agora eu tô de Camaro
 E quem tá comigo sabe, aonde chego eu dou sacode
 Sou a *MC Pocahontas*, tamo junto e a firma é forte (...)

Bota o dedo pro alto, deixa os homens loucos
 Esse é o bonde das minas que andam no ouro”.⁴⁴

Letra 2:

Tu tá maluco?
 Respeita o moço
 Patente alta, dá aula,
 Bigode grosso

Na festa não vai ter cerveja, mas pra nós ficar sussu
 Vai ter muito uísque, 10 freezer de red bull
 Liberado pras meninas pro negócio ficar bom
 Vai ter muita Amarula e muito chandon
 O churrasco é liberado, vai ta um delicia
 300kg de carne e o dobro de linguiça
 Vai ter muita picanha, pra quem quiser
 Mas a linguiça toscana é só pra nós mulher
 Vai geral ficar louco como o de costume
 E a equipe de som vai tá no último volume (...)
 Ó, a nossa festa é festa de milionário⁴⁵

Na década de 1980 existia o baile lado A e o lado B, já mencionado nos capítulos anteriores e no primeiro depoimento da apresentadora do documentário. Essa divisão se dava nos conhecidos bailes de “corredor”. Como diz a apresentadora Deize Tigrona⁴⁶: “(...) antigamente havia o baile funk, mas só havia o baile funk de, (...) como é que é? De lado A e lado B, que era o country, baile country, onde havia baile de briga”. Essinger⁴⁷ acrescenta: “época do baile de corredor... Isso chamou atenção no exterior. Falavam em “*Brasilian Fight Club*”, a porrada era um negócio até recreativo. O negócio é que as coisas às vezes extrapolavam e gente morria, né”. E agora passou a ser conhecido como funk do prazer, onde todos rebolam, diz Deize Tigrona⁴⁸.

⁴⁴ POCAHONTAS, “Mulher no poder”, 2013.

⁴⁵ MC Marcelly, “bigode grosso”, 2013.

⁴⁶ Artista do funk, entrevistada no documentário.

⁴⁷ Escritor e pesquisador entrevistado no documentário.

⁴⁸ Artista do funk, entrevistada no documentário.

3.2 As mulheres e as letras do Funk

O documentário além de dar voz às mulheres, que cantam e dançam em grupos funk, mostra um pouco da importância das músicas no dia-a-dia das comunidades.

Para entender mais a respeito do significado das letras do Funk procurou-se nas reflexões de Gramsci uma abordagem do cotidiano pela categoria do senso comum, Essa abordagem aparece com significados variados nos Cadernos do Cárcere, onde o autor aponta no senso comum e no bom senso alguns pontos positivos, vendo o cotidiano como uma compreensão do mundo de modo amplo, revolucionário ou restrito: originando-se da experiência coletiva das classes sociais na qual inclui os subalternos. O que significa que o conhecimento popular, no caso a música funk, parte do senso comum, ao mesmo tempo em que deve ser respeitado, deve transitar de forma cotidiana para formas mais críticas de abordagem do mundo. Sendo assim, a superação do senso comum é necessária para o Movimento Funk Carioca porque possibilita a transição para o processo de conscientização. Para Gramsci a formação de uma nova cultura está ligada a crítica ao senso comum, sendo o ponto de partida e ponto de chegada do processo de crescimento da vontade coletiva. (SIMIONATTO, 1995)

Pode-se observar que tanto o senso comum como o bom senso tem aspectos positivos e negativos, porque são vistos como modos dos homens do povo ver a realidade. Gramsci ao discutir “a cultura, em seus vários níveis, unifica uma maior ou menor quantidade de indivíduos em estratos numerosos, em contato mais ou menos expressivo, que se estendem entre si em diversos graus, etc.”. (GRAMSCI, 1987, p.36).

Gramsci entende a natureza humana como o conjunto das relações sociais. Pressupõe-se que a filosofia da *práxis* tem um passado cultural, o renascimento e a reforma, a filosofia alemã e a Revolução Francesa, o calvinismo e a economia clássica inglesa, o liberalismo laico e o historicismo, em suma tudo que está na base da concepção moderna da vida. “A filosofia da *práxis* é o coroamento de todo este movimento de reforma intelectual e moral, dialetizando no contraste entre cultura popular e alta cultura”. (GRAMSCI, 1987, p.106).

Ao encontro de Gramsci, Schwarz (2001) em “*Cultura e política de 1964-1969*”, toma como referência histórica o contexto da Ditadura Militar, período de estagnação econômica em que a educação era pouco esclarecedora, a possibilidade de uma articulação

revolucionária entre a arte e o público. Mas este contexto foi de desmonte dos projetos culturais por ações que visavam garantir o capital e lutar contra o socialismo⁴⁹.

No documentário a entrevistada Andrea fala do significado da música funk para as mulheres:

- Ah, muitas mulheres eram muito acanhadas em fazer as coisas, entendeu, então o que aconteceu, a música incentivou as mulheres a botá pra fora como a Tati canta, “bota na boca, bota na cara”, então hoje é mais aberto. (ANDREA).⁵⁰

Kate Lyra⁵¹ (pesquisadora) expõe sobre o ato de cantar: *“Cantar é uma coisa de forma extremamente espontânea, que agrada. Uma coisa tão ousada, uma mulher subir no palco e dizer “Eu quero isso, eu quero aquilo”, “Eu vou fazer isso, eu vou fazer aquilo”.* Falando basicamente de sexo, as compositoras dizem defender a liberdade sexual entre as mulheres, o que elas vêm perseguindo desde os anos 60. Uma das entrevistadas ao falar sobre a música de Tati Quebra-Barraco, tema deste capítulo, diz que a mesma serviu como um alerta para as mulheres:

*Pras mulheres e, pros homens também, né, porque, no caso dos homens, chega e fala para as mulé⁵², chega e fala “Ah, vamos ali”. As mulé antigamente, antigamente antes de surgir o funk, ia numa boa, aceitava, vamos no meu prédio? vai e assim tava indo, agora surgino o funk, não. **specialmente a música da Tati, que está dizendo muita coisa, alertando as mulheres.** (RAQUEL)⁵³.*

O discurso das mulheres funkeiras, veiculado no documentário, pode ser considerado, irreverente na forma de expressão, um discurso feminista. A cantora e compositora Fernanda Abreu, segundo Essinger (2005), diz que as pessoas acham que o modo em que Tati fala de sexo é masculino, porque ela usa a fala dos homens para falar dos mesmos e posiciona-se a

⁴⁹ No governo de Goulart temia-se uma luta de classes, retrocedendo diante da possível guerra civil, tendo como consequência a vitória da direita. O povo sem organização própria e liberdade de expressão às trocas de governos, sofrendo consequências como a intervenção nos sindicatos, rebaixamento de salários, censura, entre outros. A presença cultural da esquerda era dominante e por isso não foi extinta, mesmo com a ditadura da direita há hegemonia cultural da esquerda no país, que era composta por sociólogos, estudantes, e outros intelectuais. Um dos momentos marcantes nas artes nos primeiros anos de Ditadura foi o teatro com montagens politizadas que denunciavam a crueldade do regime militar, e que eram ameaçados de invasão pela polícia, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em contrapartida desenvolveu-se outro tipo de teatro, o oficina, erguido a partir da desagregação burguesa de 1964, mas ele não trazia em seus espetáculos uma resposta política, mas uma crítica da cultura burguesa diante de si mesma. (SCHWARZ, 2001).

⁵⁰ Entrevistada no documentário.

⁵¹ Pesquisadora, entrevistada no documentário.

⁵² Expressão oral do substantivo “mulher” no meio popular carioca

⁵³ Entrevistada no documentário.

favor, embora isso ainda não seja comum. A cantora não acha que está denegrindo a imagem da mulher como dizem e que as críticas são feitas para deslocar a música do baile funk para o meio universitário, cantando como se canta as músicas de Chico Buarque. Ou seja, querem interpretar o funk pelo viés da sociedade dominante “como outra poesia”, “outro português”.

O vídeo aborda, principalmente, a exclusão social e sexual. Ao mesmo tempo em que as mulheres passam a revelar que levam seus homens ao hotel, mostram que a sexualidade da mulher da favela existe e evolui a partir da cultura Funk, que é expressão e objeto de uma consciência que está surgindo.

Ao falar de mulher e sexo, o vídeo quase que exclusivamente entrevista mulheres, com exceção de Mr. Catra (Wagner Domingues Catra). As mulheres relatam no documentário, que o funk ocasionou mudanças em suas vidas. A “Tia Júlia”, mãe de MC, por exemplo, entrevistada no filme, mostra-se moderna ao dizer que deixa a sua filha agir da forma que quiser:

Não é totalmente apologia ao sexo, é um duplo sentido e se ela (a filha) quiser cantar um dia, fazer um rap, fazer uma montagem, assim, tipo assim, apologia ao sexo, eu vou, eu vou assinar embaixo. Por quê? Por que vou assinar embaixo? Porque serve. (TIA JÚLIA)⁵⁴

Parece-nos que a forma “tia” tem aqui uma função, até mesmo por que nenhuma outra mulher abordada no documentário é tratada desta forma.

As MC’s (do documentário) reconhecem o funk como depravação, embora admitam que possa ser um ato falho, conforme as entrevistadas, Denise e Raquel. Podemos então, entender que é necessário um tempo para que a novidade seja assimilada até para quem produz, tendo em vista que o modelo é o da televisão brasileira. Será que o funk é mesmo considerado depravado?

O funk quando fala aquelas coisas depravadas, é o que está acontecendo mesmo. É isso aí mesmo. E não só os homens, mas as mulheres também gostam. (DENISE)⁵⁵.

(...)

E se o funk fala nessas depravações como ele fala, e na televisão? (RAQUEL)⁵⁶.

⁵⁴ Entrevistada no documentário, mãe de MC.

⁵⁵ Entrevistada no documentário.

⁵⁶ Entrevistada no documentário.

Considera-se que o *funk* continua sendo visto com preconceito. Na fala de D. Lena⁵⁷ o que acontece hoje com o *funk* não aconteceu anteriormente devido a falta de liberdade: “*Com certeza, seria essa loucura, porque na minha época não tinha ninguém, não namorava porque o pai da gente não deixava. Tinha que ficar todo mundo olhando. Hoje, não, hoje tudo é liberado*”.

A pornografia é um dos argumentos que deslegitimam o *funk* como movimento cultural. As personagens do ritmo propõem um olhar crítico do modo de ver o *funk* como “sacanagem” ou algo censurado. Como argumenta Mr. Catra no documentário:

Um coroa comendo a criancinha na novela das oito não é sacanagem, tá ligado? (...) — O cara trepado em cima da mulher oito horas da noite na TV Globo não é sacanagem. O funk é sacanagem. Sacanagem é o dinheiro que o governo sonega, rouba. Isso que é sacanagem, isso que é crime, tá ligado? Realidade não é crime, realidade não é sacanagem. Todo mundo gosta de fazer amor, todo mundo gosta de gozar gostoso. (MR. CATRA)⁵⁸.

Como aborda Denise⁵⁹, o controle remoto pode ser considerado um instrumento de poder: “*Em minha casa sou eu e meus três filhos mesmo. Não penso em ninguém pegando meu controle remoto e mandando em nós lá em casa, não. Só nós mesmos, só eu e meus filhos*”. Qualquer família sabe quem detém o poder, o poder sobre a programação.

Em termos teóricos, quando o assunto é *Funk* relacionado ao feminino, dois problemas surgem e, o primeiro deles refere-se ao estudo do feminino em si; o outro é atrelar o *Funk* e a mulher, principalmente quando o assunto é a representação feminina no *funk*.

As mulheres sempre lutaram pelos seus direitos, luta que está presente nos movimentos sociais. A luta para transformar a realidade da inserção das mulheres nos movimentos sociais toma força a partir da década de 1970 com a participação das mulheres nos movimentos feministas e sua aparição na vida política. Duriguetto e Montañó (2011) identificam três tendências teóricas e ideológicas no movimento feminista nacional e latino-americano. O primeiro seria uma “perspectiva socialista” que a emancipação da mulher demanda na construção de um projeto societário contrapondo ao capitalismo; um segundo situa-se nos “marcos do capitalismo” onde o feminismo busca a igualdade e a liberdade das mulheres por meio de reivindicações; o terceiro é um feminismo filiado as “premissas pós-

⁵⁷ Entrevistada no documentário.

⁵⁸ Artista do *funk* Carioca, entrevistado no documentário.

⁵⁹ Artista do *funk* Carioca, entrevistada no documentário.

modernas” limitando-se ao culturalismo, atuando na subjetividade e nas representações sociais.

A representação das mulheres nos Movimentos Sociais atribuem a si mesmas algumas reflexões, como de Charlot (2000), ao afirmar que o sentido é sempre “produzido pelo estabelecimento de relações, dentro de um sistema, ou nas relações com o mundo e/ou com as demais pessoas” (p.56-57). Este sentido traz a ideia de que os sujeitos se produzem em suas relações e exprimem as leituras e interpretações de mundo. Sentidos e significados são construídos no contexto das relações sociais.

Com relação ao chefe de família, destacam-se alguns fragmentos:

Pelo menos eu tenho minha filha, a mais novinha está com quatro anos. Eu aprendi na rua, que minha mãe não tinha liberdade de conversar comigo sobre sexo. Então, o que vou fazer com minha filha? Eu vou conversar. Eu vou tentar ser liberal com ela pra ela poder ter confiança em mim, entendeu, pra não acabar acontecendo com ela o que aconteceu comigo: eu me perdi com onze anos e com dezesseis já era mãe. Não me arrependo. Tô aí, graças a Deus, meu mais velho está com quinze anos. Mas falta de diálogo e se a gente não olhar pros nossos filhos, daqui pra frente pior mais vai ficar. (DENISE)

(...) Comprar o anticoncepcional para ela tomar, entendeu, e mandar ela usar bastante camisinha, porque, né, conforme as várias, minha filha também tá nessa, que, né, a gente mora aí, então a gente não tem do bom e do melhor para poder dar a nossos filhos, a gente soa e corre atrás, mas não pode, né, nem tudo, mas a gente chega lá. (ANDREA)

O Brasil sendo um país capitalista dividido em classes sociais possui dois tipos de agentes que se inserem na produção: os que trabalham e os que não trabalham. (MURARO, 1983). As mulheres MC's do funk carioca e trabalhadoras cantam suas músicas e se expressam através do seu corpo como sede de seu trabalho.

3.3 A Mulher Trabalhadora e a Libertação feminina

Uma das questões discutidas no documentário é a realidade das mulheres terem conquistado independência financeira através do funk. Antes as mulheres se encontravam em casa, eram xingadas e agredidas pelos seus maridos, e pela sociedade se não cumprissem o

papel a ela determinado, hoje elas são conhecidas pelas MC's como guerreiras, como mostra Valesca:

Antigamente, as mulheres apanhavam, entendeu? Eram xingadas, entendeu? E elas abaixavam a cabeça. E hoje não. Hoje elas se mostram assim: trabalham, entendeu? Se mantêm sozinhas, muitas, entendeu? Cuidam de seus filhos e vivem sozinhas, guerreiras. Hoje as mulheres são guerreiras, são muito guerreiras. (VALESCA, GAIOLA DAS POPOZUDAS)⁶⁰.

As montagens das músicas das MC's foram inspiradas no cinema nacional, conforme mostra o depoimento da Deise Tigrana:

Vamos dizer que o que me deu ânimo assim para fazer esse tipo de montagem, então vamos dizer que foi o cinema nacional, que passava. Com cenas picantes. E a primeira montagem lá, que foi assim explícita, que, sabe, que levou a galera ao delírio, falando assim sobre a mulher ficar de quatro, de lado (risos), foi a minha. Foi a primeira montagem que eu fiz pro bonde das Bad Girls, que foi a "Discurti" que diz que se os gatinhos paga o motel, elas faz o que eles querem, então "de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha, depois vem pra favela toda aberta e assadinha"⁶¹.

A mulher de nossos tempos já conquistou importantes direitos o voto, o trabalho e ao estudo, recentemente à união homo afetivas, à gravidez assistida, porém falta-lhe conquistar a maternidade livre, o direito de dispor de seu corpo e de sua sexualidade. Este último pleiteado nas letras do funk cantadas pelas mulheres. Independente da classe social, cultural ou econômica, o nível de informação da mulher é hoje muito maior que no passado. Ela trabalha fora, tem acesso permanente a internet, lê revistas femininas informais, estudam mais e se profissionalizam em busca dos sonhos de emancipação social. É verdade que as classes populares ainda são sacrificadas em relação a tais conquistas, porém, o ensino público e gratuito surge somente nos anos 1960 no Brasil e o novo século já é marcado pelas políticas de cotas, que reconhecem uma dívida pública do país com a população negra. Outro lado da realidade, segundo a educadora e superintendente do Instituto Unibanco, Wanda Engel, entrevistada pela revista época (s.d.), o fato de 40% da mulher que vive em favela exercer o papel de chefe de família, ou seja, a pobreza, o desemprego, a baixa renda, que não a permite o abandono à família.

⁶⁰ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário.

⁶¹ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário

Observa-se que como no passado o julgamento dado à mulher é em nome da honra enquanto ao homem é em nome do desempenho sexual. Não é, ainda, facultado à mulher o direito ao prazer sexual sem que corra o risco de ter seus desejos serem moralmente julgados como valores degradantes, ao serem expostos. Embora a crise de hegemonia do masculino tenha sido instaurada pelos valores da modernidade, há muito que avançar em relação aos mesmos, o funk é uma demonstração. A mulher ainda não pode falar abertamente de sexo ou mesmo, planejar uma vida diferente do casamento tradicional, de reprodução da companhia masculina chefiando as famílias.

3.4 A voz das mulheres

O vídeo aborda a MC do funk por seu estilo espontâneo de cantar, falando do que a incomoda no cotidiano, como ser interpretadas pela sociedade como depravadas. O que antes se aprendia na rua, hoje é conhecido como liberdade. Nas letras as mulheres expressam abertamente, e não é só no funk que se fala sobre sexo. Para a entrevistada no vídeo, MC Valesca, as mulheres fazem o que querem:

Mas dizem que a mulher enganou até o diabo. Pior que quando ela quer, ela engana mesmo. E pro homem passar vergonha, acho que é difícil, porque quando a mulher quer fazer, ela sabe fazer muito bem, por debaixo dos panos. (VALESCA)⁶².

A fala de Valesca aponta para um avanço no comportamento das mulheres que não mais aceitam a tirania masculina. Valesca é uma moça magra, tem os cabelos loiros e olhos claros, tanto a cor do cabelo quanto a dos olhos não são naturais. Sendo assim, sua imagem deixa clara a tentativa de aproximação do padrão estético vigente, distanciando-a, por um lado, da imagem que se tem de uma moça de favela e, portanto, revelando que faz parte hoje mudar a aparência para ser diferente, perspectiva fundamentada obviamente pelo mercado, que movimenta um capital muito importante no setor de cosmético. Contudo, isso é possível graças ao poder de consumo da mulher trabalhadora que, apesar de ter menores oportunidades do que o homem precisa para se realizar, alimentar a imagem da feminilidade ao sair de casa. O funk vai mais além ao provocar em forma de ameaça o homem por deixar de dar atenção à sua mulher.

⁶² Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário

A música cantada pela Gaiola das Popozudas nesse segmento ratifica o que Valesca disse acima:

“A sua mina está em casa
A noite toda no sofá
E você vai pro baile,
Tá querendo esculachar
Vem andando cheio de marra
Pensando que é o Bam Bam Bam
E lá na sua casa,
Tem festa até de manhã Vai pro baile, cheio de marra
pensando que é garanhão
e enquanto na sua casa,
sua mulher tá com o negão
É claro que sua mina, não vai ligar pra nada
Você está lanchando e ela está sendo lanchada!”⁶³

Esta letra da Gaiola das Popozudas é uma “resposta⁶⁴” ao “Lanchinho da Madrugada” dos MC’s Magrinhos:

“A minha mina está em casa.
Tá dormindo no sofá.
Enquanto eu tô no baile.
Preparado pra zoar.
Vô pegando as ‘mulher’
E pensar que a minha mina.
Só pego naquela noite pra fortalecer no dia.
Não compara, com a de fé, tu é lanchinho da madrugada
Mas se mexer com a fiel (...) Se liga na parada (...)!!!
A (...) minha mina ela não liga é pra nada.
As minas que eu pego na pista, "é" lanchinho da madrugada
“Se ponhe” no teu lugar, e pára pra pensar
Tá comigo aqui agora, mas a de fé está lá” (...).⁶⁵

A mulher MC do funk é explorada na grande mídia, onde muitas vezes a imagem veiculada é de uma mulher vulgar, que se projeta por meio do corpo. A apresentadora do documentário Deize Tigrona também conhecida como “Deize da Injeção” faz suas músicas sempre a favor das amantes:

Eu sempre faço música a favor da amante, né, porque a fiel é sempre mais humilhada. Pra mim, a fiel é sempre mais humilhada, porque a maior

⁶³ GAIOLA DAS POPOZUDAS, “Resposta do lanchinho”, 2005.

⁶⁴ Resposta de funk é quando um MC lança uma música que instiga sobre um assunto que outro MC se sente “incomodado”, o outro lança uma outra música como resposta a sua “provocação”.

⁶⁵ MC MAGRINHOS, “Lanchinho da Madrugada”, 2005.

humilhação que tem é o cara sair de sua casa para sair com outra mulher. (DEIZE DA INJEÇÃO)⁶⁶.

O nome dado a MC Deize Tigrona como “*Deize da Injeção*” foi explicado no documentário:

(...) uma ideia, né, até tava assistindo televisão, eu vi um homem lá brincando de forçar pensamento e ele falava: “Tá ardendo, mas tá entrando”. E aquilo ficou na minha cabeça e meu marido falava: “Faz uma montagem assim, faz uma música assim.”, entendeu? E por ele estar pedindo para fazer uma música desse jeito, né, nesse ritmo, aí eu fiquei pensando, sabe, martelei ali e lembrei que eu tinha médico marcado, né, eu tava grávida e tava tomando a antitêtica. Então ajuntou uma coisa à outra e eu lembrei que eu tenho pavor de injeção e ajuntei mais aquele trecho que assisti na televisão e deu certo. A montagem foi um estouro, foi um estrondo e hoje eu sou conhecida como Deize da Injeção. (DEIZE DA INJEÇÃO).

Dj Marlboro, comenta no mesmo vídeo documentário, que as músicas de Tati Quebra-Barraco são um “grito de liberdade” para todas as mulheres:

Ela fala exatamente para poder mostrar, dar o grito de liberdade das mulheres. Não estou falando que ela em particular sofreu repressão, ela está fazendo isso por causa (...) Não! Ela falou por todas. Por isso que a mulherada, a maioria das mulheres é fã da Tati. A mulherada geral é fã da Tati. Ela tem mais fã mulher do que homem. Por quê? Porque ela grita e porque as mulheres sempre gostaram de gritar, de botar homem na praça, de direitos iguais.

Mas ela é feminista sem cartilha, ela não aprendeu isso, ela aprendeu isso com a vida, ela aprendeu isso na vivência. (Dj MARLBORO)⁶⁷.

O movimento funk atrai uma quantidade de mulheres que, segundo DJ Marlboro⁶⁸, “nenhum outro movimento tem”, mesmo o funk sendo “um movimento dos discriminados, né, um movimento pessoal, dos marginalizados, daqueles que são colocados à margem sempre. Eu acho isso muito legal, eu me orgulho de ser funkeiro”.

Sobre a questão do feminismo a entrevistada Kate Lyrá⁶⁹, descreve a reação das MC’s ao perguntar se elas são feministas, e a primeira resposta é que não são, “que feminismo é coisa do passado, que não existe”. E acrescenta que o discurso das MC’s é “feminista total”.

⁶⁶ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário.

⁶⁷ Produtor de funk Carioca, entrevistado no documentário.

⁶⁸ Produtor de funk Carioca, entrevistado no documentário.

⁶⁹ Pesquisadora, entrevistada no documentário.

Aqui é preciso observar que o avanço da liberdade individual, numa perspectiva neoliberal, produz em permanência a defesa do valor liberdade, porém, numa perspectiva individual, não é coletiva, pois quando as lutas assumem proporções de massa, a liberdade se torna material e objetiva, ela passa a manifestar o preconceito racial, o desemprego, os baixos salários, a violência nas favelas que resulta em perdas de vida e ameaça o direito de ir e vir. A mulher batalha por seu dinheiro e quando enfrenta a discriminação ou a violência de gênero, se sente só, pois de fato as causas feministas não conseguiram avançar no contexto, em que a extrema individualização da sociedade é uma arma contra a emancipação do trabalho.

Sobre liberdade, Lukács (1979) fala na possibilidade de objetivação do ser para-si na sociabilidade capitalista, que irá sinalizar a exigência de superação dos estranhamentos. Entretanto, destaca que o desenvolvimento social anima um ser cada vez mais integrado. Essa superação irá demandar escolhas, em escala social, de valores, da produção de seres livres e autônomos. As ações éticas, nesse contexto, ocupam entre as considerações de Lukács um lugar de destaque como sendo um dos canais de potencialização das possibilidades de liberdade. Caracterizam um modo de ser pelo qual o indivíduo se libera da pura singularidade, através de um domínio efetivo sobre seus próprios afetos e paixões, e, simultaneamente, igual domínio sobre as circunstâncias exteriores. Para Lukács (1979), apenas a ética se faz mediação na superação da dicotomia existente no capitalismo entre indivíduo e sociedade.

No funk a expressão do desejo é uma forma de expressão de liberdade, ela deve vir sempre em primeiro lugar. Para ser livre é preciso antes construir atalhos do que ficar preso a padrões exigidos na nossa sociedade, machista e preconceituosa. O que as mulheres *MC's* falam da intimidade é um grande avanço, mesmo que para alguns isso possa soar como agressivo ou imoral. Na Ontologia para Lukács (1979), que ganha importância na formação capitalista, pela primeira vez os homens passam a ter consciência de que a história é um produto de suas ações. Isso quer dizer que apenas no interior de determinações concretas a liberdade pode efetivar-se pela práxis humana. Nesse particular, é tarefa específica da esfera da ética de ser canal das necessidades humanas de liberdade.

3.5 A mídia e o Funk

O documentário ao discutir sobre a mídia mostra que é através dos meios de comunicação de massa que os bailes surgem e se consolidam e, mais recentemente, com a

internet, o funk se populariza. O funk no cotidiano da população do Rio de Janeiro gera diversos impactos e reações negativas e também positivas. O porque de se falar tanto do apelo sexual no funk, é assunto abordado pelo vídeo em análise. Thelles Henrique apresenta uma explicação por ocasião de uma reunião oficial a respeito do funk.

Por que essas letras sexuais? “Eu disse para ele o seguinte: Secretário, na época, essas pessoas que cantam funk hoje, elas têm entre 16, 17, 18 anos. E eles cresceram e quando crianças o funk não era um sucesso da mídia. O sucesso da mídia era o Axé Music. E essas crianças que hoje estão se formando adultos, cantam “69 frango assado”, cantam outras letras que vocês se sentem agredidos, elas ouviram nada menos agressivo do que “Vai ralando na boquinha da garrafa, vai descendo na boquinha da garrafa” e uma mulher seminua, se esfregando no gargalo de uma garrafa de cerveja e isso é o maior sucesso. (THELLES HENRIQUE)⁷⁰

Vale lembrar que o estilo de música “*axé-music*” também chamado de *bunda-music*, não sofreu tantas críticas quanto o *funk*. Será que esteticamente no *axé-music* as mulheres eram mais próximas do ideal de beleza de nossa sociedade? Será que o fato de não serem negras / faveladas influenciava a aceitação da sociedade?

Pode-se lembrar nas décadas de 70 e início de 80, a dançarina, cantora e atriz Gretchen conhecida como “Rainha do Bumbum”, que com sua sensualidade e rebolado, vendeu na época milhões de discos, não só no Brasil, mas em todo o mundo. Ela tinha fãs de diversas idades e suas coreografias eram ousadas e parecidas com o funk carioca. Pode-se também pensar em várias gerações de cantores e cantoras pop norte-americanos que, desde Olívia Newton John e John Travolta, Michael Jackson, Madona, Beyonce e também Shakira, tornaram-se símbolos sexuais pelo estilo que une a letra, com sensualidade, dança e uma superprodução, os quais chocam porque querem vender em proporções gigantescas e para tal é necessário inovar no limite.

No documentário a MC Valesca Popozuda descreve que hoje não é só o funk que fala sobre sexo,

(...) no carnaval, a mulher bota o peito de fora, então, quer dizer, todo mundo tá vendo. No funk, ninguém vai lá em cima do palco e bota a bunda de fora, o peito de fora. No forró, entendeu, tem o duplo sentido também. Tem aquela “libera o tonho que eu te dou dez contos”, “senta, senta, vira, vira na bicicletinha (...)”, um negócio assim, entendeu, o Hip Hop também vem com duplo sentido, quer dizer, o funk também é um duplo sentido. Só

⁷⁰ Produtor de Funk, entrevistado no documentário.

*que não é pornografia, entendeu, todo mundo tem o seu ritmo, o seu jeito de fazer música e colocar pro mundo. (VALESCA, GAIOLA DAS POPOZUDAS)*⁷¹

Mas o funk carioca, diferente do modelo internacional, é um elemento cultural contra-hegemônico, expõe as fissuras existentes entre as classes sociais no Brasil e no Rio de Janeiro, particularmente, a extrema desigualdade social que as separam.

3.6 Funk, diversidade e estética

O vídeo também trata sobre o funk e diversidade e o que chama a atenção nas falas dos entrevistados é o fato do fenômeno *Funk* ter descido dos morros e ter ganhado um elevado número de pessoas que se interessam pelo ritmo e suas letras.

No funk não existe preconceitos contra homossexuais. No filme aparece o Lacaia (primeiro dançarino homossexual do funk carioca), já falecido, pele negra, cabelo curto e descolorido, roupas justas e alegres, que com a coreografia Lacaia tornou-se um ícone do funk, despertando a admiração de crianças, mulheres e homens. *Dj Marlboro* ao descrever Lacaia diz que,

*As pessoas gostam dela pra caramba. O funk que não é um reduto gay, eles se aceitam, eu acho isso muito legal. Mostra o quanto não se tem preconceito no funk. Tanto contingente de gente que o funk movimenta, era pra ter um respeito muito grande por parte da sociedade e da mídia, e não tem (...). (Dj MARLBORO)*⁷².

O padrão de beleza dos frequentadores e *MC's* do funk se diferencia dos padrões impostos pela indústria da moda. A funkeira, por exemplo, tem mais curvas que as mulheres que circulam nas passarelas internacionais; o padrão de beleza da mulher do funk é a “popozuda”, quer dizer, quanto mais seios e glúteos avantajados mais sucesso terá em seu movimento. A mulher encontrou no funk uma maneira para explorar as formas físicas próprias do biotipo da mulher africana. Como sinaliza Herschmann (2000), além das brigas e da sensualidade, o humor é um fator predominante como aspecto lúdico dos bailes, como os

⁷¹ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário.

⁷² Produtor de funk Carioca, entrevistada no documentário.

nomes e coreografias de grande sucesso que sugerem algumas considerações estéticas sobre o funk carioca. Não são somente os combates, competições ou o erotismo que regem a festa funk, as brincadeiras, as associações, seus corpos, as gozações entre eles indicam o “grotesco” como uma referência estética fundamental para fazer a diferença.

Esse padrão de beleza até então não abordado pela mídia, fazem grande sucesso. É em nome dessa nova condição proposta que muitas mulheres procuram ocupar um espaço no movimento funk. Mas, nos últimos anos, muitas mulheres vêm buscando o padrão de beleza europeu que não condiz com as medidas valorizadas pelo funk. Vemos nesta Letra de *MC Dolores* e *MC Marquinhos* o gosto pelas grifes estrangeiras e a indústria da imitação:

“(...) Eu sou funkeiro ando de chapéu
Cabelo enrolado, cordãozinho e anel
Me visto no estilo internacional
Reebok ou de Nike sempre abalou geral

Bermudão da Cyclone, Nike original
Meu quepe importado é tradicional
Se ligue nos tecidos do funkeiro nacional
A moda Rio funk melhorou o meu astral

Eu sou charmeiro ando social
Camisa abotoada num tremendo visual
Uma calça de baile e um sapato bem legal
Meu cabelo é asa delta ou então de pica pau (...)

Qual a diferença entre o charme e o funk?
Um anda bonito, o outro elegante
Qual a diferença entre o charme e o funk?
Markinho anda bonito e o Dolores elegante.”⁷³

A “moda Rio Funk” apresenta poucas variações quando a comparamos com a indumentária Funk atual. O seu correspondente “estilo internacional” é muito similar ao seguido pelos homens da classe média carioca, os “playboys”, que designa aquele de fora da favela, e mais especificamente os das camadas médias urbanas cariocas.

A diferença entre o gosto das *MC's* e o “estilo internacional”, começa a se fazer notar quando deslocamos o foco do design das roupas para a manipulação que é feita dos elementos verdadeiros ou falsos para compor sua estética.

⁷³ *MC DOLORES* e *MC MARQUINHOS*, “Rap da diferença”, 1996.

A estética para Lukács, assim como o ritmo funk designa da velocidade de signos e imagens que por meio da mídia vai significar a centralidade das imagens. A imagem e o olhar são mediações das relações sociais.

3.7 Funk é trabalho!

O documentário trata a questão de o funk ter consolidado um novo comportamento de contestação social cuja organização profissional movimenta cerca de R\$ 10 milhões por mês no estado do Rio de Janeiro. O negócio musical tornou-se, além do fundo político, a principal porta de entrada da periferia carioca para o mundo do trabalho. A indústria do funk gera renda, trabalho, diversão, integração de classes sociais, mas com problemas graves de distribuição dos dividendos alcançados na sua cadeia produtiva. Ainda são poucas as empresas que lucram com esse estilo musical, o que lhes garante uma exploração comercial dos músicos. A MC Deize da Injeção ao descrever o funk como trabalho, diz ser um lugar de ganhar dinheiro,

*Porque o funk, hoje em dia, neguinho fala assim: “**não, funk é diversão. Funk é diversão pra quem vai lá assistir a gente. Pra gente é trabalho, é aonde a gente ganha dinheiro.** Só que não tem carteira assinada, né. Mas dá pra sobreviver bem, se você faz três, quatro, cinco shows por fim de semana ou então num dia. Eu já fiz oito shows num dia, num domingo. (...) Vamos ser sinceros, a gente vai falar a realidade: a gente sai para fazer o show, casa de show grande, que aí contrata um grupo de pagode e contrata um MC. A gente lota a casa de show, só que o tratamento é diferente. Sabe por quê? Porque assim, a gente vai pra fazer baile pelo carro, entendeu, aí chega lá o carro do pagodeiro é 800, o da gente é 100, 200 reais, entendeu? (DEIZE DA INJEÇÃO)⁷⁴.*

Nestas falas a MC mostra que o trabalho dos funkeiros é tão árduo quanto qualquer outro trabalho, mesmo que seja um trabalho informal. Como mulher trabalhadora do mercado musical Deize aponta a diferença do tratamento dos funkeiros e pagodeiros. Mostra-se como aquela que conhece na própria pele a estigmatização por ser funkeira.

Pontes (2002, p. 61) sinaliza em Marx que “a auto-realização humana se processa através da teleologia do trabalho que significa que no final do processo de trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador”. Há dois momentos no processo de transformação do elemento natural e da peculiaridade ontológica do

⁷⁴ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário.

ser social: o de ideação e o de objetivação. O de ideação refere-se ao processo de pensar novas alternativas para o produto identificado na natureza. E o de Objetivação é a realização do próprio pensamento na atividade produtiva. Esses momentos interferem no desenvolvimento da atividade humana e se acentuam na gênese e especificidade do ser social.

Nessas relações, percebemos que ao transformar a natureza para atender suas necessidades mais imediatas, o indivíduo transforma a si próprio e a sociedade. “Os complexos da vida social, tão logo seja superada a sua naturalidade, tem certamente um ser que reproduz a si mesmo, mas esse ser vai além da simples reprodução do estado primitivamente dado. Essa reprodução ampliada é diversa da estagnação” (LUKÁCS, 1979, p. 93).

Além das transformações oriundas da relação sujeito e objeto, identificamos novas formas de relação entre os sujeitos. Estas determinações da dinâmica da prática social são oriundas de diversas mediações, conceituadas por Pontes (2002, p. 78) como “(...) expressões históricas das relações que o homem edificou com a natureza e conseqüentemente das relações sociais daí decorrentes, nas várias formações sócio-humanas que a história registrou”.

3.8 Discriminação e Preconceito

O vídeo analisa dentro de um padrão estético, o funk como um estilo elaborado por códigos que simbolizam uma relação entre o ritmo de vida da favela e a musicalidade em torno dos sentimentos nesse mesmo ambiente, que vão constituir o clima da festa. Deize da Injeção⁷⁵ (ou Deize Tigrona) ao falar sobre a discriminação, diz que: “*O problema não é o sexo. O problema não é que eles estão discriminando o funk. O problema é que eles estão discriminando o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum*”. Esta deixa claro que a discriminação contra o funk é a discriminação ao favelado, porque o discriminado não é ouvido. Mas se o sujeito é desqualificado culturalmente e socialmente o seu discurso também o será.

⁷⁵ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário.

O MC Frank aborda no documentário um acontecimento verídico da favela e o transporta para a música. As letras do funk dizem o que acontece na realidade dos moradores das comunidades:

Disseram na televisão que “vamos pegar os MC’s para averiguação, vamos é (...) “como se diz?, é (...) “eles vão ter que dar depoimentos (...)” E a minha música estava nesse (...) no jornal saiu quatro músicas minhas: uma do Menor do Chapa e outro do Cidinho e Doca. Então, eu ali, no caso, era o mais visado. A maioria das minhas músicas, elas são verídicas, são coisas que acontecem mesmo, por exemplo: “Uma hora da manhã o bonde todo se apronta / desce pelas vielas no estilo tipo Colômbia / Quando eu tava subindo, não deu pra acreditar / tiro pra caramba, no estilo de Bagdá.” Eu estava subindo para curtir o baile e os policiais estavam entrando na favela, e, ao mesmo tempo que os policiais estavam entrando na favela, aí, os caras estavam descendo lá de cima. Então, rolou um confronto de armas, tiro pra lá, tiro pra cá e eu fiquei naquele meio e o motorista: “Caraca, cara (...)” e eu falei: “Maluco, é tipo Bagdá!” (MC FRANK)⁷⁶.

O MC Cidinho ao descrever no vídeo como é morar em comunidade, relata:

às vezes, tem o seu lado positivo, sabe. Mas o lado negativo, ele é amplo pra caramba, porque ali acontece tudo, cara, a discriminação é muito grande, sabe?
Outro dia, eu peguei, eu tomei um táxi, inclusive eu estava até com minhas filhas, sabe? E o taxista falou para mim que não entrava dentro da Cidade de Deus. Que revolta, cara! Que revolta (...) Eu falei: “Que isso, amigo? Você tá louco? Olha aqui, cara: eu estou com minhas duas filhas aqui, cara. Pô, amigo, aqui dentro tem muito mais gente do bem do que do mal. Dentro de uma comunidade, apenas 1% vai para o lado errado, restam 99, entendeu? Eu sou incluído nesses 99 que restam, que é do bem. Tanto eu como minha família, meus parceiros em geral. O cara não entrou, cara! Ele não entrou! Aí eu fiquei tão puto com ele e falei: “Então tá bom. Então, eu vou descer aqui na praça e não vou te pagar.” Sabe o que ele falou para mim? “Pô, tá tranquilo, parceiro.” Ele me quebrou. Ele falou para mim: “Tá tranquilo, irmão! Você nem precisa me pagar, mas não me pede para entrar, não (...)” Aquilo ali, sabe (...) eu tenho certeza que (...) eu vou fazer uma música sobre isso, mas a minha ficha ainda não caiu direito, porque eu falando para vocês aqui, eu ainda sinto um pouco daquilo, sabe? Por que eu sou dali, cara, entendeu? Eu sou dali, cara (...) como se ele chegasse e falasse mal da sua família, dos meus conhecidos, dos meus tiozão, das minhas tiazinhas que tem lá, viu? Das minhas crianças. Aquilo ali me revoltou muito. (CIDINHO)⁷⁷

Conforme é apontado no documentário, a música “O Rap da Felicidade”, de MC Cidinho e MC Doca, por exemplo, é uma das produções mais populares que se originou na favela e que foi e, ainda é, cantada por milhares de brasileiros e estrangeiros. Pode ser

⁷⁶ Artista do funk Carioca, entrevistado no documentário.

⁷⁷ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário.

considerado como aquele que “deu certo” e que, pelo conteúdo que veicula, foi socialmente aceito, desceu o morro e se tornou campeão de audiência em diversas rádios durante muito tempo. A intenção deste rap é a de que o povo visualize o ambiente da favela não somente como um espaço hostil, onde há exclusivamente guerras de tráfico, como preconceituosamente, é levado a pensar. A alegria, a tranquilidade, a paz, o bom convívio também são possíveis na favela.

Sabemos, porém, que também outros raps, sequer tocam em rádios, os chamados *Proibições*, já discutidos no capítulo anterior. Há quem os justifique tendo como base a violência vivida pelos habitantes das favelas.

Mas quando o funk fala que o Comando Vermelho é legal, que o Terceiro Comando é legal, amigo (...) ele está falando do que ele vive. O poder público que entra lá, é só pra bater, pra extorquir, pra poder prejudicar, pra poder tirar a paz da favela. (Dj MARLBORO)⁷⁸.

Para Essinger (2005, p.235) o *proibidão* é como um relato da comunidade e é feito para ser cantado. O funk e o tráfico nasceram na favela e a sociedade não está preparada para entender o *proibidão* porque “quem não sofre não dá valor ao sofrimento, quem não vive no morro não sabe o que acontece lá”.

Como já foi observado, o funk começa na favela, no Rio de Janeiro, dentro da Comunidade Cidade de Deus, conhecida pelos funkeiros, como CDD. O ritmo é conhecido pelos habitantes da cidade como “*som de preto*”. Dj Marlboro, ao descrever a música funk diz que,

*Essa música toda ela é feita com uma característica própria, como lugar nenhum do mundo faz e esse reconhecimento, quem tem que fazer isso é o Ministério da Cultura, a Secretaria da Cultura, antes de qualquer tipo de lugar, né? Mas, infelizmente, o mundo reconhece e a gente lá fica “**funk é música de preto, pobre e favelado.**” (Dj MARLBORO)⁷⁹.*

A letra de Amilckar e Chocolate (2005) fundamenta a fala do Dj Marlboro:

“É som de preto
De favelado
Mas quando toca ninguém fica parado
Tá ligado

⁷⁸ Artista de funk Carioca, entrevistado no documentário.

⁷⁹ Produtor de funk Carioca, entrevistado no documentário.

O nosso som não tem idade, não tem raça
 E não tem cor
 Mas a sociedade pra gente não dá valor
 Só querem nos criticar pensam que somos animais
 Se existia o lado ruim hoje não existe mais
 Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real
 Essa história de porrada isso é coisa banal
 Agora pare e pense, se liga na resposta
 Se ontem foi a tempestade hoje vira abonação (...)

Porque a nossa união foi Deus quem consagro
 Amilkar e Chocolate é new funk demoro
 E as mulheres lindas de todo o Brasil
 Só na dança da bundinha pode crer que é mais de 1000
 Libere o seu corpo vem pro funk vem dançar
 Nessa nova sensação que você vai se amarrar
 Então eu peço liberdade para todos nós *Dj's*
 Porque no funk reina paz e o justo é o nosso rei (...).⁸⁰

Medeiros (2006) destaca um ponto importante em relação as *MC's* além de viverem num “gueto invisível” para a sociedade do asfalto, não tem acesso à educação e condições básicas de sobrevivência, as mulheres sempre foram à luta por melhores condições para complementar a renda familiar e até mesmo sustentar a casa.

A cultura que cria a moda do movimento funk é quem frequentemente dá o ritmo, de uma nova dança e/ou uma nova atitude. O ambiente cultural é mediado pelas músicas representado numa linguagem formada de expressões e termos consagrados nos bailes, pelas letras e gírias que são produzidas nas comunidades. Sobre o favelado as entrevistadas Raquel e Andrea dizem:

(...) Porque acha que só por ser favelado a gente não tem cultura. Então eles acham que funk não é uma cultura. Falou em funk, vê logo: Cidade de Deus, os favelados. (RAQUEL)⁸¹

(...) Nós fomos pro show, outro dia com a Tati e aí chegamos nesse show e eles falaram assim: “Chegou os favelados”. Nós debaixo, jogaram um jato d’água, eu virei e falei assim: “Lá na CDD os favelados não joga água do prédio”. Maior jatão: “scheleps”. (ANDREA)⁸²

Para Gramsci (2004) a cultura é algo diverso,

⁸⁰ AMILCKAR E CHOCOLATE, “Som de preto”, 2005.

⁸¹ Artista do funk Carioca, entrevistada no documentário.

⁸² Entrevistada no documentário.

é organização, disciplina do próprio eu interior, apropriação da própria personalidade, conquista de consciência superior: e é graças a isso que alguém consegue compreender seu próprio valor histórico, sua própria função na vida, seus próprios direitos e seus próprios deveres. (p.58).

Pode-se ver que no ritmo Funk ao mesmo tempo em que é criminalizado e tratado como “baixa cultura”, é algumas vezes aclamado pela mídia. Podemos entender “alta cultura” como os padrões clássicos com preceitos artísticos e estéticos bem elaborados. E como “baixa cultura” produtos de tradições populares com objetivo mercadológico. Há os que dizem que a “alta cultura” é dos ricos e a “baixa cultura” é dos pobres, mas não é bem assim que acontece. (ESSINGER, 2005).

Para Gramsci a cultura é uma condição necessária ao progresso revolucionário na instalação de uma nova ordem capaz de vivificar a liberdade e a democracia. Para o autor:

Toda revolução foi precedida por um intenso trabalho de crítica, de penetração cultural, de permeação de ideias, através de agregados de homens antes refratários e unicamente preocupados em resolver dia a dia, hora a hora, o próprio problema econômico e político para si mesmos sem ligações de solidariedade com os outros que se encontravam nas mesmas condições. (*apud* SIMIONATTO, 1995, p.27).

Este eixo levará Gramsci à discussão do processo de hegemonia, pois a cultura pode ser amálgama, o elo de ligação entre os que estão na mesma condição. Hegemonia é o domínio de uma classe social sobre as outras, em termos ideológicos, em especial da burguesia com a classe trabalhadora. Em Gramsci (2001) a sociedade civil é um bloco histórico composto por uma estrutura, é o conjunto das forças sociais e do mundo da produção e uma superestrutura composto por duas esferas que formam o Estado ampliado, a sociedade civil e a sociedade política. É certo afirmar que a sociedade civil possui uma função de hegemonia com capacidade de direção e dominação política, moral, cultural, ideológica, e o estudo da hegemonia e da sociedade civil tem por objetivo sublinhar a importância da direção cultural e ideológica.

A cultura assim é entendida como uma das preocupações em Gramsci relacionada com a compreensão da luta de emancipação política do proletariado que não se coloca em terreno econômico, mas dadas as condições de subalternidade intelectual as quais estão às classes trabalhadoras, o que torna necessário o encaminhamento de um novo projeto cultural que seja

capaz de desenvolver uma vontade social, de uma vivência democrática independente do domínio ideológico da classe burguesa. (SIMIONATTO, 1995).

Deste modo, o funk carioca atua como formação discursiva e cultural no Rio de Janeiro popular, ao mesmo tempo em que é conformado por elementos tecnológicos de suas músicas, provenientes de uma cultura hegemônica. O funk possui como característica básica, assim como a maior parte dos gêneros musicais provenientes de afrodescendentes, o elemento rítmico. Para o *Dj Marlboro* as pessoas continuam discriminando as músicas:

Acho que o que acontece é muito mais cruel do que o quê as músicas cantam. As pessoas continuam discriminando as músicas, falam mal das músicas, mas só que esquecem que aquilo é uma realidade que tem que ser tratada. Eles preferem calar a boca do moleque do que tratar o que eles vivem. Isso é muito ruim. (...) (Dj MARLBORO)⁸³

Existe uma diversidade presente nas canções da produção funkeira, cuja temática das letras vai da mais alegre a debochada crítica social do cotidiano destes lugares de exclusão social, onde vive a classe trabalhadora. Pode-se constatar a discriminação contra os moradores das Comunidades do Rio de Janeiro, como mostra o documentário: “*Você vai procurar um emprego e fala assim: onde é que você mora? - Cidade de Deus. - Aguarda em casa*”. (RAQUEL)⁸⁴.

O funk carioca é o elemento cultural urbano de uma cidade que recoloca o pobre-negro-favelado em destaque. Apresenta-se como portador de canções compostas por letras de formação discursiva que remetem diretamente à favela. Nas classes populares,

Quando você tinha o Rap da Felicidade “eu só quero é ser feliz”, tinha o Rap do Silva, era a favela cantando para o asfalto. Então, ele estava ali sempre mostrando que a favela é muito legal, mostrando auto-estima, mostrando (...) Quando o funk foi expulso do asfalto e foi para dentro da favela, passou a favela a cantar pra a favela, já é outras regras, outras leis, outro ouvido, ouvindo. É o ouvido que sabe o que está acontecendo de verdade mesmo. (Dj MARLBORO)⁸⁵

O que a entrevistada Denise vai acrescentar dizendo que é uma

Mensagem diretamente pelas pessoas que a gente quer que ouve. Não só em relação a mulher também, não. Até a violência na favela, como nossos

⁸³ Produtor de funk Carioca, entrevistado no documentário.

⁸⁴ Entrevistada no documentário.

⁸⁵ Produtor de funk Carioca, entrevistada no documentário.

amigos aqui mesmo, Cidinho e Doca, que cantam o Rap da Felicidade que fala da nossa favela, pra respeitar a gente, do preconceito, pra poder parar, os policiais não respeitam a gente. (DENISE)⁸⁶

Pode-se dizer que esta fala, o discurso da favela, ao se dirigir ao asfalto torna a felicidade a maior das reivindicações. Questiona-se: A verdade da favela não pode aparecer? Será que isto se deve justamente porque o funk canta a realidade dos trabalhadores que vivem nos morros da cidade do Rio de Janeiro?

Aí, depois reclama das músicas, que a música passa a falar de uma realidade da favela, que as pessoas se assustam, que funk, que é uma realidade que as pessoas vivem, acham que é errado, que não podia fazer essas letras. Como não? É o que eles vivem, é o que eles passam. Como é que você vai querer que eles façam uma letra para você, se você não vive a realidade deles? (Dj MARLBORO)⁸⁷.

“O funk, quem fez foi a periferia”, diz MC Doca no vídeo documentário e MC Cidinho acrescentam que “Muita gente canta a verdade” e “têm raps que falam da violência, vidas ceifadas pelo crime. Não, não é uma apologia. Muitas vezes é um repúdio à violência” (ESSINGER⁸⁸, entrevistado).

A respeito dos cachês cobrados dos shows, o MC G faz uma comparação, deixando claro que o Rio de Janeiro não valoriza o funk carioca. Interessante é observar, pelo que é veiculado no documentário, que o funk carioca é mais valorizado noutros lugares do Brasil, e em outros países. Diz MC G: “*Eu costumo fazer nove shows por semana. Dentro do Rio de Janeiro está numa faixa de 400 reais cada show, mas fora do Rio de Janeiro, 2.000, 2.500.*”.

Vianna (*apud* ESSINGER, 2005, p.80) diz que o “funk chega ao Rio e é deglutido de maneira inédita. Não existem bailes como esses em nenhum outro lugar do mundo”. Alguns detalhes podem até aparecer em outras cidades. “Mas a combinação desse tipo de dança, com o tipo de roupa, com o tipo de música, com o tipo de organização das equipes de som e a atuação dos *Dj's* só acontece no mundo funk carioca.”

⁸⁶ Entrevistada no documentário.

⁸⁷ Produtor de funk Carioca, entrevistada no documentário.

⁸⁸ Pesquisador e escritor, entrevistada no documentário.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas das hipóteses e questionamentos levantados nessa dissertação estavam diretamente ligados à realidade das mulheres trabalhadoras que vivem nas comunidades do Rio de Janeiro, realidade denunciada pelas letras das músicas do funk.

Ao longo do primeiro capítulo citam-se estatísticas do IBGE que mostram o tamanho da desigualdade ligada à raça, gênero e trabalho existente no Brasil, falando sobre o nosso injusto e cruel processo de tratamento e formação das favelas brasileiras, especificamente das cariocas. Pode-se constatar, algumas vezes, em nossa análise ao longo dos capítulos, a denúncia ainda existente dessa discriminação. O discurso de algumas letras e entrevistas demonstradas por meio de um documentário no terceiro capítulo onde se deixou clara a insatisfação com o tratamento desigual, tanto relacionado à classe quanto ao gênero, para as *MC's* e ativistas do Movimento Funk Carioca.

No primeiro capítulo resgatamos a história como o funk transformou-se em um Movimento cultural no Rio de Janeiro, analisando a realidade da periferia e a mulher trabalhadora. Buscamos mostrar que a cultura popular é vista como expressão histórica da atividade criativa da classe trabalhadora, as formas como são negadas pela classe dominante, assim como, os moradores das favelas, ou *MC's* são vistos negativamente pela opinião pública em decorrência do trabalho da mídia. O funk, além de revelar a realidade dos pobres, é usado como uma lição de racionalidade humana numa extrema hegemonia dos valores conservadores da classe burguesa. Buscamos em Lukács e Adorno uma definição de indústria cultural, visto que o funk está padronizado numa linguagem de ritmos pré-estabelecidos e repetidos ao gosto do público, e que as contradições da indústria cultural estão presentes no funk pela hierarquização, seja nas produções e fruição, e em todas as relações de trabalho.

O movimento Funk conquistou visibilidade ocupando espaços subjugados por outros produtos culturais. Como destacamos em Herschmann (2000, p.263-264): “Pode se afirmar que o funk está tão arraigado no cotidiano do Rio que atingiu não só a mídia, mas também outras expressões artísticas”.

Na análise das letras dos *MC's* dos funks, observou-se que Anitta é apresentada como uma funkeira voltada para a cultura pop, com uma produção higienizada e pronta para o consumo. Artistas como ela são reposicionadas em uma nova classe social por se adaptarem

às expressões artísticas mais próximas ou “adequadas” às exigências da indústria cultural, referenciadas pela televisão brasileira.

O funk aceito socialmente seria aquele que constrói a sua sensualidade tolerável, que não constrange a moral burguesa, que não provoca um “choque cultural” ou de classe. Mas isso não seria possível, pois o funk se tornaria afirmação ou negação das contradições de uma sociedade marcada pelos interesses de classe e objeto de hegemonia da classe burguesa que mantém o poder.

A *MC Valesca Popozuda* é um exemplo do modo de lidar com sexo sem eufemismos, o que faz com que sua expressão artística seja repudiada socialmente. As artistas femininas sofrem certa imposição do mercado sobre a sua sensualidade que é expressa de modo estilizado ou elitizado.

A *MC Tati Quebra-Barraco* é um símbolo de um fenômeno no Movimento Funk Carioca e a sua música deu título ao documentário do ano de 2005 que fala da história no funk carioca. O crescimento do ritmo se deu tanto nas periferias do Rio quanto na zona sul, área nobre da cidade, fazendo o “asfalto” e o “morro” se mexerem ao som das equipes que contam com um número cada vez maior de mulheres *MC's*.

Nas letras analisadas no segundo capítulo resgatamos a importância de como as mulheres trabalhadoras *MC's* chegam a ter acesso à moradia e ao trabalho para comporem e exporem as suas músicas. Mostra-se nas letras um significado de linguagem, resgatado em Gramsci e fazendo um contraponto com a realidade. A leitura das vertentes foi realizada levando em conta a liberdade de expressão do corpo e a responsabilidade de sua representação. As músicas que ficam pouco tempo na mídia, um ritmo imposto pela indústria cultural americana, encontram resistência na indústria fonográfica e nos meios de comunicação. As palavras surgem num contexto sócio-histórico, o que Gramsci vai afirmar como uma multiplicidade de fato, onde se pode dizer que todo ser falante tem uma linguagem pessoal e própria. Procuramos em Marx uma definição de estética para compreender o significado da criação artística e entender a exposição do corpo das *MC's*, um corpo que sai do silêncio para tornar-se público.

As letras retratam a contradição, o indivíduo alienado em suas obrigações e não em relações que o elevam a condição de ser social objetivamente lutando por conquistas sociais em respostas as suas necessidades. As letras mostram uma promessa, uma consciência que está a meio caminho da consciência enquanto classe, faltando-lhe reconhecer a necessidade de

mais forças para conquistar a liberdade de todas. Isso não se dá sem emprego, melhores salários, educação, saúde e segurança pública.

Os entrevistados no documentário analisado no terceiro capítulo e as letras das *MC's* no segundo capítulo falam da vivência que têm tanto os músicos como os moradores de favelas. Portanto, é legítima a denúncia das *MC's* e o seu repúdio, pois elas relatam o sentimento em relação ao preconceito com que são tratadas, além de reivindicarem o direito a falar do drama da vida cotidiana.

No último capítulo, o documentário foi analisado porque cumpre uma função cultural e social, porque faz refletir a respeito de assuntos que residem na base de nossa sociedade, como os preconceitos e discriminações, que muitas vezes nos levam a conviver com as diferenças, de modo que mais as reforçamos do que as combatemos.

Pelo fato de sermos acostumados com o papel da mulher na sociedade, como protetora dos bons costumes e como “rainha do lar”, o discurso das funkeiras foi analisado, ao longo dos capítulos, através das letras das músicas e do documentário com o objetivo de mostrar como são reinventadas as relações interpessoais quando se tem consciência das diferenças no comportamento entre os sexos e da injustiça que elas sacramentam em nome dos valores que favorecem os interesses de uma classe.

Nas sociedades os bens simbólicos são construídos em composição com o imaginário formando um conjunto de representações sociais. O movimento funk, dentro de sua prática discursiva, tem suas ideias mediadas por situações concretas vividas na cotidianidade dos *MC's*. Pode-se dizer que o sucesso dos mesmos representa uma conquista dos valores que divulgam, num processo travejado de limites. Mas, trata-se do movimento dialético e historicamente determinado.

Desde cedo, homens e mulheres são idealizados por sua masculinidade e feminilidade através dos valores preconizados pelo senso comum, pela família, mídia e educação. O senso comum é construído pela cultura e é uma forma simbólica resultante dos valores e significados existentes na sociedade. Todo conhecimento é apreendido discursivamente e isso foi observado nas letras das *Mc's* cariocas, nas quais ganha sentido o movimento da vida nas favelas do Rio de Janeiro, onde as comunidades, apesar de alimentarem-se das regras e valores que emanam da classe burguesa, aprendem outra realidade que as ensinam a colocar em questão os moldes estabelecidos. Conforme Orlandi (2013, p.15) a análise do discurso

“concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”.

A história da mulher abre espaço para uma variedade de temas que tratam do papel feminino em sua historiografia enquanto figura estigmatizada. A história da mulher não se limita a abordar o feminismo enquanto personagem do espaço público, como no trabalho, na política, na educação e nos direitos civis, mas nos leva a novos espaços ligados ao cotidiano como família, maternidade, os gestos, o corpo, que podem relevar muitos aspectos sobre as relações femininas e de gênero (BESSE, 1999).

Os discursos expressam as contradições da perspectiva que orienta a vida das mulheres no cotidiano, por isso os conteúdos são uma significação daquilo que se constrói sobre a própria realidade.

Artista e cientista têm vida cotidiana, mesmo com problemas que enfrentam pelas suas objetivações, suas obras são colocados pela vida (HELLER, 2000). Ambos, artistas ou cientistas, possuem suas particularidades individuais enquanto homens da cotidianidade, podendo ficar em suspenso durante a produção mas, com intervenção diante da mediação da individualidade.

A pesquisa que desenvolvemos expressa abertamente a sexualidade e os desejos da mulher e trabalhadora ao abordar o funk na perspectiva feminina. A expressão desse desejo é o valor da liberdade que integralmente a mulher quer conquistar: ou seja, que nasce no cotidiano carregado de lutas objetivas pelo sustento da família, apesar do desemprego, da violência familiar, apesar do trabalho, isto é, das contingências que os valores éticos sofrem nos limites da vida social ou da iminência de ver os filhos seguirem os caminhos do tráfico; de banalização da vida em espaços onde a miséria perdura em detrimento do estado de direito, sem perspectivas de proteção, habitação, estabilidade no trabalho ou ao menos segurança pública. A sexualidade mencionada nas letras do funk é apenas a ponta de um iceberg que representa a condição humana das classes populares. É a vontade possível por meios individuais, eletrônicos ou dos bailes, apropriados ou não pelo mercado, que iludem e ensinam, fazendo avançar nos limites da ordem burguesa, uma cultura que nasce da pobreza. É o apelo de um mundo que se apropria da alma dos trabalhadores, como uma religião que, ainda que não salve, permite a explosão de sentimentos que a dureza da vida forja, para manifestar apenas algumas das particularidades do ser social. Nesse sentido, a agressividade das letras que cantam as mulheres do funk é a expressão de uma sociedade onde a violência e o terror, fazem parte da normalidade da vida, embora ela esteja igualmente presente em toda

sociedade, a propriedade é um direito natural e o Estado a protege. Por isso, a realidade é tão abordada de forma violenta e incriminadora das próprias vítimas, pelo Estado e a mídia, meios de manifestação por excelência da moral burguesa e as favelas são o campo de seus ataques, onde a política não encontra riquezas para defender.

Não temos dúvida que a análise e exploração das letras e do documentário trouxeram ao último capítulo outra compreensão a respeito desse fenômeno cultural e social, pois de fato ele contribui para entender a condenação que o funk sofre na sociedade. Fez-se refletir a respeito dos subterrâneos de uma sociedade que nega a sua essência, que segue dividida para não ter que assumir a tarefa da transformação, que não será somente no sentido ético meramente estrito, mas de valores objetivos, que para expressar a vontade do povo será necessário que este conquiste o poder da riqueza, se aproprie dos bens necessários a uma vida sem diferença de classe.

As habilidades de homens e mulheres não são resultado de um processo espontâneo, resultam de uma construção dos interesses dominantes no sistema do capital. Uma das fortes expressões que determina as desigualdades é a divisão sexual do trabalho. Carli (2012, p.133) assegura que “a divisão sexual do trabalho está intimamente relacionada ao modo de produção e reprodução capitalistas, fundamentalmente, por assegurar maiores lucros ao capital”. Esses lucros são possibilitados pela superexploração do trabalho feminino. A desvalorização e a subalternidade das mulheres, conferidas nas suas profissões, são levantadas por meio do movimento feminista, na luta contra este sistema no conjunto dos movimentos sociais. Com esta pesquisa vê-se a importância de estudar gênero e feminismo para o processo de renovação e formação de novos valores, porém sem esquecer a condição social das mulheres do meio popular. Discussões e estudos que envolvem relações de gênero demonstram muitos desafios para seu aprofundamento, a fim de fortalecer as lutas das mulheres e contribuir para as lutas sociais mais amplas e conscientes. Nesse caso em questão, destacou-se a luta contra a desigualdade, subalternidade do mercado sofrida pelas mulheres no movimento funk carioca.

O movimento funk dá voz aos anseios, festejos e manifestos da classe trabalhadora, criando assim espaços de expressão, sendo espelhos da configuração da realidade, no caso das *MC's* que perceberam a formação de uma identidade e de espaços e reivindicações na sociedade. O funk é perseguido pela intervenção policial por ser oriundo das classes populares. Ao conquistar espaço na indústria cultural, ele torna-se um gênero musical que vai além do território nacional.

Mas isso não quer dizer que os sujeitos se emanciparam, ao contrário, eles se projetam para além de uma classe, deixando a realidade de onde saíram para trás, porque esta mudança não é tarefa para alguns, mas para todos aqueles que sofrem com a desigualdade social.

6. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In Os Pensadores. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1980. pp. 173-99.

_____. **A indústria cultural**. In: COHN, Gabriel (Org.), Comunicação e indústria cultural, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho**: Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

ANTUNES, Ricardo e RÊGO, Walquíria Leão (org.). **Lukács, um Galileu no Século XX**. São Paulo: Boitempo, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tr. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. **Os gêneros do discurso**. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BESSE, Susan K. **Modernizando a Desigualdade**: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914 – 1940. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BRASIL, Ministério da Educação. **Gênero e Diversidade na Escola**: formação de professoras/es em gênero, sexualidade, orientação sexual e relações étnico-raciais. Brasília, DF, 2008.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, Senado Federal, Centro Gráfico, 1988.

BRAZ, Marcelo. **Samba, cultura e sociedade**: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

CAMPOS, Andreilino. **Do quilombo à favela**. A produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2011.

CARLOTO, Cássia Maria. O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais. **Serviço Social em Revista**, Londrina, v. 3, n. 2, p. 201-213, 2001.

- CASTRO, André. HAIAD, Julia. **Funk: que batida é essa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber: elementos para uma teoria**. Tradução: Bruno Magne. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas Sul, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- _____. **O que é ideologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CISNE, Mirla. **Gênero, divisão sexual do trabalho e serviço social**. 1º ed. São Paulo: Outras expressões, 2012.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Marxismo e política: a dualidade de poderes e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- _____. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURIGUETTO, Maria Lúcia. MONTAÑO, Carlos. **Estado, Classe e Movimento Social**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ECONÔMICA. Revista do Programa de Pós-Graduação em Economia da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: Idealle Editora, 2010.
- ENGELS, Friedrich. **A Origem da família, da propriedade Privada e do Estado: trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização do Brasil, 1984.
- ESSINGER, Silvio. **Batidão – Uma história do Funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FACINA, Adriana. 2009. **Não me bate doutor**. Funk e criminalização da pobreza. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador, 2009.
- FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- FREDERICO, Celso. **Cotidiano e arte em Lukács**. Estud. av. vol.14 no.40 São Paulo Sept./Dec. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300022 Acesso em 17 jun. 2013.
- GIANNOTTI, Vitto. Entrevista para o jornal Brasil de Fato. Edição nº 90, de 18 a 24 de novembro de 2004. In. DINIZ, Désirée Drumond do N. **A mídia empresarial e a criminalização da juventude pobre no Brasil**, Monografia, UFF: Niterói, RJ, 2011.

GOMES, Wilson. A Transformação da Política. In **Transformações da política na era de comunicação de massa**. São Paulo: Paulus, 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Escritos políticos**, vol.I. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **Cadernos do cárcere**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Volume 2. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Cadernos do Cárcere**. Volume 1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **Os intelectuais e a Organização da Cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **Concepção dialética da história**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. **Os dirigentes e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARVEY, Davis. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2004.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Editora Paz e terra, 2000.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2000.

_____. (org.). **Abalando os anos 90: globalização, violência e estilo cultural**, RJ: Rocco, 1997.

IANNI, Octavio. **Imperialismo e cultura**. Petrópolis: Vozes, 1976.

IBGE-INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Disponível em <www.ibge.gov.br/home>. Acesso em Jul. de 2013.

KOLONTAI, Alexandra. **A Nova Mulher e a Moral Sexual**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

KONDER, Leandro. **Os sofrimentos do “homem burguês”**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

KONDER, Leandro. Estética e Política cultural. In. ANTUNES, Ricardo e RÊGO, Walquíria Leão (org.). **Lukács, um Galileu no Século XX**. São Paulo: Boitempo, 1996.

LESSA, Sergio. **Lukács: vida e obra.** 2006. Disponível em: http://www.sergiolessa.com/no_published/Lukcs_Vida_Obra000.pdf> Acesso em 26 set. 2013.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser** – no batidão negro da cidade carioca. Rio de Janeiro: Bom texto, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LÖWY, Michael; BENSAID, Daniel. **Marxismo, modernidade e utopia.** Tradução Alessandra Ceregatti, Elisabete Burigo e João Machado. São Paulo: Xamã, 2000.

LUKÁCS, G. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social:** questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. Tradução de Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. In: **O jovem Marx e outros escritos de filosofia.** Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

_____. **Ontologia do Ser Social:** os princípios ontológicos fundamentais de Marx. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. **Estética, v. I,** Barcelona, Ed. Grijalbo, 1974, p. 11-12. In: FREDERICO. Celso. **Cotidiano e arte em Lukács.** Estud. av. vol.14 no.40 São Paulo Sept./Dec. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300022 Acesso em 17 jun. 2013.

_____. **Ensaio sobre literatura.** Coord. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

_____. **Estética** – la peculiaridad de lo estetico (tomo I). Barcelona: Grijalbo, 1966.

MANIFESTO DO MOVIMENTO FUNK É CULTURA. 26/07/2008. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/userfiles/file/manifesto1.pdf> Acesso em 10 jun 2013.

MARCÁRIO, Eptácio. **Praxis, gênero humano e natureza: Notas a partir de Marx, Engels e Lukács.** Serv. Soc. Soc. n.º. 113. São Paulo Jan./Mar. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282013000100008. Acesso em 16 jun. 2013.

MARX, Karl. ENGELS, Friederich. **Cultura, arte e literatura:** textos escolhidos. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão popular, 2010.

_____. **Sobre literatura e arte.** São Paulo: Global Editora, 1979.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O capital.** Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Para a crítica da economia política.** (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MEDEIROS, Janaína. **Funk carioca: crime ou cultura? o som da medo e prazer.** São Paulo: Editora Terceiro nome, 2006.

MELO, Hildete Pereira de; BANDEIRA, Lourdes. **Tempos e memórias: Movimento feminista no Brasil.** Brasília: SPM, 2010.

MÉSZÁROS, István. **O desafio e o fardo do tempo histórico.** São Paulo: Boitempo, 2007.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro.** 8º Edição. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2002.

_____. **Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil.** Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

MOREIRA, Marilda Maria da Silva. **Assédio sexual feminino no mundo do trabalho: algumas considerações para reflexão.** Serviço Social em Revista, Londrina, v. 4, n. 2, 2002.

NETTO, José Paulo; BRAZ, Marcelo. **Economia Política: uma introdução crítica.** 4. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. Trabalho, sociedade e valor. In: **Economia Política: uma introdução crítica.** Vol. 01. Biblioteca Básica de Serviço Social. São Paulo: Cortez, 2006.

OBSERVATÓRIO BRASIL DA IGUALDADE DE GÊNERO. **Impactos da crise sobre as mulheres.** Brasília: Ipea: SMP: OIT, 2009.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos.** 11. Ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** 4ª Ed., Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PINASSI, Maria Orlanda. LESSA, Sérgio (org). **Lukács e a atualidade do marxismo.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

PINTO, Cota L.A. **O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

PNUD. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. **Atlas do Desenvolvimento Humano e Condições de vida: Indicadores Brasileiros.** PNUD/IPEA/FJP, 1998.

PONTES, Reinaldo Nobre. **Mediação e Serviço Social: um estudo preliminar sobre a categoria e sua apropriação pelo serviço social.** 3º ed. São Paulo: Cortez, 2002.

PORTELLI, Hugues. **Gramsci e o bloco histórico.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.

- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- SABOIA, Ana Lucia. AGOSTINHO, Cintia Simões. **Indicadores sobre trabalho decente: uma contribuição para o debate da desigualdade de gênero**. Textos para discussão. N.37. Rio de Janeiro: IBGE – coordenação de população e indicadores sociais, 2011.
- SAFFIOTI, Heleith I.B. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. São Paulo: Editora quatro artes, 1969.
- SALLES, L., & MARLBORO. **DJ Marlboro por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.
- SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.
- SIMIONATTO, Ivete. **Gramsci: sua teoria, incidência no Brasil, influência no Serviço Social**. São Paulo: Cortez, 1995.
- SOU FEIA MAS TÔ NA MODA. Direção de Denise Garcia. Rio de Janeiro: Documentário, Brasil, 2005. DVD (52 min.): AVI, son., color. Port.
- SWAIN, Tânia Navarro. **Feminismo e recortes do tempo presente – mulheres em revistas “femininas”**. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 67-81, 2001.
- TOLEDO, Cecília. **O gênero nos une, a classe nos divide**. Cadernos Marxistas. São Paulo: 2001.
- THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- VASCONCELOS, Eduardo Mourão. **O poder que brota da dor e da opressão: empowerment, sua história, teorias e estratégias**. São Paulo: Paulus, 2003.
- VELHO, Gilberto. **A utopia urbana: um estudo de Antropologia social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- VELOSO, R. **No caminho de uma reflexão sobre serviço social e gênero**. Praia Vermelha, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, 2001.
- VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- _____. **Funk e cultura popular carioca**. In: ESTUDOS HISTÓRICOS, N. 6, FGV, 1990.
- _____. **Manifesto de Hermano Vianna**. Disponível em http://www.overmundo.com.br/imprime_blogs/manifesto-de-vianna. Acesso em 19 mar.2008.
- WANDERLEY, Luiz Eduardo W. **Sociedade Civil e Gramsci: desafios teóricos e práticos**. In. Serviço Social e Sociedade. N.109. Rio de Janeiro: Cortez, 2012.
- WOOD, Ellen Meiksins. **Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico**. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

7. ANEXO 1 - TRANSCRIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO “SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA” (2005):

SOU FEIA MAS TÔ NA MODA. Direção de Denise Garcia. Rio de Janeiro: Documentário, Brasil, 2005. DVD (60 min.): AVI, son., color. Port.

Apresentação do documentário

MC G (Abertura do documentário, sobre caixas de som):

“Quem nasceu, nasceu/ Quem não nasceu, não nascerá/ Com paz, justiça e liberdade/ o funk sempre vai rolar /Porque eu sou cria da favela/ e só quero é ser feliz/ falo do Cidinho e Doca, que é o funk de raiz/ um homem plantado o mal/ e eu tive de te dizer/ como diz mestre mulato, vê se aprende a viver”

Abertura com animação e música eletrônica. Uma boneca com som no peito invade uma praia onde um casal consome uma bebida.

Um funk de improviso, cantado por um grupo de homens em uma quadra na Comunidade “Cidade de Deus”.

Deize Tigrona

- Bom gente, nós estamos aqui na Cidade de Deus, onde começou o *funk* sensual, né, por que já havia o baile “lado A lado B” (...) não a gente tem que falar assim, sensual. Talvez não seja nem para falar, mas *neguim* ala que o *funk* é pornografia, é não sei o quê, não é nada disso. É o *funk* sensual.

- São as nossas garotas (...)

- É e vocês são os nossos (...) ai, o que acontece.

- Aqui é o Preto de Elite, o Cleber Preto, o Tico, aqui tá Os Havaianos, Tentação do Funk.

Essa aqui é minha amiga Ramona Guity. Foi daqui desde que o Duda começou a lançar os grupos, né, desde que eu comecei a cantar, né, eu tenho o prazer de falar, de mencionar aqui pra vocês que eu saí arrastando geral, tipo Carrasco, Bonde do Tigrão, Bonde do Vinho, Faz Gostoso, Preto de Elite, Os Havaianos, Tentação do Funk, né, Tati Quebra Barraco, né, Serginho e Lacreia. Tudo bem, não são daqui, mas também a inspiração veio daqui, né, porque se não fosse a gente aqui a começar (...) foi daqui da Cidade de Deus que saiu para (...) o funk para geral.

- Eu tenho o prazer de falar, de mencionar aqui pra vocês que eu saí arrastando geral, tipo Carrasco, Bonde do Tigrão, Bonde do Vinho, Faz Gostoso, Preto de Elite, Os Havaianos, Tentação do Funk, né, Tati Quebra-Barraco, Serginho e Lacreia. Tudo bem, não são daqui, mas também a inspiração veio daqui, né, porque se não fosse a gente daqui a começar (...).

Foi daqui da Cidade de Deus que saiu pra (...) o funk pra geral.

Cidinho e Doca (cantando em um baile):

“Esse bonde é sinistro, esse bonde sempre abala (...)”

Doca

- É o seguinte (...) o funk, ele sempre foi periferia, talvez agora que ele tá conseguindo assim alcançar a sociedade “Classe A”.

Os intelectuais do funk: aqui tem história

Silvio Essinger (jornalista)

- Isso aqui é o começo de tudo, predominância de *Soul*. Baile do Big Boy, começo dos anos 70. A gente tem aqui Ademir Lemos, outro grande *Dj*, que fazia o baile junto com o Big Boy e que continuou nessa tradição do *Soul*. A gente chega aqui às primeiras equipes de *Soul*. (mostrando vários LPs)

Soul Grand Prix, disco de 78, Furacão 2000. A cada baile mais de 10.000 adeptos do Soul confirmam: este é o som! E aqui você uma ideia do que era o baile da Furacão, anos 70, segunda metade dos anos 80, Two Live Crew, Miami Bass, Hip Hop, que até hoje serve de base para o funk carioca.

Edu k (Defalla)

- É chamado Miami Bass porque se criou esse termo em Miami, aquelas músicas com um som grave, 808

Bonde das Boladas

“(...) diz que é o cara na pressão até de manhã, gatinho seu safado, quer me enlouquecer, 12 horas de suíte, eu vou pagar pra ver (...)”

Dj Duda

- As capelas, aí começar a ter mais ou menos a ideia da música e as bases que você deve usar de acordo com a música. Aí começa a caçar os beats certos para poder fazer a música.

Grandmaster Raphael

- Eu uso um programa de computador, mas depois que eu processei, quando cheguei no som que eu quero, eu passo para a bateria, porque pra bateria você pode programá-la, (...), fica muito mais fácil para você fazer batendo.

(...)

- Quando eu faço na bateria, eu faço nesse teclado também, que esse teclado é acoplado nesse sampler. Esse sampler é um Darose 760, que eu uso. Eu estou batendo aqui, mas quem está gerando o som é esse equipamento aqui. Isso é um sampler também. Depois

isto vai para o mixer e começo a berrar em cima. A melodia é sempre a mesma, em 90% das montagens. Então uma frase “dá, dá, dá, dá, dá (...)”.

As Danadinhas

“A gente vai requebrar, danadinhas, rebolando devagar, somos as danadinhas (...)”

Deize Tigrone

- Mas antigamente havia o baile funk, mas só havia o baile funk de, (...) como é que é? De lado A e lado B, que era o country, baile country, onde havia baile de briga.

Silvio Essinger

- Lado A, Lado B, época do baile de corredor. Isso chamou atenção no exterior. Falavam em “Brazilian Fight Club”, a porrada era um negócio até recreativo. O negócio é que a coisa às vezes extrapolava e gente morria, né.

Dj Duda

- O funk estava em decadência total, vivendo há vários, naquela coisa de baile de briga, baile de incentivo à violência, a gente conseguiu pular, mudar toda a ideia do funk.

Deize Tigrone

- E passou a ser o funk do prazer, onde todo mundo rebola.

Bonde Faz Gostoso e as Tchuchucas

Músicas: “papo reto”, “história da vida”, “chão, chão, chão”, “dança do canguru”.

As Mulheres e as letras do funk

Andrea

- Ah, muitas mulheres eram muito acanhadas em fazer as coisas, entendeu, então o que aconteceu, a música incentivou as mulheres a botá pra fora como a Tati canta “bota na boca, bota na cara”, então hoje é mais aberto.

Tia Júlia – Mãe e empresária (Fogosas)

- Então tem muita montagem que fale com a menina e com o rapaz.

Raquel

- Pras mulheres e pros homens também, né, porque no caso dos homens chega e fala para as mulé, chega e fala “Ah, vamos ali”. As mulé antigamente, antigamente antes de surgir o funk, ia numa boa, aceitava, vamos no meu prédio, vai e assim tava indo, agora surgino o funk, não. Especialmente a música da Tati, que está dizendo muita coisa, alertando as mulheres.

Tia Júlia

- Não é totalmente apologia ao sexo, é um duplo sentido e se ela quiser cantar um dia, fazer um rap, fazer uma montagem, assim, tipo assim, apologia ao sexo, eu vou, eu vou assinar embaixo. Por quê? Por que vou assinar embaixo? Porque serve. Essa Ginecologista - serve para a menina que está começando a namorar, está começando agora a ter uma relação, é bom ir ao ginecologista tratar para amanhã, mais tarde, não pegar uma doença.

Juliana e As Fogosas

- A história é que as meninas hoje em dia que procuram a ginecologista, entendeu, pra se tratar. Essa música quando começou a tocar deu uma polêmica do caramba. O começo da música é “veterinária pra cachorro, eletricista pra dar choque, ginecologista pode crer é pra dar toque, fogosa e chapa quente vai ao ginecologista, tá ligado que é de lei dar um trato na pipita.”

Kate Lyra

- Cantar é uma coisa de forma extremamente espontânea que agrada. Uma coisa tão ousada uma mulher subir no palco e dizer “Eu quero isso, eu quero aquilo”. Eu vou fazer isso, eu vou fazer aquilo”

Mr. Catra

- Caralho, a negona é demais. A primeira vez que ela falou “bota tudo até os ovos”, eu falei: “ai, que delícia!” Pra falar “bota tudo até os ovos” tem que ter disposição, tá ligado?

Denise

- O funk quando fala aquelas coisas depravadas, é o que está acontecendo mesmo. É isso aí mesmo. E não só os homens, mas as mulheres também gostam.

Raquel

- E se o funk fala nessas depravações como ele fala, e na televisão?

Mr Catra

- Um coroa comendo a criancinha na novela das 8 não é sacanagem, tá ligado?

Mr. Catra

- O cara trepado em cima da mulher 8 horas da noite na TV Globo não é sacanagem. O funk é sacanagem. Sacanagem é o dinheiro que o governo sonega, róba. Isso que é sacanagem, isso que é crime, tá ligado? Realidade não é crime, realidade não é sacanagem. Todo mundo gosta de fazer amor, todo mundo gosta de gozar gostoso.

Dona Lena

- Com certeza, seria essa loucura, porque na minha época não tinha, ninguém namorava, porque o pai da gente não deixava. Tinha que ficar todo mundo olhando. Hoje, não, hoje tudo é liberado.

Denise

-Pelo menos eu tenho minha filha, a mais novinha está com 4 anos. Eu aprendi na rua, que minha mãe não tinha liberdade de conversar comigo sobre sexo. Então, o que vou fazer com minha filha? Eu vou conversar. Eu vou tentar ser liberal com ela pra ela poder ter confiança em mim, entendeu, pra não acabar acontecendo com ela o que aconteceu comigo: eu me perdi com 11 anos e com 16 já era mãe. Não me arrependo. Tô aí, graças a Deus, meu mais velho está com 15 anos. Mas falta de diálogo e se a gente não olhar pros nossos filhos daqui pra frente pior mais vai ficar.

Andrea

- Comprar o anticoncepcional para ela tomar, entendeu, e mandar ela usar bastante camisinha, porque, né, conforme as várias, minha filha também tá nessa, que, né, a gente mora aí, então a gente não tem do bom e do melhor para poder dar a nossos filhos, a gente soa e corre atrás, mas não pode, né, nem tudo, mas a gente chega lá.

Denise

- Em minha casa sou eu e meus três filhos mesmo. Não penso em ninguém pegando meu controle remoto e mandando em nós lá em casa, não. Só nós mesmos, só eu e meus filhos.

Andrea

-A Raquel é virgem.

Raquel

- Só de signo

Andrea

- O trabalho que ela está pedindo é isso aí, cara! Chuchu (...)

Raquel

- Tem isso também. Eu sendo dessa forma (...) Não estou me espelhando no funk para uma coisa dessas. Como ela falou, muitas garotinhas novas aqui estão crescendo nisso e eu não. Tô aí, simplesmente. E não é porque vai para o baile funk e vai engravidar. Eu já curti vários bailes funks na minha vida e hoje em dia eu sou o que sou.

Denise

- É (...) mostrar que na favela também existem meninas virgens (...).

Andrea

- Pô (...) abre a boca, não está vendo? Tem que botar pra fora (...).

Vanessinha Pikachu

- Quando eu saí na revista “Sexy”, colocaram logo na capa “ A virgem do funk”, que na época eu ainda era virgem e com 18 anos. Eles acharam até estranho. Uma menina do funk com 18 anos e ainda virgem.

A Mulher trabalhadora e a libertação feminina

Verônica Costa

- Com oito meses de gravidez, vai ainda enfrentar (...).

Tati Quebra Barraco

- [...] você quer que eu fique dois meses parada.

Verônica Costa

- Ela não vai aguentar (...).

Tati Quebra Barraco

- Minha cesária é agora dia 26, se marcar dia 25, dia 23 eu paro. No dia 24, eu me interno. Dia 29, estou em casa (...) que eu vou ligar, né? e quando for primeiro de abril, eu vou estar na pista.

Cantando:

“Se marcar, eu beijo mesmo (...)”

“Eu sou Quebra Barraco (...)”

Valesca (Gaiola das Popozudas)

- Antigamente, as mulheres apanhavam, entendeu? Eram xingadas, entendeu? E elas

abaixavam a cabeça. E hoje não. Hoje elas se mostram assim: trabalham, entendeu? Se mantêm sozinhas, muitas, entendeu? Cuidam de seus filhos e vivem sozinhas, guerreiras. Hoje as mulheres são guerreiras, são muito guerreiras.

Dona Lena

- Claro que eu ia gostar se fosse na minha época, né. Nossa (...) Acho que eu não vinha nem em casa. Acho que eu ia ficar só na rua, atrás de funk.

Deise Tigrona

-Vamos dizer que o que me deu ânimo assim para fazer esse tipo de montagem, então vamos dizer que foi o cinema nacional, que passava. Com cenas picantes.
(funk canguru pernetá)

- E a primeira montagem lá, que foi assim explícita, que, sabe, que levou a galera ao delírio, falando assim sobre a mulher ficar de quatro, de lado (risos), foi a minha. Foi a primeira montagem que eu fiz pro bonde das Bad Girls, que foi a “Discurti” que diz que se os gatinhos paga o motel, elas faz o que eles querem, então “de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha, depois vem pra favela toda aberta e assadinha.”
(Tetine cantando “de quatro, de lado (...))”

Kate Lyra

- Muitas dessas coisas são uma brincadeira sexual, como também são uma coisa, às vezes eu vejo, como sendo uma coisa até quase que infantil.

Vanessa Picachu

(funk: “Me chama pra sair, olha que decepção, me leva pro cinema pra assistir o pokemon”)

- A primeira foi assim, não tinha nenhuma mulher cantando, eu peguei e fui no baile para gravar antes do baile começar, que é quando eles testam o som, essas coisas. O *Dj* já estava lá, ele chega mais cedo. Aí eu cheguei lá, tinham uns meninos gravando. Aí, só tinha eu de mulher lá no meio. Aí eu falei: “Também quero gravar.”, mas eu queria ir por último, só para os garotos irem embora e eu não ficar com vergonha eles ficarem rindo de mim. Aí, os garotos” “Ah, você vai cantar, a gente vai ficar. Aí eu cantei a música, aí o *Dj*, que também é produtor, aí ele gostou: “Nossa, isso é muito legal”, porque a música causou impacto, porque a música é assim: “Pra você sair comigo / você tem que tá preparado / não é só tá de cyclone / e dizer que é o brabo / te dei um lance maneiro / todo mundo viu / na hora do vamos vê / cadê o cara? / sumiu”. Aí os garotos todos tiveram reação na hora. “Eu não sumi, não! Eu tô aqui!” Aí o produtor viu que tinha impacto. Aí botou, produziu a música. Quando eu vi, no fim de semana, já estava tocando na rádio. Ele botou pra tocar na rádio. Aí os outros começou a ligar, a pedir. Aí me chamaram para gravar umas músicas para sair no CD da equipe. Aí foi.

Deise Tigrona

A injeção no caso foi assim: foi uma ideia, né, até tava assistindo televisão, eu vi um homem lá brincando de forçar pensamento e ele falava: “Tá ardendo, mas tá entrando”. E

aquilo ficou na minha cabeça e meu marido falava: “Faz uma montagem assim, faz uma música assim.” Entendeu? E por ele estar pedindo para fazer uma música desse jeito, né, nesse ritmo, aí eu fiquei pensando, sabe, martelei ali e lembrei que eu tinha médico marcado, né, eu tava grávida e tava tomando a antitêtica. Então juntou uma coisa a outra e eu lembrei que eu tenho pavor de injeção e ajuntei mais aquele trecho que assisti na televisão e deu certo. A montagem foi um estouro, foi um estrondo e hoje eu sou conhecida como Deize da Injeção.

(Funk da Injeção com Ramona dançando)

“Quando vou ao médico / sinto uma dor (...)”. (Grupo na rua, maioria homens, dançando, cantando e rebolando ao som da mesma música ainda).

Comunidade da Cidade de Deus

Vista aérea da Cidade de Deus, Rio de Janeiro.

Preto de Elite - Fabinho

Deize da Injeção

- Gente, já ouviram aquela música “Pavarotti”? “Pavarotti, ê.ê (...)” – Ele é o autor (Fabinho).

- “Pavarotti”, “Descontroladas” (...)

- “Ah, vocês estão descontroladas (...)” Ele é o autor também. (Grupo ao som de palmas canta a música “Pavarotti”)

Chocolate

Canta um Funk

A voz das mulheres

Dj Marlboro

- O funk é um movimento dos discriminados, né, um movimento do pessoal que, dos marginalizados, daqueles que são colocados à margem, sempre. Eu acho isso muito legal, eu me orgulho de ser funkeiro. E a quantidade de mulheres que tem no funk, nenhum outro movimento tem.

Kate Lyra

-Tanto é que hoje em dia, se você perguntar, por exemplo, a uma das meninas se elas são feministas, a primeira reação delas é que não são feministas (entra a imagem da Gaiola

das Popozudas), que feminismo é uma coisa do passado, que não existe. Agora, o discurso delas é feminista total.

Valesca (Gaiola das Popozudas)

- Às vezes, homem é cachorro mesmo, sem-vergonha. Às vezes, a mulher faz de tudo, se vira, até planta bananeira e ele vai para a rua procurar outra. E aí?

Andrea

- Antes, os homens se contentavam com uma. Hoje, os homi quer duas, três e as mulheres fica todo mundo normal, aceita, entendeu? Tipo assim, eu sou solteira porque eu quero. Por quê? Pô, os homens quer tudo sacanagem. Se me sacanear, eu sacaneio também, entendeu?

Tem que me respeitar. Eu vou respeitar ele, então tem que me respeitar também. Então, eu fico sozinha. Eu fico, tu fica. Tchau, ele vai embora, eu também vou.

Valesca (Gaiola das Popozudas)

- Mas dizem que a mulher enganou até o diabo. Pior que quando ela quer, ela engana mesmo. E pro homem passar vergonha, acho que é difícil, porque quando a mulher quer fazer, ela sabe fazer muito bem, por debaixo dos panos.

Deize da Injeção

- Eu sempre faço música a favor da amante, né, porque a fiel é sempre mais humilhada.

Pra mim, a fiel é sempre mais humilhada, porque a maior humilhação que tem é o cara sair de sua casa para sair com outra mulher.

(Música: “Vem para o baile, seu otário / pensando que é garanhão / enquanto na sua casa / sua mulher tá com negão).

- Mas numa casa que eu trabalhava, entendeu, a mulher chegou para mim, entendeu, e falou: “poxa, Deize, aquela sua música é maneira, me dá um CD dela aí, não sei o quê, entendeu”. Aí, poxa, eu tava passando no corredor, a certas horas da madrugada e o meu CD estava rolando e eu tava ouvindo o cara: “hãh, hãh (...)” Excita (...) te dá estímulo, entendeu?

Tia Neide

-Eu acho normal, sexo é sexo o tempo todo. Então, como a música da Tati, o pessoal, no início, falando muito, né, criticou. Mas hoje é só isso que rola. Então, eu acho assim, eu acho legal.

Dj Marlboro

- Ela fala exatamente para poder mostrar, dar o grito de liberdade das mulheres. Não estou falando que ela em particular sofreu repressão, ela está fazendo isso por causa (...) Não! Ela falou por todas. Por isso que a mulherada, a maioria das mulheres é fã da Tati. A mulherada geral é fã da Tati. Ela tem mais fã mulher do que homem. Por quê? Porque ela grita e porque as mulheres sempre gostara de gritar, de botar homem na praça, de direitos

iguais.

Mas ela é feminista sem cartilha, ela não aprendeu isso, ela aprendeu isso com a vida, ela aprendeu isso na vivência.

(Tati cantando: “Não adianta de qualquer forma eu esculacho / me chamam de puta só porque estou com seu marido (...)”)

A mídia

Tati Quebra-barraco

- Quando eu comecei a cantar, eu não tinha muita música, eu só tinha o Barraco 1 e o 2.

Na Cidade de Deus, tinha um festival, aí todo mundo cantava. Aí, o que eu fiz? Quando eu comecei a cantar, eu não tinha música, aí eu comecei a divulgar eles, aí eu fiz o “69” na minha voz porque o dono do “69” deixou eu divulgar eles.

(Tati cantando: “69, frango assado, de ladinho a gente gosta (...)”)

- Na Cidade de Deus tem (...) Eu vou sempre falar isso (...) Tipo assim (...) Começou com o Cidinho e Doca, né. Aí a sensação foi a Tati, aí veio o Tigrão, Bonde do Vinho, Carrasco, Faz Gostoso, Descontrolada, as Saradinhas (...) Tem a Deize da Injeção, “(...) não adiante de qualquer forma eu esculacho (...)” também é dela.

Deize da Injeção

- Olha só, eu não sou nada, eu não sou nada, né, mas será que se aparecesse na televisão, rebolando na garrafa, eu teria mídia? Eu teria! A Carla Perez conseguiu.

Thelles Henrique (produtor)

- Eu me lembro muito bem que o então secretário, Josias Quental, nessa mesma reunião dessa senhora, me disse, me fez uma pergunta, ele não tinha conhecimento: “Mas por que o apelo sexual no funk? Por que essas letras sexuais?” Eu disse para ele o seguinte: “Secretário, na época, essas pessoas que cantam funk hoje, elas têm entre 16, 17, 18 anos. E eles cresceram e quando crianças o funk não era um sucesso da mídia. O sucesso da mídia era o Axé Music. E essas crianças que hoje estão se formando adultos, cantam “69 frango assado”, cantam outras letras que vocês se sentem agredidos, elas ouviram nada menos agressivo do que “Vai ralando na boquinha da garrafa, vai descendo na boquinha da garrafa” e uma mulher semi-nua, se esfregando no gargalo de uma garrafa de cerveja e isso é o maior sucesso.

Dj Duda

- E a televisão estava mostrando isso, as rádios estavam tocando esse tipo de produto e todo mundo aceitando numa boa. Aí, quando a galera do funk aprendeu que poderia fazer também, começaram a inovar, começaram a ser até um pouco mais abusados (...).

(baile funk)

Valesca (Gaiola das popozudas)

- Hoje não é só o funk que fala sobre sexo, entendeu, no carnaval, a mulher bota o peito de fora, então, quer dizer, todo mundo tá vendo. No funk, ninguém vai lá em cima do palco e bota a bunda de fora, o peito de fora. No forró, entendeu, tem o duplo sentido também. Tem aquela “libera o tonho que eu te dou dez contos”, “senta, senta, vira, vira na bicicletinha (...)”, um negócio assim, entendeu, o Hip Hop também vem com duplo sentido, quer dizer, o funk também é um duplo sentido. Só que não é pornografia, entendeu, todo mundo tem o seu ritmo, o seu jeito de fazer música e colocar pro mundo.

Funk, diversidade e estética

Mr. Catra

- Ué, meu amigo [...] é machista. Não vê o Lacaia? Discriminado pra caralho, né. Todo mundo é machista. Lacaia é um [...] ótimo. O funk não tem discriminação.
(Serginho e Lacaia, cantando: “Cuidado com a Cuca, que a Cuca te pega (...)”)

Entrevistadora

- Como é o envolvimento das pessoas com a Lacaia?

Dj Marlboro

-As pessoas gostam dela pra caramba. O funk que não é um reduto gay, eles se aceitam, eu acho isso muito legal. Mostra o quanto não se tem preconceito no funk.
(Serginho e Lacaia, cantando “Eguinha Pocotó” e “Ele é bonitinho, é o cavalinho (...)”)

- Tanto contingente de gente que o funk movimentava, era pra ter um respeito muito grande por parte da sociedade e da mídia, e não tem (...).

Funk é Trabalho!

Deize da Injeção

- Porque o funk, hoje em dia, neguinho fala assim: “não, funk é diversão. Funk é diversão pra quem vai lá assistir a gente. Pra gente é trabalho, é aonde a gente ganha dinheiro. Só que não tem carteira assinada, né. Mas dá pra sobreviver bem, se você faz 3, 4, 5 shows por fim de semana ou então num dia. Eu já fiz oito shows num dia, num domingo.

MC G

- Eu costumo fazer nove shows por semana. Dentro do Rio de Janeiro está numa faixa de 400 reais cada show, mas fora do Rio de Janeiro, 2.000, 2.500.

(Bonde Faz Gostoso)

Kleber

- Todo mundo ganha, o pessoal que carrega caixa, o motorista do caminhão. Então é um mercado que gera receita, gera emprego para geral. Tem segurança dos bailes, tem o pessoal do bar.

Segurança do Baile

- Não vou dizer pra você que me sustenta o trabalho do funk, né. Porque eu tenho outros trabalhos, eu faço outra segurança, mas final de semana eu trabalho com elas e o dinheiro que eu ganho não vou dizer pra você que dá, mas me ajuda muito, quem diria se eu não tivesse o funk.

Deize da Injeção

- Vamos ser sinceros, a gente vai falar a realidade: a gente sai para fazer o show, casa de show grande, que aí contrata um grupo de pagode e contrata um *MC*. A gente lota a casa de show, só que o tratamento é diferente. Sabe por quê? Porque assim, a gente vai pra fazer baile pelo carro, entendeu, aí chega lá o carro do pagodeiro é 800, o da gente é 100, 200 reais, entendeu?

Componente do Grupo Preto de Elite

- E talvez a rapaziada foi para o show pelo pessoal do funk.

Discriminação e preconceito

Cidinho

- Eles demoraram pra caramba pra curtir o samba, entendeu. Aprenderam. Mas estão demorando muito mais pra curtir o funk.

Mr. Catra

-Eu quero saber o que é que é. O bagulho é espontâneo, o bagulho nasceu na favela de uma cultura dos massacrados, mano. Tá ligado? Despontou pro mundo, despontou pra sociedade e taí.

Deise da Injeção

— O problema não é o sexo. O problema não é que eles estão discriminando o funk. O problema é que eles estão discriminando o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum.

Dj Marlboro

— Essa música toda ela é feita com uma característica própria, como lugar nenhum do mundo faz e esse reconhecimento, quem tem que fazer isso é o Ministério da Cultura, a Secretaria da Cultura, antes de qualquer tipo de lugar, né? Mas, infelizmente, o mundo reconhece e a gente lá fica “funk é música de preto, pobre e favelado.”

Denise

— Os favelados, os negrinhos mesmo, né, e pra eles os funkeiros é ladrão.

Andrea

— Nós fomos pro show, outro dia com a Tati e aí chegamos nesse show e eles falaram assim: “Chegou os favelados”. Nós debaixo, jogaram um jato d’água, eu virei e falei assim: “Lá na CDD os favelados não joga água do prédio”. Maior jatão, “scheleps”.

Denise

— Era um prédio de luxo em Copacabana.

Raquel

— Mas não foi os pessoal da boate. Foi gente que mora acima. No prédio onde que tem a boate. Por que acha que só por ser favelado, a gente não tem cultura. Então eles acham que funk não é uma cultura. Falou em funk, vê logo: Cidade de Deus, os favelados.

Cidinho

— Morar em comunidade, às vezes, tem o seu lado positivo, sabe. Mas o lado negativo, ele é amplo pra caramba, porque ali acontece tudo, cara, a discriminação é muito grande, sabe?

Outro dia, eu peguei, eu tomei um táxi, inclusive eu estava até com minhas filhas, sabe? E o taxista falou para mim que não entrava dentro da Cidade de Deus. Que revolta, cara! Que revolta (...) Eu falei: “Que isso, amigo? Você tá louco? Olha aqui, cara: eu estou com minhas duas filhas aqui, cara. Pô, amigo, aqui dentro tem muito mais gente do bem do que do mal.

Dentro de uma comunidade, apenas 1% vai para o lado errado, restam 99, entendeu? Eu sou incluído nesses 99 que restam, que é do bem. Tanto eu como minha família, meus parceiros em geral. O cara não entrou, cara! Ele não entrou! Aí eu fiquei tão puto com ele e falei: “Então tá bom. Então, eu vou descer aqui na praça e não vou te pagar.” Sabe o que ele falou para mim? “Pô, tá tranquilo, parceiro.” Ele me quebrou. Ele falou para mim: “Tá tranquilo, irmão! Você nem precisa me pagar, mas não me pede para entrar, não (...)” Aquilo ali, sabe... eu tenho certeza que (...) eu vou fazer uma música sobre isso, mas a minha ficha ainda não caiu direito, porque eu falando para vocês aqui, eu ainda sinto um pouco daquilo, sabe? Por que eu sou dali, cara, entendeu? Eu sou dali, cara (...) como se ele chegasse e falasse mal da sua família, dos meus conhecidos, dos meus tiozão, das minhas tiazinhas que tem lá, viu? Das minhas crianças. Aquilo ali me revoltou muito.

Raquel

— Você vai procurar um emprego e fala assim: onde é que você mora? — Cidade de Deus.

— Aguarda em casa.

Cidinho

— Esse cara, ele olha pro pessoal dali com medo ou com desprezo, sabe? Ou seja, ali tá um (...) ali nem é o início da discriminação. Ali é a discriminação inteira, por completo, entendeu? Acho que, pô, 4h da tarde (...) sei lá (...) porque em uma comunidade (...) a violência está em todo lugar, lá também. Se fosse de madrugada e ele falasse para mim: “Não vou, não, porque de repente a polícia pode entrar aí e bandido tem aí mesmo e os caras pode trocar tiros, pegar em mim, amassar meu carro ou furar o pneu”. Ele pode se preocupar com ele, mas ele não pode se despreocupar comigo nem com você, entendeu? Deve olhar não é só pra CDD, não, mas para todas as comunidades do mundo, do mundo mesmo, sem exceção de ninguém, cara, como gente, como pessoa, cara.

Denise

— Mensagem diretamente pelas pessoas que a gente quer que ouve. Não só em relação a mulher também, não. Até a violência na favela, como nossos amigos aqui mesmo, Cidinho e Doca, que cantam o Rap da Felicidade que fala da nossa favela, pra respeitar a gente, do preconceito, pra poder parar, os policiais não respeitam a gente.

Doca

— Ela tava falando dos grupos dançando lá fora, muito manero. Só de comentar já estou com vontade de rir.

Cidinho

— Já é engraçado. La vai, hein (...) Lá vai a voz, hein (...)

Doca

— segura (...)

(Cidinho e Doca cantam o “Rap da Felicidade”)

Dj Marlboro

— Quando você tinha o Rap da Felicidade “eu só quero é ser feliz” tinha o Rap do Silva, era a favela cantando para o asfalto. Então, ele estava ali sempre mostrando que a favela é muito legal, mostrando autoestima, mostrando (...). Quando o funk foi expulso do asfalto e foi para dentro da favela, passou a favela a cantar pra a favela, já é outras regras, outras leis, outro ouvido, ouvindo. É o ouvido que sabe o que está acontecendo de verdade mesmo.

Mr. Catra

— Eu fui fazer um show. Estava no palco cantando, aí o cara falou que eu estava cantando rap proibido. A galera na música, bombando, 6 mil pessoas lá dentro da quadra. Ele chega do lado: “Pára de cantar, senão eu vou te prender que é rap proibido!”

MC Frank

— Disseram na televisão que “vamos pegar os *MC*’s para averiguação, vamos é (...)” “como se diz?, é (...)” “eles vão ter que dar depoimentos (...)” E a minha música estava nesse (...) no jornal saiu quatro músicas minhas: uma do Menor do Chapa e outro do Cidinho e Doca. Então, eu ali, no caso, era o mais visado. A maioria das minhas músicas, elas são verdadeiras, são coisas que acontecem mesmo, por exemplo: “Uma hora da manhã o bonde todo se apronta / desce pelas vielas no estilo tipo Colômbia / Quando eu tava subindo, não deu pra acreditar / tiro pra caramba, no estilo de Bagdá.” Eu estava subindo para curtir o baile e os policiais estavam entrando na favela, e, ao mesmo tempo que os policiais estavam entrando na favela, aí, os caras estavam descendo lá de cima. Então, rolou um confronto de armas, tiro pra lá, tiro pra cá e eu fiquei naquele meio e o motorista: “Caraca, cara (...)” e eu falei: “Maluco, é tipo Bagdá!”

Dj Marlboro

— Aí, depois reclama das músicas, que a música passa a falar de uma realidade da favela, que as pessoas se assustam, que funk, que é uma realidade que as pessoas vivem, acham que é errado, que não podia fazer essas letras. Como não? É o que eles vivem, é o que eles passam. Como é que você vai querer que eles façam uma letra para você, se você não vive a realidade deles?

Cidinho

— Muita gente canta a verdade. Nós ouvimos um cara passar amarrado e todo mundo fazer aquele comentário rápido assim, ninguém quer chegar perto, né, nego até entra, finge que não tá vendo, mas aí a gente sabe: — “aí, vai morrer”. “— Ah (...) Por que vai morrer?” “— Falaram que é X9, ou roubou alguém na favela.” A gente fala isso na música? Fala. Por quê? Realmente acontece. A gente vive lá dentro. Se é para comentar sobre a música, nego fala: “Ih, essa música é pesada. Esses caras aí, se marcar, são até bandidos também.” Mas não é, cara, é que nós crescemos lá dentro. Nós não somos, mas aquele cara que estudou com a gente, hoje em dia é. Aquele cara que trabalhou com a gente, hoje em dia é. O que nos resta fazer é mostrar para eles que existe uma maneira de se viver melhor do que aquela maneira que ele está vivendo. Ou seja, o nosso ritmo de vida é o ritmo certo.

MC G

— É do tráfico quem quer, se envolve com o tráfico quem quer, canta quem quer, mostra cultura quem quer.

Essinger

— Essa é uma questão das favelas cariocas e no mínimo das facções criminosas. Têm funks que são de louvação das facções criminosas.

Dj Marlboro

— Mas quando o funk fala que o Comando Vermelho é legal, que o Terceiro Comando é legal, amigo (...) ele está falando do que ele vive. O poder público que entra lá, é só pra bater, pra extorquir, pra poder prejudicar, pra poder tirar a paz da favela.

Essinger

— Têm raps que falam da violência, vidas ceifadas pelo crime. Não, não é uma apologia. Muitas vezes é um repúdio à violência.

Doca

— É muito mais fácil o cara ouvir sua música do que ouvir um conselho teu, entendeu? Às vezes, através de sua música, o cara pode tirar alguma coisa como exemplo. E se você sentar ao lado dele e parar pra conversar, ele vai entrar aqui e sair aqui.

Dj Marlboro

— Acho que o que acontece é muito mais cruel do que o quê as músicas cantam. As pessoas continuam discriminando as músicas, falam mal das músicas, mas só que esquecem que aquilo é uma realidade que tem que ser tratada. Eles preferem calar a boca do moleque do que tratar o que eles vivem. Isso é muito ruim.

- Eu toquei ontem em Paris. Toquei duas vezes em Paris. Toquei uma antes de ontem e ontem. Foi o maior sucesso. Fazia carnaval o funk lá, né. Ontem eu toquei nesses lugar e amanhã eu toco na Eslovênia também.

Funk carioca no mundo

Eliete Mejorado (Lendo uma matéria publicada numa revista sobre o *Dj Marlboro*) Página 127: “Nada, senão um trabalhador, o carioca *Dj Marlboro* está na cidade para tocar não em um nem em dois, mas em cinco *clubs* na mesma noite.”.

Bencave (The Breezblock / BBC Radio 1)

— Eu estava em Barcelona, mas eles fazem uma pré-estreia em Londres duas semanas antes, porque muitos ingleses vão lá. Claro que eu fui ver, porque a gente gosta muito de música eletrônica por aqui. A gente foi para essa rave enorme em Hackney, no East London, duas semanas atrás e eu estava dando uma volta e vi essa sala que tinha um batidão saindo de lá e pensei que soava muito como *Miami Bass*, soa uma pouco como umas coisas que temos por aqui, mas não era uma coisa nem outra. (Traduzido).

Público - Londres

— Nós o vimos no festival de Barcelona semana passada. Ele era o melhor Dj de

todos os *Dj's*. Ele quebrou tudo. Descobri que ele ia tocar hoje em Londres e viemos para cá direto.

Li sobre ele nas revistas daqui e na Internet. O Rio, o funk brasileiro, essas coisas. Nunca tinha ouvido essa música, a gente não tem nada disso por aqui. É muito parecido com os sons de garagem, do underground de Londres, é muito pesado, um batidão pesado, é (...) nós gostamos (...). (Traduzido).

Bencave

— Ficamos lá e uma hora depois saímos muito suados e dançamos, eu e meus amigos, por uns 45 minutos. Uau! Isso é muito legal! Ficamos tipo (...) isso foi muito bom, muito bom mesmo. O Sonar é muito legal porque rola gente diferente, gente que nunca ouvimos falar. Foi assim que ouvi Marlboro. Sei que ele é *Dj* há um tempão. (Traduzido).

Marlboro (sobre o Favela Chic – Paris)

— Por incrível que parece, né, as mulheres rebolando a bunda, meio como se fosse um baile mesmo, ainda estava um pouco longe do baile, mas, tipo assim, o espírito das músicas eles entenderam.

Bruno Verner

— Eu estava fazendo um show e botava uma ou duas ou três tracks de funk carioca no meio do show e o povo ficava enlouquecido. Isso ao mesmo tempo era a música eletrônica brasileira que já estava lá há anos acontecendo e aí fizeram esses quatro programas para lançar o programa de rádio e foi tipo um sucesso absoluto. Tinha ligação toda hora e o povo falava: “Que música é essa que vocês estão tocando?”

Bencave

— Tenho certeza de um crescimento no Reino Unido, um crescimento pela Europa. Alguém como o Marlboro poderia se dar muito bem, muito bem. Isso porque tem música um pouquinho parecida. As pessoas conseguem entender um pouco mais hoje em dia, eu acho.

Acho que é uma novidade, definitivamente. Talvez nos últimos dois anos, ela tem atingido devagarzinho, eu acho. (Traduzido).

Entrevistadora (para taxista)

— Você fala português?

Taxista

— Um pouquinho só.

Marlboro

— Vamos ver o que ele acha do funk, vamos ver como ele escuta o funk.

Entrevistadora

— Ele quer saber o que você acha do funk. (Traduzido)

Taxista

— Minha opinião sobre o funk (...) (Traduzido).

Marlboro

— Vamos ver o que o senhor acha do funk.

Taxista

— O que ele disse? (Traduzido).

Entrevistadora repete em inglês e o taxista começa a expor sua opinião. A entrevistadora lhe diz: Não, depois de você ouvir!”

(funk começa a tocar no cd: “é som de preto, / de favelado, / mas quando toca /ninguém fica parado”)

Taxista

— É música boa. É como (...) Jazz Funk. (Traduzido)

Marlboro

— O que ele pensa?

Entrevistadora

— De onde você é? (Traduzido).

Taxista

— Eu sou de Gana, África.

Fechamento

Preto de Elite - cantando “Martelo de Thor”.

Deize da Injeção

— Então vocês viram que no funk não tem preconceito, uns homens desses, sarados. Olha o músculo dele! Olha o corpo dele (...) o corpão do outro (...) Cadê ele? Fugiu? Corre não, cara (...)

Você também (...) Olha só o tamanho do homem! E todo mundo aqui sem preconceito (...) É o baile funk: todo mundo tem que rebolar, tem que dançar, certo?

ANEXO 2 – MANIFESTO DO MOVIMENTO FUNK É CULTURA – 2008

O funk é hoje uma das maiores manifestações culturais de massa do nosso país e está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências da juventude de periferias e favelas. Para esta, além de diversão, o funk é também perspectiva de vida, pois assegura empregos direta e indiretamente, assim como o sonho de se ter um trabalho significativo e prazeroso. Além disso, o funk promove algo raro em nossa sociedade atualmente que é a aproximação entre classes sociais diferentes, entre asfalto e favela, estabelecendo vínculos culturais muito importantes, sobretudo em tempos de criminalização da pobreza.

No entanto, apesar da indústria do funk movimentar grandes cifras e atingir milhões de pessoas, seus artistas e trabalhadores passam por uma série de dificuldades para reivindicarem seus direitos, são superexplorados, submetidos a contratos abusivos e, muitas vezes, roubados. O mais grave é que, sob o comando monopolizado de poucos empresários, a indústria funkeira tem uma dinâmica que suprime a diversidade das composições, estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Assim, no lugar da crítica social, a mesmice da chamada "putaria", letras que têm como temática quase exclusiva a pornografia. Essa espécie de censura velada também vem de fora do movimento, com leis que criminalizam os bailes e impedimentos de realização de shows por ordens judiciais ou por vontade dos donos das casas de espetáculos.

No entanto, apesar disso, MCs e DJs continuam a compor a poesia da favela. Uma produção ampla e diversificada que hoje, por não ter espaço na grande mídia e nem nos bailes, vê seu potencial como meio de comunicação popular muito reduzido.

Para transformar essa realidade, é necessário que os profissionais do funk organizem uma associação que lute por seus direitos e também construa alternativas para a produção e difusão das músicas, contribuindo para sua profissionalização. Bailes comunitários em espaços diversos e mesmo nas ruas, redes de rádios e TVs comunitárias com programas voltados para o funk, produção e distribuição alternativa de CDs e DVDs dos artistas, concursos de rap são algumas das iniciativas que os profissionais do funk, fortalecidos e unidos, podem realizar. Com isso, será possível ampliar a diversidade da produção musical funkeira, fornecer alternativas para quem quiser entrar no mercado, além de assessoria jurídica e de imprensa, importantes para proteger os direitos e a imagem dos funkeiros.

O primeiro passo nesse processo é a união de todos, funkeiros e apoiadores, pela aprovação de uma lei federal que defina o funk como movimento cultural e musical de caráter popular. Reivindicar politicamente o funk como cultura nos fortalecerá enquanto coletivo para combatermos a estigmatização que sofremos e o poder arbitrário que, pela força do dinheiro ou da lei, busca silenciar a nossa voz.

Tamos juntos!

ANEXO 2 – MANIFESTO DO MOVIMENTO FUNK É CULTURA – 2008

06/12/13

Untitled Document

Manifesto do Movimento Funk é Cultura.

O funk é hoje uma das maiores manifestações culturais de massa do nosso país e está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências da juventude de periferias e favelas. Para esta, além de diversão, o funk é também perspectiva de vida, pois assegura empregos direta e indiretamente, assim como o sonho de se ter um trabalho significativo e prazeroso. Além disso, o funk promove algo raro em nossa sociedade atualmente que é a aproximação entre classes sociais diferentes, entre asfalto e favela, estabelecendo vínculos culturais muito importantes, sobretudo em tempos de criminalização da pobreza.

No entanto, apesar da indústria do funk movimentar grandes cifras e atingir milhões de pessoas, seus artistas e trabalhadores passam por uma série de dificuldades para reivindicarem seus direitos, são superexplorados, submetidos a contratos abusivos e, muitas vezes, roubados. O mais grave é que, sob o comando monopolizado de poucos empresários, a indústria funkera tem uma dinâmica que suprime a diversidade das composições, estabelecendo uma espécie de censura no que diz respeito aos temas das músicas. Assim, no lugar da crítica social, a mesmice da chamada "putaria", letras que têm como temática quase exclusiva a pornografia. Essa espécie de censura velada também vem de fora do movimento, com leis que criminalizam os balles e impedimentos de realização de shows por ordens judiciais ou por vontade dos donos das casas de espetáculos.

No entanto, apesar disso, MCs e DJs continuam a compor a poesia da favela. Uma produção ampla e diversificada que hoje, por não ter espaço na grande mídia e nem nos balles, vê seu potencial como meio de comunicação popular muito reduzido.

Para transformar essa realidade, é necessário que os profissionais do funk organizem uma associação que lute por seus direitos e também construa alternativas para a produção e difusão das músicas, contribuindo para sua profissionalização. Balles comunitários em espaços diversos e mesmo nas ruas, redes de rádios e TVs comunitárias com programas voltados para o funk, produção e distribuição alternativa de CDs e DVDs dos artistas, concursos de rap são algumas das iniciativas que os profissionais do funk, fortalecidos e unidos, podem realizar. Com isso, será possível ampliar a diversidade da produção musical funkera, fornecer alternativas para quem quiser entrar no mercado, além de assessoria jurídica e de imprensa, importantes para proteger os direitos e a imagem dos funkeros.

O primeiro passo nesse processo é a união de todos, funkeros e apoiadores, pela aprovação de uma lei federal que defina o funk como movimento cultural e musical de caráter popular. Reivindicar politicamente o funk como cultura nos fortalecerá enquanto coletivo para combatermos a estigmatização que sofremos e o poder arbitrário que, pela força do dinheiro ou da lei, busca silenciar a nossa voz.

Tamos juntos!