UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Izabela Nalio Ramos

**Entre “perifeminas” e “minas de artilharia”:
participação e identidades de mulheres no
hip hop e no funk**

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Izabela Nalio Ramos

Entre “perifeminas” e “minas de artilharia”: participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Heloisa Buarque de Almeida

São Paulo

2016

*A quem luta por democracia, para que ela
chegue àquelas e àqueles para quem nunca
chegou de fato, e para que não retroceda.*

Agradecimentos

Agradeço às interlocutoras desta pesquisa, mulheres que me inspiram, acima de tudo. Mulheres para as quais eu gostaria que esse texto transformasse muito mais do que sei que um texto é capaz, mas que têm me transformado muito como pessoa e como profissional, a cada encontro.

Às guerreiras da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, que me receberam bem desde o início e com quem tanto aprendo desde então. Em especial algumas com quem compartilhei momentos mais próximos que guardo com carinho: Ainy Estevão, Brisa Flow, Chai Odisseiana, Drika Ferreira, Gabi Bruce, Issa Paz, Jô Odisseiana, Letícia Odisseiana, Luana Hansen, Mari Maciel, MC Soffia, Mel Duarte, Nerie Bento, Niely Rabetti, Patrícia Rizka, Priscila Feniks, Rose MC, Tanya Saunders, Vanessa Soares, Vanessa Gonzaga. Obrigada pelos grafittis ensinados, pelos versos certos, pela companhia quando eu estava meio estranha no ninho, pelas conversas que valeram mais do que anos de leituras, pelo conhecimento e energias compartilhados. À Lunna Rabetti e a Sharylaine, que desde o começo foram tão acolhedoras e carinhosas, e são algumas das mulheres que mais admiro na vida. À Renata Allucci, pelo lindo convite para participar no “Mulheres de Palavra” ao lado dessas guerreiras, e pelo jeito sempre atencioso. À Ketty Valêncio, pelas trocas, pelo afeto e pela admiração que só cresce.

Às mulheres da Liga do Funk, especialmente Cacau Rocha, Fernanda “Dricka”, Fernanda “Bolladonna”, Vanessa Souza, Liz Caroline Souza, Marizelia Luz, Nicky, Tutty, por terem me recebido, pelas conversas, pela companhia, algumas por terem aberto as portas de suas casas, pelos sonhos confiados e por me trazerem leveza. Também aos meninos da Associação, por terem me acolhido e me tratado bem. Se eu sempre soube que o funk era divertido e transformava, conhecendo a Liga do Funk eu entendi melhor o porquê. Ao presidente e ao vice-presidente da Liga, Marcelo Galático e Bruno Ramos, pelas oportunidades e pelo acolhimento, muito obrigada. Em especial, à Laila Almeida Braga pela confiança e pelo interesse em me ajudar desde a primeira vez que conversamos, sou muito grata e espero poder contribuir com seu lindo trabalho!

À minha família, por sempre incentivar e dar as bases para que nós estudássemos. Pela paciência, pelo companheirismo que sempre construímos e que são

parte fundamental de realizações como esta dissertação. Por, mesmo talvez sem entender muito bem do que se tratava a minha área de estudos, nunca me desestimular desse caminho. À minha mãe, que me pergunta, me instiga, que é com quem tenho o exercício diário de “sair da bolha” da universidade e dialogar mais abertamente. Você diz que aprende comigo, saiba que nesse processo eu aprendo tanto quanto com você! Ao meu pai, que sempre me ensinou a perseverar nos objetivos e, junto com minha mãe, me transmitiram um ensinamento dos mais valorosos, a empatia, ou seja, aprender a se colocar no lugar do outro, a não ser indiferente ao outro. Obrigada, pai! Ao meu irmão, por me mostrar que esse era um caminho possível, por ser uma inspiração de dedicação e entrega ao que faz, além de um doce companheiro da vida. À Evelyn, por ser mais que cunhadinha, uma amiga, pra rir até doer a barriga, pra me socorrer com conselhos que só uma cunhada-amiga-psicóloga sabe dar. Amo vocês!

Ao Chris, por todos esses anos de amor, abraços quentinhos, cócegas para extravasar. Você esteve ao meu lado em todo esse processo, que definitivamente teria sido mais difícil e menos divertido sem você. Agradeço pelos nossos papos antropológicos, e principalmente por você ter me mostrado uma forma de companheirismo que eu até então desconhecia. Só quero retribuir! Amo você, e essas linhas também são suas.

À minha orientadora Heloisa Buarque de Almeida, que os anos só fizeram aumentar a admiração que sinto. Confesso que no começo tateei um pouco paara entender o que era essa relação de orientação, e me adaptar. Hoje, sinto que me orientou na medida certa entre o carinho e a postura firme para que eu andasse para frente, me fazendo crescer enquanto pessoa e pesquisadora, muito obrigada.

Ao professor Heitor Frúgoli, pelo interesse na pesquisa desde o início do mestrado, e pelas oportunidades desde então. Às professoras Fernanda Peixoto e Ana Claudia Marques, e ao professor Julio Simões, pelas disciplinas durante o mestrado que me ajudaram a concluir esta pesquisa. À professora Sylvia Caiuby Novaes, pelas disciplinas durante a graduação que também me ajudaram a chegar até aqui. Às professoras Adriana Facina e Laura Moutinho, pelo interesse na pesquisa, pelos comentários generosos e construtivos na qualificação, e à Laura também pelo carinho durante as conversas quando nos encontrávamos.

À Nanda (ou Fernanda Kalianny), grande amiga que a vida me presenteou, sem a qual essa pesquisa não seria a mesma, e nem eu seria a mesma. Admiro você pela pessoa que é, por tudo que aprendo com você sobre militância, feminismos, a luta das mulheres negras, mas também sobre amor, companheirismo, cuidado. Tudo isso faz parte não só dessa pesquisa, mas principalmente de quem me tornei, por conviver com você. Obrigada por toda a ajuda, todas as risadas, toda a confiança, todas as *jelly shots* vendidas quando a gente estava sem grana, pelo caminho que percorremos juntas nesses anos todos e que só está no começo.

À Karen, cuja ajuda durante esses anos foi essencial para que eu seguisse os caminhos que segui, e que hoje tenho certeza que me fizeram feliz.

À Pinar Yolacan, quem primeiro me colocou em contato com a Liga do Funk.

Aos colegas do NUMAS, sempre atenciosos, dedicados, de fervor e de luta: Bernardo Machado, Bruno Puccinelli, Gibran Braga, Gustavo Saggese, Lais Miwa Higa, Lauren Zeytounlian, Marcio Zamboni, Rafael Noletto, Ramon Reis, Valéria Alves. Ao grupo de orientação e pesquisa da Helô nesses últimos anos, pelas leituras, trocas e conselhos: Ane Rocha, Bia Accioly Lins, Clara Coêlho, Felipe Piva, Isabela Rocha, Lais Marachini, Marcela Betti, Marisol Marini, Michele Escoura, Rocio Lorenzo e Sônia Hotimsky.

Agradeço àqueles e àquelas que fizeram desse caminho especialmente mais tranquilo e favorável: Isabela Venturoza, Letizia Patriarca, Luiza Ferreira Lima, e Mariane Pisani, pelo carinho, afeto, ajudas, risadas e trocas presenciais ou virtuais! Milena Mateuzi, pelos papos e trocas. Pedro Lopes, por seu jeito sempre fofo e divertido. Thais Tiriba, pela doçura, camaradagem e leveza. Tulio Bucchioni, pelas conversas sobre política, pelos papos de madrugada pós-baladinhas, e risadas que acompanharam esse processo trabalhoso. A vocês, pelas companhias nos congressos e “rolezinhos”. Parafraseando Ludmilla, com vocês, sempre “é hoje”!

À turma que ingressou no mestrado comigo e dividiu os primeiros meses de novidades e sugestões: além da Fernanda, Milena, Thais e Túlio, também ao Carlos Moro, Carlos Paulino, Gabriel Bocchi, Fernando Fileno, Hugo Prudente, Jana Gomes, Lucas Carvalho, Lucas Keese, Marielli Bimbatti, Thiago Haruo, Waldor Botero.

Especialmente à Juliana Sampaio e ao Leonardo Braga, que compartilhamos os estudos desde a preparação para ingressar no mestrado.

Agradeço a duas pessoas cujos trabalhos também me inspiram: Guilherme Aderaldo, pela leitura cuidadosa do texto de qualificação, e pelas críticas e sugestões tão construtivas de quem tem experiência no tema. E Jaqueline Lima Santos, por ser uma inspiração desde o início nos estudos sobre hip hop, e sempre tão acolhedora comigo.

Ao grupo “Dazamiga”: Carolina, Fernanda, Lilian, Luciana, Karine, Maria Carolina, Maria Gabrielle, Maytê, Natália, Raissa e Raphael, pelo carinho, companhia e divertimento diário, e por me fazer lembrar que a vida não é só trabalho.

Especialmente à Maytê por ser “uma das minhas pessoas preferidas no mundo”, como não podia ser mais recíproco, por ouvir minhas angústias e minhas descobertas, e pela companhia sempre, longe ou perto; À Raissa do Valle, por ser minha amiga-irmã desde sempre, um porto seguro, por se interessar pelo meu trabalho e me incentivar, e por sempre me lembrar do melhor jeito que é preciso ter força, foco e fé. Obrigada também pela ajuda na reta final! À Fernanda Verzinhas, por, em meio à nossa amizade, dividir impressões de mundo, sensações e sentimentos que com certeza me trouxeram até aqui. À Maria Gabrielle Oliveira, por ser essa amiga divertida, e me colocar pra cima e pra frente em alguns momentos que eu duvidava. Obrigada pelos últimos dias! À Natália, pelas risadas instantâneas desde sempre, e pela companhia virtual em algumas madrugadas dos últimos meses, acho que você nem tem ideia de como foi e é bom pra mim! À Lilian Oliveira, por poder desfrutar da sua companhia e das suas ideias – e espero que cada vez mais – que são sempre ótimas (ou “show”). À Carolina Luz, pelo seu jeito sempre carinhoso e afetuoso. À Maria Carolina Oliveira, por alegrar nosso dia-a-dia nos meios virtuais e, com sorte, presencialmente. À Luciana Luz, pelo interesse no meu trabalho e pelas trocas de ideias feministas.

Às amigas que conheci na graduação em Ciências Sociais, e que entre outras coisas me mostraram pela primeira vez o que era o tal do feminismo, num caminho sem volta pelo qual serei sempre grata: Gabriela Freire, Maraiza Adami e Marina Macedo, obrigada! À Gabriela Freire também pelo apoio nos últimos anos. Também aos “bagaceiros”, além das citadas acima, Guilherme Zanelato, Grazielle Silloto, Igor Costa (e obrigada também pela ajuda nos últimos dias!), Luís Perdiz, Luis “Pira”, Pedro

Kurtz, Rafael Pacheco, Roberta Novello, e muitos outros com quem dancei Valesca e Lady Gaga: obrigada!

Às amigas e amigos que, mesmo mais distantes pela correria da vida, sempre estão por ali torcendo como torço por elas e eles, Alê Alves, Beatriz Giamarino, Michele Oliveira e Murilo Gomes.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/USP) e da Universidade de São Paulo, sem os quais não haveria pesquisa possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que durante os seis primeiros meses de mestrado apoiou financeiramente e institucionalmente esta pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2014/07102-6, que financiou esta pesquisa por dezoito meses, proporcionando apoio financeiro e institucional para o seu pleno desenvolvimento.

Resumo

Neste texto estão os resultados de pesquisa sobre a participação e as identidades de mulheres nas culturas juvenis do funk e do hip hop em São Paulo, a partir da perspectiva dos marcadores sociais da diferença. Ao fazer uma breve e interessada retomada histórica de como as duas expressões culturais se desenvolveram no Brasil, falo sobre a participação das mulheres nestas cenas, comumente tratadas como masculinizadas. Em seguida, são abordados temas recorrentes entre as mulheres de quem estive próxima, como a identidade periférica, a relação com diferentes ativismos de mulheres e feminismos, o modo como pensam a sexualidade e o erotismo enquanto mulheres, em sua maioria, negras, e o modo como abordam as relações de gênero e afetivo-sexuais em suas performances artísticas e também no dia-a-dia. Ao longo do texto, são destacadas semelhanças e diferenças entre os dois grupos, e nossas experiências conjuntas são situadas em uma discussão mais ampla sobre feminismos, relações de gênero e de sexualidade que vêm ganhando visibilidade.

Palavras-chave: funk; hip hop; gênero; sexualidade; raça; classe.

Abstract

This text presents the results of the research on participation and women's identities in funk and hip hop youth cultures in São Paulo, from the perspective of the social markers of difference. While making a brief and interested historical recovery of how the two cultural expressions developed in Brazil, I talk about the participation of women in these scenes, commonly treated as masculine. Then, recurring themes among women who've been close to are addressed issues, as peripheral identity, the relationship with different women's activism and feminisms, the way they think about sexuality and eroticism as women, mostly black women, and how they address gender and sexual-affective relations in their artistic performances and also on their daily lives. Throughout the text, similarities and differences are highlighted between the two groups, and our joint experiences are situated in a broader discussion about feminisms, gender relations and sexuality that are gaining visibility.

Keywords: funk; hip hop; gender; sexuality; race; class.

Índice

Introdução	11
O nascimento do tema de pesquisa.....	13
Aprendendo a dançar.....	16
1. No <i>flow</i>: dos bailes às culturas juvenis do funk e do hip hop	19
Primas, irmãs: o parentesco entre as culturas do funk e do hip hop.....	19
“ <i>Black is beautiful</i> ”	24
A cena funk a partir dos anos 1990.....	33
A cena hip hop a partir dos anos 1990.....	40
Por que pensá-los conjuntamente em relação à participação das mulheres?.....	46
2. “Respeita tiu, as mina tão no corre”: experiências junto a um coletivo nacional de mulheres no hip hop	48
Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (FNMH ²).....	50
“Perifeminas”: “Elas vem e vão, multiplicando o pão”.....	56
“Negra! Negra! Negra!”.....	74
#Rapdimina: “lugar de mulher é onde ela quiser”.....	87
3. “Eu finjo que tu é o patrão, mas eu que tô no comando”: experiências junto a funkeiras em São Paulo	102
O funk das mulheres: alguns caminhos.....	104
Liga do Funk: Arte do Gueto.....	119
“Terror dos muleque”: os limites da liberdade sexual.....	133
“Se eu não puder descer até o chão, não é a minha revolução”: um “caminho pedagógico”?.....	156
Considerações finais	169
Referências Bibliográficas	173

Introdução

Este texto traz os resultados finais de pesquisa de mestrado realizada entre 2014 e 2016 junto a algumas funkeiras e hip hoppers mulheres na região metropolitana de São Paulo. Nas linhas que se seguem, conto sobre minhas experiências junto a essas mulheres e sobre o que pude observar, conversar e vivenciar de sua participação nas culturas juvenis respectivamente do funk e do hip hop. Neste período, participei de reuniões, shows, debates, viagens, encontros, conversando e em alguns casos entrevistando estas mulheres.

Assim, aqui não apenas conto minhas experiências junto a elas nas minhas palavras, mas trago também palavras delas em textos, livros e músicas que produziram, bem como nas conversas que tivemos e entrevistas que fizemos. Com isso, não tenho a pretensão de representá-las totalmente neste texto, considero que podem representar a si próprias por meio de suas obras e falas diretas não mediadas por outros. Mas pretendi tratar suas produções e falas como formas de conhecimento e experiência, e colocá-las em diálogo com as formas de conhecimento e experiência dos textos acadêmicos – que sequer representam um corpus homogêneo entre si.

Na interação com elas, prestei especial atenção ao que se convém chamar, pelo menos no contexto do grupo de pesquisas e atividades do qual faço parte, o Núcleo dos Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença da Universidade de São Paulo (NUMAS/USP), de marcadores sociais da diferença. Esses marcadores, que expressam características como gênero, raça, classe, sexualidade, geração/idade, nacionalidade, “deficiência”¹, entre outros, persistem articulando-se entre si e construindo significados múltiplos, hierarquias politicamente poderosas e sistemas de discriminações (SCHWARCZ, 2013). Tais articulações de categorias, materializadas em corpos e coletividades, como é o caso das coletividades com as quais interagi, adquirem seu sentido apenas por meio da íntima conexão que estabelecem entre si, e devem ser compreendidas como construções históricas, locais e culturais (Ibidem, 2013).

¹ A dissertação de mestrado de Pedro Lopes (2014) traz a discussão sobre as possibilidades de pensar na categoria de “deficiência” como marcador social da diferença.

Meu intuito inicial de pesquisa era pensar comparativamente como estas mulheres, que participavam de manifestações culturais que são diferentes mas, de modo semelhante, entendidas como “periféricas”², estavam presentes nos dois contextos, e como viviam e pensavam sobre sexualidade e erotismo – que parecia ser um de seus grandes pontos de diferença. No decorrer da pesquisa, foi inevitável abordar temas como raça, classe – sobretudo a questão da periferia, que tem relação também com uma questão territorial – e mesmo geração, que eram constantemente destacados por muitas delas senão em suas falas e experiências, em suas obras.

Este texto, então, está organizado em introdução, três capítulos e considerações finais. Nesta introdução, conto um pouco sobre como cheguei a esse tema de pesquisa e como adentrei esses universos e conheci essas mulheres. No capítulo I, faço uma retomada histórica interessada de como os movimentos funk e hip hop emergiram e se desenvolveram no Brasil, juntando relatos de artistas e textos acadêmicos no intuito de pensar algumas semelhanças e diferenças entre ambos, e contextualizar meus campos. No capítulo II, conto sobre as experiências que vivi junto às hip hoppers da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, coletivo nacional que acompanhei mais localmente em São Paulo, e faço algumas reflexões sobre sua presença na cena que conheci, tratando sobre temas como sua identidade como mulheres “periféricas”, sua construção coletiva com feminismo(s) negro(s) e sua busca por igualdade na cena. No capítulo III, inicio com uma breve revisão bibliográfica de algumas questões fundamentais para, em seguida, e conto sobre as experiências que vivi junto às funkeiras que conheci, principalmente, por meio da Associação Liga do Funk, também trago um pouco de suas obras e de conversas que tivemos durante as entrevistas. Temas como liberdade sexual, (bis)sexualidade, feminilidades, masculinidades, raça e feminismo foram os que destaquei nas conversas e experiências que tive junto às funkeiras. Por fim, nas considerações finais traço alguns paralelos e divergências mais diretos entre as mulheres participantes de ambas as manifestações culturais, amarrando alguns pontos levantados nos capítulos anteriores e abrindo alguns novos pontos a serem pensados para além desta pesquisa.

² Neste texto, coloco entre aspas os termos e categorias êmicas, ou seja, aquelas assim ditas e utilizadas pelas próprias pessoas que foram minhas interlocutoras de pesquisa, funkeiras, hip hoppers, autores e autoras.

O nascimento do tema de pesquisa

Durante a graduação, na disciplina Métodos para Pesquisa de Campo em Antropologia, desenvolvi uma breve pesquisa com grafiteiras em São Paulo, movida pela admiração que tinha pelos graffiti³ espalhados por São Paulo, e pelo questionamento de quem eram estas mulheres que desenhavam pela cidade, expressando-se artisticamente na tela aberta que são os muros e paredes da cidade. A pesquisa envolveu os diversos desafios que o trabalho de campo etnográfico pode envolver, a começar pela inserção em um campo com o qual eu não tinha intimidade alguma. No entanto, o maior aprendizado desta pesquisa, além de o contato inicial com técnicas e metodologia do trabalho de campo em antropologia, foi de que o graffiti é um elemento da cultura hip hop.

Se em um primeiro momento tal aprendizado foi formal, como o que se ouve em eventos de hip hop ou se lê em trabalhos acadêmicos sobre o tema, de que o graffiti é um dos quatro elementos fundamentais desta cultura, ao lado do MC (Mestre de Cerimônias, que pode ser tanto a pessoa que apresenta um evento de hip hop como um/a cantor/a de rap), da/o breaker (dançarina/o da dança break, tipo específico de dança) e do DJ (que com técnicas específicas com o toca-discos faz as bases para que rappers cantem ou breakers dancem), o campo realizado posteriormente durante pesquisa de iniciação científica sobre as mulheres no hip hop em São Paulo⁴ revelava as tramas e conexões através das quais pude reencontrar algumas de minhas colaboradoras iniciais e vê-las inseridas no movimento hip hop⁵, em relação com outras/os artistas e ativistas dos demais elementos.

Isto não significa que o graffiti não exista para além da cultura hip hop, assim como os demais elementos, mas percebi que estes elementos juntos, integrados, formando a cultura hip hop, ganham novas perspectivas e estabelecem diferentes

³ Desenhos feitos com sprays em lata e tintas, em muros e paredes. A grafia “graffiti” é internacionalmente consagrada entre grafiteiras/os.

⁴ Pesquisa de Iniciação Científica em Antropologia concluída em agosto de 2013, sob a orientação da Profª Drª Heloísa Buarque de Almeida e fomento da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo.

⁵ Os artistas se referem ao hip hop tanto como cultura quanto como movimento. Algumas, como fez Tiely Queen em um evento da X Semana do Hip Hop no CEU Perus em 2014, estabelecem uma distinção entre ambos. No caso de Tiely, a distinção dizia respeito exatamente à questão de gênero: para ele, a cultura não tem gênero, pois se olha para a arte, para a obra. Já o movimento cultural sim, tem gênero, levando-o a questionar onde está a competência quando se olha para gênero e sexualidade.

comunicações. Talvez um trecho de uma entrevista realizada por mim com uma rapper do coletivo demonstre melhor o que significa, a partir de um dos elementos específicos do hip hop, pensá-lo como um todo:

E aí quando eu fui nessa batalha [de rap⁶] eu senti de verdade o que é o hip hop na essência feminina. De fato assim... tantas mina dançando, tanta mina rimando, tanta mina grafitando, riscando, ta ligado... (...) Fiquei assim ó “uau, é isso que eu quero pra minha vida, ser do hip hop!”. E aí quando eu olhei o hip hop todo unido assim, eu falei “é o hip hop, mano. O rap é só um detalhe no hip hop”. Ta entendendo? A gente tem que começar a pensar amplo. O hip hop é tipo o macroambiente, né? O rap é o micro. (...) Eu sei que a gente começa, aí a gente estuda o hip hop, mas num... num sente o hip hop dessa maneira, tudo funcionando junto ao mesmo tempo. É muito difícil chegar num evento de rap, muito difícil, e ter além do DJ e do MC, um breaking...um graffiti. Entendeu? Então, é essa noção de ver tudo funcionando junto ao mesmo tempo... Nossa, aquilo ali é fantástico, tio. Você sente o bafio, você vê Bambaata refletindo ali... Nossa, que louco!

Considero este trecho relevante para compreender um processo semelhante ao que passei enquanto pesquisadora dois anos antes. Assim como minha interlocutora, também ganhei tal dimensão ao me aproximar do mesmo coletivo, a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (FNMH²), um coletivo nacional de coletivos femininos que atuam em diferentes regiões brasileiras, “que desde 2010 trabalha pela união, especialização e divulgação do Hip Hop feminino no Brasil, tendo representantes em dezessete estados” (Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, 2013). Minha aproximação com o coletivo, desde o final de 2012, ocorreu em meio a muitos estranhamentos mútuos e marcação de semelhanças e diferenças entre mim e minhas interlocutoras, temas que exploro no segundo capítulo.

Durante a realização da pesquisa de Iniciação Científica, acontecia um caloroso debate dentro do movimento hip hop sobre a força que o funk vinha ganhando nos últimos tempos nas periferias paulistanas, sobretudo entre os jovens, sobre a relação entre ambas as expressões culturais e sobre os valores relacionados às temáticas tratadas nas letras de funk, em comparação com aqueles abordados nas letras de hip hop. Destaco, neste momento, uma destas temáticas, mais recorrente nas conversas e debates entre as hip hoppers, a da sensualidade e erotismo presentes no funk. As diversas letras que falavam sobre o tema do sexo, cantadas tanto por homens quanto por mulheres funkeiras/os, eram vistas com certo desconforto e falta de prestígio pela enorme parte

⁶ As batalhas de rap são práticas comuns em São Paulo, sendo a mais famosa talvez a Batalha da Santa Cruz. São reuniões de jovens, homens e mulheres, em que realizam o duelo de improviso de rimas.

das hip hoppers com quem eu convivía, como letras que trazem conteúdos vulgares, fúteis e/ou objetificam o corpo das mulheres, em contraposição a uma ideia de “mulheres pensantes” com a qual muitas se identificavam em sua atuação através do hip hop.

O curioso era que, em paralelo a estas impressões que tive a partir do trabalho de campo, naquele momento – final do ano de 2012/início do ano de 2013 – acontecia um debate nos meios feministas e acadêmicos sobre a presença das mulheres no funk. Arrisco dizer que este era um debate crescente aqui em São Paulo, não só pela percepção de que o funk estava se espalhando entre os jovens da cidade, habitantes ou não das periferias, mas também de dois outros motivos: ao sucesso cada vez maior da cantora Valesca Popozuda, recém saída do grupo de funk “Gaiola das Popozudas”, que começava a se apresentar e ter suas músicas reproduzidas de forma mais massiva em festas e casas noturnas focadas no chamado público LGBT, e também à proliferação de outros grupos e cantoras/es de funk que tratavam do tema da (homo)sexualidade de um ponto de vista mais próximo à militância feminista e LGBT. Nesses espaços, frequentados por jovens, universitários, ainda majoritariamente de camadas médias e altas, o funk parecia chegar via demandas e reflexões feministas e LGBT sobre liberação sexual.

As músicas de Valesca e outros funks da Gaiola das Popozudas, bem como as músicas pop da Lady Gaga, Beyoncé, Kate Perry etc., tocavam inclusive nas festas universitárias que eu frequentava. Pessoalmente, me via inserida nesse contexto de alguma forma, pois tocava em questões que me eram – e ainda são – caras, como mulher e como feminista. Isso porque, desde que me reconheci como feminista e comecei a pensar sobre minha condição como mulher, a sexualidade, o erotismo, a liberdade sexual, foram temas que me mobilizaram – afinal, como diz o funk, “a porra da buceta é minha”, e esse era só o começo.

O debate, como eu o compreendia, tinha dois pontos de vista que me pareciam conflitantes: por um lado, aquele que mais se assemelhava à opinião das hip hoppers citadas acima, do funk como estilo musical machista, no qual as mulheres aparecem como objetos sexuais nas letras e nas performances de dançarinas ou cantoras; por outro, como meio de as mulheres funkeiras falarem da própria sexualidade com

autonomia, tensionando a ideia de que a sexualidade feminina tem de estar associada ao recato, à satisfação masculina antes da própria satisfação feminina e à passividade em relação aos homens. Este último foi, por vezes, diretamente associado ao “feminismo”⁷. Perguntavam-se as pessoas, e sobretudo as mulheres, envolvidas neste debate – fossem acadêmicas, militantes feministas, funkeiras e/ou outras categorias que as levassem a se interessar ou se deparar com o tema em alguma situação: seria este funk cantado por mulheres um funk feminista?

Assim, compreendendo o hip hop e o funk como culturas juvenis “de periferia”, como se reivindicam, pretendi nesta pesquisa abordá-las sob a perspectiva dos marcadores sociais da diferença, como já dito acima. Desde o projeto inicial de pesquisa, a ideia tem sido analisar como as categorias, sobretudo de gênero, sexualidade, classe e raça, se relacionam na construção de identidades de funkeiras e b-girls. A constante negociação de uma fronteira identitária entre o hip hop e o funk era um recorte analítico, mas sobretudo a marcação de semelhanças e diferenças que eram feitas entre as mulheres de ambas as expressões culturais, a partir da perspectiva destes marcadores sociais, além de outros que pudessem se revelar no decorrer da pesquisa.

Aprendendo a dançar

Minha entrada em campo aconteceu de maneiras diferentes nos dois casos. No hip hop, durante a pesquisa de Iniciação Científica, comecei conhecendo mulheres de forma difusa pela região metropolitana de São Paulo, indo em eventos, oficinas e atividades ministradas por elas em diferentes bairros. Em novembro de 2012, então, um dos eventos era a Feira Preta, com o tema “O poder da mulher negra”, que aconteceu na Casa das Caldeiras, na Barra Funda. A Feira Preta é um evento anual que ocorre em São Paulo, de divulgação da cultura negra, em diversas linguagens, e neste ano uma das atrações de sua programação era a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, que até então eu conhecia apenas por meio das redes sociais.

⁷ Coloco entre aspas porque não considero a existência de apenas um feminismo, mais de feminismos diversos a partir das diversas condições e interesses das mulheres. No entanto, o debate se dava mais acerca do termo assim formulado, “feminismo”, no sentido amplo de luta pelos direitos das mulheres.

Na ocasião, procurei as integrantes do coletivo e conversei com algumas delas, que se mostraram bastante receptivas. No entanto, para entender melhor o que era a Frente, como funcionava, levei alguns meses, e neste meio tempo a pesquisa teve de ser finalizada. No mestrado, optei por continuar trabalhando com o coletivo e ampliar a questão, como já disse acima, e foi então que compreendi melhor seu funcionamento e sua dinâmica. Aos poucos fui percebendo que muitas das mulheres que eu havia conhecido no início da primeira pesquisa integravam a Frente, ainda que atuassem por meio do hip hop de forma descentralizada em bairros espalhados pela cidade – e, na verdade, pelo país! Como disse uma vez a pesquisadora sobre o tema do hip hop, Tanya Saunders⁸, ali se formava uma extensa rede por meio da qual mulheres de todo o país se conectavam, tendo como fio condutor o hip hop. Fossem amigas pessoais e/ou parceiras profissionais, tinham algumas experiências comuns que davam suporte para esta rede.

Dois momentos que considero fundamentais na aproximação entre nós foram: no início de 2013, uma amiga – Fernanda Kalianny – estava ajudando na organização de um sarau na Universidade de São Paulo, onde nós duas cursávamos a graduação na época, e me convidou para ajudá-la na organização. O sarau era uma iniciativa da então gestão da Associação de Moradores do Conjunto Residencial da USP (AMORCRUSP), e tinha como tema a violência contra a mulher, diante das muitas denúncias que eram feitas de casos de violência contra mulheres no conjunto residencial, onde moram estudantes de várias unidades da universidade⁹. Esta amiga, que trabalhava junto à gestão, me perguntou se eu não gostaria de ajudá-la, convidando artistas do hip hop que se interessassem em participar. Convidei, então, as artistas da Frente, e algumas foram no dia cantar e declamar poesias, e assim nos aproximamos um pouco de uma maneira menos hierárquica do que uma relação entre pesquisadora e interlocutoras/es de pesquisa poderia supor.

Outro momento foi quando, em meados de 2013, finalizei a primeira pesquisa e enviei o texto para Lunna, a presidente do coletivo, como uma forma de retorno do

⁸ Tanya Saunders é uma pesquisadora, entre outros temas, em hip hop cubano e brasileiro, e atualmente é professora na The Ohio State University, nos Estados Unidos.

⁹ Este tem sido um tema de constante debate e denúncias no movimento feminista da universidade. Recentemente, inclusive, estudantes engajadas no movimento ocuparam a Superintendência de Assistência Social (SAS) da universidade, reivindicando providências por parte das estruturas de poder universitárias em relação às recorrentes denúncias de violência contra a mulher na universidade e, especialmente, na moradia estudantil, cuja administração é da alçada institucional da SAS.

trabalho que desenvolvi. Deixei-a à vontade para circular o texto por outras hip hoppers se quisesse, e me dispus a debate-lo quando possível. Algum tempo depois, Lunna me disse que gostou muito do texto, e percebi que mostrar meu trabalho a ela(s) foi a melhor coisa que eu poderia ter feito, ainda que estivesse insegura. Além de uma atitude respeitosa com minhas interlocutoras de pesquisa, e fundamental ao fazer antropológico, estabelecia ali mais uma ponte entre nós, em que me colocava como mais uma pessoa para somar naquela cena das mulheres no hip hop. Depois disso, somei em mais alguns projetos e ideias, que conto melhor no capítulo dois.

Já com as funkeiras, a aproximação foi diferente. Se, por um lado, do ponto de vista político o pessoal do funk não parecia tão desconfiado com a minha presença enquanto pesquisadora quanto o pessoal do hip hop, por outro eu era ali uma pessoa mais diferente. Em termos de idade, de modo de falar e o próprio papo, modo de vestir, tudo. Todos sempre me trataram muito bem e de maneira aberta, mas a primeira conversa, o primeiro contato, era algo mais difícil para mim ali do que no espaço do hip hop. Depois de muito tempo que eu frequentava as reuniões da Liga do Funk em 2014 e ficava no fundo, assistindo, sem conseguir falar muito com ninguém porque estava envergonhada, aos poucos algumas pessoas se aproximavam e perguntavam quem eu era. Eu falava que era uma interessada em conhecer melhor o funk, e uma pesquisadora, e alguns se interessavam em me apresentar àquele universo, outros perdiam o interesse na conversa. No final deste ano, troquei contato com algumas meninas, que retomaria em 2015.

Anteriormente, em 2013, eu já havia conhecido a Associação quando fui com Pinar, uma artista plástica estrangeira, auxiliá-la em um trabalho que envolvia dançarinas de funk. No início de 2014 entrevistamos Valesca Popozuda, como conto no terceiro capítulo deste texto, mas isso não garantia uma aproximação maior com outras meninas da Associação. O circuito em que entrevistamos Valesca e em que auxiliei Pinar era mais ligado aos empresários de funk, e menos às/aos jovens que frequentavam a Associação.

Mas foi apenas em 2015 que nos aproximamos mais. Algumas das meninas com quem havia trocado contato no ano anterior não frequentavam mais as reuniões, mas as que ainda frequentavam se animavam em conversar comigo, responder minhas

perguntas e me apresentar ao seu trabalho. Além disso, foi fundamental a ajuda que tive da então produtora da Liga do Funk, que me apresentou a algumas meninas que tinham começado a frequentar as reuniões e atividades da Liga do Funk naquele ano, além de trocar ideias comigo sobre meu tema de pesquisa. No final de 2015, ela me convidou para fazer uma viagem com a Liga do Funk ao Rio de Janeiro, passagem que detalho melhor no terceiro capítulo, e daí em diante pude conviver mais com as funkeiras da Liga e também realizar algumas entrevistas.

Nos dois campos, tive que aprender a dançar algo de novo, no sentido literal e no figurado. Fosse uma batida mais pesadona do rap ou os passos rápidos e que exigem uma super flexibilidade; fosse o quadradinho, o passinho do romano ou o break¹⁰; meu corpo e meu ritmo eram, até então, diferentes. Mesmo quando não eram tão diferentes assim, quando eu sabia que em outros espaços e na frente do espelho eu muitas vezes me mexia daquele jeito, algo ainda me limitava: a timidez de quem acaba de chegar sem conhecer ninguém. A timidez, tão oposta à performance de atitude das funkeiras – ou “minas de artilharia”, como diz MC Cacau Rocha em sua música¹¹ – e das hip hoppers – ou “perifeminas”, como se denominaram no livro de sua autoria as hip hoppers com quem tive contato. Eu tive que aprender, pelo menos um pouco, a dançar de um jeito que para mim tinha algumas novidades, que eu estava para experimentar.

1. No *flow*¹²: dos bailes às culturas juvenis do funk e do hip hop

Primas, irmãs: o parentesco entre as culturas do funk e do hip hop

Este capítulo, que tratará sobre a emergência do funk e do hip hop no contexto brasileiro, terá como fio condutor certa retomada histórica de ambas as culturas juvenis

¹⁰ Todos são passos de dança, os dois primeiros próprios ao funk, e o último ao hip hop.

¹¹ A música, “Mexeu com todas – funk pela democracia”, é de composição de MC Cacau Rocha e Alê Almeida, e pode ser ouvida em <https://soundcloud.com/labcriativo/mexeu-com-todas>. Última visualização em 20/07/2016.

¹² Neste texto, as palavras em idioma estrangeiro estão em itálico. A expressão *flow*, na língua inglesa, significa “fluxo”, “levada”, e é utilizada tanto por funkeiras/os quanto por hiphoppers brasileiras/os para expressarem algo próximo de “levada”, “batida”, “ritmo”. Por exemplo, a música “País do Futebol”, do funkeiro MC Guimê em parceria com o rapper Emicida, tem a expressão em seu refrão. A música e seu videoclipe podem ser vistos em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWnS2dIDgQA>. Última visualização em 02/03/2016.

no país – e também das influências transnacionais de seu desenvolvimento. Nesta retomada, há a tentativa de retratar alguns fatos históricos e acontecimentos que foram moldando, no contexto de cada período, o que hoje conhecemos por estes dois movimentos culturais.

Esta espécie de contação de história e divisão em períodos pode ser perigosa, pois pode implicar em generalizações ou até mesmo em equívocos e, portanto, é fundamental explicitar que os períodos assim organizados em texto têm continuidades – e também rupturas – entre si. Os acontecimentos e o clima de um período começam a ser desenhados no período anterior e influenciarão no seguinte, assim como, em um mesmo período, ideias diferentes podem estar circulando e moldando as expressões tanto do funk quanto do hip hop. A tentativa, assim, é a de trazer diferentes perspectivas na montagem deste quebra-cabeça, de modo que a história aqui retomada não é feita de verdades incontestáveis, mas de alguns pontos de vista.

O esforço por traçar uma breve história do funk e do hip hop no Brasil será, para além de empreender uma contextualização mais geral, acompanhar um tipo de movimento realizado pelas/os próprias/os interlocutoras/es de pesquisa. As narrativas que funkeiras/os e hip hoppers desenvolvem contando a trajetória destas manifestações no contexto da cidade e de suas favelas e periferias¹³ parecem se inscrever em duas características deste movimento feito pelas/os interlocutoras/es: tanto em um exercício, destacado por José Carlos Gomes da Silva (1998) em sua tese de doutorado sobre o rap em São Paulo, de restabelecimento de nexos da história da diáspora negra, confrontada com a experiência local; quanto em uma busca por legitimidade como cultura, principalmente no caso do funk, que ainda é frequentemente desqualificado no senso comum como não sendo cultura de fato. Relata-se, nesse sentido, que o funk atualmente passa pelo que o hip hop passou nos anos 1990, momento de sua popularização, em que ao mesmo tempo era muito visto no senso comum como algo ameaçador, relacionado à criminalidade e representante de jovens potencialmente perigosos e violentos.

¹³ “Favelas”, “periferias”, “comunidades” e “morro” são termos encontrados tanto nos relatos de campo – aqui, sobretudo, os dois primeiros termos – quanto nas referências bibliográficas já consultadas. Há semelhanças e diferenças entre estes termos e ao que se referem, que não serão abordados neste capítulo, mas utilizarei o termo “periferias” por ser aquele que tem predominado no contato com as/os interlocutoras/es de pesquisa. Nos capítulos seguintes abordo mais estes termos.

Aqui, falo do termo “cultura” no sentido comumente usado, como sinônimo de sofisticação, sabedoria e educação pensados no sentido estrito do termo, assim como destaca Da Matta em seu texto “Você tem cultura?” (1981). Neste texto, o autor faz uma diferenciação entre os dois sentidos mais comuns da palavra, o primeiro é este, enquanto “referente que marca uma hierarquia de ‘civilização’” (p. 2), segundo o qual a cultura é algo que se tem (ou não), e só tem cultura aquele que detém determinados títulos acadêmicos, que aprecia determinado tipo de arte, que lê muitos livros, enfim, que domina determinados códigos de comportamento e educação considerados sofisticados, a partir deste mesmo referente. O segundo sentido é aquele pensado pela Antropologia Social, da cultura como “um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas” (p. 2). Quanto a este segundo sentido, a Antropologia vem se debruçando sobre o tema em sua própria constituição enquanto disciplina, e não cabe aqui retomar suas diferentes perspectivas.

Esta breve explicação de Da Matta é suficiente para dizer que, desde já, o presente trabalho tem como pressuposto o reconhecimento do funk e do hip hop como culturas, nos dois sentidos descritos acima: como manifestações artísticas, legítimas não pela chancela deste ou de qualquer outro trabalho, mas pelo modo como seus produtores e reprodutores diretos a veem e a vivem, como cultura e como arte; e como modo de ver, ser e estar no mundo, através de alguns códigos, regras e costumes próprios e específicos. Para o autor, ainda, o costume dos brasileiros à época do texto de dizer que o Brasil é um país “sem cultura” era, paradoxalmente, um modo de agir cultural. Do mesmo modo, considero que dizer que funkeiros e/ou hip hoppers não tem cultura é um modo de agir cultural, que tem base em discriminações raciais e de classe social, como procuro explicitar nesta pesquisa.

Neste sentido, a intenção não é tomar tais manifestações juvenis procurando definir seu caráter alienante ou revolucionário, a partir do exame de sua eficácia enquanto elemento de contestação, uma das marcas da análise sociológica sobre o tema (ABRAMO, 1996). Mas, seguindo a proposta de Helena Abramo (1996) em seu trabalho sobre os punks e darks, pretende-se ressaltar as dimensões sociais e históricas das expressões juvenis. É a definição da juventude como categoria histórica, através de

uma ótica que dirija a atenção para os significados produzidos por esses grupos: de que maneira assumem forma expressiva e o que expressam.

A dicotomia destacada por Abramo (1996) aparece frequentemente nos discursos específicos sobre funk e hip hop, tanto nos discursos sociológicos quanto nos não-sociológicos – dos próprios protagonistas de ambas as culturas juvenis, da mídia e da opinião pública. Micael Herschmann (2005) e Adriana Lopes (2010) desenvolveram pesquisas sobre a cena funk, o primeiro pensando comparativamente a explosão do funk e do hip hop nos anos 1990, e a segunda pensando o funk no contexto carioca, e destacam que a partir dos anos 1990 vai se estabelecendo uma distinção em que funkeiras/os são colocados no polo “alienado”, e hiphoppers são colocados, e por vezes colocam-se, no polo “politizado”.

Veremos melhor mais à frente como se dá essa distinção, mas é importante já destacar que isto não significa que estas categorias não estejam em disputa ou que não haja exceções nesta categorização, gradações de um polo a outro e ambivalências em ambos os casos. Por exemplo, atualmente muito se discute entre funkeiras/os a ideia de que seriam “alienados” porque não tratam de política em suas músicas, e muitos contestam esta ideia ressaltando o chamado “funk consciente”, que trata sobre temas políticos em uma linguagem parecida com a do hip hop. Outros, a contestam sob o argumento de que, ainda que não abordem diretamente temas políticos, trazem, em suas letras, baseadas em suas experiências de vida, mensagens que podem desafiar o senso comum e o lugar social que lhes seria reservado: com o funk ostentação, por exemplo, estariam falando que hoje podem ter ou sonhar em ter roupas de grife, carros e casas luxuosas. Apesar de, aos olhos de muitos, estarem reforçando o consumismo, uma característica que pode ser entendida como “alienante”, pude notar nas falas de muitos que estão, em primeiro plano, cantando a possibilidade do consumo e do sonho do consumo de produtos mais caros e normalmente consumidos por uma elite, através da ascensão financeira como funkeiros profissionais e reconhecidos.

No entanto, junto aos contrastes, foi uma semelhança específica que me levou a estas duas expressões culturais e não a outras: o fato de serem compreendidas, recorrentemente, como culturas juvenis de periferia. Recentemente, Alexandre Pereira (2014), em artigo sobre a relação entre funk ostentação e formas de tecnologia

acessadas pelos funkeiros, fez um paralelo entre a difusão do funk carioca e do hip hop como o que chamou de “globalização do periférico”. No texto, atenta para como gêneros musicais criados em determinadas localidades, que expressam as condições marginais em que viveriam os jovens protagonistas e consumidores destes estilos, acabam conseguindo difusão mais ampla por meio da agência das novas tecnologias e de processos alternativos de produção e difusão. Uma década atrás, Micael Herschmann (2005) aproximava as duas manifestações fazendo uma retomada de sua história e atentando já para esta semelhança nas condições de vida de seus protagonistas e consumidores.

Em campo, no contato com hip hoppers e funkeiras/os, esta semelhança é gritante. São muitos os exemplos de artistas que circulam de um estilo ao outro ao longo de suas trajetórias de vida ou que tem os dois estilos musicais como seus preferidos para ouvir. MC Carol, por exemplo, uma funkeira de Niterói, já disse em alguns eventos e entrevistas que é fã dos Racionais MC’s, grupo de rap paulista; duas interlocutoras desta pesquisa iniciaram sua carreira musical no rap, e posteriormente migraram para o funk; uma MC relativamente famosa de São Paulo, que iniciou sua carreira no funk, hoje é situada pelos fãs como entre os dois estilos, entre outros vários exemplos.

Na Liga do Funk, associação cultural que acompanhei para o desenvolvimento desta pesquisa, é muito comum a presença de rappers e artistas do hip hop em geral, participando das reuniões e das atividades principais. Neste espaço, tanto funkeiros quanto hip hoppers, ou mesmo artistas que não se colocam exatamente como participando de um ou outro movimento, costumam falar que “o funk e o hip hop são irmãos”, “os dois são primos, vem da mesma raiz, da quebrada”. Nos espaços de hip hop, apesar de certo afastamento que já notei de grande parte dos hip hoppers em relação ao funk, também há quem fale, cada vez mais, sobre a proximidade entre as duas culturas, e sobre a necessidade de se apoiarem.

Além disso, levarei em conta neste capítulo o que pontua Lopes (2010), de que “os próprios estudos e análises sobre essas duas manifestações utilizam, de saída, tal diferenciação”, e de que

[a]inda que essa distinção seja importante, pois revela o que os jovens e as jovens que produzem funk ou hip hop no Brasil pensam sobre as suas próprias práticas, separar o funk do hip hop apaga certa historicidade

negra comum que essas práticas culturais encenam, cada qual à sua maneira (Ibidem, p. 30).

“Black is beautiful”

Resgatando essa historicidade negra comum, conta-se que o funk e o hip hop tiveram como grande influência o contexto cultural dos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1980, período marcado pela emergência e fortalecimento do movimento pelos direitos civis de negros e negras estadunidenses. Segundo Amanda Alves (2011), em artigo sobre o surgimento da *black music* nos Estados Unidos, após o episódio de Rosa Parks, a costureira negra que em 1955 se recusou a ceder o lugar em um ônibus para um homem branco no Alabama, transgredindo a legislação local, iniciou-se um movimento pacifista encabeçado por Martin Luther King Jr (1929-1968) contra a discriminação dos negros no país.

As mobilizações, que atingiram seu ápice no ano de 1963, contaram com a aproximação de outros personagens e segmentos sociais negros, como Malcom X (1925-1965) representando a luta da Nação do Islã e defensor de uma postura mais combativa e agressiva, como nos conta Jaqueline Lima Santos (2011) em sua dissertação sobre a experiência negra e o estabelecimento do Hip Hop na cidade de Sorocaba; o Partido dos Panteras Negras para Autodefesa (1966 -1980), comunista, conhecido como instituição revolucionária da luta anti-racista, que pregava a luta armada e a autodefesa (Ibidem, 2011); e a emergência do Movimento *Black Power*, “modo de agir e viver por parte da comunidade negra estadunidense” a partir do qual “surgiram derivações, como os penteados afro e lemas como ‘I’m black and I’m proud’ [‘Sou negro e me orgulho’] e ‘Black is beautiful’ [‘Negro é lindo’]” (ALVES, 2011, p. 66)¹⁴. Tais lemas influenciavam e estavam presentes na produção musical negra norte-americana da virada dos anos 1960 para os anos 1970, em que o *funky* enfatizava o “orgulho negro”, e o *soul*¹⁵, muito presente no mercado musical, era considerado por alguns músicos mais engajados como uma vertente da música negra ainda capaz de produzir uma música entendida como “revolucionária” (HERSCHMANN, 2005).

¹⁴ Segundo Silva (1998, p.98), estes – o Movimento Black Power, o Partido dos Panteras Negras, Malcom X e Martin Luther King Jr. – eram os principais símbolos através dos quais os rappers brasileiros buscavam “reestabelecer os nexos da história da diáspora negra e confrontá-la com a experiência local”.

¹⁵ União do gospel e do rhythm and blues, com Ray Charles e James Brown como principais expoentes (HERSCHMANN, 2005).

No entanto, apesar da movimentação cultural e política, a realidade de pobreza se aprofundava com a reestruturação econômica e as políticas federais na década de 1970. A cidade de Nova York foi um dos locais que passou por transformações urbanas que afetaram diretamente a população mais pobre, e nos guetos nova-iorquinos, especialmente o gueto afro-caribenhos do Bronx, era através do hip hop – ou do que posteriormente viria a ser considerado sob o termo e a ideia de "hip hop" – que muitos jovens produziam arte de modo a interpretar as novas condições de vida que experimentavam na cidade (SILVA, 1998): forjavam técnicas musicais que se tornariam fundamentais, como o *scratch*¹⁶ e os repentinos eletrônicos (*raps*)¹⁷, e outras técnicas artísticas como o *break* e as grafitegens de muros e trens do metrô¹⁸.

Pontuei que tais expressões viriam a ser consideradas sob o termo "hip hop" porque até certa época elas se desenvolviam de forma mais autônoma, sem a ideia de união formal, embora relacionadas por serem desenvolvidas por jovens afro-americanos, afro-caribenhos e hispânicos que residiam em Nova York, em especial no Bronx, e que experimentavam condições sociais semelhantes de marginalização e pobreza. Só adquire este nome e é pensado de forma mais homogênea quando Afrika Bambaata, DJ e habitante da região, “teve a ideia de unir essas manifestações artísticas que tinham um contexto social comum em torno de um único movimento, o Hip Hop” (CHANG, 2005 apud SANTOS, 2011, p. 71)¹⁹. Com o objetivo de organizar a comunidade e neutralizar os conflitos das gangues locais, Bambaata criou em 1973 a *crew*²⁰ *The Organization*, que mais tarde viria a ser chamada de *Zulu Nation*, e que foi a

¹⁶ Uso do toca-discos como instrumento musical, através da utilização da agulha do toca-discos arranhando o vinil no sentido anti-horário.

¹⁷ Os “repentistas” são chamados de rappers ou MCs – *masters of ceremony*/mestres de cerimônia.

¹⁸ O *break* ou *breaking*, expressão artística por meio da dança, surgiu como mistura de várias influências, desde movimentos em danças africanas como, por exemplo, a capoeira, até os passos de dança desenvolvidos pelos jovens afro-americanos que na década de 1970 ocupavam o Central Park em Nova York com seus rádios “blasters guetto” ao som de *funk* e *soul* (HOMAN, 2004 apud SANTOS, 2011, p. 65); Já o *graffiti*, “como prática de escrever nomes, símbolos e imagens em fachadas públicas existia desde a década de 1960, porém, somente uma década mais tarde essa prática passou a ganhar novas formas e estilos (...) [buscando] a visibilidade individual de seus executores, e com a consolidação do Hip Hop passa a incorporar temas desse movimento” (Rose, 1994 apud SANTOS, 2011, p. 64)

¹⁹ O hip hop representa, então, a união dos quatro elementos: DJ, aquele que realiza bases para os outros elementos, por meio de técnicas do uso do toca-discos como instrumento musical; MC, *masters of ceremony*, são os repentistas, chamados também de *rappers*; *breaking*, expressão por meio da dança; e *graffiti*, expressão por meio das artes visuais (SANTOS, 2011).

²⁰ Para Santos (2011, p. 62), retomando Rose (1994), “[a] formação das *crews* ou *posses* está relacionada à comunidade. Pertencer a uma *crew* significa compartilhar algo em comum, uma identidade local, construir laços que unem um determinado grupo”. Estes termos são usados no hip hop brasileiro também, com um significado semelhante.

primeira posse de hip hop. Para neutralizar os conflitos locais, a posse promovia disputas de canto, dança e graffiti entre os grupos que frequentavam as festas, transformando as violentas rixas em disputas culturais (Ibidem, 2011).

Segundo Santos (2011) e Lopes (2010), retomando autores como Paul Gilroy (2001) e Tricia Rose (2006), o hip hop se desenvolve no Bronx como produto do hibridismo das interações que se davam ali, sob influência de tradições afro-diaspóricas de seus habitantes, estes provenientes de contextos pós-coloniais diversos. Estabelece-se, portanto, como cultura transnacional. Desse modo, na perspectiva de Lopes (2010), “para compreender a cultura negra diaspórica” na qual se encaixaria o hip hop emergente nos Estados Unidos, “não é necessária uma permanente volta às origens culturais na África (...), [pois] [n]ão é a origem comum que define, simbolicamente, a diáspora africana e sim um compartilhamento de experiências marginais e subalternas” (Ibidem, p. 29). Poderemos perceber, no próximo capítulo, que a ancestralidade africana muitas vezes esteve presente para as hip hoppers interlocutoras desta pesquisa como um importante elemento na formação de identidades, juntamente a esse compartilhamento de experiências marginais.

A autora destaca também, retomando os argumentos de Gilroy (2001), a formação de um mercado transatlântico para a cultura “pop negra” a partir dos anos 1970, em que a música ocupa lugar central na produção de novas identidades negras por todo o globo. Pode-se perceber, então, este duplo movimento, em que expressões artísticas da cultura negra como o *soul*, o *funky* e o hip hop são produzidos nos Estados Unidos como frutos de práticas e sujeitos híbridos, transnacionais e afro-diaspóricos e também circulam mundialmente, influenciando outras produções afro-diaspóricas locais.

No Brasil, algumas produções culturais locais também são influenciadas por esta cultura negra produzida nos Estados Unidos, como nos mostra Santos (2011). Se na primeira metade do século XX a população negra brasileira reivindica uma identidade nacional baseada nos ideais de integração ao país, mestiçagem e de uma “afro-brasilidade”, nas décadas seguintes, com a permanência das desigualdades entre brancos

e não-brancos e com a crescente contestação do chamado “mito da democracia racial”²¹, passam a buscar referências externas de populações negras que tiveram uma experiência comum de escravidão e colonização. Começam, assim, a criar laços identitários transnacionais e desenvolver uma consciência cada vez mais diaspórica e menos nacionalista (SANTOS, 2011, p. 75), das quais os chamados bailes black dos anos 1970 em São Paulo e no Rio de Janeiro seriam uma das expressões.

De acordo com Herschmann (2005), no início da década eram promovidos os “Bailes da Pesada” no Canecão – tradicional casa de shows no Rio de Janeiro localizada no bairro de Botafogo –, caracterizados pelas muralhas formadas pelas caixas de som empilhadas. Estes bailes teriam sido levados para a Zona Norte da cidade quando a administração do Canecão passou a privilegiar a MPB. No entanto, segundo Carlos Palombini (2009) em seu artigo intitulado “Soul brasileiro e funk carioca”, um pouco diferente das versões mais hegemônicas reproduzidas por vários autores, os bailes já ocorriam em bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro e outros bairros descentrados em relação à Zona Sul da cidade desde o ano de 1970:

(...) de compactos obscuros produzidos nos Estados Unidos no estilo mais acelerado da Motown, os bailes do Rio de Janeiro dependeram, de 1970 a 1989, da discotecagem, em topônimos tão pouco glamourosos como Acari, Andaraí, Bangu, Catumbi, Coelho da Rocha, Colezinho, Duque de Caxias, Grajaú, Irajá, Leopoldina, Madureira, Marechal Hermes, Méier, Mesquita, Nilópolis, Niterói, Parada de Lucas, Pavuna, Pendotiba, Penha, Ramos, Rocha Miranda, São Gonçalo, Tijuca, Vila da Penha e Vilar dos Telles, de músicas africanas produzidas nos Estados Unidos (Ibidem, pp.48-49).

O autor cita, por exemplo, os bailes que ocorreram de 1972 a 1975 no Renascença Clube, casa de show localizada no bairro carioca do Andaraí. Cita a figura de Asfilófilo de Oliveira Filho, o Dom Filó, organizador da “Noite do Shaft”, que Palombini destaca como um dos bailes mais importantes dos anos setenta. Ao percorrer o acervo da Organização CULTNE²², encontrei um dos vídeos em que Dom Filó é

²¹ De acordo com Antônio Sérgio Guimarães (2003), a ideia do “mito da democracia racial” foi cunhada pela Escola Paulista de Sociologia nos anos 1950, a partir de uma discussão que já havia sido colocada pelo movimento negro em 1930. Desde essa época, o movimento já destacava a existência do preconceito racial no país, questionando o ideal da democracia racial aqui predominante, segundo o qual brancos e negros conviveriam igualmente no país.

²² A CULTNE, de acordo o que está descrito em seu site, surgiu inicialmente como um local virtual de acervo para materiais registrados ao longo dos últimos 35 anos, sobre o tema da cultura brasileira e, em especial, a cultura negra. Mais informações podem ser conferidas no site: <http://www.cultne.com.br/>. Última visualização em 30/01/2016.

entrevistado e conta um pouco da história do Renascença Clube e dos bailes da época²³. Segundo ele, antes da ditadura civil-militar brasileira, o local era tradicional na realização de bailes de carnaval, como tantos outros clubes, mas com o diferencial de ser um clube da comunidade negra, de modo que os bailes pré-carnavalescos aconteciam lá. Já durante a ditadura, ali ele e outros jovens faziam tanto os bailes de carnaval como bailes de *soul*, em um movimento que seria batizado como “Black Rio”. Este movimento foi importante, segundo ele, para a elevação da autoestima e o fortalecimento da juventude negra carioca, em um período de alta repressão da ditadura, em que muitos negros eram presos e reprimidos por usarem seus cabelos e suas roupas “para conquistarem as suas identidades”.

O Renascença é destacado em sua fala como fundamental para o movimento Black Rio na década de 1980, pois os órgãos da repressão enviavam investigadores infiltrados ao local, com a suspeita de que os organizadores eram financiados pela CIA para fazer um “movimento de libertação, armado”. De acordo com Spency Pimentel (1997 apud SANTOS, 2011, p. 87), a perseguição sofrida pelos bailes black durante a ditadura ocorria porque nestes locais era estimulado o orgulho negro, em um momento em que o nacionalismo era exaltado pelo Estado.

Ainda segundo Pimentel (1997 apud SANTOS 2011, p. 87), na mesma época em que Grandmaster Flash – famoso DJ de Hip Hop conhecido por ser um discípulo do fundador da cultura hip hop e DJ jamaicano Kool Herc, e também por ser o criador da técnica do “scratch”²⁴ – realizava festas com quatro mil pessoas em Nova York, no Rio

²³ O vídeo pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=0JaQ-n1PeFA>. Última visualização em 08/03/2016.

²⁴ “No final dos anos 60, um disk-jockey chamado Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos ‘sound systems’ de Kingston, organizando festas nas praças do bairro. Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. Alguns jovens admiradores de Kool Herc desenvolveram as técnicas do mestre. Grandmaster Flash, talvez o mais talentoso dos discípulos do DJ jamaicano, criou o ‘scratch’, ou seja, a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música (uma espécie de repente-elétrico que ficou conhecido como rap – os ‘repentistas’ são chamados de rappers ou MCs, isto é, ‘masters of ceremony’)” (VIANNA, 1987, p. 47). Aqui é importante destacar que, ao lado de nomes como Grandmaster Flash, Crazy Legs, Kool Herc, estava Sylvia Robinson, frequentemente esquecida nos registros sobre o início do Hip Hop. Segundo a publicação “Perifeminas – nossa história” (FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP, 2013, p. 3), “Sylvia Robinson foi produtora do pioneiro grupo de rap ‘Sugar Hill’, ainda co-escreveu e produziu ‘Grandmaster Flash’, com um olhar diferenciado e enfrentando muitos preconceitos. Sylvia foi uma das primeiras pessoas a produzir Hip Hop, que para espanto de muitos, podemos considerar que esta mulher promoveu um dos primeiros grupos de rap que se consagrou na cena Hip Hop”.

de Janeiro havia bailes *soul* para até quinze mil pagantes, espalhando o estilo *Black Power* por outras cidades. Uma destas cidades é São Paulo, cujas principais equipes de som responsáveis pelos bailes eram a Chic Show, Zimbabwe, Transanegra e Black Mad, que ocuparam grandes casas noturnas da região central da cidade.

A própria comercialização de discos, inclusive aqueles que eram executados nos bailes, estabelecia-se como fonte de troca de informações entre os negros e negras brasileiras e o universo afro-americano dos Estados Unidos, e foi por este meio que começaram a chegar aqui informações do movimento hip hop, movimento político e cultural que se consolidava nos Estados Unidos, fortemente influenciado pela música negra e pelo movimento dos Panteras Negras, com o qual muitos dos membros do hip hop norte-americano tinham estreitas relações familiares. Segundo Felix (2005 apud SANTOS, 2011, p.88), embora as pessoas não compreendessem exatamente o que era falado nas letras, curtiam o som e, como algumas equipes de som exibiam clipes em conjunto com as músicas, o público compreendia que as músicas falavam de negros, preconceito, racismo, discriminação e violência policial, realidade que também enfrentavam aqui no Brasil.

Com a chegada do hip hop, sobretudo em São Paulo, muitos imitavam os passos e performances dos dançarinos dos Estados Unidos, inclusive ocupando uma grande parte dos salões dos bailes com a prática, e gerando preocupação para os donos dos bailes, que não queriam perder espaço nas já superlotadas festas. Isso fez com que esses dançarinos fossem a procura de novos territórios, próximos de onde ocorriam os bailes, e a partir daí comesçassem a ocupar as praças da região central da cidade.

Assim, o primeiro ponto de encontro dos jovens hip hoppers no Brasil, nos anos 1980, foi o Teatro Municipal de São Paulo, seguindo para a Rua 24 de maio em frente ao “Shopping Grandes Galerias”, e logo depois para o Largo São Bento e a Praça Roosevelt (FELIX, 2005 apud SANTOS, 2011, p. 88), primeiramente com os breakers, e posteriormente com os rappers, a maioria habitantes das periferias paulistanas, que se reuniam no centro da cidade. É também no centro de São Paulo, na Praça Roosevelt, e nesta época, mais precisamente em 1988, que surge a primeira Posse do país, o Sindicato Negro. “Segundo Felix (2005) o nome já evidenciava a preocupação com a

questão racial, e é com o surgimento dessa Posse que o Hip Hop tem um início de fato no Brasil” (SANTOS, 2011, p. 89).

É nesta época, na última metade da década de 1980, que se destacam as primeiras mulheres a atuarem como MC's no hip hop brasileiro, de acordo com a publicação “Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo” (2016): Sharylaine, a primeira mulher a gravar um registro de hip hop no Brasil, em 1986, que nessa época atuava com City Lee formando o grupo Rap Girls; Lady Rap, posteriormente uma das fundadoras do grupo Minas da Rima (em 2000); Ieda Hills, a primeira mulher a fazer rap no ABC; Rubia Fraga, fundadora do grupo RPW; e Dina Di, de Campinas.

Já no Rio de Janeiro, a década de 1980 marca o início do que hoje conhecemos como funk carioca. No entanto, como nos conta Palombini (2009), sua gestação não seria exatamente um resultado direto dos bailes black dos anos 1970. Se na década de 1970, conforme afirma o autor, os bailes tocavam o soul e o funk produzidos nos Estados Unidos, na década de 1980 a influência musical do funk estadunidense permanecia, mas também estava mais centrada em outro ritmo vindo de lá: o rap. Nesta época, os ritmos do *electro* e do *Miami bass* foram substituindo o funk e o soul como paisagem sonora, de acordo com o autor²⁵. Para Lopes (2010), as músicas tocadas pelos DJ's cariocas nesta época, vindas da região da Flórida, se caracterizavam por uma música eletrônica que era produto da confluência “da batida ‘quente’ e ‘sensual’ do funk afro-americano com a batida também ‘quente’ e ‘sensual’ dos ritmos negros e caribenhos” (Ibidem, p. 31). Seria caracterizado, então, segundo Herschmann (2005), por uma batida mais marcada e um ritmo mais sensualizado.

Para Palombini (2009), parecem haver determinadas continuidades e rupturas entre os bailes black cariocas dos anos 1970 e os bailes funk dos anos 1980. O autor considera preferível destacar

as conexões que ligam os locais onde os bailes acontecem, a posição social dos bailantes, os lugares de onde eles provêm, as relações de suas formas de vestir e dançar com as da Zona Sul e, sobretudo, a dependência

²⁵ Segundo Palombini (2016), inclusive, foi um “representante obscuro” do *electro*, o *volt mix*, a base mais popular do período dos anos 1980 e 1990 no funk carioca, descoberto e trazido ao Brasil por Carlos Machado, o DJ Nazz, contrariando o senso comum de que o funk carioca deriva fundamentalmente do *Miami Bass*.

comum do vinil negro norte-americano. Todavia, se é verdade que nos sulcos deste vinil se inscreve o parentesco entre o soul, o funk e o hip-hop norte-americanos, é verdade também que recordadores dos bailes black dos anos setenta não hesitam em dar voz a seu desprezo pelos funkeiros de hoje (vide GIACOMINI, 2006, p. 239-44), no que são seguidos por representantes do hip-hop brasileiro (vide DAYRELL, 2005). Citando Vianna (2005, p. 20), o funk carioca é “o excluído do excluído” (Ibidem, p. 48).

Palombini destaca ainda outras características deste contexto marcado tanto por rupturas quanto por continuidades no qual é gestado o funk carioca. Para ele, embora este já traga em seu próprio nome a relação com a música negra norte-americana, se diferencia da cultura africana norte-americana por não se desenvolver sob o mesmo signo do "separados, mas iguais". O autor destaca que a história da música popular brasileira desde os anos 1930 "gravita em torno de tropos de mediação e integração" (p.40), de modo que o "funk carioca não marca necessariamente o reencontro de sujeitos oprimidos de hemisférios distintos na consciência das forças opressoras, numa espécie de ‘africanos de todas as Américas, uni-vos’" (pp. 40 e 41).

Assim, Lopes (2010) destaca que o estilo *black* norte-americano caracterizado na indumentária, por exemplo, por cabelos afro e sapatos de plataforma, já não prevalecia e, como destaca Herschmann (2005), as danças passam a ser mais grupais. Para Lopes, isto não significa que os significados raciais tenham desaparecido, mas sim reinventados, pois os funkeiros misturavam passos de *break* com movimentos de outros ritmos negros considerados nacionais, como o jongo e o samba. Assim, mesmo que ainda não houvesse funk cantado em português, se iniciava o processo de reelaboração do hip hop americano em funk carioca, não apenas como importação cultural de ritmos estrangeiros, mas também reelaboração de ritmos negros que sempre estiveram presentes nos bairros pobres e nas favelas cariocas, como destacam tanto Adriana Lopes (2010) quanto Adriana Facina (2009).

Neste ponto, Palombini (2009) novamente descentra alguns eventos que costumam figurar em trabalhos acadêmicos e numa versão hegemônica como eventos fundadores, neste caso em relação à história do funk carioca. Palombini destaca que, de acordo com alguns autores, o funk carioca teria surgido quando Hermano Vianna, um antropólogo branco de classe média alta, presenteou o famoso DJ Marlboro, suburbano branco de classe média baixa, com uma bateria eletrônica. Diferente disso, para ele, os

bailes funk e o funk carioca, “o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante” (Ibidem, p. 50), devem ser compreendidos no contexto

não apenas da apropriação das músicas africanas norte-americanas por setores marginalizados das populações brasileiras (sub)urbanas, mas também dos atos de violência física ou simbólica perpetrados pela mídia, os indivíduos, a sociedade civil e o estado contra estas populações e suas manifestações culturais (...) A nação que o funk carioca retrata é uma nação dividida (Ibidem, p. 51-52).

Assim, nos anos 1990, ambos os movimentos explodem nas periferias das respectivas cidades, o funk ao se nacionalizar com a emergência de diversas duplas de MC's cariocas que surgiam nos bailes, e o hip hop através de grupos de rap que ganharam notoriedade na mídia. De acordo com Herschmann (2005), em estudo que enfoca justamente na explosão destas expressões culturais no Brasil sobretudo a partir desta década, o estabelecimento do funk e do hip hop como fortes referenciais para os jovens brasileiros de camadas populares está relacionado a um novo ambiente cultural urbano brasileiro contemporâneo, que não descarta a imagem de sociedade bem-humorada que tem como símbolos as manifestações culturais do carnaval, do samba e do futebol, mas se estabelece em sua desfiguração gradativa. Assim, os jovens encontrariam nas representações associadas a estes e outros universos musicais o estabelecimento de novas formas de representação social que lhes permite expressar seu descontentamento e opor-se à ideia do Brasil como “nação diversa mas não violenta”, segundo a qual todas as classes sociais e raças conviviam em um clima de razoável harmonia (HERSCHMANN, 2005, p.41).

Nas próximas páginas deste capítulo, sigo esta cronologia de ambas as culturas juvenis – com destaque para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo – nas décadas de 1990 e nos anos 2000. Ao longo da sessão, destaco os acontecimentos que considero mais relevantes para as cenas das quais me aproximei durante a pesquisa, entre eles a participação feminina, demonstrando como as mulheres estavam presentes construindo estas culturas. No entanto, não pretendo passar uma impressão equivocada de que estariam em igualdade em relação aos homens, como bem destaca Mariana Gomes Caetano (2015, p. 70), em sua dissertação sobre a representação feminina por meio do funk, ao analisar a participação de mulheres no funk, e como aqui estendo também ao universo do hip hop.

A cena funk a partir dos anos 1990

Permeados pelo contexto político da época de chacinas como a do Carandiru, Candelária e Vigário Geral e da presença do comércio varejista de drogas²⁶ nas regiões em que viviam, os bailes e as composições de funk da época por vezes continham o elemento da violência. Os famosos arrastões de 1992 no Rio de Janeiro, que segundo Facina (2009) tratavam-se de embates entre galeras das favelas territorialmente rivais, foram diretamente associados pela mídia e pela opinião pública ao funk e, sobretudo, aos funkeiros, o que para a autora diz respeito à criminalização destes jovens em decorrência da sua cor de pele e origem social. Como ressalta Lopes (2010), “junto com a expansão do Funk, cresce um racismo inconfessável, na forma de um preconceito musical” (Ibidem, p. 34), e o funk passa dos cadernos de cultura que ocupava nos jornais durante os anos 1980, para os cadernos policiais nos anos 1990, de modo que os arrastões se tornam um marco no imaginário coletivo da história do funk e da vida social da cidade do Rio de Janeiro.

O funk passou a ser visto como um dos alicerces de uma “visão de mundo” que vinha alimentando o crescimento da violência urbana, o que levaria à proibição dos bailes de comunidade três anos depois, por parte do Poder Público, sob acusação de integrarem o “crime organizado” e o comércio varejista de drogas²⁷. Já os donos de equipes e DJs começaram a organizar festivais de galeras, buscando canalizar em outras direções não violentas as rivalidades territoriais, através do estímulo à criação de raps que falassem sobre as comunidades de origem e pedissem paz nos bailes²⁸. Nesta mesma época da proibição dos bailes funk no Rio de Janeiro, despontam na Baixada Santista os primeiros funkeiros locais, e na extrema zona leste de São Paulo, na Cidade Tiradentes, o funk é introduzido gradualmente nos bailes e festas, conforme retrata o documentário “Funk Ostentação” (2012), realizado por três grandes produtoras/es musicais e de vídeo, Kondzilla, 3k Montana e Funk na Caixa.

²⁶ Optei por utilizar a expressão “comércio varejista de drogas” a partir do apontamento de Facina (2009, p. 4) de que a frequente designação desta prática como “tráfico” “obscurece os principais caminhos pelos quais passam as substâncias ilícitas até sua venda no varejo”.

²⁷ Segundo Herschmann (2005), estes bailes eram os que menos tinham relação com o chamado “crime organizado”, embora este já estivesse presente muito antes de o funk chegar a essas comunidades.

²⁸ O que me remeteu às intenções de King Afrika Bambaata no Bronx nos anos 1970, sobre a qual falei na sessão anterior desse capítulo.

Embora a narrativa de muitas fontes seja a de que o funk chegou e se iniciou em São Paulo a partir da Zona Leste, em uma das entrevistas que realizei com funkeiras em São Paulo, a artista comentou que o funk teria, na verdade “nascido na Zona Sul”, com MC’s como Mc Tartaruga e Mc Zoio de Gato. Ela disse que aprendeu isso “indo pros roles” e conversando com MC's antigos, mas que anteriormente também acreditava que o funk teria se iniciado na Zona Leste. Assim como no episódio do início do funk no Rio de Janeiro nos anos 1970, as narrativas sobre a origem do funk em São Paulo parecem ser múltiplas, de múltiplas vozes.

Na virada do século, as transformações pelas quais o funk vinha passando começaram a desenhar um novo cenário, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. O documentário “Sou feia mas tô na moda”, de Denise Garcia (2005), retrata justamente esta mudança no cenário carioca, do funk que destaca mais a violência e o crime para o “funk sensual” e os “bailes do prazer”, que tratam explicitamente sobre sexo. Isto não significa, conforme me foi alertado por Adriana Facina no exame de qualificação desta pesquisa, que exista uma linearidade entre as duas vertentes, um momento em que uma se apaga e a outra emerge: o funk do crime – ou “proibidão” – continua a ser feito, e muitos artistas que cantam funk sensual também cantam o funk do crime, como veremos inclusive no capítulo três. Além disso, ela destaca que o “proibidão” nunca foi tão famoso quanto o “funk sensual”, o que já os diferenciaria de partida. Segundo Facina, essa divisão em sequência tem um sentido político, até mesmo de legitimar o funk sensual, como se ele tivesse trazido paz aos bailes, mas o que trouxe paz aos bailes foi eles terem ido para dentro da favela, onde não é permitido que haja brigas. Essa narrativa, de acordo com Facina, visa empoderar esses artistas envolvidos com o funk, mas é muito questionada dentro do próprio funk por uma geração mais antiga.

A denominação “funk sensual”, evocada pela MC de funk Deize da Injeção (ou Deize Tigrone) no documentário de Garcia, também tem um sentido político e faz parte de uma narrativa que disputa significados com a expressão “funk putaria”. Ambas são utilizadas em referência ao funk que fala sobre sexo, mas à época (e ainda nos dias hoje), a expressão “funk putaria” era utilizada de forma pejorativa para desqualificar esta vertente, as pessoas que a representavam – ou seja, sobretudo as funkeiras – e seu público. Conforme comenta Mariana Caetano (2015), no documentário, MC Deize Tigrone, uma das principais do documentário e precursoras do estilo “funk sensual”,

ênfatiza o tempo todo o termo “funk sensual”, de modo a escapar da segunda conotação que lhe era constantemente atribuída. Outras MC's ênfatizam que se tratava de funks sensuais, de “duplo sentido”, e Valesca Popozuda acrescenta que o duplo sentido existe em outros gêneros musicais, como o forró e o hip hop.

O crescimento desta vertente do funk sensual, conforme destaca Berino (2014) de modo central em seu artigo, ocorre não apenas de uma perspectiva convencional que costuma ser a perspectiva masculina, mas também da perspectiva feminina. Proporciona uma grande inserção das mulheres como compositoras e intérpretes, como protagonistas do estilo, formando grupos apenas de mulheres que cantam e dançam, e muitas vezes compondo as próprias músicas (muitas também cantam músicas que, apesar de terem o eu-lírico feminino, são escritas por homens: parceiros musicais, empresários e produtores). No entanto, embora muitas mulheres passem a protagonistas do estilo, é necessário destacar, como faz Lopes (2010), que “as mulheres habitam o mundo funk, apenas, como MC’s e dançarinas. De um modo geral, não encontramos, nos bastidores do mundo funk, mulheres empresárias ou DJs” (Ibidem, p. 138). Como ênfatiza Caetano (2015):

Do seu surgimento até os anos 2000, a cena funk era basicamente composta por MCs homens, com algumas exceções, como Deize Tigrona, MC Cacaú, MC Dandara e MC Pink. Alguns bondes femininos, como o Bonde das Bad Girls e o Bonde do Fervo, já existiam nos anos 1990 (Moreira, 2014, p. 144). Mas a partir, então, dos anos 2000 começam a fazer sucesso, mesma época em que as MCs mulheres ganham mais visibilidade. Nesse período as transformações no funk são intensas e o chamado “funk consciente” ou os “raps” começam a dar lugar às “montagens” – que surgiram no início dos anos 1990 e ganham mais fama nos anos 2000 (Essinger, 2005) – e aos “funks putaria” (Lopes, 2010). Esta vertente é hoje uma das mais fortes do funk e tem como temática principal o sexo. E é quando ele entre em pauta que as mulheres marcam presença no funk. Esta é uma questão central para entendermos a construção da identidade das funkeiras, que passa diretamente pela questão do erotismo (Ibidem, p. 14).

No documentário supracitado, então, funkeiras como Tati Quebra-Barraco, Deize da Injeção, Valesca Popozuda e Vanessinha Pikachú, junto a frequentadoras dos bailes e empresárias, falam sobre como este tipo de funk possibilitou alertar as mulheres sobre temas importantes, falar sobre alguns assuntos que não se falava, abrir o diálogo entre gerações e criar ferramentas de autonomia das mulheres, com relação aos parceiros amorosos/sexuais e nos demais aspectos. As letras femininas foram consideradas por Berino (2014) como expressão de “uma questão de gênero e, como tal,

um agenciamento político” (Ibidem, p.3), de modo que as vozes femininas teceriam novas visibilidades, não apenas porque o funk se multiplica, mas também porque outras imagens se realizam e espaços são redesenhados com a presença das funkeiras, que cantam fantasias antes só presentes nas vozes masculinas (Ibidem, 2013).

Nesse sentido de características que podem conduzir a uma via de autonomia e liberdade das funkeiras em sua expressão artística, a questão da relação com o feminismo está presente no documentário de 2005, de modo que não é uma relação homogênea e nem fixa. No filme, produzido onze anos atrás, as funkeiras rejeitavam o rótulo de “feministas”, característica que se modificou ao longo do tempo no caso de Valesca Popozuda e Tati Quebra-Barraco, por exemplo. Mas são, como aborda Mariana Gomes Caetano (2015), constantemente confrontadas com movimentos feministas que questionam suas composições por diferentes motivos.

Ao analisar a letra da música que dá nome ao documentário²⁹, Caetano (2015) a define como uma música em que a cantora, Tati Quebra-Barraco, se coloca como sujeito de duas ações que são significadas socialmente como sendo fundamentalmente masculinas: a demonstração do desejo pelo sexo – “quebrar o barraco”, um trecho da música, é um eufemismo para fazer sexo –, e sua atitude como provedora em outro verso que diz “to podendo pagar motel pros homens”. Retoma também o significado racial enfatizado por Lopes (2008) na letra, de acordo com o qual Tati diria que é “feia” por não corresponder aos padrões de beleza brancos dominantes. Outra característica das composições de Tati Quebra-Barraco destacada por Lopes (2008, p. 4) e resgatada por Caetano (2015), é o fato de que a cantora foi a primeira a utilizar a palavra “cachorra” para se referir a si própria em uma música, transformando, de acordo com a autora, a conotação negativa da palavra em signo de agência e identidade feminina que desafia a autoridade masculina.

Assim, para Caetano é importante que o papel protagonista de Tati Quebra Barraco, entre as mulheres do funk, seja destacado no sentido de colocar em xeque as representações negativas sobre as mulheres negras, ainda que de maneira implícita. Mesmo com este cenário em que as mulheres ganham posição de destaque no funk, a

²⁹ A letra da música diz o seguinte: “Eta lele, eta lele/Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco./Sou feia mais to na moda,/to podendo pagar hotel pros homens isso é que mais importante./Quebra meu barraco”. Disponível em <https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/147085/>. Último acesso em 21/03/2016.

autora nos chama a atenção para o fato de que até meados dos anos 2000 as narrativas do movimento funk trazem, principalmente, as perspectivas masculinas.

Em São Paulo, no final da década de 2010 aconteceu a popularização do chamado "funk ostentação" (Kondzilla, 3k Montana e Funk na Caixa, 2012), vertente que ficou muito famosa nos últimos anos e é reconhecida como propriamente paulista, embora funkeiros cariocas já "ostentassem" em suas letras (Pereira, 2014). Caracterizado pelos funkeiros como um estilo que preza ostentar "carros, mulheres bonitas e correntes de ouro", teria tirado muitos jovens da criminalidade, de acordo com o que muitos funkeiros dizem em documentários, entrevistas e conversas. Nesta vertente, então, o que se canta não é o crime, mas o consumo, consolidando-se, de acordo com os funkeiros, em "funk da auto-estima" (Kondzilla, 3k Montana e Funk na Caixa, 2012)³⁰. A maioria das vozes, se atentarmos para a cena mais famosa do funk ostentação e do funk paulista, permanece sendo a de homens.

Alexandre Pereira (2014) chama atenção para alguns fatos na comparação entre funk e hip hop: segundo um de seus interlocutores, do hip hop, este estaria mais voltado para o âmbito da cultura, atrelado intrinsecamente à política, já o funk para o lazer e a sociabilidade juvenil, e este espaço proporcionado pelo funk estaria ligado a um aspecto que diferenciaria muito ambas as expressões, que é a participação das mulheres. Enquanto no hip hop o espaço seria pouco, seja como público, seja como protagonista das expressões estéticas, o funk garantiria um espaço fundamental para as mulheres, a dança, estabelecendo-as como público fundamental e ativo nas festas, e também nas composições de funk ostentação.

O funk ostentação, no entanto, não é a única vertente do estilo tocada e cantada pelos artistas paulistanos e, como já dito, algumas de suas características principais já estavam presentes no funk carioca anteriormente. Se no cenário carioca a autonomia do ritmo funk se dava nos bailes de comunidade que ocorriam independentemente da divulgação e do apoio por meio da televisão e do rádio, no funk ostentação que está se formando nessa época em São Paulo, soma-se outro diferencial: o uso de novas e específicas tecnologias e do audiovisual como meio de produção e difusão das criações musicais (PEREIRA, 2014). Para Hermano Vianna (2006), em artigo que trata sobre os

³⁰ Alguns artistas famosos desta vertente em São Paulo são: MC Gui, MC Leo, MC Guimê e MC Daleste.

circuitos musicais periféricos e seus mercados – dentre eles o próprio funk carioca – apesar de estes circuitos e gêneros musicais não estarem nas grandes e tradicionais gravadoras, de não aparecerem tanto nas rádios e nos programas de televisão, são constantemente inventados e fomentados em um mercado não-oficial nas periferias, a partir de lógicas muito específicas.

No caso da cena funk em São Paulo que acompanhei durante a pesquisa, há algumas poucas grandes produtoras do estilo, e são poucos os MC's que conseguem acessá-las. Em geral, os MC's e DJs desenvolvem uma carreira por conta própria, gravam suas músicas em vídeos que postam nas redes sociais, e é normalmente quando começam a ter uma maior visibilidade que são procurados por estas grandes produtoras da área. No intervalo entre uma cena totalmente autônoma e também mais anônima, e outra relacionada à circulação entre as grandes produtoras e gravadoras, há muitos produtores e empresários intermediários, que tentam alçar a carreira artística dos MC's ainda pouco conhecidos. Os MC's, por sua vez, também têm suas técnicas de divulgação. Por exemplo, desenvolvem versões de suas músicas com o 'carimbo' dos DJ's, ou seja, mandando uma saudação para o DJ durante a música, esperando que eles utilizem suas músicas nas festas em que tocarem.

Após serem gravadas em estúdio, as músicas circulam pelas redes sociais, canais de Youtube e, principalmente, seu arquivo é enviado por smartphone pelo MC e pelo DJ para sua rede de contatos, de modo que uma música que “pega” é aquela que se alastra rapidamente nessa corrente de compartilhamento das músicas em arquivos ou vídeos do Youtube. De modo geral, as músicas circulam de maneira individualizada, ou seja, não é comum que se grave um CD com as músicas, um álbum com uma sequência musical. Outra característica, alertada por uma das interlocutoras desta pesquisa durante uma entrevista, tem a ver com as técnicas e a sonoridade: as músicas são gravadas no modo totalmente digital, não há instrumentos musicais ou um toca-discos, como no hip hop; há apenas um computador, executando uma música totalmente eletrônica.

Já o uso de técnicas audiovisuais, como diz Pereira (2014), marca o surgimento de profissionais especializados na produção de videoclipes, como Kondzilla, coprodutor do documentário “Funk Ostentação” referido acima e produtor que se inspira na estética dos videoclipes de raps estadunidenses, principalmente os de estilo *gangsta*.

A divulgação destes videocliques no site de compartilhamento de vídeos *Youtube* faz com que atinjam milhões de visualizações e levam os espectadores aos muitos shows mensais realizados pelos artistas mais famosos. O sucesso dos vídeos tem influenciado, inclusive, a própria composição das músicas: já que a imagem e a exibição têm um papel fundamental neste estilo musical, canta-se o que se quer mostrar, como, por exemplo, os carros de luxo. Aqui é importante destacar que o funk se popularizava não apenas entre jovens das periferias da cidade, mas também expandia sua popularização entre a juventude urbana paulistana de modo mais amplo.

É nesta época de intensa popularização da vertente do funk ostentação, mais precisamente em 2012, que nasce a Liga do Funk em São Paulo: associação voltada para a profissionalização e capacitação de jovens que anseiam tornarem-se artistas reconhecidos de funk. Em sua enorme maioria jovens das periferias da cidade, que se reúnem semanalmente para apresentações, aulas de voz, de postura de palco e divulgação de músicas de autoria própria. Segundo Marcelo Galáctico, produtor musical e fundador/diretor da associação, o intuito principal é constituir uma ponte entre o poder público e as periferias através do movimento funk. Nesta pesquisa, embora não estivesse prevista inicialmente a aproximação com a associação, participei das reuniões por alguns meses, no intuito de ter algum contato com o Funk produzido na cidade de São Paulo e, quem sabe, conhecer algumas artistas mulheres, experiência que conto melhor no capítulo três.

Outro acontecimento que ocorreu em São Paulo e que também marcaria a história local do movimento, mas negativamente, foi o assassinato de Daniel Pellegrini, o MC Daleste, em sete de julho de 2013³¹. A fatalidade ocorreu quando Daleste, funkeiro radicado da Zona Leste de São Paulo, estava em um momento de muita fama e ascensão e, embora que não tenha sido o primeiro funkeiro assassinado na história do movimento, seu falecimento é até hoje lembrado, e a justiça em torno de seu assassinato segue sendo clamada por sua família, seus fãs e funkeiros do país. Há muitas músicas em sua homenagem, e pude perceber pelos momentos compartilhados com o grupo da Liga do Funk e as entrevistas que realizei com algumas funkeiras, que o

³¹ O funkeiro fazia uma apresentação na quermesse do CDHU San Martin, conjunto habitacional localizado no bairro São Marcos, na cidade de Campinas. Segundo os moradores, mais de 3.000 pessoas acompanhavam a apresentação do cantor. As investigações sobre o caso seguem sem resolução, desde 2013.

MC segue sendo um dos maiores ídolos e inspiração. Uma das moças que entrevistei me disse que sempre gostou de funk, mas foi só após a morte de Daleste que teve vontade de cantar e de se tornar profissional.

Na ocasião de seu falecimento, a Liga do Funk organizou em São Paulo a Marcha do Funk pela Paz, que ocorreu em 16 de julho de 2013 no Anhangabaú. A manifestação cobrava posicionamentos e ações dos governos municipal, estadual e federal diante da situação, na qual a morte do MC Daleste era apenas mais uma em uma sequência de assassinatos nos últimos anos. Dentre as principais reivindicações, estava a implementação do projeto “Território Funk”, que regulamentaria os shows de funk na periferia com a devida estrutura e segurança³².

O assassinato de MC Daleste, que cantava principalmente músicas que eram identificadas nas vertentes do “proibidão” e da “ostentação”, gerou a criação do Dia Municipal do Funk. O Projeto de Lei Nº 882/13, de autoria do Vereador Reis (PT-SP), e que propunha a data do falecimento do MC como o dia Municipal do Funk, foi aprovado e entrou em vigor em 08 de setembro de 2014. Segundo publicação na página de Facebook da Associação Liga do Funk, o projeto é uma conquista da Associação junto ao poder público. Além disso, o deputado federal Cândido Vaccarezza (PT-SP) propôs o Projeto de lei 7880/2014, que pretendia tornar a data o Dia Nacional do Funk, projeto aprovado em agosto de 2014³³.

A cena hip hop a partir dos anos 1990

O movimento hip hop paulistano, assim como o funk, também está a tratar da temática da violência, seja a do crime organizado, seja a da polícia, e por vezes também é criminalizado na mídia. Já as transformações do movimento acontecem ao passo que a noção de periferia também se transforma na produção musical do rap, conforme apontado por José Carlos da Silva (1998).

³² Uma das notícias que encontrei e que cobrem bem a manifestação e suas reivindicações pode ser conferida no link <http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2013/07/marcha-do-funk-em-sp-pede-paz-e-protesta-contramorte-de-mc-daleste-1404.html>. Última visualização em 22/03/2016.

³³ A publicação que aprova o projeto de lei pode ser conferida em http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1270752&filename=PL+7880/2014. Última visualização em 22/03/2016.

Segundo o autor, se no final dos anos 1980 na produção musical do rap a periferia é tomada como lugar de exclusão social, como espaço marginalizado, com ênfase na violência policial sofrida pelo cidadão comum que habita a região, depois, com os Racionais MC's como expoente mais famoso em início dos anos 1990, a periferia é ressignificada através da noção de “testemunha ocular”, e a temática étnica ressurge através da ressignificação da periferia como registro do cotidiano. No final dos anos 1990, por fim, a periferia é positivada quando é tomada como espaço de identificação e pertencimento, onde moram os “manos”, os “trutas”. É preciso destacar, no entanto, que embora essa esquematização seja boa para pensarmos uma sequência lógica, estes períodos não necessariamente representam períodos tão bem delimitados, e possivelmente guardavam relação com os períodos anteriores e posteriores, assim como em toda a retomada histórica que vem sendo feita neste capítulo.

No início dos anos 1990, outros acontecimentos influenciavam e eram influenciados por este cenário. Um destes acontecimentos, nas palavras de Sharylaine, uma das interlocutoras desta pesquisa e precursoras no hip hop nacional, foi “o primeiro divisor de águas, se a gente pensar o hip hop organizado como um movimento”: o Projeto Rappers-Geledés. Segundo Silva (1998), o ponto de partida para este projeto foi o convite feito por uma integrante do Instituto Geledés³⁴ a alguns grupos de rap para que participassem de ações conjuntas do dia 20 de novembro de 1990, na data de comemoração do Dia da Consciência Negra naquele ano. Já tendo enfrentado situações de discriminações no espaço público, como o assassinato de um jovem do grupo Clube do Rap por policiais no metrô, ou a visão estereotipada do Sindicato Negro – posse já citada aqui – como uma espécie de gangue, levaram alguns grupos a participarem, como os Racionais MC's, DMN, FNR e Personalidade Negra.

Como nos conta o autor,

[a] aproximação definitiva entre os rappers e o Geledés foi marcada pela realização de um seminário no município de Guararema entre fevereiro e março de 1991. Após o seminário, foi produzido o primeiro exemplar da Revista *Pode Crê*, conhecida entre os rappers como *A Cartilha*. Um vídeo sobre o movimento hip hop também foi elaborado com o objetivo de

³⁴ Instituição criada em 1988 como “uma organização política de mulheres negras que tem por missão institucional a luta contra o racismo e o sexismo, a valorização e promoção das mulheres negras, em particular, e da comunidade negra em geral”, segundo o *Portal Geledés* na Internet em 28 de maio de 2013. De acordo com Silva (1998), o Geledés surgiu no processo de reorganização do movimento negro e, por ser um órgão de defesa da mulher negra, os cargos de direção são exclusivamente femininos.

romper com os estereótipos socialmente estabelecidos que vinculavam a imagem dos rappers à marginalidade. Os contatos conduziram os rappers e o Geledés à elaboração de um projeto mais amplo, o Projeto Rappers (1991). A parceria com o movimento negro colocou parte dos rappers frente a questões políticas e princípios organizacionais até então distanciados das práticas construídas nas ruas. A troca de experiências permitiu a ambos a construção conjunta de estratégias de intervenção, auto-conhecimento e explicitação de conflitos e consensos, que jamais tivera entre a cultura juvenil e o movimento negro (Ibidem, pp. 102 e 103).

Silva destaca a organização do projeto através de oficinas: a “Oficina Racial”, que abordava temas relativos à discriminação vivida pelos jovens negros, a “Oficina de Gênero”, que abordava temas como Sexualidade, DST e AIDS, e a “Oficina de Música”, sobre história da música, música de origem afro e aspectos relativos a direitos autorais. Assim, durante o contato com a Instituição, além dos questionamentos a respeito da discriminação racial, também foram levantados questionamentos sobre temas que o autor apresenta como “menos consensuais”, relativos à temática feminina. As rappers, que naquele momento tinham o apoio institucional da Geledés, questionaram a hegemonia masculina no movimento ao criticarem posturas machistas expressas em músicas como "Mulheres Vulgares", dos Racionais MC's e "Garota sem vergonha", do Doctors MC's.

Neste período, então, de uma aproximação mais intensa que duraria aproximadamente até o ano de 1994, houve uma troca: a Geledés se aproximava dos jovens, ao passo que o hip hop se aproximava da temática racial, posteriormente incorporando-a como fundamental em sua ideologia. Em entrevista, perguntei para Sharylaine sobre como foi, na experiência dela, o Projeto:

I – Se você quiser falar um pouco sobre essa época [do Rappers-Geledés]... Porque, pelo que eu leio, parece que não foi uma coisa tão fácil de rolar, principalmente porque era uma maioria de homens.

S – Então, esse período aí fui eu, o Xis, o Clodoaldo, e mais alguém que eu não lembro agora, a gente foi ter uma conversa com uma das dirigentes lá [do Geledés], e aí ela fez uma proposta pra gente, de aproximação, e a gente chamar outras lideranças, foi o que a gente fez.

Eles tinham um projeto, e aí eles perguntaram pra gente se a gente queria (...) Assim, sempre foi maioria homem mesmo, normal, né? Agora as mulheres tão saindo pra rua, antigamente as mulheres não saíam pra rua.

Mas assim, o projeto foi bem positivo! Porque juntou todas as lideranças das posses de São Paulo.

I – Você foi de alguma posse?

S – Nunca! Eu transitava por todas. E era legal... E foi muito bom, porque era um tempo de construção. A galera mesmo que se formou, sabe. É... galera que se transformou do hip hop e hoje é alguém especial nesse processo de fazer parte, ter feito parte da cultura, levando todo esse ensinamento que teve. (...) E aí eu falo mais assim, essa coisa de falar do movimento hip hop, se você olhar como movimento, então o Geledés é o primeiro divisor de águas, se a gente pensar o hip hop organizado como um movimento. [Entrevista feita em 04/03/2016]

Como destacam as autoras Mariana Lima (2005) e as autoras da coletânea “Perifeminas – nossa história” (Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, 2013), neste período despontam algumas mulheres no hip hop, como as já citadas Sharylaine, Rúbia, Lady Rap, além de outras como Negra Li e Lunna, artistas que trazem em suas composições temas como a violência, as drogas, a realidade feminina e os direitos das mulheres. Ainda segundo Sharylaine durante nossa entrevista, a própria Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop é produto de projetos e questionamentos gestados ainda na época do contato com a Geledés:

I – Como foi a criação da Frente [Nacional de Mulheres no Hip Hop] pra você?

S – Então, na verdade, lá no Geledés, já começou uma história que era o Femini Rappers, que eu participava, e a Lady Rap, a Mc Regina... Que era eu e as meninas das posses. E aí, em 2000 a gente começa o Minas da Rima, de 1999 pra 2000. Que aí começam a ser criados os grupos de meninas no Brasil inteiro... (...) E aí, o que que a Lunna [Rabetti] faz? Ela chama todos esses coletivos aí que já existem, a partir do Minas da Rima, pra fundar a FNMH2, que é um coletivo dos coletivos.

I – Por isso que o Geledés foi um marco também?

S – Isso. Assim, não pra manter, mas pra fazer essa primeira aproximação. Entendeu? Então ajudou nessa primeira aproximação das meninas. Que foi culminar mais tarde, em 2000. Levou pouco menos de uma década pra todo mundo se juntar. E aí se fortalecer nesse processo da Frente Nacional. Porque, tipo assim, os grupos começaram a despontar depois que a gente fez o nosso primeiro festival do Minas da Rima... que aí a gente chamou várias minas de vários estados, e aí as minas começaram a se organizar nos seus estados. Quando vem a Frente Nacional os estados já estão organizados, entendeu? Lógico, tem gente que parou, tem mil histórias...

O Projeto Femini Rappers, citado por Sharylaine, é comentado também por Maria Aparecida da Silva (1999), membra do Geledés e coordenadora do Projeto Rappers em 1993. Segundo a autora, o Femini Rappers visava “estimular as jovens negras à reflexão sobre gênero e raça e à produção de atitudes críticas em relação ao

racismo e ao machismo” (p. 96), diante de um contexto em que o tratamento recebido por mulheres e homens dentro do hip hop era muito diferente, restringindo a participação das mulheres a performances e espaços determinados, e com as composições de muitos homens “versando sobre prostitutas, modelos de revistas masculinas, enfim, mulheres que os arautos da moral julgam ‘vulgares’” (p. 96).

José Carlos da Silva (1998) destaca que o “questionamento ao poder masculino” está expresso desde a composição solo pioneira de Sharylaine, “Nossos Dias”, de 1989, na qual a rapper faria uma forma de “afirmação das vozes femininas no contexto masculino do rap” (p. 242). Composições posteriores teriam uma conotação “feminista”, como é o caso de “Discriminada” (1993), do grupo RPW do qual participa a rapper Rúbia, “Mulheres Pretas” (1993), de Lady Rap, “Codinome Feminista” (1993), da mesma rapper, e que segundo o autor é onde “a resposta ao machismo fica especialmente clara” (p. 242), e “Mulheres Lutadoras” (1994), do grupo The Night Girls.

O projeto seguinte de articulação de mulheres no hip hop destacado por Sharylaine foi o “Minas da Rima” que, segundo a rapper, começou aproximadamente no ano 2000. Priscila Matsunaga (2006), em sua dissertação sobre identidades e representações de mulheres no hip hop em São Paulo e em Piracicaba, entrevistou as rappers que à época integraram o projeto, e que, segundo a autora, colocavam como lema a frase “Mulher um passo a frente”.

Matsunaga destaca que as rappers participantes fizeram parte das primeiras posses da cidade de São Paulo, e foram pioneiras na inserção das mulheres no hip hop nacional, constituindo-se como as primeiras referências artísticas mulheres na cena. Através das entrevistas, as rappers contaram sobre o momento em que viram umas às outras como as primeiras referências, em que decidiram começar a cantar, e repararam, justamente, na dificuldade em, enquanto mulheres, cantar no hip hop. Neste ponto, é importante destacar uma primeira versão do enfrentamento à ideia de que “não tem mulher no hip hop”. Esta ideia, ainda hoje apontada por muitas das interlocutoras da presente pesquisa como recorrente, estava começando a ser desvelada neste momento em que algumas das mulheres que já atuavam na cena percebiam as dificuldades de

acesso aos espaços da cultura, e a invisibilização daquelas poucas mulheres que conseguiam acessá-la.

Ainda de acordo com a autora e suas interlocutoras, o projeto começou a partir da oferta que uma das rappers recebeu de realizar uma atividade em um espaço cedido pelo poder público, setor em que ela trabalhava. A ideia inicial era realizar um festival de grupos femininos de hip hop, mas como foram poucos grupos inscritos, decidiram por realizar um show. Com o sucesso desta iniciativa, constituem uma organização de mulheres, o “Minas da Rima”, assumindo posições feministas. A partir deste grupo, “participam de eventos, debates, discussões sobre a condição feminina e também produzem shows, abrindo espaço para outras mulheres se apresentarem, além de ‘fiscalizarem’ eventos de hip hop que não contemplam a mulher” (Ibidem, pp. 80 e 81)³⁵.

Além destas atividades, uma das rappers entrevistada por Matsunaga destaca um dos intuitos da formação do grupo no sentido de instrumentalizar para a ação “em casos de violência física, discriminação racial, violência psicológica, todo tipo de formação e informação que uma mulher precisa” (p. 81). Ela destaca que, no entanto, foi um processo para que as mulheres do grupo se “assumissem” como feministas e para que “compreendessem” o que é o feminismo. Para a autora, o grupo que começou apenas como um grupo “feminino”, teve seu objetivo transformado em feminista em um processo marcado pelo aprendizado experimentado pelas rappers, que já se sentiam inferiorizadas e já narravam as condições femininas em suas músicas, mas concebiam o feminismo como superioridade das mulheres ou com uma conotação anti-feminina. Inclusive, uma das rappers já aponta para Matsunaga em entrevista algo que até os dias de hoje é tema de reivindicação pelas mulheres que participam do hip hop, conforme abordarei no próximo capítulo:

sempre falava assim pro pessoal: Eu não consigo entender vocês, que se vocês fazem parte do hip hop, que é um movimento libertário né, luta contra todas as formas de opressão, pelo menos a opressão exercida sobre os negros, vocês vão fazer parte deste braço que é a opressão, que é a discriminação é um dos braços dessa máquina né, e um é o machismo, o

³⁵ A autora cita como um desses eventos a Semana de cultura Hip Hop, promovida à época em sua quinta edição pela ONG Ação Educativa (São Paulo), na qual as mulheres deveriam estar representadas em 50% do evento. Segundo Sharylaine, em entrevista, a Semana de Hip Hop foi outro grande divisor do movimento hip hop, que acontece desde 2001, vai “explodindo pelo país”, e já há dois anos se transformou em mês do Hip Hop – no caso, o mês de março.

outro é a discriminação racial, a discriminação sexual, etc e tal e vocês só estão reforçando esta máquina, que se o movimento, se o hip hop é libertário é contraditório você estar discriminando também, que você não está discriminando pela raça, está discriminando pelo sexo. (Beatriz) (Ibidem, p. 85)

A partir da explosão de grupos femininos pelo Brasil nesta década de 2000, então, alguns acontecimentos e ações se destacam. Na virada para os anos 2000, a rapper Dina Di, que iniciou sua carreira uma década antes, fez muito sucesso e, mesmo após seu precoce falecimento³⁶, é considerada a “Dama do Rap” e reconhecida pelas mulheres do movimento como um grande ícone do espaço conquistado na nova década (Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, 2013). Já em 2004, Lunna Rabetti funda o portal virtual “Mulheres no Hip Hop”, a partir do qual vários eventos são organizados, inclusive o I Fórum de Hip Hop Feminino na Aldeia de Carapicuíba, em 2010, que marca a emergência da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, 2013, p.4).

Assim, a Frente é um coletivo de coletivos espalhados pelo Brasil, que promove eventos, oficinas, lançamentos e debates impulsionando a participação, produção e organização das mulheres no movimento. Além deste crescimento do hip hop feminino nos fóruns e organizações coletivas, outro cenário, não necessariamente oposto ao primeiro, é o das hip hoppers que se profissionalizam em busca de uma carreira mais consolidada e famosa, sobretudo no elemento do rap. Destacam-se, na atual geração de rappers, artistas como Lurdez da Luz, Carol Konká, Tássia Reis, Lívia Cruz, algumas delas com participação na Frente, outras não.

Por que pensá-los conjuntamente em relação à participação das mulheres?

Neste capítulo, o objetivo era mostrar as conexões e aproximações entre ambas as culturas, ressaltando historicamente uma relação que foi tantas vezes enunciada durante as experiências que vivi junto a funkeiras/os e hip hoppers. Além disso, optei por contar uma história interessada na participação das mulheres, pois além de serem

³⁶ “A cantora Dina Di iniciou sua carreira no início da década de 90 em Campinas, mas foi em 1998 que gravou seu primeiro cd de rap. (...) Foi indicada ao prêmio Hutuz sete vezes, sendo duas vezes premiada como melhor grupo feminino em 2000 e 2001. (...) Dina Di tem grande importância no cenário do hip hop feminino e deixou sua marca no espaço que as mulheres conquistaram a partir do século 21. Em março de 2010, após cinco CDs gravados, a cantora se despediu deste mundo, deixando um legado de luta e fé para todas as meninas que trilham o seu caminho” (p. 8).

constantemente apagadas ou ofuscadas nos relatos bibliográficos e pessoais daqueles personagens mais “famosos” de ambas as cenas, poderia começar a iluminar alguns pontos que serão importantes para pensarmos, nos próximos capítulos, sobre as diferenças, semelhanças e especificidades da participação das mulheres nas duas cenas.

Em primeiro lugar, gostaria de apontar para uma característica fundamental: pela trajetória aqui traçada, podemos perceber que no movimento hip hop houveram, desde praticamente o seu início, reflexões conjuntas entre homens e mulheres a respeito da temática de gênero, direitos das mulheres e feminismo, mas também ações e projetos auto organizados, que contemplavam diretamente as mulheres enquanto um grupo. É preciso destacar que, no tópico acima, priorizei a trajetória que levou à formação do coletivo Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, junto ao qual trabalhei, mas que constantemente ouvi relatos de MC's “das antigas” sobre sua relação com seus “manos”, com aqueles com os quais dividiam palcos e vidas dentro e fora do movimento hip hop.

Já no contexto do funk, pelas pesquisas realizadas tanto em bibliografias quanto diretamente junto à funkeiros e funkeiras, não conheci alguma ação conduzida de modo semelhante à que aconteceu no hip hop. A participação das mulheres – e sua inserção mais massiva – parece ter ocorrido sobretudo a partir de uma vertente do funk que fala sobre erotismo, sexo, e sexualidade: o “funk sensual”, ou “funk putaria”, ponto que exploro no capítulo 3.

Assim, estes dois processos implicam em diferentes modos de lidar com a questão de ser uma mulher em um movimento artístico predominantemente masculino e masculinizado, que traz narrativas sobre as experiências de vida nas periferias e que é fortemente identificado aos jovens negros e negras. Ao pensarmos no gênero – e também na sexualidade – de modo relacional, ou seja, como uma noção que se constitui na relação entre os gêneros, ambos os processos pelos quais passaram estas culturas indicam caminhos bastante diversos entre si na dinâmica de cada movimento/cultura, mas também algumas condições estruturais semelhantes, como a dificuldade das mulheres em acessarem posições de destaque e poder.

2. “Respeita tiu, as mina tão no corre”³⁷: experiências junto a um coletivo nacional de mulheres no hip hop

Sempre que eu sou convidada a falar sobre hip hop eu faço questão de mencionar o fato de que o hip hop é o meu primeiro amor e meu amor mais antigo. Isso mesmo, eu sempre falo do hip hop como alguém pelo qual eu sou apaixonada. (...)

Contudo, durante muito tempo ao tratar o hip hop como alguém com quem eu me relaciono, eu caí no mesmo erro que muitas de nós mulheres acaba caindo em seus relacionamentos, o erro de aceitar qualquer tipo de opressão por parte da pessoa a quem amamos. Por anos e anos, eu nunca me permiti questionar o hip hop, seja questionar o conteúdo machista de muitas letras de rap ou o comportamento misógino por parte de alguns homens que são parte do movimento, ou até mesmo questionar a falta de visibilidade das mulheres, em especial das mulheres negras que fazem parte do movimento hip hop. Afinal, como questionar um amor e apontar seus defeitos? (Daniela Gomes em “Mulheres de Palavra”, 2016, p. 07)

Neste capítulo, abordo o tema específico da presença das mulheres no hip hop. Para tanto, conto um pouco sobre as experiências que observei e vivi durante o ano de 2014 e início de 2015 junto à Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, atualizando e complexificando questões que já haviam chamado a atenção em pesquisa anterior realizada durante o período de 2012/2013. Destaco alguns temas que observei como os mais frequentes na participação e organização destas mulheres no coletivo no período acompanhado, descrevendo as experiências etnográficas com o intuito não de fazer um retrato – estático – de sua presença nos espaços de fruição desta cultura, o que implicaria em uma visão supostamente objetiva e totalizante da cena.

Embora eu considere importante ressaltar fatos pontuais que inscrevam os nomes, obras e a presença destas mulheres em registros culturais e históricos, como se pretende que esta dissertação seja mais um exemplar de registro, sigo também os passos de Alexandre Barbosa Pereira (2010), cuja tese de doutorado sobre experiências juvenis na cidade de São Paulo concebe a etnografia “também como uma descrição da experiência intersubjetiva entre o antropólogo e os atores sociais com quem ele dialoga” (p. 25). O autor destaca o emprego desta perspectiva teórico-metodológica

³⁷ Essa frase é um trecho do refrão da música “Respeita nosso corre”, das rappers Issa Paz e Sara Donato. O videoclipe da música pode ser conferido em <https://www.youtube.com/watch?v=oowpt2hWVUg>. Última visualização em 29 de março de 2016.

principalmente por fazer uma etnografia “multilocalizada”³⁸, com foco menor nos espaços e maior nas “experiências vividas ou suscitadas neles”.

Ainda que a pesquisa aqui desenvolvida não parta exatamente de uma etnografia multilocalizada, considero que desenvolver uma descrição etnográfica que se proponha como uma descrição intersubjetiva situada na interlocução entre antropólogos e os demais atores da cena enriquece a pesquisa, pois reconhece suas potencialidades e possibilidades. O próprio autor, em evento sobre o qual falou de suas pesquisas de mestrado e doutorado³⁹, disse que mais do que falar do que são os pixadores ou os alunos na “zoeira”, pretendia descrever suas próprias experiências junto a estes sujeitos, pixadores e alunos. O que tento realizar, então, é algo parecido: a descrição de experiências pontuais e contextuais que podem remeter a experiências mais amplas de determinados grupos sociais – como, por exemplo, as jovens mulheres, mulheres que habitam as periferias, mulheres negras –, mas que não representam todas as experiências de todos estes sujeitos, mas sim aquelas que apreendi junto às interlocutoras desta pesquisa.

Assim, neste capítulo conto sobre alguns shows, oficinas, eventos locais e em outras cidades, lançamentos de CDs, de livros, realização de projetos previstos em editais de incentivo à arte e à cultura, rodas de conversa/debate, festivais, batalhas artísticas, que acompanhei durante este período. Essa descrição é costurada com conversas, entrevistas, materiais produzidos pelas interlocutoras, e também por suas “inspiradoras”, outras artistas e/ou teóricas com quem minhas interlocutoras têm contato. Neste processo, embora o ponto de partida desta pesquisa seja a participação de mulheres em diferentes culturas juvenis, e a perspectiva de saída seja a articulação dos marcadores sociais da diferença nesta participação, outros temas se entrelaçam: periferias, juventude, suas obras artísticas, a relação com movimentos sociais diversos, discriminações sofridas, entre outros.

³⁸ Segundo Pereira (2010, p. 23), a etnografia multilocalizada pode ser definida da seguinte forma: “(...) ao invés de situar-me em torno de um e apenas um ponto de vista, busquei uma etnografia multilocalizada, como expõe George Marcus (1995), não apenas em diferentes espaços, mas também entre os vários atores sociais que ocupavam um mesmo espaço”.

³⁹ O evento a que me refiro é o Ciclo de Debates “Significados culturais da periferia”, SESC, maio/2015. As pesquisas de mestrado e doutorado do autor são, respectivamente, “De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo” (2005) e “‘A maior zoeira’: experiências juvenis na periferia de São Paulo” (2010).

Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop (FNMH²)

No início de 2014 retomei o trabalho de campo que havia se iniciado em pesquisa de Iniciação Científica durante o período de 2012/2013, junto à FNMH². Este “coletivo de coletivos de mulheres”, como definido pela sua presidente do grupo na X Semana do Hip Hop em São Paulo, foi fundado em 2010 e, como já destacado, organiza e promove atividades diversas envolvendo as mulheres dos coletivos integrantes. A participação na Frente também pode ser mais individual, pois embora a maioria das hip hoppers se engaje na cultura justamente através de organizações coletivas locais próximas aos bairros em que habitam, é frequente que mudem de grupo, fundem novos coletivos ou até sigam um caminho mais autônomo que se articule a diferentes coletivos a depender dos projetos e trabalhos a serem desenvolvidos. É comum ver casos como uma rapper que integra um grupo de rap, mas grava uma música sem seu grupo e com outra rapper, e ainda integra um coletivo de mulheres de uma comunidade local de um bairro na cidade de São Paulo, promovendo ações culturais, shows e coletâneas. Neste coletivo, não há apenas rappers, embora sejam uma maioria e tenham frequentemente um maior destaque na cena. Há também grafiteiras, b-girls – dançarinas de break dance –, dançarinas de outros estilos relacionados à afro-diáspora, DJs, produtoras, articuladoras, escritoras de prosas, poesias e trabalhos acadêmicos.

Além disso, ainda que o núcleo mais ativo na própria Frente seja de um número mais restrito de mulheres, as participantes em um núcleo mais expandido estão frequentemente em diálogo para o desenvolvimento de projetos possíveis que possam visibilizá-las e fortalecer sua presença no hip hop. Um grande projeto recente do coletivo, o “Perifeminas II – Sem fronteiras”, teve a participação de mulheres de onze países, formando uma extensa rede transnacional de mulheres hip hoppers. Ainda, as ativistas do coletivo – o termo “ativista” é empregado por muitas delas para caracterizar sua participação – estão sempre atentas às novas rappers, grafiteiras, DJ’s, dançarinas de break que aparecem no cenário do hip hop nacional, às artistas mais antigas do cenário que estejam afastadas ou no anseio de voltar a participar da cena, e mesmo àquelas mais famosas e que se declaram também como ativistas do movimento. Reciprocamente, tais hip hoppers se interessam por se aproximar da Frente à medida que consideram que a organização através deste coletivo pode ser interessante para representar a busca por espaço, reconhecimento e representatividade para as mulheres no movimento, sobretudo

nos inúmeros eventos de hip hop que ocorrem durante o ano e, para além do movimento, para a realização de outros anseios (individuais e coletivos) de militância – feminista e antirracista, por exemplo – e/ou profissionalização.

O fortalecimento dos laços de comunicação e organização se dá pessoalmente nos eventos nos quais as artistas se encontram, propositalmente ou não, via comunicação privada, até porque grande parte estabelece relações de intimidade e amizade, mas também via redes sociais como o WhatsApp e o Facebook, página pública em que postam fotos dos eventos em que o coletivo participou, divulgam iniciativas como editais para projetos culturais, eventos que acontecerão na área da chamada “cultura periférica” – eventos de difusão dos elementos do hip hop, saraus, oficinas, shows, debates –, ou na área dos debates sobre gênero, raça, classe e sexualidade, ou ainda textos reflexivos sobre estes temas.

Minha (re)aproximação do coletivo estava facilitada por dois pontos principais: a inserção que havia acontecido durante o trabalho de campo para pesquisa de Iniciação Científica, sobretudo em 2012, em que havia conhecido algumas integrantes da Frente; e a afinidade ideológica, aproximando-me do que Pereira (2014) destaca como “setores mais intelectualizados” que têm uma maior afinidade ideológica com o hip hop do que com o funk. No entanto, algumas diferenças acionadas durante a primeira aproximação ganharam maior complexidade desta vez, talvez pelo período de tempo maior em que estivemos em contato.

Uma primeira e mais marcante diferença na relação com os integrantes do movimento hip hop foi certa ressalva por parte destes em relação a pessoas que possam ser consideradas “playboy” – categoria que pode ser diretamente referida a mulheres, ou indiretamente a partir dos termos “paty”/“patricinha”, seu significado feminino. Percebe-se um constante processo de marcação de diferenças e semelhanças, a partir destas categorias, em relação aos sujeitos produtores da cultura hip hop, aos sujeitos receptores/“consumidores” de seus “produtos” e significados culturais – o público –, e ao próprio conteúdo produzido e veiculado. Estas categorias apareciam no trabalho de campo em diversas ocasiões, como batalhas de rap, letras de música, comentários informais e debates públicos, inclusive os virtuais. Aparecia normalmente em

contraposição à categoria “periferia” e/ou “periférica/o”, categoria que é um referencial na organização do movimento – estética e politicamente.

Atualmente, com maior distanciamento, percebo a complexidade que tal categoria assumiu, e a articulação que estabelece com marcadores como classe e raça – normalmente o “playboy” é alguém branco, de camadas médias e altas⁴⁰ e morador de regiões e locais da cidade igualmente mais ricos, com melhor infraestrutura. Na sessão seguinte será explorada melhor a noção de periferia articulada durante o trabalho de campo, mas o central aqui é destacar que não fui percebida como “periférica”, e sim mais próxima à categoria “patricinha”/“playboy”, o que permeou minha presença inicial em campo e minha aproximação junto às interlocutoras. A escolaridade também foi um marcador importante na significação destas fronteiras de classe, de modo que minha presença enquanto pesquisadora de uma universidade estadual pública também marcava uma diferença entre nós em campo, uma vez que pouquíssimas de minhas interlocutoras frequentaram/frequentam estes espaços enquanto estudantes, ainda que muitas contem que recentemente ingressaram ou se formaram em universidades públicas ou privadas por meio de ações afirmativas e programas federais de incentivo ao ingresso no ensino superior.

Inclusive, outras categorias em relação às quais a maioria dos integrantes do movimento hip hop com quem tive contato estabelecem diferenças e têm certa desconfiança são os setores acadêmicos e midiáticos alheios ao movimento – destaco que são aqueles especificamente alheios ao movimento pois, como dito acima, alguns integrantes do movimento acessam a universidade. É comum ouvir relatos de hip hoppers sobre ocasiões em que suas palavras foram descontextualizadas de modo a produzir uma imagem depreciativa do hip hop, ou em que não receberam qualquer retorno, como quando uma de minhas interlocutoras disse-me que isto acontecia porque era comum que pesquisadores e repórteres acompanhassem as atividades por um tempo, elaborassem sua pesquisa ou reportagem, muitas vezes subvertendo os discursos colhidos e expondo o movimento e seus integrantes, e desapareciam. Ela atribuía a isso um aproveitamento da cultura hip hop em prol de interesses particulares que nada

⁴⁰ Nos últimos anos, a categorização da chamada “classe média” no Brasil passou por alguns questionamentos, com a suposta formação e ascensão de uma “nova classe média” no país. O assunto vem sendo tema de pesquisas, e não pretendo aqui abordá-lo a fundo, mas friso que nesse caso se trata de uma classe média mais tradicional e estabelecida antes destas discussões mais recentes.

tinham de compromisso com o movimento, e associava esta situação a uma condição mais ampla, de aproveitamento das culturas das periferias e favelas em prol de certa exotividade ou até difamação, e uma falta de compromisso com os reais interesses dos hip hoppers.

No entanto, como destacado, a relação com a academia/universidade não é uma via de mão única, na qual os de “dentro” do movimento estão “fora” da academia, e os de “dentro” da academia estão “fora” do movimento. Alguns hip hoppers estão no meio acadêmico, e por vezes este envolvimento é visto como algo negativo, como no caso em que uma das interlocutoras disse, sobre um integrante do movimento, que ele tinha uma boa lábia pois tinha formação em um curso da área de humanas, mas que sua prática não condizia com seu “discurso”. Em outras ocasiões, no entanto, a relação é mais estreita e harmoniosa.

É o caso, por exemplo, de Tanya Saunders, de quem já falei no primeiro capítulo deste texto. Tanya é uma afro-americana que é apresentada como “pesquisadora estrangeira que escreveu no ‘Perifeminas II – Sem fronteiras’”, segundo livro de autoria coletiva da Frente, e que colocou o coletivo em contato com um grupo cubano de mulheres hip hoppers, o Las Krudas. Em um evento organizado pelo coletivo em São José dos Campos, junto a integrantes locais, a pesquisadora contou para os presentes sobre sua experiência em Cuba, onde esteve pela primeira vez há 20 anos conhecendo o movimento hip hop local, falou também sobre o hip hop como fenômeno global e expressão da população negra na diáspora. Por fim, contou sobre seu envolvimento com a universidade, onde hoje é professora nos Estados Unidos, pretendendo estar ali para contribuir na produção do conhecimento que chegará às escolas desde uma educação mais primária até o ensino superior – e nesse momento ela se colocou como uma mulher negra produzindo um conhecimento acadêmico “não eurocêntrico”.

Outro exemplo é uma rapper americana famosa que veio ao Brasil para a realização de alguns shows, e com quem o coletivo organizou um encontro aberto ao público (às mulheres). A artista cita como inspirações e referências, assim como é comum ver as hip hoppers estadunidenses citarem, pesquisadoras e escritoras radicadas ou bastante conhecidas no meio acadêmico estadunidense, como bell hooks e Toni Morrison. Além de contar sua própria experiência na universidade com relação ao

racismo e ao elitismo, a artista também se apresenta como pesquisadora de *Herstory*: a história sob a perspectiva feminista.

Mulheres brasileiras que têm relação com a academia também podem estabelecer uma boa relação com o movimento, como é o caso de Jaqueline Lima Santos, uma colega que vem estudando hip hop desde a graduação, agora desenvolvendo pesquisa de doutorado. Sua pesquisa parece se dar em paralelo a sua atuação no movimento, justamente como pesquisadora, sendo convidada para falar sobre o tema tanto em eventos “científicos” como em eventos do movimento. No entanto, é importante destacar que seu envolvimento com o hip hop, bem como sua atuação no movimento negro, são anteriores à sua entrada na universidade, como conta em sua dissertação de mestrado (SANTOS, 2011).

Assim, esta possibilidade de estreitamento das relações com pessoas que estão no meio acadêmico – os “hip-hopólogos”, como ouvi em campo certa vez – me pareceu ocorrer por três motivos, que podem ou não coexistir: uma aproximação com o movimento hip hop anterior à aproximação com a academia; laços de identificação comuns no movimento hip hop, como de raça e classe, uma vez que as três pesquisadoras [duas estadunidenses e uma brasileira] citadas são negras e contam sobre suas origens e trajetórias nas periferias; e graças ao chamado “5º elemento” do hip hop, o conhecimento.

Além disso, estas duas características, a dicotomia periférico/playboy e a questão da escolaridade/academia, estavam presentes, mas não de forma totalmente estanque. No caso de pessoas não “periféricas”, por não terem a experiência cotidiana de vida nos territórios e espaços marcados por processos de precarização (ADERALDO, 2015), sua aproximação – por meio de objetivos acadêmicos ou não – era mais ou menos bem-vinda de acordo com seu envolvimento com os ideais e preocupações do movimento, a saber, a luta por igualdade social, racial e, no caso de minhas interlocutoras, de gênero. Este envolvimento, no entanto, não se tratava apenas de se declarar a favor dos ideais do movimento, mas de em que medida estas pessoas estavam dispostas a flexionar suas convicções formadas a partir de suas próprias experiências “não-periféricas” para compreender as “experiências periféricas” sem exotizá-las. No caso de pessoas que integravam o movimento e produziam conhecimento sobre ele

dentro de um âmbito acadêmico/universitário, pareciam ter maior legitimidade por estarem escrevendo sobre um tema do qual eram protagonistas, mas também tinham seu trabalho acadêmico observado acerca do compromisso com os ideais do movimento hip hop.

Deste modo, a forma como compreendi que minhas interlocutoras pensavam a ideia de periferia se assemelha ao que Guilherme Aderaldo (2015) relata acerca da pesquisa que desenvolveu junto a coletivos audiovisuais paulistanos. Para o autor, os atores destes coletivos, comumente denominados por outros como “jovens moradores de periferia”, atribuíam ao termo “periferia” uma polissemia, cujo significado variaria de acordo com quem falava, como falava e com que objetivo falava: em certos ambientes interacionais, como no contato com ONGs, o “periférico” era quem morava na favela e sofria com certas carências, “como um modo de demarcar a ‘identidade’ de populações residentes de áreas urbanas caracterizadas por processos de precarização” (Ibidem, p. 12). Em outros ambientes, como eventos promovidos em espaços públicos tais como ruas, praças, vielas, ocupações, saraus ou sede de algum movimento social, o “periférico” era considerado como todo aquele que reconhece que os direitos são desigualmente distribuídos e que se soma à luta pela democratização efetiva desses direitos. Nesse caso, “periferia” virava sinônimo de uma “identificação” mais abrangente e alargada.

Entre minhas interlocutoras de pesquisa, minhas observações não me fariam concluir que alguém poderia ser visto como “periférico” caso se identificasse dessa última forma mais abrangente com o termo, mas não exercesse uma identidade do primeiro tipo. No entanto, poderia integrar-se melhor ao grupo e a suas atividades, parcerias e projetos, e, sobretudo, distanciar-se da ideia do “playboy”, que não se assemelha ao periférico em nenhum dos dois casos, nem por identidade, nem por identificação. Ou seja, poderia conquistar alguma legitimidade para atuar de algum modo nesta “cultura periférica”. Assim, o hip hop para este coletivo parece se estabelecer como uma “cultura periférica” à medida que a identidade de seus sujeitos importa – e para ser um “sujeito periférico” é fundamental a vivência nas áreas urbanas marcadas por processos de precarização –, mas que as ideias que ali circulam e o conhecimento que ali é produzido também são importantes em sua relação e compromisso com esta vivência.

Foram alguns os exemplos observados sobre como uma identificação mais alargada pode ser construída e negociada com o grupo. Em um deles, certa vez, fui convidada informalmente por uma das integrantes para escrever em um dos livros auto organizados do coletivo, o “Perifeminas II – Sem fronteiras”. Argumentei se não seria estranho, já que não “sou do movimento”, e obtive como resposta que eu era sim, pois constituía o 5º elemento do hip op, o elemento do conhecimento⁴¹. Isso obviamente não encerrava a questão sobre pertencimento ou não-pertencimento, pois como tentei demonstrar acima, esta é uma questão complexa e multifacetada, mas revelava um canal que se mostraria durante a pesquisa como forte ponto para a presença de mulheres, acadêmicas ou não, no movimento hip hop brasileiro. Assim, o conhecimento seria um elemento que poderia agregar pesquisas acadêmicas, mas é importante destacar que seu principal conteúdo está na produção literária não acadêmica em forma de prosas e poesias da chamada “literatura marginal” – ou “de rua”/“literarua”, “de hip hop”, “periférica”, “divergente”, entre outros – além do conhecimento transmitido oralmente.

"Perifeminas": “Elas vem e vão, multiplicando o pão”

(...) Nós mulheres somos **unidas**! Nós que somos mães, esposas e filhas, que temos ternura e amor, também estamos preparadas para a guerra. Muda, e como muda! Porque aqui o Hip Hop guia, porque aqui a **literatura** é vida, que trouxe **oportunidades**, que modificou histórias e que **empoderou** mulheres. Não tem como ignorar, ou como deixar pra lá, porque as mulheres sempre estiveram presentes, em todos os momentos, em todas as vidas e agora elas tem **voz**. Todas unidas pelo Hip Hop e através dele cumprindo a missão” (p. 3, Perifeminas II – Sem fronteiras, grifos meus).

“Histórias de superação, aceitação, lutas, conquistas, derrotas, angústias, liberdade e transformação. Cada uma com sua particularidade. Mas todas entrelaçadas por uma realidade: **Mulheres Periféricas**” (p. 5, Perifeminas I – Nossa História, grifos meus).

“(...) Pra quem sai do bairro
E choca o centro
Olhares de fora
Sensações de dentro
Eles não sabem que fazem o meu momento
Sou protagonista e rainha aqui dentro!”

⁴¹ Considera-se que a cultura hip hop é composta por cinco elementos: o graffiti (desenhos feitos com sprays em lata e tintas, em muros, paredes e até mesmo telas), o MC (Mestre de Cerimônias, que pode ser tanto a pessoa que apresenta um evento de hip hop como um/a cantor/a de rap), a/o *breaker* (dançarina/o de *break dance*, tipo específico de dança), o DJ (que com técnicas específicas com o toca-discos faz as bases para que *rappers* cantem ou *breakers* dancem), e o conhecimento (que pode ser transmitido oralmente ou pela escrita). Os quatro primeiros elementos são reconhecidos tradicionalmente como aqueles que se fundem primeiramente no hip hop, tendo o conhecimento sido incorporado posteriormente, e não sendo reconhecido por muitos dos integrantes do movimento como um elemento da cultura.

(Trecho da composição “Raízes”, com participação de Bia Doxum, presente na Coletânea Mulheriu Clã – volume 2)

Estes trechos integram os livros “Perifeminas I – Nossa História” e “Perifeminas II – Sem fronteiras”, ambos desenvolvidos a partir do Projeto Perifeminas, de iniciativa do coletivo FNMH2 e aprovado pelo edital VAI (Valorização de Iniciativas Culturais) de 2011 e de 2012⁴². O próprio processo de elaboração e concepção dos livros exemplifica um pouco do que os trechos encenam. Formalmente, como os próprios livros descrevem, o projeto consistiu de três partes: curso com uma das integrantes do coletivo que já tem um livro de “literatura marginal” publicado ou está a par do processo de publicação, lançamento dos livros com as autoras, e distribuição de 500 exemplares para ONGs, Secretarias de Cultura e bibliotecas.

Como resultado surgiu uma obra que minhas interlocutoras gostam de enfatizar que é o primeiro livro exclusivamente sobre mulheres no hip hop, e escrito por elas mesmas. Segundo Lunna nos conta na publicação “Mulheres de Palavra”, a criação do “Projeto Perifeminas” veio a partir do II Fórum de Mulheres no Hip Hop, em 2011: “percebemos que a mulher não tinha visibilidade, não tinha a nossa história em registros” (p. 34).

Assim, penso que a obra seria, para elas, um feito de 1) representação, já que relatam serem subrepresentadas no movimento, ocupando um espaço minoritário e reservado às mulheres apenas como uma formalidade por sua inclusão, deixando a grande maioria das mulheres de fora dos registros, shows, eventos etc; 2) representatividade, porque pela primeira vez vão falar sobre suas próprias experiências em “primeira pessoa”, através de sua própria voz; e 3) conhecimento, já que o livro é considerado, de acordo com Érica Peçanha⁴³, como uma antologia da “literatura periférica”, uma das três antologias escritas apenas por mulheres, ao lado de Pretexto de

⁴² Aprovado pelo edital do Programa VAI (Valorização de Iniciativas) de 2011, do “Projeto Perifeminas” resultou, o lançamento da primeira edição do livro “Perifeminas – nossa história”. O segundo volume “Perifeminas II – sem fronteiras” é resultado do “Projeto Perifeminas II”, aprovado pelo edital do Programa Vai de 2012. O Programa VAI “foi criado pela lei 13540 (de autoria do vereador Nabil Bonduki) e regulamentado pelo decreto 43823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município [de São Paulo] desprovidas de recursos e equipamentos culturais”. Fonte: <http://programavai.blogspot.com.br/p/sobre-o-vai.html>.

⁴³ Comunicação oral no Ciclo de Debates “Significados culturais da periferia”, SESC, maio/2015.

mulheres Negras (2013) e Louva-Deusas (2014)⁴⁴. Há também, segundo Jéssica Balbino nos conta na publicação “Perifeminas II – Sem fronteiras”, as antologias “Águas da Cabaça”, “de Elizandra Souza, concebida apenas por mulheres negras dentro do projeto Mjiba, ou anterior a isso o livreto ‘Hip-Hop Mulher – Conquistando espaços’, concebido pelo coletivo ‘Hip-Hop Mulher’, também sob mãos femininas” (Ibidem, p. 5), além de publicações próprias e independentes de algumas mulheres como Mel Duarte, Lu’z Ribeiro, Cláudia Canto, Raquel Almeida e Carol Peixoto.

Na mesma ocasião, Érica Peçanha destacou ainda que a relação entre o hip hop e a literatura periférica é a de uma atualização dos anseios do primeiro pela segunda, que tem se espalhado já há aproximadamente quinze anos pelas periferias da Grande São Paulo principalmente através dos Saraus locais. Chamou a atenção também para a participação de mulheres na literatura marginal que é, segundo ela, ínfima, e normalmente se dá através de obras coletivas como são os livros Perifeminas e as outras antologias referidas. Muitas das mulheres que atuam com a literatura marginal, bem como tantas outras hip hoppers, constituem verdadeiros nós de articulação entre diferentes instituições e iniciativas: estão em rádios comunitárias, atuam junto a organizações da sociedade civil que trabalham em prol da educação e da cultura, atuam em coletivos locais de ação cultural e militância, entre outros. Como me disse Sharylaine certa vez, as mulheres no movimento hip hop são verdadeiras “multiplicadoras” do movimento: “vem e vão, multiplicando o pão” (p. 39, Perifeminas I – Nossa História).

A união, como enfatizam no primeiro trecho destacado e também em outros trechos do livro, bem como em falas durante o trabalho de campo, é uma marca fundamental tanto para a concretização de seus objetivos coletivos tais como o Projeto Perifeminas, quanto para a emergência de uma identidade coletiva enquanto mulheres periféricas. Originadas e/ou habitantes de bairros como Franco da Rocha, Brás,

⁴⁴ É importante destacar que no livro Perifeminas I, o livro “Quarto de Despejo – diário de uma favelada”, de Carolina Maria de Jesus, é citado como a primeira publicação da literatura periférica: “No Brasil, a primeira publicação da literatura periférica é datada de 1960, quando Carolina Maria de Jesus foi reconhecida como ‘a primeira favelada a publicar um livro’. A obra ‘Quarto de despejo – diário de uma favelada’ deu outra conotação aos relatos do cotidiano periférico, que desde então, trouxe às comunidades novas vozes e linhas de denúncia. Mais pessoas passaram a protagonizar estes relatos, deixando de lado a mídia oficial para produzir e contar – com a sua própria linguagem – o que acontece ‘do lado de cá da ponte’” (Perifeminas I, p. 4).

Itaquera, Cidade Tiradentes, Itaim Paulista, São Matheus, e cidades da Grande São Paulo como Diadema, Embu das Artes, Pirituba, Cotia e Osasco, regiões às quais frequentemente fazem referência em suas falas ou obras, quando se referem a uma identidade “periférica” estão destacando diferentes aspectos, sendo um deles o de território, como espaços marcados por processos de precarização na Região Metropolitana de São Paulo. Nestes espaços também estão localizados muitos dos equipamentos públicos que elas utilizam para suas apresentações, reuniões, oficinas, como, por exemplo, as Fábricas de Cultura, o Centro Cultural da Juventude, na Vila Nova Cachoeirinha (ZN), os CEUs (Centros Educacionais Unificados), além de outros estabelecimentos privados ou comunitários.

Além disso, também percorrem regiões ou espaços não marcados por estes processos de precarização, tanto em seu cotidiano para seus empregos, quanto nas atividades ligadas ao hip hop. É comum se reunirem ou promoverem eventos em locais como a Casa das Caldeiras, na Barra Funda, a ONG Ação Educativa, na Vila Buarque/Santa Cecília, o Centro Cultural São Paulo, próximo à estação Vergueiro do metrô, as unidades SESC, e a Galeria Olido, no Centro. O circuito do Centro da cidade ainda é o principal na comercialização de seus CDs e das atividades de organização do movimento hip hop, por exemplo. O diálogo entre artistas do movimento, inclusive as artistas do coletivo, e o setor público, ocorrem nas secretarias e prédios públicos localizados na região central da cidade, se constituindo como importantes pontos para a organização do movimento e a articulação em torno de políticas públicas na área da cultura.

Outros significados que são dados à “periferia” dizem respeito às características socioeconômicas dessas regiões, marcando, em suas falas e em suas músicas, certa “precariedade” em relação a serviços públicos de qualidade nas áreas de habitação, saneamento básico, segurança, educação, saúde, lazer, cultura, entre outros. Mas, ao contrário do que se poderia pensar como uma ausência do Estado, enfatizam a presença forte do Estado através da ação de agentes de instituições policiais, e não da garantia de direitos básicos. Destacam como, muitas vezes, a própria ação destes agentes marca a violação de direitos básicos, devido à conduta violenta e abusiva que podem ter nestes espaços e, principalmente, com os sujeitos que julgam “pertencer” a estes espaços “periféricos”.

Lélia Gonzalez (1984 [1980]), antropóloga, militante do movimento negro e expoente do feminismo negro brasileiro, pensava tais condições de vida associadas ao que chamou de “divisão racial do espaço”. Para a autora, desde a época colonial há lugares estabelecidos como “naturais” para brancos e negros: para o primeiro grupo, “moradias saudáveis, localizadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo” e protegidas por formas de policiamento, sejam os capitães do mato ou a polícia formalmente constituída, nos tempos mais atuais; para os negros, o exato oposto, ou seja, moradias com condições precárias de higiene e saúde, e uma presença policial que não protege mas, ao contrário, age para “reprimir, violentar e amedrontar”. No caso das interlocutoras desta pesquisa, esta relação com um passado colonial e a permanência de uma divisão do espaço racial e de classe, estão frequentemente presentes em suas falas e músicas, formulando essa identidade periférica.

No entanto, parece haver em suas falas outros significados de “periferia”, decorrentes desta “precariedade” denunciada. Diante deste contexto de falta de amparo do Estado e da sociedade em termos de serviços e direitos básicos, ser um “sobrevivente” na periferia, conseguir criar seus filhos, buscar melhores condições de vida, melhorias para seu bairro, através do engajamento e da união, são fatores de orgulho, bem como marca de um pertencimento próprio de quem vive esta realidade. Embora nos estudos antropológicos – e também em outros discursos não necessariamente ligados à área – a tendência e o esforço sejam de abordar o tema das periferias, no plural, enfatizando a diversidade das experiências “periféricas”, a heterogeneidade dentro de uma mesma “região periférica”, e assim “desessencializando” a periferia, neste significado da “sobrevivência” diante da “precariedade”, as características geográficas e socioeconômicas se conformam uma à outra, e as diferentes localidades e seus habitantes aparecem unificados sob uma condição e uma experiência compartilhada, a experiência “periférica”.

Assim, ainda que nossas interlocutoras ressaltem certa deficiência com relação ao papel do Estado e da sociedade como um todo no bem-estar de suas comunidades, o pertencimento e o orgulho periférico parecem jogar de um modo específico: mesmo com as dificuldades materiais e imateriais, e até mesmo a partir destas, a “periferia” se cria e se constitui em lugar de resistência, acolhimento e identificação; cria suas próprias expressões culturais, educa seus jovens, se articula para fazer moradias, tem

suas práticas de lazer próprias. O hip hop mesmo se coloca como expressão cultural periférica, além de forma de lazer e movimento de educação não-formal de jovens⁴⁵. Minhas interlocutoras argumentam e demonstram por sua própria experiência, que através do hip hop não apenas os jovens têm possibilidade de profissionalização e/ou ascensão social com carreiras artísticas, mas são estimulados a estudar e aprender, sobretudo a respeito das expressões artísticas que desempenham (artes visuais, música, tecnologia, escrita, literatura) e da história do próprio movimento, que se entrelaça com a história da população negra na diáspora, com os contextos sócio-econômico-políticos globais e locais. A esse respeito, a fala da Mc Joyce Preta Rara na publicação “Mulheres de Palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo” (2016)⁴⁶, um trabalho realizado através de entrevistas com dez rappers, é um bom exemplo:

Hoje sou professora de História graças ao movimento hip-hop, por conta de uma música que escrevi. Ela tinha muito conteúdo histórico, me forçou a pesquisar e conhecer um pouco mais da nossa história. Fiquei muito feliz, encantada com esse universo da pesquisa. E por conta disso resolvi ingressar na Universidade Católica de Santos, na qual me formei em 2011, em História. Foi difícil conseguir me manter dentro da faculdade. No primeiro ano, eu era empregada doméstica e babá. Tinha pouquíssimo tempo pra estudar, interpretar da melhor forma os textos, e fiquei conciliando entre todos esses serviços. Eu era diarista, chegou um momento que eu trabalhava em cinco casas diferentes durante a semana. E à noite ainda, aos finais de semana, trabalhava em Buffet, pra levantar uma grana. Foi nesse momento que eu tive que dar uma segurada nas apresentações, porque o que tava me dando mais grana era trabalhar em Buffet, pra poder pagar a universidade (Ibidem, Preta Rara, p. 42).

Estes aspectos contidos na identidade “periférica” – aspectos “positivos” ou “negativos” – são recorrentemente destacados na produção artística e nas práticas de sociabilidade do movimento hip hop das quais me aproximei até o momento, sejam elas as do coletivo feminino ou não. Quando se trata da produção e da sociabilidade das mulheres do coletivo feminino, esta identidade ganha contornos particulares, e não à toa elas estão a construir uma identidade coletiva específica enquanto *mulheres periféricas*. Falam sobre as dificuldades de sua comunidade, em semelhança com o que se fala no

⁴⁵ É comum encontrar reflexões, tanto no movimento hip hop quanto em pesquisas acadêmicas, sobre a ineficácia do conhecimento escolar em traçar afinidades com os conhecimentos, as experiências e as linguagens dos jovens, sobretudo os jovens negros e/ou pobres. O hip hop seria frequentemente considerado, nestas reflexões, como uma forma de educação não formal que dialogaria muito mais com estes jovens.

⁴⁶ Tive a honra de contribuir para este trabalho, a convite de Renata Allucci, uma das pesquisadoras que desenvolveu o projeto, com um texto sobre minhas considerações iniciais sobre a pesquisa que desenvolvi junto às hip hoppers. A publicação está disponível para download em <http://www.mulheresdepalavra.com/>.

movimento geral, mas suas experiências pessoais são constantemente permeadas pelas temáticas da família, da maternidade, da conciliação de uma jornada tripla ou quádrupla – o cuidado/sustento da casa e dos filhos, o emprego regular, os estudos e as atividades do Hip Hop, já que nem todas conseguem se sustentar apenas de sua carreira artística – da violência doméstica, da violência policial e encarceramento da juventude negra e pobre, juventude esta que geralmente são seus filhos, irmãos e/ou companheiros.

Ainda no início da década de 1980, Lélia Gonzalez (1984 [1980]) abordava como o mito da democracia racial agia sob a mulher negra, por um lado através de seu “endeusamento carnavalesco” e, por outro, em seu cotidiano, quando esta mulher era transfigurada na “empregada doméstica”. Traçando paralelos entre a figura da “mulata”⁴⁷ e da mucama, a autora destaca condições de vida das mulheres negras e periféricas muito semelhantes àquelas ditas pelas interlocutoras desta pesquisa. Para a autora, a mulher negra anônima, habitante das periferias, é uma sobrevivente na base da prestação de serviços e da “barra familiar” que segura praticamente sozinha, quando seus familiares homens são alvos de perseguição policial, e compõem majoritariamente a população carcerária.

Entre as hip hoppers com quem estive, ao mesmo tempo em que narram as dificuldades do cotidiano nas periferias do ponto de vista das mulheres, também ressaltam seu orgulho periférico enquanto mulheres “guerreiras”, como referem-se umas às outras frequentemente, que com muito esforço individual e coletivo conseguem dar conta desta jornada quádrupla. Sobre este cotidiano, a Mc Brisa Flow também fala, em “Mulheres de Palavra” (2016):

Depois que eu virei mãe, que eu vi que o negócio é muito mais embaixo, eu tomei como garra de querer botar isso também. O Brasil tem um número muito grande de mulheres abandonadas, de mães solteiras. Até se você for casada, de você ser mãe, as vezes, o trampo também é muito foda. Porque você tem que trabalhar, ter a sua jornada em casa, tem a sua jornada com o filho, e ao mesmo tempo ser todo o tempo julgada. O fato da gente ganhar menos. De ser uma mulher latino-americana, de ser abandonada. As mulheres periféricas e as mulheres negras, de serem abandonadas, de sofrer violência, têm que mostrar o tempo todo que elas são fortes (Ibidem, Brisa Flow, p. 19).

⁴⁷ É necessário destacar o cunho racista da designação “mulata/o”, que vem de “mula”, produto do cruzamento entre éguas e jumentos. A ideia subjacente é que a/o “mulata/o” também vem do cruzamento de “espécies” diferentes: brancos e negros.

Falam sobre o modo como o hip hop lhes abriu perspectiva para entender seu lugar no mundo e na cidade, conferindo-lhes autoestima e certa “atitude” (PARDUE, 2008) para lidar com as benesses de uma origem socioeconômica pobre, habitarem regiões normalmente afastadas de seus locais de trabalho e precarizadas da cidade, em termos de direitos fundamentais, e as dificuldades de conseguirem reconhecimento no movimento hip hop diante de seu cotidiano. Não apenas lhes confere atitude e autoestima, mas se apresenta como uma necessidade. Na publicação “Mulheres de Palavra” (2016), um trabalho muito sensível realizado através de entrevistas com dez rappers do estado de São Paulo, muitas delas falam sobre como escrever suas letras lhes abre a possibilidade de expressarem suas ideias, sentimentos, experiências, emoções, e apresenta-se quase como uma “necessidade vital” para muitas:

Minha irmã sempre colocava muito rap pra gente ouvir. Eu era bem pequenininha, eu achava até meio pesado. Eu chorava com as músicas, ouvindo. Mas com o tempo, eu fui gostando. Acho que é uma missão mesmo. Uma responsabilidade. Às vezes fica pesado pra mim que estou desde muito jovem. Mas é uma coisa que eu não consigo parar. Se eu parar, eu caio numa depressão profunda. E pra mim tem coisas que não tem dinheiro que pague. De às vezes eu estar falando uma música e uma mulher vim e se identificar. Caramba, você me representou como mulher. Você quebrou essa corrente que eu tinha no coração. Isso, pra mim, são coisas que fazem a vida. Acho que é o diferencial, mesmo. Faz tudo valer a pena (Ibidem, Bia Doxum, p. 14).

Poesia na minha vida é tudo. Eu gosto de escrever os dias maus também. Os dias tristes. Acho que a poesia é um estado de espírito, que você vai, leva a alegria e a poesia com você. Se vier melancolia junto, deixa ela ficar. Mas meu processo criativo, ele é muito disso, o que eu vou lendo, agora eu tô lendo a Chimamanda “O Hibisco Roxo”. Tô apaixonada. E aí, tinha dia que eu tava lendo uma parte do conto, e eu já brisei numa parte da poesia, e aí já nasceu uma música. Se eu não escrevo todo dia, eu entro em depressão. (...) Se sua mente não tem atividade, MC, você começa a ficar o quê? Rimar coisas que não são do coração (Ibidem, Brisa Flow, p. 19).

Como destacou Jaqueline Lima Santos em alguns eventos em que a vi falar, essa identidade constituída pelas mulheres hip hoppers no contexto local parece estar relacionada com um “ativismo de mulheres de periferia” marcado pelo engajamento em movimentos que têm eco da formação das periferias paulistanas durante as décadas de 1970, 1980 e 1990. Como as meninas que atuavam no hip hop nesta época eram moradoras das periferias, tinham como referência as mulheres que lá atuavam como lideranças comunitárias, “organizadoras” dos bairros, e de movimentos por moradia

(informação verbal)⁴⁸. Em suma, esta era uma perspectiva de luta por direitos fundamentais nas comunidades em que viviam, perspectiva esta ainda vigente, e que se distanciava da discussão sobre emancipação do corpo feminino que estava mais em voga em um feminismo “clássico” e mais “branco”, ou seja, construído majoritariamente por mulheres brancas de camadas socioeconomicamente médias e altas.

No entanto, segundo Jaqueline, as/os jovens envolvidas/os com o movimento hip hop em seu início no Brasil circulavam para além de as periferias, e foi na aproximação com o já citado Instituto Geledés – Instituto da Mulher Negra, durante os anos 1980/1990, que se começou a debater sobre temáticas raciais e de gênero, no movimento hip hop. As jovens, que até então tinham como referência o ativismo de mulheres de periferia, passaram a ter referências também de pautas que se colocavam como feministas, constituindo-se como uma espécie de ponte sob este abismo que dividiria estas duas perspectivas de luta de mulheres.

Em um texto de 1995, Maria Aparecida da Silva, à época presidente do Geledés, nos conta um pouco sobre a relação das rappers envolvidas com o Projeto Rappers-Geledés, e como se relacionavam de formas diferentes com o ativismo de mulheres, fosse ele nomeadamente feminista ou não. A autora faz um recorte sobre a participação de três hip hoppers negras durante este período, encaixando sua atuação em um *continuum* que vai desde uma posição mais “radical” no discurso, até uma posição mais “romântica”, segundo suas palavras, embora todas “conscientes das desigualdades de gênero a superar” (p. 515). Silva comenta também que a organização do movimento de mulheres negras no Brasil é concomitante ao surgimento das primeiras rappers, mas que a organização das rappers se dá de maneira autônoma, e o cruzamento do caminho dos dois grupos – feministas negras e rappers brasileiras – só acontecerá em 1990, como mostrei um pouco no primeiro capítulo deste trabalho. Ainda neste capítulo, retomarei alguns pontos da relação entre estes dois grupos, no contexto no qual estive inserida durante a pesquisa.

⁴⁸ Informação fornecida pela Doutoranda em Antropologia Social pela UNICAMP, Jacqueline Lima Santos, em palestra no ciclo de debates “Mulheres e Cultura” do SESC São Paulo, em maio de 2014 e também em roda de conversa sobre Gênero e Hip Hop na programação do IV Fórum da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, em setembro de 2015, em São Paulo.

A relação com o ativismo de mulheres de periferia ficou bastante explícita em alguns momentos de nossa interação. Em meados de 2015, Lunna Rabetti, uma das integrantes do coletivo, contava em postagem nas redes sociais sobre sua entrada no movimento de moradia na extrema zona oeste, no final da década de 1990, e todo o engajamento através de manifestações, reuniões, mutirões e ocupações, resultando atualmente na conquista da sua própria casa. No relato, ela colocava a busca por melhores condições de vida para sua filha como a maior inspiração para o engajamento, e o hip hop como um importante aliado: “O Hip Hop também tem uma grande parcela no meu fortalecimento, sempre estive ao meu lado, meu desabafo, meu terapeuta, meu melhor amigo”. Transcreveu inclusive um trecho de uma letra de música escrita por ela em 2005, quando se engajou no movimento específico que resultaria na conquista de sua casa própria em 2015:

O motivo da correria é o mais importante da minha vida.
Pois quero um futuro melhor pra guerreira, minha filha.
Minha luta e meu esforço dedico a pequena Niely Larissa
(Lunna, grupo Livre Ameaça, 2005).

Além de este engajamento como lideranças comunitárias, notei outro engajamento relacionado às comunidades, na educação de jovens moradores de periferias. Rose MC, integrante que está no hip hop desde seu início em São Paulo na década de 1980, é professora da rede municipal de São Paulo, e desenvolve projetos de educação através do hip hop, inclusive em diálogo com projetos globais que pensam esta temática. Issa Paz, que participa do movimento há mais de 10 anos, desenvolve junto a outros parceiros o projeto Cine Rima Vida, que leva oficinas de literatura e poesia a crianças moradoras de favelas em São Paulo. Há ainda outros exemplos de b-girls que desenvolvem ações relacionadas à hip hop e educação em suas comunidades, como arte-educadoras.

Patricia Hill Collins (2006), em “From Black Power to Hip Hop”, livro que dentre outros assuntos aborda o tema das mulheres afro-americanas no movimento hip hop ao longo das últimas décadas, foi uma das inspirações de Jaqueline para estas reflexões que parecem tão pertinentes para pensar a presença das mulheres no supracitado coletivo de hip hop nacional junto ao qual desenvolvi esta pesquisa. Collins destaca o trabalho comunitário como uma importante dimensão da política das mulheres negras, que teria como objetivos principais: garantir a sobrevivência física das crianças

afro-americanas; construir identidades negras que possam proteger os afro-americanos de ataques da supremacia branca; apoiar famílias, organizações, e outras instituições da sociedade civil negra; e transformar escolas, condições de trabalho, agências de governo, e outras importantes instituições sociais para garantir uma justa e igualitária participação negra. Este trabalho, desenvolvido de modo colaborativo com os homens negros, de acordo com Collins, pontua as contradições internas de violência e amor na sociedade civil negra e, ao mesmo tempo, fala contra a violência direcionada aos homens negros, de modo a forjar a sobrevivência do grupo através de esforços coletivos por justiça social.

Embora a autora esteja mais focada, em suas análises, na atuação das mulheres afro-americanas, fazendo determinado recorte racial e local, destaca que esta realidade pode ser similar à de outras mulheres não-brancas em outras partes do mundo. É a partir disso, e das aproximações feitas por Jaqueline Lima, que considero suas reflexões como boas vias para pensar as mulheres “periféricas” com quem interagi para esta pesquisa, fossem elas negras ou não, já que considero esta experiência “periférica” como uma expressão “não-branca”, no contexto brasileiro.

Em uma das citações, a autora destaca o que diz uma moça negra sobre não querer se “liberar” dos homens negros. Para Collins, esta afirmação, que à primeira vista poderia parecer ingênua de um ponto de vista feminista, na verdade é melhor compreensível se direcionado um olhar mais atento à comunidade negra: a solidariedade negra era um elemento vital da política afro-americana, para a proteção das crianças e para a própria sobrevivência da comunidade. Assim, o trabalho comunitário das mulheres negras constitui-se sob a centralidade da justiça social para o esforço pela liberdade negra⁴⁹. Tal crença na justiça social esteve intimamente relacionada com a teologia das igrejas cristãs negras, de modo semelhante ao destacado por Jaqueline

⁴⁹ Segundo Collins, “as tradições de justiça social emergiram nos EUA como ação política concreta, como aquela levada à frente por Sojourner Truth, diante de sua situação de escravidão e opressão” (p. ?). Sojourner, é importante pontuar, foi uma mulher afro-americana nascida nos Estados Unidos no final do século XVIII, sob a condição de escravidão, tornando-se posteriormente uma oradora famosa em defesa do abolicionismo e dos direitos das mulheres. É a autora do discurso “Ain’t I a Woman?”, pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio, no qual fala sobre a condição da mulher negra denunciando a articulação entre o racismo e o machismo no contexto da época. O discurso pode ser conferido em <http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afroamericanos/sojourner-truth/22661-e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth>. Última visualização em 06/04/2016.

Lima sobre como no contexto brasileiro o ativismo das mulheres de periferia esteve ligado à atuação das igrejas católicas.

Neste contexto, Collins destaca que as mulheres afro-americanas abordam assuntos de mulheres por meio de uma rede de organizações pré-existente, já posicionada para trabalhar por mudança social na área de raça. Como resultado, expressões do feminismo negro emergiram nestas estruturas organizacionais e refletiram estas preocupações, de modo que as mulheres afro-americanas expressariam, para Collins, um engajamento mais relacionado à justiça social do que aqueles inicialmente formulados pelo feminismo ocidental.

Destacando como as mulheres afro-americanas sempre viram principalmente seus familiares homens sendo presos, mortos, se tornarem adictos etc., Collins enfatiza como foi diante do sofrimento de pessoas amadas que estas mulheres tiveram um impulso para a ação, desenvolvendo uma sensibilidade para os assuntos referentes às mulheres a partir da ampliação das análises pré-existentes a respeito do racismo e da exploração de classe para incluir a opressão de gênero. Desse modo, encontravam os assuntos de mulheres não no contexto dos grupos feministas organizados, mas através das interações diárias com as organizações que formavam a esfera pública das comunidades afro-americanas, lidando com um “feminismo cotidiano” que é raramente rotulado como tal, mas que contém uma importante agenda de gênero.

Para além de uma agenda de gênero mais ligada aos direitos fundamentais comunitários que são buscados, Collins situa as mulheres da “geração hip hop” nos Estados Unidos entre o nacionalismo negro, que preza pela solidariedade racial em benefício da comunidade negra como um todo, e o feminismo ocidental, que estaria menos comprometido com a busca por justiça social e menos fundamentado em ações coletivas. Abordo melhor este tópico mais adiante, mas é importante citá-lo desde já, porque aqui se estabelecem novamente relações estreitas com as interlocutoras de pesquisa.

Na interação com as interlocutoras hip hoppers em São Paulo, o que parecia ocorrer mesmo era sua atuação em uma posição de entre - caminho entre as duas perspectivas, como destacou Jaqueline: tal ativismo de mulheres periféricas – empreguei o termo periféricas justamente porque é um termo êmico, que as hip hoppers

mesmas utilizavam –, embora relacionado a uma perspectiva de luta por direitos fundamentais em suas comunidades, não apareceu nas ações do coletivo tão distanciado das pautas de um tipo de feminismo “clássico”/”branco” mais focado na discussão sobre emancipação do corpo feminino. As duas perspectivas de ativismo de mulheres parecem conjugadas, e em disputa e discussão, complexificando a questão da emancipação do corpo feminino e autonomia das mulheres ao apontar para uma pluralidade de experiências e vivências destas, a partir de perspectivas relacionadas ao “feminismo negro”⁵⁰. Isto pareceu se dar muito em decorrência de suas experiências no interior do movimento Hip Hop, na busca por reconhecimento e espaço junto aos homens do movimento, diante dos quais relatam uma condição de sistemática exclusão e marginalização.

Uma das passagens de campo que pode ilustrar bem este processo que tentei descrever quanto à construção e engajamento em diferentes tipos de ativismos de mulheres é a participação de integrantes do coletivo na Marcha do Dia Internacional das Mulheres, que ocorre todo ano no dia 8 de março em várias cidades do mundo, e em São Paulo costuma ocorrer em regiões como o centro da cidade ou a Avenida Paulista. Alguns dias antes da Marcha de 2015, uma das integrantes fez um convite ao grupo para que participassem, disse que participaria e que seria importante a presença das demais porque algumas integrantes cantariam no evento. Me animei com a perspectiva de que poderíamos estar juntas neste dia, e confirmei presença.

No domingo da Marcha, demorei a encontrá-las porque a Avenida Paulista estava bem cheia, até que finalmente encontrei uma delas, quea me mostrou onde o restante do grupo estava se reunindo, e fui ao encontro delas. Não estavam em muitas, algumas ainda estavam para chegar e, conforme iam chegando, eram recebidas calorosamente pelas demais, principalmente a integrante que havia feito o convite. Eram cerca de dez mulheres, e não consegui perguntar a elas se já tinham participado desse evento em outros anos, mas me pareceu que era algo novo para elas, ao menos o fato de irem juntas, enquanto coletivo.

⁵⁰ Assim como no caso do “feminismo”, também coloco o termo “feminismo negro” entre aspas para não homogeneizar totalmente as experiências das mulheres negras e nem suas militâncias. No entanto, o mantenho porque é sob este termo que são colocados frequentemente os posicionamentos, sobretudo em contraposição a um feminismo hegemônico que, como já dito, seria constituído principalmente por e para mulheres brancas de classes médias e altas, não atentando satisfatoriamente para as desigualdades raciais em articulação com as desigualdades de gênero.

Logo a marcha, que estava num momento de concentração e ainda não havia iniciado seu trajeto, começou a andar. Estávamos perto do trio elétrico, onde no decorrer do ato subiriam militantes de diferentes posicionamentos para fazer sua fala, além de cantoras convidadas, que eram Mc Soffia, Luana Hansen e Sharylaine. Curiosamente as únicas três cantoras da Marcha eram rappers, e integrantes do coletivo. Sim, a trilha sonora da Marcha Internacional do Dia da Mulher de São Paulo em 2015 era o rap! No ano passado, Luana Hansen já havia cantado na Marcha, confirmando o que uma de minhas interlocutoras me disse de que Luana é até mais famosa no movimento feminista do que no movimento hip hop. Sua música “Ventre Livre de Fato”, sobre a legalização do aborto, é cada vez mais conhecida por militantes feministas e foi cantada na Marcha nos dois anos em que participou⁵¹.

No início, as integrantes do coletivo escreviam em cartazes e camisetas frases como “contra o abuso sexual infantil”, “lugar de mulher é onde ela quiser” – frase que, inclusive, foi lema de uma atividade organizada pelo coletivo no início de 2015 – e “chega de machismo no hip hop”. Foi curioso reparar que esta última frase produziu forte impacto no grupo, por ser uma mensagem direta, “sem massagem”, como elas dizem. Muitas participantes do ato queriam fotografar o cartaz, e a autora da frase, Issa Paz, o segurava fazendo uma performance *gagsta*, expressando uma postura de firmeza e atitude, bem comum nas fotos e performances de hip hoppers. Em certo momento da marcha, a autora do cartaz completou o que havia escrito com um trecho de uma de suas letras que falava sobre o tema. Mais para frente no ato, quando Sharylaine se juntou a nós, assim que viu o cartaz ela pediu para tirar uma foto com ele. Repetiu a mesma expressão e postura enquanto segurava o cartaz para ser fotografada.

⁵¹ O videoclipe da música pode ser conferido em: https://www.youtube.com/watch?v=UWe4d_5FQjg.

Figura 1 - A MC Issa Paz com seu cartaz, durante a Marcha do Dia Internacional da Mulher, em 8 de março de 2015, em São Paulo. Créditos: Elaine Campos, 2015

Figura 2 – A MC Sharylaine com o mesmo cartaz, durante a Marcha do Dia Internacional da Mulher, em 8 de março de 2015, em São Paulo. Créditos: Terno Maciel, 2015.

A composição da Marcha estava da seguinte forma: à frente, a Marcha Mundial de Mulheres, com a bateria da Fuzarca Feminista tocando. Logo atrás, as mulheres do Levante Popular da Juventude também tocando com sua bateria. Depois vinham alguns sindicatos, de diversos setores. Depois vinham as mulheres negras que estavam organizando a I Marcha das Mulheres Negras, que ocorreu em novembro de 2015 em Brasília. Depois vinha o carro de som, com bexigas lilás, na qual ativistas subiam para falar e cantar, como já destacado. Atrás do carro de som, embora tenha sido um espaço onde não circulamos naquele dia, estavam presentes diversas correntes políticas e militantes de partidos como PSOL, PSTU e LER-QI (Coletivo Feminista Pão e Rosas)⁵².

No início do trajeto estávamos buscando, enquanto grupo, nos localizar e nos encaixar ali, e no começo não sabíamos perto de qual setor ficar. Ficamos um pouco perto do carro de som porque a qualquer momento as meninas iam cantar, e logo uma delas disse para irmos mais para a frente encontrar outras ativistas. Ela se referia a militantes da Marcha Mundial de Mulheres, que de certa forma estão próximas à Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop e participam de algumas atividades. Após cumprimentarmos algumas delas e ficarmos por perto por alguns minutos, migramos para outro lugar: perto das mulheres da Marcha das Mulheres Negras.

Quando nos aproximamos, reconheci uma das ativistas, que participou de algumas atividades organizadas pela FNMH². Havia cerca de 20 mulheres, a maioria aparentava ter a partir de 40 anos, diferente da ativista que reconheci. Ficamos junto com elas a marcha toda, e ouvi de algumas ativistas, tanto da Frente quanto da Marcha de Mulheres Negras, que ali se sentiam representadas. Fiquei me perguntando se, em anos anteriores, havia a presença de coletivos de mulheres negras na Marcha. Pareceu-me que aquele era um momento e um acontecimento diferente – pelo menos nos anos em que acompanhei o evento –, pautado pela organização e presença em uma manifestação feminista especificamente enquanto mulheres negras. Enquanto caminhávamos, o coro entoado ali era o refrão da música “Negras em Marcha”, cantada

⁵² Estes partidos políticos se colocam em um espectro político de esquerda, e são respectivamente Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado (PSTU) e Liga Estratégia Revolucionária – Quarta Internacional (LER-QI), atual Movimento Revolucionário de Trabalhadores (MRT).

em sua versão completa por Luana Hansen no fim do ato, quando já estávamos na Praça Roosevelt: “marchar contra o racismo eu vou, marchar contra a violência... Marchar pelo bem viver, pelo bem viver, pelo bem viver!”⁵³

Figura 3 – MC Luana Hansen se apresentando ao final da Marcha do Dia Internacional da Mulher em oito de março de 2015, em São Paulo. Créditos: Rose Rocha, ou Rose MC, 2015.

Figura 4 – MC Sharylaine (à esquerda, de regata rosa) e MC Soffia (ao centro, de regata vermelha) também se apresentando ao final da Marcha do Dia Internacional da Mulher em 8 de março de 2015, em São Paulo. Créditos: Rose Rocha, ou Rose MC, 2015.

⁵³ O videoclipe desta música que se tornou tema da Marcha das Mulheres Negras pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=p6kRqzpoo3k>.

“Negra! Negra! Negra!”

“(...)”
Até que um dia que retrocedia, retrocedia tanto que ia cair
Negra! Negra! Negra! Negra!
Sim, Negra!
Negra! Negra! Negra! Negra!
Sim,
E daí?
E daí?
Negra!
Sim
Negra!
Sou
Negra! Negra! Negra!
Negra sou
De hoje em diante
Não quero mais alisar os meus cabelos
Não quero
E vou rir daqueles,
que por evitar – segundo eles –
que por evitar-nos algum dissabor
Chamam aos negros de gente de cor.
E de que cor?
NEGRA
E como soa lindo!
NEGRO
E que ritmo tem?
Negro Negro Negro Negro
Negro Negro Negro Negro
Negro Negro Negro Negro
Negro Negro Negro Negro
“(...)”

(tradução de trecho do poema original “Me gritaron negra”, de Victoria Santa Cruz)

Ao final do primeiro dia de atividades do II Festival da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop em agosto de 2014, estes versos são declamados na voz forte de Vanessa Soares, uma das integrantes do coletivo. O silêncio na sala, com cerca de quarenta mulheres sentadas em roda, é cortante, exceto pelos não menos cortantes dizeres “NEGRA!” que percorrem a sala e causam arrepio na espinha da espectadora e pesquisadora que aqui escreve, uma mulher branca – e provavelmente em tantas outras mulheres ali presentes. Observando o rosto das demais espectadoras, em sua enorme maioria negras, seu olhar é tão fixo para Vanessa, também negra, quanto o olhar da própria artista para cada uma de nós da plateia ao declamar cada verso.

Vestida com vestidos de tecido colorido e com estampas “afro”, de pés descalços e pinturas corporais em branco, também em referência à matriz africana, Vanessa encara

cada uma de nós enquanto declama a poesia que narra, em primeira pessoa, um processo que vai desde o racismo sofrido na infância – quando o termo “negra” é empregado como um insulto – até a construção da identidade negra do eu-lírico, ressignificando e positivando a palavra “negra”. Vanessa mescla e combina à declamação da poesia alguns movimentos corporais de dança “afro”, especialidade da artista, que desenvolve trabalhos ligados à música, dança e coreografia de matriz africana.

Ao final da apresentação, além dos aplausos, nota-se um clima de reflexão acompanhado de comunhão por parte das mulheres negras ali presentes, que parabenizam pessoalmente a artista. Uma MC de rap “das antigas” se aproxima de um grupo de jovens mulheres negras que eu via nas atividades da Frente pela primeira vez, e que anteriormente haviam se apresentado como estudantes, e quebra seu momento de silêncio e perplexidade diante da performance aos gritos de “Negra! Negra! Negra!”, como se buscasse junto às jovens concluir o processo de reconhecimento positivo de sua identidade após o sofrimento causado pela discriminação, tal qual Victoria de Santa Cruz, autora da poesia original, concluiu em sua composição⁵⁴. Eu e algumas outras mulheres brancas que estávamos ali, naquele momento nos tornamos espectadoras.

Acho importante destacar a presença de mulheres brancas no espaço e a minha própria posição ali, em primeiro lugar por uma questão de não pretender descrever as experiências que compartilhamos sem me colocar e me situar socialmente. Em segundo lugar, porque me situar socialmente enquanto pesquisadora está para além de um exercício que partiu apenas de mim: partiu também do próprio campo. Em ambos os campos, e me centro aqui no do coletivo feminino de hip hop, eu era lembrada de minha posição não-neutra. Se em outros espaços as pessoas brancas costumam se “neutralizar”, marcando as pessoas negras justamente como “negras”, como um “não-neutro”, no campo do hip hop, as pessoas brancas e moradoras de bairros e territórios

⁵⁴ Victoria de Santa Cruz, que faleceu aos 91 anos, uma semana depois desta interpretação de Vanessa que retratamos, foi uma poeta, coreógrafa, atriz e desenhista, expoente da arte peruana, com destaque na arte afroperuana e no combate ao racismo desde o final dos anos 1950. Fonte: <http://arquivo.geledes.org.br/atlantico-negro/afrolatinos-caribenhos/peru/21235-me-gritaron-negra-a-poe-ta-victoria-santa-cruz>. Neste mesmo link também há um vídeo do poema original, interpretado e musicado por sua autora, com legendas em português. Em apresentação posterior, em novembro de 2014, Vanessa contou um pouco ao público sobre a trajetória da artista peruana. A performance de Vanessa, em uma outra ocasião também durante o ano de 2014, pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=cIbZx3NzIRM>.

menos precarizados da cidade têm sua neutralidade costumeira preenchida por significados de raça e classe.

Desse modo, em paralelo à discussão sobre a legitimidade e o lugar de fala dos sujeitos que sempre foram tratados como “objetos” nos meios acadêmicos e políticos – tal como as pessoas negras, pessoas periféricas e, especificamente no caso deste trabalho, as mulheres negras e/ou periféricas – considero importante pensar sobre como a identidade racial da/o pesquisador/a influencia no andamento da pesquisa. Como argumentam Eliane Costa, Lia Schucman e Lourenço Cardoso (2012), em seu artigo sobre a importância da identidade racial do pesquisador em diferentes arranjos de relação racial, “tanto a paridade como a assimetria racial podem contribuir de forma significativa com estudos críticos sobre raça no Brasil” (p. 17).

A partir do pressuposto de que pesquisadores e pesquisados se olham durante a realização do campo de pesquisa, mesmo que implicitamente, através de lentes racializadas, as/os autoras/es demonstram, por meio da análise de seus dados de pesquisa, que “não necessariamente os brancos se reconheciam prontamente como brancos” (Ibidem, p. 19). Assim, enquanto entrevistados brancos tinham a possibilidade de desracializar-se, associando a ideia de raça a diferentes noções como humanidade, cachorros, etnias indígenas e alienígenas, entre os entrevistados negros o pertencimento racial estava relacionado ao próprio fenótipo, auto definindo-se como “negra/o”, de “raça morena” e “de pele escura”, demonstrando uma provável impossibilidade de se desracializarem.

No campo que descrevo aqui, esta desracialização da/o branca/o parecia menos possível, talvez até mesmo por conta da racialização positivada e politizada que minhas interlocutoras construíam em torno do significante “negra/o”. Assim, o que a declamação da poesia transcrita no início deste tópico – performance nova para a pesquisadora que agora retornava a campo – expressava, era um processo em construção naquele período no coletivo, e que se fortaleceria cada vez mais: a formulação coletiva de uma identidade especificamente enquanto mulheres negras.

Naquele mesmo dia e evento, mais cedo, aconteceu uma atividade de conversa sobre “Coletivos feministas e a contribuição para as transformações culturais”. Na abertura da atividade, uma das integrantes da Frente que mediava a conversa fez uma

fala bastante marcante. Contou que mesmo após tantos anos participando do movimento hip hop, nunca tinha entendido de fato a questão das mulheres negras, como se não compreendesse qual era o diferencial que as fazia reivindicar um espaço político específico, separado das mulheres brancas pobres, por exemplo. Disse, então, que foi em um debate recente em que ouviu Maria Rita Casagrande, uma das participantes convidadas da conversa, que a questão teria se explicado melhor para ela: Maria Rita dissera que, se em um hospital duas mulheres, uma negra e uma branca, estivessem para ter um filho, e o remédio para dor fosse reduzido, ele acabaria sendo distribuído em maior quantidade para a branca e menor para a negra, por acreditar-se que a negra é mais forte e pode aguentar melhor as dores do parto. Isso, para ela, teria iluminado a questão, e a feito compreender a importância de levar Maria Rita para falar em uma atividade da Frente.

Nesta atividade, Maria Rita Casagrande, uma das integrantes fundadoras do grupo “Blogueiras Negras”, esteve junto a Jéssica Ipólito, fundadora do blog “Gorda & Sapatão”, falando sobre seu trabalho, sua militância e sua interação com o público e com diferentes coletividades políticas. Em sua fala, Maria Rita destacava como o blog surgira de uma inquietação e demanda política diante do fato de que ela e suas colegas, também fundadoras, não se sentiam bem representadas nem junto aos espaços de militância feminista, nem junto aos espaços de militância do movimento negro, pois eram espaços em que predominava, respectivamente, a presença de mulheres brancas e de homens negros e, conseqüentemente, temáticas subjacentes a elas/eles, em detrimento de outras temáticas subjacentes a mulheres negras. A fundação do blog, então, se encaixa em uma lacuna de representatividade percebida pelas mulheres negras em questão nos espaços de movimentos sociais que até então eram construídos e negociados por elas.

A respeito desta lacuna de representatividade, Sueli Carneiro, doutora em Educação e diretora do Geledés, em seu texto “Mulheres em Movimento” (2003), enfatiza que:

A consciência de que a identidade de gênero não se desdobra naturalmente em *solidariedade racial intragênero* conduziu as mulheres negras a enfrentar, no interior do próprio movimento feminista, as contradições e as desigualdades que o racismo e a discriminação racial produzem entre as mulheres, particularmente entre negras e brancas no Brasil. O mesmo se pode dizer em relação à solidariedade de gênero

intragrupo racial que conduziu as mulheres negras a exigirem que a dimensão de gênero se instituisse como elemento estruturante das desigualdades raciais na agenda dos Movimentos Negros Brasileiros.

Essas avaliações vêm promovendo o engajamento das mulheres negras nas lutas gerais dos movimentos populares e nas empreendidas pelos Movimentos Negros e Movimentos de Mulheres nos planos nacional e internacional, buscando assegurar neles a agenda específica das mulheres negras. (Ibidem, p. 120).

Nesta construção de uma agenda específica, se encaixa, por exemplo, a já citada I Marcha de Mulheres Negras, evento auto organizado que ocorreu em novembro de 2015 em Brasília. É importante destacar que na retrospectiva “Mulheres Negras em Movimento”, uma das atividades de construção da Marcha das Mulheres Negras 2015, foi destacada a realização do 1º Fórum de Mulheres no Hip Hop em 2010, em Carapicuíba/SP, onde se estabelece a criação da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop. O documento coloca, ainda, o movimento Hip Hop como uma frente cultural que, ao lado de movimentos sociais negros, feministas e lésbicos, e da intervenção em sindicatos, universidades e ONG’s, são áreas em que “a luta das mulheres negras floresce e frutifica ações”.

A palavra representatividade, que significa formalmente representar com efetividade e qualidade determinado grupo, tem na fala destas coletividades citadas o pressuposto de que o grupo será mais bem representado se quem fala em nome dele, sobre ele e para ele é alguém do próprio grupo. Assim, reconhece-se a importância de que se fale sobre temas e grupos socialmente “marginalizados”, como as mulheres, a população negra, a população que mora em periferia, e a população LGBT (e todas as intersecções que possam haver entre tais identidades), mas reivindica-se que tais grupos falem cada vez mais sobre si próprios, o que passa inclusive por questionar e problematizar as falas de estudiosos e/ou militantes dos temas que não necessariamente se encaixam nestes grupos. A presente pesquisa, desta forma, foi permeada desde o início por dois cuidados e reflexões principais: a de contextualizar o lugar social ocupado pela pesquisadora, como alguém que anteriormente à pesquisa já não compunha a(s) coletividade(s) aqui estudadas, de modo a compreender a partir de quais referenciais o campo ganha forma textual; e a de trocar ideias com as interlocutoras sobre as temáticas da pesquisa, tentando fazer com que o processo de reflexão sobre o campo se dê, de certa forma, conjunta e colaborativamente.

Ainda a esse respeito, a fala de Maria Rita Casagrande sobre sua atuação no “Blogueiras Negras” parece pertinente. Questionada sobre quais são as maiores polêmicas que seus textos suscitam, destaca que costumam ocorrer entre mulheres brancas, que têm dificuldade em compreender que, mesmo que se dediquem à militância feminista e tenham solidariedade a questões do movimento negro, reproduzem constantemente práticas de exclusão das mulheres negras em sua militância.

Assim, os embates entre feminismo “tradicional”/”branco”, exclusivamente no qual me desenvolvi e reconheci enquanto mulher e enquanto militante até certo momento, e feminismo negro, com o qual minhas interlocutoras têm mais contato e tem se reconheci e desenvolvido também como mulheres e militantes, devem ser problematizados constantemente ao longo deste texto. Durante a pesquisa me dei conta de que meu tema de pesquisa, sobre identidades de mulheres em expressões culturais periféricas, é um tema bastante espinhoso para o movimento feminista geral e especificamente para o movimento feminista negro, e não pretendo me furtar a este importante debate, mas sim abordá-lo de modo a evitar possíveis posturas racistas, elitistas ou colonialistas que minha posição poderia suscitar, justamente por chocar-se com a questão da representatividade acima referida. De todo modo, a perspectiva que tem informado minha visão e minha escrita é a de um feminismo interseccional, que pense os diversos eixos de diferenças – e desigualdades – articulados entre si, produzindo relações e hierarquias específicas em cada contexto.

Neste sentido, há um traço específico da relação entre os chamados feminismo branco e feminismo negro, que é constantemente delineado e que é, no caso das hip hoppers do coletivo, um ponto importante em sua produção artística e política: a necessidade de enegrecer o feminismo. Sobre isto, Sueli Carneiro (2003) nos diz:

As denúncias sobre essa dimensão da problemática da mulher na sociedade brasileira, que é o silêncio sobre outras formas de opressão que não somente o sexismo, vêm exigindo a reelaboração do discurso e práticas políticas do feminismo. E o elemento determinante nessa alteração de perspectiva é o emergente movimento de mulheres negras sobre o ideário e a prática política feminista no Brasil.

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e

pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta anti-racista no Brasil (Ibidem, p. 118).

O bate-papo com Maria Rita ainda gerou outros questionamentos de pesquisa. Falou-se sobre o fato de que as mulheres negras estariam nos discursos sempre marcadas como “negras”, enquanto as mulheres brancas não seriam assim sempre especificadas por sua cor/raça, de modo que o polo “branco” seria neutro nos discursos, as mulheres brancas seriam tratadas como apenas “mulheres”. Já comentei um pouco esta questão da neutralidade do significante “branco”, mas no que diz respeito a como os feminismos lidam com isso, Patricia Hill Collins (2006) levanta um ponto importante para pensarmos em identidades coletivas nesta questão. De acordo com a autora, foi porque os primeiros grupos de conscientização tocados por mulheres brancas de classe média falharam em refletir sobre como relações de raça e classe social forjavam sua homogeneidade enquanto grupo, que pouco ímpeto existiu nestes grupos para organizar diálogos entre os grupos ou analisar quais as premissas de seu próprio grupo que militavam contra a diversidade.

Entre as interlocutoras hip hopppers desta pesquisa, a homogeneidade parecia estar mais no fato de serem mulheres “periféricas”, pois mesmo com uma maioria de mulheres negras, há também mulheres brancas atuando no coletivo. Sua branquitude, no entanto, não remetia diretamente aos pressupostos de um “feminismo branco de classe média”, pois suas experiências de classe eram outras, e sua relação com a temática da justiça social era fundamental. Aqui, a estreita relação que raça e classe estabelecem em nosso contexto local estão presentes também na coletividade

Assim, sua atuação nesta ponte entre dois tipos ideais de feminismo, o branco e o negro, aparecia através da demanda de “periferizar” o feminismo. Esta “periferização” estabelece diálogos muito mais próximos com o feminismo negro do que o fazia o feminismo branco, talvez por não se tratar de um grupo racialmente homogêneo e em geral identificado com como não-branco. Ao exemplo do que diz Collins, minhas interlocutoras refletiam tanto sobre os fatores que forjavam sua homogeneidade quanto sobre aqueles que forjavam sua heterogeneidade.

Nesta interlocução e construção de um feminismo negro, outra característica foi a temática da afro-diáspora e da ancestralidade. Se nem todas as mulheres com quem tive contato no coletivo usavam esta linguagem para se referir às influências afro, muitas a utilizavam. Durante a pesquisa de Iniciação Científica destaquei como, no hip hop observado em São Paulo, os significados de negritude relacionados à diáspora africana e à ancestralidade circulavam desde os Bailes Black na década de 1980, passando pela aproximação com o Geledés, até os dias mais atuais nas atividades de hip hop acompanhadas durante o trabalho de campo, algumas delas diretamente relacionadas à Frente. Observou-se como era comum a representação do hip hop em materiais visuais – impressos ou virtuais – em relação com o continente africano, de diferentes formas.

Além disso, notou-se como os próprios hip hoppers, em sua indumentária, valorizam uma matriz negra tanto através de penteados de cabelo, como tranças, dreads e Black Powers, como de vestimentas, com tecidos coloridos, camisetas com símbolos e expoentes – nacionais ou internacionais – de uma cultura negra, além do uso de turbantes, tudo isso mesclado com uma indumentária mais urbana. Tais significados foram analisados através das reflexões de Stuart Hall (2009) sobre a cultura popular negra, nas quais o autor mobiliza a noção de estilo para além de uma “casca”, como costuma ser pensada, mas sendo “a própria matéria do acontecimento”, junto à música e ao corpo, na expressão de negras e negros na diáspora.

Em minha nova entrada em campo novos acontecimentos foram importantes para pensar o hip hop como expressão diaspórica. Após lançar em 2012 o livro “Perifeminas – nossa história”, o coletivo lançou em 2013 seu segundo livro “Perifeminas II – Sem fronteiras”. Se o primeiro livro era apenas com hip hoppers brasileiras, o segundo contava com a participação de mulheres de mais onze países. Em agosto de 2014, algumas das autoras vieram para o Brasil participar de uma atividade do coletivo, juntamente com hip hoppers estrangeiras que não participaram do livro. Foram artistas da Argentina, Chile, Uruguai e Colômbia, que ministraram oficinas dos elementos do hip hop e depois participaram de uma roda de conversa.

Todas pareciam considerar, em suas falas, o Brasil como o berço do movimento hip hop na América Latina, que chegara em seus países em décadas posteriores e que lá

se tornou um movimento mais forte mais recentemente. Eram constantemente abordadas por perguntas sobre o racismo em seu país, e as respostas variavam conforme os países de onde vinham e sua identidade racial, mas o que me chamou a atenção foi a construção desta rede extra local que se desenhava a partir da produção do volume II do livro e dos esforços de hip hoppers que circulam em um cenário mais global do hip hop. O hip hop como fenômeno global e expressão afro-diaspórica se revelava ali como troca de experiências e, geralmente, a percepção de experiências comuns em contextos regionais diversos.

Neste segundo semestre de 2014 ainda estiveram no Brasil duas rappers estadunidenses, em atividades organizadas pela Frente ou que contavam com a participação de hip hoppers do coletivo. Nos dois casos, falaram muito sobre a experiência do racismo e das mulheres afro-americanas, que desde pequenas acostumam-se a pensarem-se como poetas quando escrevem rimas, e não como rappers. A esse respeito, uma das hip hoppers desenvolve nos Estados Unidos o projeto “*Rhyme Like a Girl*”⁵⁵, para incentivar as meninas com a ideia de que podem ser rappers também, assim como podem desenvolver tantas outras atividades consideradas exclusivamente masculinas. Entre as rappers da Frente, haviam experiências parecidas:

Sempre tive muita vontade de me expressar de alguma forma, de expressar coisas que eram e são minhas. Comecei a escrever alguns textos. Teve uma história que foi publicada num jornal em Santos e eu cheguei a escrever com certa frequência pra esse jornal, eu tinha oito anos. Pra chegar no rap, foi na adolescência. Só que eu nunca pensei em cantar rap. Eu escrevia algumas poesias, nunca pensei que aquela poesia poderia virar um rap. Meu maior incentivador foi meu pai. E era muito louco, porque ele deixava bem claro pra mim que não gostava de vocal feminino no rap. Ele falava que eu tinha a voz fininha. Que no rap tinha que ser uma voz mais agressiva. Acho que por isso que eu tenho uma voz mais grossa, por conta do desejo do papai. Hoje em dia ele me incentiva pra caramba (Joyce Preta Rara em “Mulheres de Palavra”, 2016, p. 42).

Sempre escrevi poesia, sempre gostei. Teve uma época que eu gostei tanto de poesia assim, comecei a pesquisar, me informar, que eu já tinha computador, essas coisas, foi mais ou menos com uns 11, 12 anos. Aí eu conheci o rap! Que eu comecei a pesquisar poesia, poesia, poesia, ritmo e poesia, rap, aí foi. Eu falei “caramba, olha que louco, os caras fazem poesia também, vou fazer né mano” (uma das hip hoppers da FNMH2, em entrevista concedida a mim em 06/12/2014).

O bate-papo com a outra rapper, foi mais informal, e começou com uma polêmica. No convite aberto que foi feito via redes sociais não havia nenhuma restrição

⁵⁵ Em tradução livre, “Rime como uma garota”.

marcada quanto à presença de homens, mas na hora da conversa a rapper estranhou a presença de alguns rapazes, e disse que imaginou algo só entre mulheres. Como o convite havia sido feito sem a restrição, criou-se uma discussão, e pediu-se para que os homens – não mais que dez estavam presentes – se retirassem por cerca de 30 minutos para um período inicial só entre mulheres. Assim que saíram, a hip hopper reforçou que gostaria de conversar só entre mulheres, pois valorizava esta oportunidade como momento em que as mulheres poderiam se expressar mais livremente. As organizadoras da atividade propuseram uma votação para saber o que as participantes achavam do assunto, e enfim decidiu-se que a atividade se encaminharia até o fim apenas entre mulheres. Depois, pelo que ouvi de algumas interlocutoras, a repercussão foi de bastante reclamação entre os rapazes e debates nos grupos virtuais sobre o acontecimento. A artista nos contou que quando viaja para fazer shows, busca espaços exclusivamente de mulheres hip hoppers para conversar, pois em seu cotidiano está cercada de homens ligados a sua carreira profissional.

Contou-nos também que além de rapper, é pesquisadora de *Herstory* – a história sob a perspectiva feminista. Quando questionada sobre racismo em sua experiência pessoal, começou nos contando que toda vez que chegava em casa se queixando de alguma dificuldade, sua avó dizia, e ainda diz “nós superamos a escravidão! Nós podemos tudo!”. Contou-nos ainda que antes de entender-se como negra, e entender que precisava construir sua identidade enquanto mulher negra, alisou os cabelos, fez bobs, e pintou de loiro. Uma das grandes influências nesse processo de reconhecer-se como negra foi uma amiga mais velha, que tinha um lindo penteado *Black Power* e vivia questionando porque ela alisava os cabelos.

Outro momento crucial, segundo ela, foi a entrada na universidade, uma universidade muito prestigiada, de maioria de pessoas brancas e ricas. Lá, sentia-se inferior e hostilizada, a começar pela diferença entre o inglês falado pelas outras pessoas da universidade, “formal”, “culto”, e o inglês que ela falava, um inglês “dos negros”. Foi a partir da leitura de Toni Morrison⁵⁶ que sua visão começou a mudar, em

⁵⁶ Escritora, editora e professora estadunidense, hoje com oitenta e quatro anos, foi a primeira mulher afro-americana a ganhar o Nobel de Literatura em 1993 por seus romances que relatam as experiências de mulheres negras nos Estados Unidos durante os séculos XIX e XX. Antes, em 1988, ganhou o prêmio Pulitzer de ficção por “Amada” (1987). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Toni_Morrison.

um processo de dez anos, em que, segundo ela, foi descobrindo que se as pessoas a achavam feia, era porque não sabiam reconhecer a “verdadeira beleza”. Falando sobre Toni Morrison, que grande parte das mulheres do bate-papo pareciam conhecer, destacou que sua escrita nunca fora a da perspectiva de uma pessoa branca, e que uma vez Toni falou naquela mesma universidade em que ela estudava para uma plateia de brancos que haviam pago caro para ouvi-la, e foi que então ela pensou: “nós [negras/os] podemos ser inteligentes!”. Foi através do hip hop, segundo ela, que adquiriu autoconfiança enquanto se reconhecia como uma mulher negra.

Assim, neste período acompanhado estava se formando uma identidade importante para as integrantes do coletivo, e que estava relacionada a contextos não só internos como também externos ao hip hop. A busca pelo contato com hip hoppers estrangeiras, demonstrando as potencialidades do hip hop como fenômeno global e afro-diaspórico, esteve diretamente relacionada a construções identitárias locais que reforçaram o hip hop brasileiro como uma expressão de matriz africana, além de manifestação periférica. As relações estabelecidas entre o coletivo e as organizadoras da Marcha das Mulheres Negras e as hip hoppers de outros países, sobretudo do continente Americano, também foram demonstrações de algo que arrisquei sistematizar da seguinte forma: de modo similar ao que ocorre com o hip hop, considerado expressão afro-diásporica e fenômeno global com elaborações locais, a identidade coletiva “mulheres negras” também se coloca como identidade afro-diásporica, a unificar e/ou aproximar globalmente algumas experiências locais de mulheres negras que vivem em diversas partes do mundo.

Ainda que muito tenha mudado desde a década de 1980 no movimento feminista brasileiro, Lélia Gonzalez destacou à época algumas características que parecem permanecer, e em relação às quais muitas mulheres – e suas coletividades, como as hip hoppers da Frente – se posicionam:

De acordo com González, as concepções do feminismo brasileiro:

padeciam de duas dificuldades para as mulheres negras: de um lado, o viés eurocentrista do feminismo brasileiro, ao omitir a centralidade da questão de raça nas hierarquias de gênero presentes na sociedade, e ao universalizar os valores de uma cultura particular (a ocidental) para o conjunto das mulheres, sem as mediações que os processos de dominação, violência e exploração que estão na base da interação entre brancos e não-brancos, constitui-se em mais um eixo articulador do mito

da democracia racial e do ideal de branqueamento. Por outro lado, também revela um distanciamento da realidade vivida pela mulher negra ao negar toda uma história feita de resistências e de lutas, em que essa mulher tem sido protagonista graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral – que nada tem a ver com o eurocentrismo desse tipo de feminismo (CARNEIRO, 2003, p. 120).

Na já citada música "Negras em Marcha", feita como contribuição para a convocação e divulgação para a I Marcha de Mulheres Negras que ocorreu em 2015, há diversas referências a esta memória cultural ancestral descentrada do eurocentrismo, da qual Lélia Gonzalez falou. Como, por exemplo, nos seguintes trechos:

"Lutando por suas terras as mulheres quilombolas,
Trazendo a ancestralidade em cada aurora";

"Mulheres de memória, ialorixá
Tocando no djenbê, ao som do Ilú Obá
Mulheres de axé, resistência e tradição
Manteve a nossa fé e religião";

"Respeite meu cabelo, é minha cultura que ecoa
Respeite meu turbante, ele é minha coroa
Que segue resistindo de uma forma natural,
E vai sobrevivendo ao preconceito racial";

"Eu sou Teresa de Benguela, eu sou
Carolina de Jesus, eu sou
Minha resistência aqui não pára, eu sou é filha de Dandara.
Sou Chiquinha Gonzaga eu sou
Sou Luiza Mahin eu sou
Estou disposta a dar um basta
Eu sou é filha de Anastácia"

No primeiro trecho, a própria ancestralidade é citada como característica da luta quilombola; no segundo trecho, há referências a elementos de religiões de matriz africana; no terceiro, a alusão ao cabelo aparece no videoclipe relacionada aos dreads que a cantora usava, e a referência ao turbante também se relaciona com uma herança ancestral africana; no último trecho, há referência a mulheres negras que foram protagonistas em diferentes momentos da história do país⁵⁷.

Durante o IV Fórum da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, em setembro de 2015 em São Paulo, um dos principais temas de atividades foi o feminismo negro. O

⁵⁷ As referências são à líder quilombola Teresa de Benguela, à escritora Carolina de Jesus, à Dandara, lutadora pela libertação de negros e negras diante do sistema colonial escravista brasileiro no quilombo de Palmares (e também esposa de Zumbi dos Palmares), à Chiquinha Gonzaga, maestrina e musicista nos séculos XIX e XX, à Luiza Mahin, que fora escravizada e esteve envolvida nas articulações nos levantes de escravos durante o século XIX, e à Anastácia, que também fora escravizada no Brasil.

evento, que ocorreu durante três dias, teve rodas de conversa, oficinas, palestras, apresentações artísticas e vivências. Em algumas dessas atividades, especialistas e militantes falaram sobre feminismo negro para um conjunto de hip hoppers de vários lugares do país, e estas compartilharam suas experiências pessoais, profissionais e de militância. Muitas pareciam estar entrando em contato com aquele termo ou com uma explanação sobre o tema pela primeira vez, mas ao ouvirem, iam se identificando. Muitas falavam sobre como não se sentiam totalmente representadas pelas discussões feministas que tinham acompanhado até então, como algo lhes parecia não casar com suas experiências.

O tema principal sobre o qual debateram foi o da sororidade. Em torno desta ideia, parecia haver ali o principal confronto entre os chamados feminismo branco e feminismo negro. A ideia de sororidade, que no âmbito do movimento feminista tradicional/branco costuma ser definido como uma empatia e solidariedade entre mulheres, uma irmandade, para elas era uma ideia questionável, uma vez que, na visão da maioria naquele momento, as mulheres brancas não exercitam esta solidariedade com as mulheres negras em seu cotidiano e nem mesmo nos diálogos do movimento feminista como um todo. Para muitas delas, a ideia de sororidade serviria, sobretudo, como meio de resguardar os privilégios das mulheres brancas, pois camuflaria a falta de irmandade destas com as mulheres negras.

Embora naquele momento o debate tenha se formado assim, em outros momentos posteriores pude acompanhar que as concepções não pareciam assim tão delineadas entre um feminismo branco e um feminismo negro. Seguiam alguns questionamentos sobre ser ou não interessante pautar um feminismo propriamente "negro", ainda que em geral fosse reconhecida a importância de tratar das mulheres negras como um recorte dentro das causas feministas gerais. Mesmo entre as mulheres brancas, o que parecia se construir era algo próximo do que afirma a escritora Cidinha da Silva na orelha do livro *Perifeminas I*, de que mesmo aquelas que não se reconhecem como negras se unificam às negras através do hip hop, praticando certa solidariedade racial a partir de identificações de classe e gênero:

Há mais do que MCs, Bgirls e grafiteiras neste PERIFEMINAS, todas as autoras do livro ‘criaram-se’ no Hip Hop. Foi ali que muitas passaram a entender-se e afirmar-se como negras. Outras, não-negras, constituíram uma irmandade estética, de classe e gênero, passando a praticar a

solidariedade racial (orelha do livro *Perifeminas I*, por Cidinha da Silva, escritora).

#Rapdimina⁵⁸: “lugar de mulher é onde ela quiser”

Duas coisas que minhas interlocutoras dizem buscar em sua organização coletiva na Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop são, à primeira vista, bastante familiares: empoderamento e reconhecimento. Familiares porque são ideias comuns nos coletivos de organização feminista, sobretudo a ideia de empoderamento. No entanto, mesmo tendo ouvido e falado tantas vezes essa palavra, eu nunca havia pensado sobre o que significava, embora já tivesse percebido que, quando digitada, era sublinhada como uma palavra que não consta no dicionário.

Até que, no início do mestrado, em uma aula de leitura dos projetos de pesquisa dos ingressantes, fui questionada sobre o que significava aquele “empoderamento” escrito no projeto de pesquisa. Não foi o caso de eu não saber explicar a ideia, a meu modo, mas até então eu não havia percebido que esta era uma categoria utilizada não apenas por mim no projeto, como se eu estivesse depositando expectativas em minhas interlocutoras, mas também uma categoria utilizada por elas, frequentemente, em suas poesias, músicas, falas, conversas informais etc. Minha atenção se viraria, então, para os significados conferidos por elas a esta ideia.

Na epígrafe do tópico intitulado “Perifeminas” das descrições no presente texto, as interlocutoras destacaram como sua produção enquanto autoras do livro “Perifeminas” trouxe oportunidades e “empoderou” mulheres, que sempre estiveram “presentes” e agora têm “voz”. Em outros relatos, a ideia de empoderamento também aparece acompanhada da ideia de ter voz, poder expressar opiniões, anseios e desejos. Basicamente, exercer seu direito de fala, como algo que anteriormente não tinham, como se até então estivessem, de certa forma, silenciadas. Esta voz teria se tornado audível a partir da própria organização coletiva e união em torno de um projeto comum de busca por espaço e reconhecimento dentro do movimento hip hop, a Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop.

⁵⁸ Inscrição muito utilizada por rappers mulheres em postagens públicas nas redes sociais, para designar especificamente que estão a tratar sobre o rap feito por mulheres. As *Hashtags* são palavras-chave precedidas do símbolo # que, quando usadas, alimentam, na rede social onde são utilizadas, uma interação dinâmica acerca da palavra-chave escolhida.

Em outros relatos, o empoderamento aparece relacionado à ideia de opressão, como um estado em que, em um primeiro momento, se percebe uma opressão sofrida. Em um segundo momento, duas diferentes estratégias podem ser mobilizadas: a posituação das características destacadas no mecanismo de opressão, como, por exemplo, no caso da experiência do racismo, em que o empoderamento ocorreria a partir da identificação da experiência do racismo sofrido, e da afirmação positiva da identidade negra que operaria, entre outras coisas, como estratégia de enfrentamento ao racismo; ou o esvaziamento de sentido das categorias acusatórias, neutralizando seu efeito negativo. Para ilustrar esta última estratégia, a fala de uma das hip hoppers quando conversávamos sobre a mobilização de categorias acusatórias e “opressoras” durante batalhas de MC’s me parece interessante. Para ela, as diferentes reações nestas situações dependiam de se o oponente tinha ou não empoderamento. Quando perguntei a ela o que significava este empoderamento, ela me disse:

Ah, empoderamento é quando você se auto-afirma, entendeu? Reconhece que você não é inferior, que diante da opressão, a opressão ela não pode te derrubar, ela não vai mais ditar como deve ser a sua vida, então você se empodera, tá ligado, rompe as barreira da opressão, manda todo mundo tomá no c* e já era, é isso aí...

Pra mim é isso, tá ligado? Falar “ah, você não pode fazer tal coisa porque você é assim”, “ou porque você é assado”, “você é mulher” ou “você é gorda”, então você não pode fazer tal coisa, falo “mano, eu vou fazer o que eu quiser fazer e que se foda”, essa é a real... E pra mim é muito isso. E existe o empoderamento em várias lutas, tá ligado? Desde a luta de classes, à luta negra, do movimento negro, à luta feminista, o empoderamento da mulher, de ela poder fazer o que quiser, de ela poder ser mulher, e poder fazer o que ela quiser. Eu sou mulher sim, e daí? Eu acho que a palavra que define o empoderamento, a frase, é o “e daí?”.

“Ah, você não vai fazer isso?”, “E daí?”. O “e daí” é o perfeito pra definir o empoderamento. Quando tá no vocabulário da pessoa um “e daí” já era fio, tá empoderado...

O empoderamento se constituiria, então, como um processo, iniciado com a percepção de uma situação de opressão ou, se pensarmos na chave da própria palavra, percepção de desigualdade de poder. No modo como algumas interlocutoras falam, é algo que se “tem” ou parte constitutiva do que se “é”: “fulana tem empoderamento” ou “fulana é empoderada”. Neste “ter” ou “ser”, o empoderamento parece ser um atributo passível de construção e desenvolvimento por aquelas/es que, socialmente, estão desprovidos de poder. Neste ponto, empoderamento e busca por reconhecimento parecem andar juntos, pois o primeiro parece condição para o segundo na atuação das

hip hoppers, justamente a partir da identificação de que a distribuição desigual de poder e oportunidades é o principal fator a influenciar o baixo reconhecimento que relatam.

Nesse sentido, considero importante retomar algumas autoras que pensaram sobre o tema do poder e da agência de sujeitos nas relações de poder. Adriana Piscitelli (2008), em texto em que se propõe a analisar o conteúdo atribuído aos conceitos de “categorias de articulação” e “interseccionalidades” e como contribuem para analisar a feminização da migração internacional, desenha um modelo analítico que destaca duas abordagens teóricas possíveis por onde as autoras têm enveredado na análise da relação entre os marcadores sociais da diferença: a primeira, que estaria relacionada ao uso da categoria interseccionalidade, é denominada pela autora como sistêmica, e a segunda, relacionada à categoria articulação, como construcionista. Ambas se diferenciam conforme o modo como a conceitualização das diferenças, as maneiras como o poder opera e as margens de agência dos sujeitos são consideradas.

A primeira teria como uma de suas representantes a advogada e professora estadunidense Kimberlé Crenshaw, reconhecida no movimento feminista como a autora que cunhou o termo interseccionalidade, como modos de capturar as conseqüências de interação entre diferentes formas de subordinação. Piscitelli aponta duas questões potencialmente problemáticas em relação a essa abordagem: 1) em uma perspectiva antropológica, apresentaria uma séria fragilidade de fundir a idéia de diferença com a de desigualdade; e 2) o poder é tratado como uma propriedade que uns tem e outros não, e não como uma relação. Na segunda abordagem, cuja marca seria o destaque dado a aspectos dinâmicos e relacionais da identidade social, a autora cita teóricas como a sul-africana Anne McKlinton e a indiana Avtar Brah, que adotam uma visão de poder gramsciana, em termos de lutas contínuas em torno da hegemonia, e trabalham com a noção de articulação, como prática que estabelece uma relação entre elementos, de modo que a identidade se modifica como resultado da prática articulatória. Além disso, empreendem distinções entre categorias de diferenciação e sistemas de discriminação, ou seja, entre diferença e desigualdade. Para Piscitelli neste texto, este último parece um caminho analítico-metodológico mais interessante do que a abordagem sistêmica.

Laura Moutinho (2014), em texto no qual realiza uma retomada sobre como alguns marcadores sociais da diferença vem sendo abordados em reflexões acadêmicas,

destaca que, informando tais perspectivas distintas em relação à análise da construção de diferenças e desigualdades, poderiam estar as nacionalidades e as formações das autoras, e que observando tais nuances poderíamos compreender melhor suas agendas e interlocutoras de pesquisa. No caso de Kimberlé Crenshaw, por exemplo, estadunidense e negra, seu objetivo era argumentar criticamente sobre a estrutura legal do racismo norte-americano, ressaltando o modo como raça, gênero e classe se intersectam na especificidade da exclusão que atinge as mulheres negras. Assim, ao colocar a especificidade da experiência das mulheres negras no centro do debate, a autora localiza a interseccionalidade operando numa fratura produzida através destes eixos.

Outra autora que também coloca a especificidade da experiência das mulheres negras em posição central é Patricia Hill Collins. Teórica negra e estadunidense, Collins (2000) analisa as potencialidades e possibilidades de uma política de empoderamento, como uma das temáticas em seu livro sobre o pensamento negro feminista. Neste exercício, formula ideias que dialogam com o modelo construído por Piscitelli (2008), mas nos traz, para a presente pesquisa, elementos que apontam um caminho para análise.

Após destacar a importância do conhecimento para o empoderamento no pensamento feminista negro, empoderamento para a transformação não apenas na consciência individual das mulheres negras, mas também das instituições sociais injustas, Collins enfatiza que para desenvolver uma política de empoderamento, é preciso antes compreender como o poder é organizado e opera. Aborda, então, duas concepções de poder: 1) relação dialética entre opressão e ativismo, em que grupos com mais poder oprimem grupos com menos poder – ponto em que a autora sugere que as transformações resultam de agência humana, e não por fora dela. Aqui a autora ainda destaca que, porque permanecem no nível mais baixo da hierarquia geração após geração, as mulheres negras tem interesse em se opor à opressão, pois para elas esta não é uma questão intelectual mas uma realidade vivida; 2) não é algo que os grupos possuem, mas uma “entidade inatingível” que circula em uma matriz específica de dominação e em relação à qual os indivíduos se posicionam em diversas relações. Essa abordagem enfatiza como a subjetividade individual enquadra a ação humana em uma matriz de dominação. Aqui a autora destaca como a posição em relação às opressões que se intersectam para as negras estadunidenses muda, e como as relações de poder se

transformam, à medida que cada uma delas individualmente muda suas ideias e ações. Assim como a subjetividade individual, estratégias de resistência e poder são sempre múltiplas e em estados constantes de mudança.

Estas duas abordagens de poder pontuam dois usos importantes do conhecimento por mulheres afro-americanas e outros grupos que lutam por justiça social. Abordagens dialéticas enfatizam a relevância do conhecimento em desenvolver pontos de vista auto-definidos e coletivos que, por sua vez, pode forjar o tipo de solidariedade coletiva necessária para resistir às opressões. Por outro lado, abordagens da subjetividade enfatizam como a dominação e a resistência formatam e são formatadas pela agência individual. A consciência, por sua vez, liga os dois: no primeiro caso, a consciência coletiva emerge através do desenvolvimento de conhecimentos opostos/oposicionais como o pensamento feminista negro; e, no segundo, auto-definições e comportamentos individuais mudam em consonância com uma consciência transformada pelas experiências cotidianas vividas. Estas abordagens, segundo a autora, permanecem teoricamente úteis porque oferecem parciais e diferentes perspectivas sobre empoderamento, mas infelizmente são apresentadas como abordagens que competem e não potencialmente complementares.

É importante destacar que Collins está falando em termos de opressões e de intersecções entre sistemas de opressão, se aproximando de Crenshaw e da abordagem “sistêmica”, por exemplo. Mas também está preocupada com aspectos como as margens para empoderamento diante de tais sistemas interseccionados, bem como com a dimensão subjetiva, se aproximando, assim, de algumas preocupações que tangem uma abordagem que se chamou até aqui de “construcionista”. Collins está, por um lado, lidando com múltiplos eixos de desigualdade que constituem a experiência de mulheres negras nos Estados Unidos e, por outro, considerando como uma perspectiva que se preocupe não apenas com as instituições mas com subjetividades e agências pode ser interessante para pensar sobre o empoderamento destas mulheres.

A autora destaca, então, que se vista através das lentes de opressões em intersecção, qualquer matriz particular de dominação é organizada via quatro domínios de poder inter-relacionados: estrutural, disciplinar, hegemônico e interpessoal. Não abordarei a fundo esses domínios, mas Collins destaca que em cada um deles as

mulheres negras tem margens para o empoderamento e a resistência, através da consciência e do conhecimento novo que podem produzir. Quanto ao último domínio, Collins destaca algo que coaduna com a preocupação das autoras que tem pensado em categorias de articulação e/ou interseccionalidade: as mulheres afro-americanas têm sido vitimizadas por opressões em intersecção, mas retratá-las apenas como passivas, infelizes recipientes de abuso, sublima ideias de que as mulheres negras podem ativamente trabalhar para mudar as circunstâncias e provocar mudanças em suas vidas. De modo semelhante, apresentá-las apenas como heroínas que facilmente se engajam em resistir à opressão em todas as frentes minimiza o custo real da opressão. Collins parece, assim, propor uma abordagem que conjuga muitas das características que no modelo esquemático destacado por Piscitelli, estão em lados diferentes. Além disso, enfatiza a importância da produção do conhecimento e da consciência pelas mulheres negras, dimensão central para as hip hoppers que foram minhas interlocutoras de pesquisa.

Como já dito neste capítulo, o conhecimento é considerado o 5º elemento pelas hip hoppers (e também por muitos homens do movimento), e é um ponto em que estão muito presentes, como “multiplicadoras da cultura”, em suas palavras. Se aproximando do que diz Collins, as hip hoppers que foram interlocutoras desta pesquisa, desenvolvem este conhecimento como possibilidade de empoderamento coletivo e também individual. Falam tanto sobre a intersecção entre opressões sistêmicas – o machismo e o racismo, por exemplo – quanto sobre as possibilidades de agência e transformações nas subjetividades individuais a partir de seus próprios conhecimentos e consciência coletivamente construídos.

Assim, enquanto o empoderamento é algo que elas podem promover por si, na coletividade de mulheres, e que parece ultrapassar as barreiras do movimento hip hop, de modo que estariam se empoderando em relação aos sujeitos detentores de poder dentro e fora do movimento, o reconhecimento parece estar em relação mais direta com o movimento hip hop, homens do movimento, setores do poder público que pensam políticas públicas específicas para a cultura etc. No entanto, ambos extrapolam o movimento na medida em que, se estão empoderadas enquanto mulheres, periféricas, negras ou não-negras, estarão empoderadas inclusive para fora do movimento. E se são

reconhecidas internamente, poderão ser reconhecidas externamente também, como artistas, como profissionais, como sujeitos de direitos etc.

Aqui, ainda que busquem um reconhecimento entre os “seus”, estão demarcando uma fundamental diferença em relação aos homens hip hoppers, que não reconhecem sua atuação no movimento nem a importância da garantia de espaços para que estejam presentes, suprimindo uma desigualdade. O resultado desta busca por reconhecimento interno – que pressupõe semelhanças por ser interno mas que é feita também através de marcação de diferenças, como vimos – pode ser o reconhecimento dos “outros”, de fora do movimento, pois é através de sua atuação e de sua união que se empoderaram enquanto mulheres, periféricas e/ou negras, e que têm sua vozes e seu poder amplificados para além do hip hop.

Um dos pilares de sua busca por reconhecimento está no que se convém chamar no movimento de “hip hop feminino”. Segundo minhas interlocutoras, este é tratado por hip hoppers homens como uma subárea, tal como o *gangsta rap*, por exemplo, e se o hip hop feminino é por definição o lugar marcado como lugar das mulheres, não neutro, aos homens o lugar restante é o próprio “hip hop”, não marcado como um masculino. Assim, nossas interlocutoras se sentem, em suas palavras, segregadas do movimento, colocadas em uma subárea específica, e marcadas por uma não neutralidade, apenas por serem mulheres, de modo que sua participação estaria restrita aos espaços de “hip hop feminino”. A participação de mulheres nos eventos ainda seria baixa, deixando muitas mulheres de fora e chamando “sempre as mesmas”, sob a alegação de que “não tem mulher no hip hop”, remetendo ao que diziam as hip hoppers no início de sua organização coletiva nos anos 1990 e 2000, como destaquei no primeiro capítulo.

No entanto, apesar de denunciarem o hip hop feminino como uma subárea a que estariam restritas, algo inverso ocorreu também no período em que estivemos próximas: quando elas mesmas organizam espaços exclusivos de hip hop feminino, são questionadas – sobretudo por homens do movimento – sobre as razões da exclusividade destes espaços. Assim, quando reivindicaram este lugar marcado, quando se valeram desta subárea para criar espaços em que sua presença estivesse garantida de forma ampla, foram questionadas e até mesmo acusadas de segregacionistas.

Identifiquei aí algo semelhante ao que destaca Fraser (2006) sobre o que chama de dilema da redistribuição-reconhecimento. Embora a autora fale nos termos de uma redistribuição econômica, penso aqui em termos de recursos de modo geral, sendo até mesmo as oportunidades e o espaço como recursos. Assim, o dilema destacado por Fraser ganharia a seguinte forma: como estas mulheres podem lutar para abolir a diferenciação que as subordina em termos de recursos, diferenciação entre homens e mulheres, entre negras/os e brancos/as, ou entre periféricas/os e não-periféricas/os, à medida que é necessário lutar para valorizar a especificidade que integram culturalmente, como mulheres, periféricas e negras, que precisam ser reconhecidas e respeitadas enquanto tal? Enquanto coletividades bivalentes (Ibidem), ou seja, discriminadas tanto economicamente – no caso em termos de acesso a recursos como oportunidades e espaço – quanto culturalmente, estariam imersas neste dilema, e negociando-o a seu modo, que tentei descrever acima.

Nesta falta de recursos, as margens da profissionalização e o domínio de técnicas e tecnologias são marcantes. Poucas destas hip hoppers obtêm de sua atuação no movimento um retorno financeiro suficiente para o sustento, sendo comum que ou tenham trabalhos remunerados em áreas sem nenhuma relação direta, ou façam trabalhos *freelancer* em áreas que tenham alguma relação, na área da cultura ou como educadoras, seja na área de dança, artes visuais ou arte-educação. O domínio de técnicas e tecnologias aparece como um diferencial, já que para atingir a profissionalização é necessário um aparato técnico e tecnológico de maior custo, como, por exemplo, estúdios de gravação, que custam caro e que muitas levam muito tempo para conseguir juntar dinheiro para entrar em estúdio. Chamou-me a atenção que uma das integrantes da Frente tem um estúdio próprio, em sua casa, e isto é dito como um diferencial, pois a maioria dos estúdios é montada por homens do movimento, e também como um espaço privilegiado para a reunião e produção de hip hoppers mulheres.

Quanto à negociação do que foi chamado aqui de dilema redistribuição-reconhecimento, uma das estratégias tem sido a participação organizada e coletiva em fóruns institucionalizados do movimento. Muitos eventos de hip hop são atualmente amparados por políticas públicas e secretarias, municipais, estaduais e federais. Alguns grupos e setores específicos do movimento estão à frente da organização há alguns anos, e foi comum o relato das interlocutoras de que tais setores não se preocupavam com a

igualdade de espaço para homens e mulheres nestes eventos, de grande projeção e bons cachês. Assim, elas têm se organizado para ocupar massivamente os fóruns decisórios, mostrando sua presença e fortalecendo sua reivindicação que, inclusive, está documentada com o compromisso de que 50% das apresentações estejam reservadas para mulheres. Seu esforço é, muitas vezes, o de fazer valer o que está documentado.

Para além de este esforço mais concreto, a faceta mais subjetiva do reconhecimento que buscam gira em torno da seguinte questão, que ouvi e li algumas vezes: “Se o hip hop fala de igualdade, luta contra o sistema, porque não enxerga que é isso que as mulheres estão fazendo?”. Complexificando esta questão, em determinado evento em que buscavam a paridade entre homens e mulheres, relataram que quando apontaram que o “o hip hop é machista”, muitos integrantes homens do movimento disseram que não é o hip hop que é machista, e sim o sistema. E mais uma vez, elas questionaram: como é que o hip hop pode ir contra o sistema em alguns assuntos e em outros não, apenas aceitá-lo sem questionar o comportamento de quem o reproduz em suas desigualdades?

Neste ponto, a dissertação de mestrado de Waldemir Rosa (2006) é pertinente para pensarmos sobre a questão do machismo no hip hop. Embora o texto do autor fale mais especificamente sobre a masculinidade negra no contexto do rap, Waldemir já foi convidado pelas integrantes da Frente para falar sobre o tema, no IV Fórum Nacional de Mulheres no Hip Hop, no ano passado⁵⁹. Sua fala foi recebida por uma plateia formada majoritariamente por mulheres negras, com um misto de curiosidade e receio. O argumento inicial de sua fala, que também está presente em seu texto, é de que a masculinidade negra é construída no contexto das relações (e suas heranças) escravistas e colonialistas, que teriam vinculado o homem negro “a um projeto de masculinidade que não pode efetivar-se nos termos impostos pela sociedade escravista e colonial e nem nos termos da memória social que mantinha das sociedades tradicionais africanas” (p. 75), levando-o a buscar a realização de seu projeto de masculinidade no campo da afirmação violenta.

⁵⁹ Waldemir Rosa participou, ao lado de Jaqueline Lima Santos e outras convidadas, de roda de conversa sobre Gênero e Hip Hop na programação do IV Fórum da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, em setembro de 2015, em São Paulo.

Rosa também se questiona, assim como as interlocutoras desta pesquisa, sobre como, no rap, “a contestação das desigualdades raciais se reproduz adjacente à afirmação das desigualdades de gênero” (p. 76). Argumenta, então, que:

No Rap, o autor está nessa posição vulnerável onde busca questionar a ordem social estabelecida, mas, ao fazê-lo, lança mão das categorias da dominação para pronunciar seu discurso emancipatório. Essa contradição remete à tensão existente entre o ‘eu lírico’ – defensor ideal – e o ‘autor’ – e sua fragilidade – frente a um meio que tenta deteriorá-lo moralmente. (...)

Ao encontrar-se nessa tensão o eu-autor do Rap recorre às práticas de gênero como apoio para recusar, de alguma forma possível, a sua subordinação em quase todos os campos da vida econômica e social. (...) Ou seja, o gênero é o caminho que os homens negros e/ou pobres da periferia encontram para exercer algum grau de poder na sociedade (Ibidem, p. 76).

Não pretendo aqui adentrar a esse tema, mas trazer a perspectiva de Waldemir Rosa como mais uma peça na cena, em uma reflexão que pensa sobre a articulação ou intersecção entre os marcadores sociais da diferença, trata sobre masculinidades, no plural, produzidas nesta prática articulatória, e traz elementos fundamentais para pensarmos nas relações de gênero nesse contexto. Embora nem todas as hip hoppers presentes na ocasião da atividade tenham ficado plenamente satisfeitas com sua fala, pareciam concordar que as masculinidades dos homens negros com quem conviviam eram forçadas neste contexto destacado por Rosa.

No texto já citado de Patricia Hill Collins (2006), após destacar a posição das mulheres da geração hip hop nos Estados Unidos em um meio termo entre o nacionalismo negro e o feminismo ocidental, a autora mostra como estas mulheres também faziam o mesmo questionamento que as interlocutoras desta pesquisa:

A auto-denominada hip-hopper feminista Joan Morgan questiona uma versão contemporânea de uma visão humanista que tem há bastante tempo caracterizado o feminismo negro (...):

(...) Eu amo os homens negros como eu amo nenhum outro. E não estou falando de sexo ou estética, estou falando sobre amá-los o suficiente ‘to be down for the drama’ – ‘stomping’ qualquer coisa que ameace sua existência. Agora apenas um idiota ama tanto sem pedir o mesmo em retorno. Então, sim, eu exigo/quero que os homens negros enfrentem o sexismo com a mesma paixão que eles enfrentam o racismo. Eu quero que vocês aniquilem tudo que ameace a segurança das irmãs – incluindo a violência contra as mulheres – porque a minha sobrevivência caminha de mãos dadas com a sua”

(...) Porque as mulheres negras na geração do hip hop estão estrategicamente posicionadas para ver as contradições de um nacionalismo negro que conta tanto com o trabalho das mulheres negras afro-americanas mas se recusa a lutar contra o sexismo, elas desafiam qualquer norma de solidariedade negra que é baseada em sua subordinação (p. 149, tradução minha).

Nesta lacuna deixada por este questionamento se insere, para elas, o feminismo. Tratado por algumas como ideologia homogênea, no singular, e por outras como ideologia heterogênea, o feminismo é uma ideia que circula no coletivo, de modo que diferentes posições se verificam: algumas se dizem apenas feministas, outras qualificam o feminismo no qual acreditam e se colocam como feministas interseccionais, feministas negras, feministas anarquistas, e outras não se posicionam explicitamente sobre ser ou não feministas. Algumas, ainda que uma minoria, já se colocaram como “não-feministas” em assuntos específicos sobre o qual conversávamos. No entanto, durante o período em que estivemos próximas, percebi que o feminismo foi se colocando como assunto a ser debatido, e as vezes como estratégia de interpretação/compreensão de situações cotidianas vividas dentro e fora do movimento hip hop.

Daniela Gomes, doutoranda em Estudos Africanos e da Diáspora Africana na University of Texas, fala na publicação “Mulheres de Palavra” (2016) sobre como Gwendolyn D. Pough se aprofunda no conceito de Hip Hop Feminista, apresentado primeiramente por Joan Morgan, autora citada acima por Patricia Hill Collins. A partir das considerações de Pough, Gomes nos diz:

Em uma antologia onde procura descrever o que define uma feminista do hip hop, D. Pough afirma que ‘Uma Hip Hop feminista é alguém que está imersa na cultura hip hop e nas experiências do hip hop como modo de vida. O hip hop como cultura, por sua vez, influencia o seu modo de ver a vida e a maneira como o aborda’ (Pough, 2007, p. VIII). Penso então, nas centenas de feminista do hip hop que tem escrito a história do movimento hip hop no Brasil. Mulheres como as que fazem parte da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, que tem trabalhado arduamente para narrar não apenas a participação das mulheres na história do hip hop, mas também mostrar o trabalho feito por mulheres em solo brasileiro, auxiliar as jovens que estão chegando a entender o que é o racismo e o machismo e o que é o movimento hip hop e também para se comunicar com outras mulheres que fazem parte do movimento hip hop ao redor do mundo (Ibidem, 2016, p. 07).

Na interação do coletivo com outras mulheres do movimento, no entanto, “feminista” tem se tornado uma categoria de marcação de semelhanças e diferenças,

pois algumas que não integram o coletivo se colocam abertamente como não-feministas, segundo elas, por considerarem que o feminismo é uma segregação dentro do movimento, e que se a reivindicação é por igualdade, não há razão para um engajamento que privilegie as mulheres, como seria compreendido por estas o feminismo. Outras não-integrantes que se declaram feministas, são logo vistas como potenciais parceiras, mas em ambos os casos a ideia que se fomenta no coletivo é a de aproximar todas as mulheres do movimento. Esta ideia colocada por algumas hip hoppers que se declaram como “não-feministas” é, inclusive, compartilhada publicamente por muitos hip hoppers homens, através da ideia de que “se é pra ser igualdade, não tem pra que tratar diferente”⁶⁰.

Uma das interlocutoras postou outro dia nas redes sociais a seguinte frase “mano, se os cara não tem a capacidade de entender nem o CD do Racionais, eles não vão entender o que é feminismo”. O CD a que ela se refere foi o recém-lançado “Cores e Valores” (2014) dos Racionais MC's, que foi aclamado por muitos como um CD que está à frente de seu tempo, e que como outros CDs do grupo, futuramente será reconhecido como grande obra a fazer uma leitura pertinente da realidade do país, mas que em geral causou estranhamento em grande parte dos ouvintes, por seu formato, sonoridade e conteúdo das letras. Com esta frase provocativa, a hip hopper disse que pretendia pela última vez se dirigir aos homens quando o assunto é feminismo, e que sua estratégia agora seria a de dialogar diretamente com as mulheres sobre o tema, e não mais com os homens do movimento, pois estes não estavam dispostos a “entender” e a abrir mão de seus privilégios, de seu “poder”.

Um dos exemplos recentes de discussão acerca do machismo e do feminismo no movimento que ganhou maior notoriedade pública foi a música do rapper Emicida em parceria com o sambista Wilson das Neves lançada em 2013, “Trepadeira”⁶¹, muito questionada por estar reproduzindo um discurso de estigmatização da sexualidade feminina, além de violência contra a mulher. Foi também defendida por muitos, homens e mulheres, que diziam que a música cantava uma “realidade”. A “trepadeira”, no caso, era um dos sentidos metafóricos da música, seria uma mulher por quem o eu-lírico da música se apaixona e tenta um relacionamento, mas por ser “trepadeira”, que “dá pra

⁶⁰ Fala muito comum entre hip hoppers homens.

⁶¹ O videoclipe da música pode ser conferido em <https://www.youtube.com/watch?v=ShnL-2LeCj4>. Última visualização em 30/05/2016.

todo mundo”, é desqualificada de diferentes formas, uma delas que diz que a mulher “Merece era uma surra de espada-de-são-jorge”.

Luana Hansen, uma das integrantes do coletivo feminino, conta em publicação já citada: “Comprei a briga, quando surgiram músicas machistas como Trepadeira, do Emicida. Fui uma das poucas MC's que pôde responder com rap, que é a música Flor de Mulher” (Mulheres de palavra, p. 30)⁶². Na música, o enfoque é sobre a violência contra a mulher – violência sexual e doméstica – e sobre o protagonismo das mulheres, dialogando diretamente em alguns momentos com a música “Trepadeira”, como neste trecho: “No seu jardim nasceu a flor desobediente/ Enquanto ela existir vai ser diferente/ Destruindo e criando/ Saltando barreiras/ A faraó, a verdadeira/ Valente imperatriz, revolucionária/ A pioneira, nunca retardatária!/ Símbolo da mais pura ousadia/ A venenosa, erva daninha”.

Esta desqualificação das mulheres por sua conduta sexual ocorre além da composição “Trepadeira”. Em um sentido mais amplo do que apenas nesta música, os significados desta desqualificação são disputados também de outras formas, além da denúncia da violência contra a mulher como ocorre nesta letra de Luana Hansen e também em outras músicas. Ao longo do tempo em que estive junto às hiphoppers, pude notar uma crescente disposição para falar sobre questões como sexualidade e erotismo.

A própria Luana Hansen é uma das rappers que fala abertamente sobre sua orientação sexual como lésbica, e conta como, tanto dentro quanto fora do hip hop, sofre discriminações por isso. No hip hop, conta sua trajetória que no início foi de omitir sua orientação sexual com medo de represálias perdendo espaço na cena. Na publicação “Mulheres de palavra” (2016), a artista conta

“(...) quando eu tive A TAL [grupo de rappers mulheres], a gente fez um acordo. Como o grupo era três mulheres, e o movimento hip-hop é muito machista, ia ser muito complicado eu me assumir lésbica. E que as pessoas não rotulassem o grupo. (...) Foi quando percebi que só ser MC, eu não ia chegar em muito lugar, mesmo fazendo Freestyle, mesmo sendo uma mina que rimava pra caramba, fui mandada embora de uma casa que eu cantava há três anos porque descobriram que eu era lésbica. (...) Quando eu me assumi lésbica dentro do movimento, percebi que não ia ser fácil. Lembro que eu fui humilhada. Porque eu sou lésbica, então se você vai fazer uma letra de amor, se sou compositora, vou escrever

⁶² A música completa pode ser conferida nesse vídeo, de uma apresentação de Luana Hansen e Drika Ferreira <https://www.youtube.com/watch?v=i6svIPrVUWE>. Última visualização em 30/05/2016.

pensando numa mina. Não tem como escrever pensando num cara. E aconteceu muitas vezes de eu estar no estúdio, eu cantar ‘ela’. E os cara olhar, parar a gravação e falar: mano, ela? Você não quer falar ‘ele’, gatinha?’ Eu meio que ficar sem graça e já perder o feeling” (Ibidem, p. 30).

Este segue sendo um tema complexo, sobretudo quando se trata de falar sobre uma sexualidade mais ativa, das mulheres como sujeitos ativos de desejos eróticos. Acredito que por alguns fatores como: o fato de as mulheres negras terem sido historicamente hipersexualizadas no contexto nacional, e o fato de as hip hoppers, em sua trajetória no movimento desde sua emergência no Brasil, terem tido um histórico de ter que se masculinizar para subir ao palco e serem respeitadas, usando roupas largas, performatizando com trejeitos mais masculinos – afinal, a atitude, valor central no hip hop, está associada a certa firmeza muitas vezes relacionada à virilidade. No caso das mulheres lésbicas, outras rappers também lésbicas falam sobre como lhes era exigida muitas vezes uma postura “menos masculina”. A masculinização na atuação no movimento e nas performances como artistas, assim, parece um ponto de equilíbrio entre ter necessariamente que exibir certa feminilidade, mas sem que esta possa ser lida como muito sensual ou erótica.

Se, por um lado, já vi muitas delas dizendo que expressões que valorizam o corpo e a sexualidade das mulheres reforçam um viés machista através do qual são frequentemente representadas, por outro, notei que a conduta sexual/erótica esperada destas mulheres dentro do movimento ainda é uma conduta mais sóbria em termos de sexualidade, na qual muitas vezes as expressões eróticas são vistas como opostas a uma “consciência”, também um elemento fundamental para as/os hip hoppers que conheci. Algumas composições de mulheres hip hoppers – e, principalmente, de homens – reforçam esta perspectiva. Mas, como disse acima, outras divergem. É o caso, por exemplo, do trecho da música “As de cem”⁶³, de BrisaFlow, artista já citada aqui neste trabalho também:

Ela sai bonitona com intenção no olhar
Hoje ela só quer brindar
Sinto o perfume no ar
Prazer costuma exalar
Cuidado pra não arrastar
Ela dispensa sua cerva

⁶³ A música pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=rIN634cjR5U>. Última visualização em 20/07/2016.

Você de longe só observa
Dona do aroma da erva
Vem pra dançar, não pra ser sua serva
Pode chamar de feroz
Nós
Não andamos mais a sós
Nós
Não calamos nossa voz
Nós
Queremo o mundo pra nós

Neste trecho, a mulher é colocada como sujeito de desejos, capaz de lidar com a sensualidade de maneira autônoma, como expresso no trecho “vem pra dançar, não pra ser sua serva”. Aquilo que, em muitas falas e músicas é colocado como um comportamento vulgar, em outros tantos discursos e músicas tem aparecido como um direito das mulheres ao prazer, ao desejo, ao contato com sua própria sexualidade e à não necessidade de qualquer tutela para isso. Esta questão da autonomia da mulher quando o assunto é sexualidade e erotismo, no entanto, é permeada por diversos argumentos e por uma ameaça constante de este comportamento ser voltado ao desejo heteronormativo masculino. Recentemente, pude ver as hip hoppers dialogando sobre este tema da representação, através dos elementos do hip hop, desta perspectiva mais erótica de seus próprios corpos e desejos. Inclusive duas rappers do coletivo fizeram uma paródia de uma letra de funk, que ainda não divulgaram na íntegra, mas que fala justamente sobre sexualidade e erotismo, com versos como “machista! vai se fudê! eu vou dar pra todo mundo e não vou dar pra você!” e “ei, machista! vai se fudê! eu dou pra quem eu quero e não vem se intrometer!”.

Este ponto, que originou as intenções desta pesquisa em uma comparação entre hip hoppers e funkeiras, se mostrou extremamente delicado politicamente, sobretudo para uma pesquisadora branca. Isto porque, quando se pensa na sexualização, feminilidade e erotização das mulheres no contexto brasileiro, um dos recortes fundamentais que tem que ser feito é entre mulheres brancas e negras. Historicamente, foram tratadas e representadas de maneiras diversas, e esta foi uma perspectiva que comecei a apreender através desta pesquisa e dos diálogos feministas que ela propunha, e que hoje considero fundamental para os estudos de juventude, políticas públicas, marcadores sociais da diferença e, sobretudo, para o pensamento feminista.

Se há certa homogeneidade no modo como mulheres brancas, de um lado, e mulheres negras, de outro, foram tratadas ao longo da história no contexto brasileiro,

outros recortes de classe, sexualidade, território, geração etc. incidem na heterogeneidade de suas experiências dentro de cada coletividade. São heterogêneas também as suas reações. Dentre as próprias hip hoppers, acompanhei os nós que esta questão amarra, e as reflexões que daí surgem, algumas das quais tentei retratar ao longo deste capítulo. No capítulo seguinte, falo sobre como esta heterogeneidade também está presente no meio funk com o qual tive contato, em seus modos bastante específicos.

3. “Eu finjo que tu é o patrão, mas eu que tô no comando”: experiências junto a funkeiras em São Paulo

Meu interesse pela aproximação com o universo funk e, em especial, com as funkeiras, se deu a partir de inquietações de pesquisa anterior e de questões que estavam sendo colocadas no movimento feminista, como destacado na introdução deste trabalho. No entanto, minha aproximação até então era apenas como espectadora distante, e para o projeto de pesquisa inicial propus a análise bibliográfica sobre a presença de mulheres no meio funk nacional, atentando, sobretudo, para questões de sexualidade e erotismo, sempre observados em suas possíveis articulações com outras categorias de marcadores sociais da diferença. Mas algumas oportunidades de aproximação com o campo foram surgindo a partir de 2013, e resolvi enfrentar o desafio de desenvolver, além de um trabalho de campo junto às hip hoppers, um trabalho de campo junto às funkeiras.

A aproximação com este campo do funk, de modo geral, e com as funkeiras em específico, foi mais difusa, já que eu não conhecia algum coletivo ou instituição apenas de mulheres funkeiras. Isso, a priori, já diz algo sobre este campo e sobre a participação das mulheres no funk em suas diferenças e semelhanças com as mulheres no hip hop. Se, em algum momento, no hip hop passou-se a construir uma demanda por um espaço exclusivamente feminino de trocas e fortalecimento, no funk a presença das mulheres parecia desenhar-se de outra forma, e em São Paulo os contatos que tive foram em espaços em que funkeiras e funkeiros estavam trabalhando e interagindo mais próximos, nos mesmos espaços, eventos, reuniões etc. Descrevo estas experiências neste capítulo.

No primeiro tópico, faço um comentário sobre a participação das mulheres na cena funk nacional enfatizando alguns temas recorrentes e que permearam esta pesquisa, como as alcunhas “machistas” ou “feministas” que são colocadas ao funk, o tema da sexualidade em relação ao universo funk, como algumas funkeiras lidam com o funk enquanto cultura de periferia, entre outros. Não necessariamente abordo a presença das mulheres na cena funk em todas as localidades do país, o que seria um objetivo bastante ambicioso, mas sim aquelas experiências femininas que apareceram de forma mais contundente na mídia, nos relatos e nos trabalhos consultados. O foco aqui recai mais sobre as funkeiras cariocas, mas os temas levantados têm relação com pontos importantes para pensar a presença das mulheres no funk de São Paulo.

No segundo tópico, então, falo sobre a Associação Liga do Funk, através da qual conheci e estabeleci uma maior proximidade com a cena funk de São Paulo e com algumas funkeiras que participam da associação em seu cotidiano. Descrevo o que vivenciei na dinâmica da associação, as atividades realizadas, do que pude observar das discussões e dinâmicas que ocorriam ali sobre as relações de gênero e sexualidade (e também de outros marcadores sociais da diferença), introduzindo elementos sobre minhas interlocutoras de pesquisa e sua relação com o universo funk enquanto artistas e espectadoras.

O item seguinte traz algumas reflexões sobre a temática da liberdade sexual, partindo dos diálogos com as interlocutoras de pesquisa. Abordo o que Carla Mattos (2011) caracterizou como uma “controvérsia sobre o funk erótico-sexual [que] traduz uma disputa de sentidos sobre ‘liberdade sexual’ ou ‘opressão/objeto sexual’” (p. 245), controvérsia esta que apareceu com força nas interações entre as funkeiras que conheci. Aparecem alguns outros temas, como a questão da orientação sexual, da especificidade da linguagem do funk, e do componente da imaginação, destacado por Pereira com relação ao funk ostentação e que aqui arrisco expandir para outras vertentes do funk.

Em seguida, no último tópico deste capítulo, abordo o que Mariana Gomes Caetano (2015) chamou de “caminho pedagógico para o feminismo”. A autora tratou deste tema justamente em relação ao funk feito por mulheres e mais especificamente à funkeira Valesca Popozuda, e aqui pretendo trazer as experiências e falas das jovens funkeiras de São Paulo para pensar sobre a questão. Isto porque, no cotidiano da

Associação Liga do Funk, durante o período que acompanhei, o feminismo foi um assunto cada vez mais presente e pude acompanhar parte deste processo.

O funk das mulheres: alguns caminhos

Eu acho que não só no funk, a mulher gera esse tipo de, eu acho que a mídia coloca a mulher muito como objeto, as pessoas colocam a mulher muito como objeto. Mas assim, eu acho que não, eu acho que cada vez mais as mulheres estão crescendo, estão mostrando que são capazes, sabe, correm atrás dos objetivos... E uma coisa que eu sempre, desde que eu comecei a puxar aonde eu vinha de um grupo, que era a Gaiola das Popozudas, aonde 100% era masculino na frente de um palco, eu busquei isso, né, pra que as mulheres viessem pra frente, as mulheres cantassem comigo, as mulheres gritassem comigo... E, graças a Deus, que esse foi o meu foco e deu certo. Então assim, hoje graças a Deus eu tenho 100% delas comigo ali, gritando sabe, até porque eu sou uma mulher, né, e eu acho muito triste tratar uma mulher como objeto. Então eu trato a mulher como rainha, igual eu gosto de ser tratada. Então eu acho que cada vez mais ela está buscando o seu espaço, acho que isso que irrita mais as pessoas, né, que ela tá não dependendo das pessoas, sabe, pra ter alguma coisa, não dependendo do marido pra dar um leite e sustentar sua família, sabe [Entrevista com Valesca Popozuda, em 05/05/2014].

Foi assim que a funkeira Valesca Popozuda respondeu quando, durante uma rápida entrevista, perguntei a ela sobre como vê as mulheres no funk, se é difícil ser bem sucedida no funk e ser respeitada como mulher neste meio. A entrevista com Valesca ocorreu após um show seu que acompanhamos – eu e uma artista estrangeira que eu vinha auxiliando durante sua residência artística em São Paulo⁶⁴ – em uma casa noturna na Barra Funda, no início de 2014. É importante destacar que conseguimos seu contato através de um produtor de funk de São Paulo, fundador da Associação Liga do Funk sobre a qual falo melhor adiante, e que nos acompanhou neste dia, possibilitando que assistíssemos ao show e depois a entrevistássemos em seu camarim. Por ter ocorrido em um momento pós-show, a entrevista não pôde ser feita em profundidade,

⁶⁴ No ano de 2013, quando ainda me preparava para o processo seletivo do mestrado, iniciei um trabalho como assistente de uma artista plástica e fotógrafa estrangeira que buscava funkeiras para realizar trabalhos de fotografia, filmagem e entrevista, com interesse especial para a corporalidade e a dança funk. Auxiliei de várias formas, fui uma espécie de “faz-tudo”, e dali pude conhecer algumas pessoas que, sem o intermédio da artista, seria muito difícil acessar. Seu status como artista estrangeira e internacional proporcionava um acesso diferenciado e maior, que como apenas pesquisadora eu provavelmente não teria. Realizamos alguns trabalhos pontuais com funkeiras como a “Mulher Pera”, uma integrante do grupo “Rainhas do Funk” e “Valesca Popozuda”, trabalhos durante os quais pude acompanhar um pouco da relação destas artistas com o funk enquanto expressão cultural e oportunidade de profissionalização. As questões da entrevista com Valesca foram formuladas em parceria entre mim e a artista plástica.

mas apenas nessa resposta já estão muitas ideias que baseiam discussões dentro e fora do universo funk quando se pensa a participação de mulheres nesta cena.

Para Valesca, as mulheres estão cada vez mais buscando seu espaço e seus objetivos, “mostrando que são capazes”, o que irritaria muitas pessoas ao perceberem que a mulher não depende mais de outras pessoas, sobretudo do marido, para sustentar a si e à sua família. Se atentarmos para outras coisas que ela conta sobre sua trajetória na entrevista, e até em outras entrevistas, como, por exemplo, as dificuldades em ter acompanhado pouco a infância do filho por causa de seu trabalho como funkeira, mas ao mesmo tempo a satisfação e o esforço por poder sustentá-lo a partir de seu trabalho, percebe-se como ao falar sobre as mulheres que estão cada vez mais buscando seus objetivos, se tornando autônomas, Valesca parece estar falando também de si própria e de sua trajetória enquanto funkeira e enquanto mulher. Além disso, logo no início Valesca transpõe a dificuldade das mulheres em serem bem-sucedidas e respeitadas no funk a uma dificuldade das mulheres de modo geral, não apenas das funkeiras, que seriam tratadas como “objeto”. Assim, um ponto que é recorrentemente ressaltado como uma crítica específica ao funk, é expandido por Valesca para um âmbito mais geral.

O funk nacional, tomado no senso comum como uma expressão juvenil homogênea, recebe muitas críticas, dos mais variados setores, dentre outras coisas por perceberem-no como um estilo musical machista, com base na posição das mulheres como dançarinas, em suas performances, e em muitas composições, que colocam as mulheres em posições consideradas "submissas", "hipersexualizadas" ou "passivas", ou seja, como muito se escuta, “trata as mulheres como objeto”. Outra posição, minoritária, considera-o como um estilo com potencial feminista, à medida que as mulheres passam a ser intérpretes de canções que falam sobre a realidade feminina, normalmente afirmando-se como autônomas ou dominantes na relação amorosa e sexual com homens.

No caso específico das funkeiras, como destaca Mariana Gomes Caetano (2015, p. 12), “[m]uitas vezes as considerações feitas a respeito do funk produzido por mulheres trata de enquadrá-las imediatamente como feministas ou não feministas”. Esta polaridade através da qual a opinião pública compreende o funk é algo que tem me chamado a atenção desde o início da pesquisa, como se, em se tratando desta expressão

cultural, não houvesse um meio termo: ou vulgariza e inferioriza as mulheres – aquelas que são artistas de funk e as que são seu público – ou promove sua autonomia e liberdade sexual.

Carla Mattos (2011), em artigo sobre o funk erótico-sexual e as perspectivas femininas de mulheres na periferia do Rio de Janeiro, sintetiza uma questão que também vinha crescendo na discussão feminista em São Paulo nos últimos anos, provavelmente concomitante a um processo de expansão do funk por aqui:

A controvérsia sobre o funk erótico-sexual traduz uma disputa de sentidos sobre “liberdade sexual” ou “opressão/objeto sexual” e do que seria uma “autêntica subversão cultural à ordem sexista e racista”. O debate tende a polarizar *sujeito e estrutura*, reproduzindo a dicotomia *indivíduo/autônomo x sociedade/reprodução dos padrões*. Essa percepção política sugere uma importante interrogação: o funk é um obstáculo ou uma possibilidade de “empoderamento” feminista na cultura jovem feminista de segmentos populares? (Fritzsche, 2004) (Ibidem, pp. 245 – 246).

O que notei no contato com outras pesquisas, nas aproximações de campo iniciais no contato com funkeiras cariocas e paulistas, e através do trabalho de campo mais aprofundado e entrevistas com algumas funkeiras em São Paulo, é que as relações de gênero e sexualidade/erotismo são mais complexas e, por vezes, ambíguas, do que pressupõe esta polarização sob a qual as opiniões externas ao universo funk podem ser mapeadas.

Em atividade supracitada realizada em maio de 2014 no Sesc Vila Mariana (SP), em que um grupo de pesquisadoras convidadas e público interessado debatia sobre o lugar da mulher no funk, no samba e no hip hop, ao passo que se aproximou as hip hoppers de um ativismo de mulheres de periferia relacionado à luta por direitos fundamentais, como já explorado no capítulo anterior a partir das experiências de campo, também pensou-se sobre a aproximação das funkeiras com um feminismo mais “tradicional”, ligado à questão da autonomia das mulheres sobre o próprio corpo, sobretudo no que diz respeito à reivindicação por liberdade sexual.

No caso do Rio de Janeiro, o fortalecimento dos chamados funk sensual/funk putaria nos anos 2000, abriu uma nova porta de entrada para as mulheres se tornarem protagonistas deste estilo, como intérpretes, compositoras, e não mais apenas dançarinas, formando grupos apenas de mulheres que cantam e dançam. Quanto às

composições, é preciso destacar que, embora em grande parte as próprias funkeiras sejam as compositoras de suas músicas, em alguns casos, apesar das músicas terem o eu-lírico feminino, são escritas por – ou em parceria com – homens: parceiros musicais, empresários e produtores. Por terem letras femininas, essas músicas foram consideradas por Berino (2014) como expressão de “uma questão de gênero e, como tal, um agenciamento político” (Ibidem, p.3), de modo que as vozes femininas teceriam novas visibilidades, não apenas porque o funk se multiplica, mas também porque outras imagens se realizam e espaços são redesenhados com a presença das funkeiras, que cantam fantasias antes só presentes nas vozes masculinas (Ibidem, 2014).

Muitas músicas cantadas pelas funkeiras MC's desta ascensão do funk sensual que trazem uma perspectiva feminina da prática sexual, expressam, por exemplo, as posições e performances sexuais de sua preferência⁶⁵, colocando-se em diferentes situações quanto aos relacionamentos amorosos e sexuais: casadas, solteiras, amantes; expressando diferentes atitudes em relação a esses relacionamentos, às outras mulheres e aos homens. Dentre estas diferentes atitudes, destacam-se duas: a do conflito entre a amante e a fiel⁶⁶, pautada em uma rivalidade entre as duas figuras, marcada pelo que compreendem como os lados positivos e negativos do casamento, como o modo como serão tratadas e o modo como tratarão seus parceiros, sejam estes maridos ou amantes; e o discurso acerca de certa liberdade sexual que, diante de possíveis julgamentos, restrições ou imposições que possam ser feitos, preza pela autonomia para ter relações sexuais com quantos parceiros e do modo que se quiser, para negar as relações sexuais com quem não quiser e a possibilidade de reagir caso sejam hostilizadas em situações sexuais e amorosas⁶⁷.

Partindo das reflexões de Berino (2014) acerca da música “Funk do Lula”, do grupo de mulheres Gaiola das Popozudas, e também das outras canções do grupo também consideradas pelo autor, parece pertinente estendê-las a outros funks sensuais cantados por funkeiras, como os relacionados nas notas de rodapé deste capítulo: 1)

⁶⁵ São muitas as músicas, mas destaco aqui a música “Estaladinha”, da MC Filé, por se tratar de um exemplo bastante explícito disso: <https://www.youtube.com/watch?t=100&v=-2M0ATnpP0>.

⁶⁶ Há várias músicas em que esse duelo fica explícito, mas esta é a primeira delas, cronologicamente: <https://www.youtube.com/watch?v=SQe9AbPe5YM>. Último acesso em 02/06/2014.

⁶⁷ Alguns exemplos são as músicas: “A porra da buceta é minha” - <https://www.youtube.com/watch?v=MeaLpChL8vM>; e “Cachorra solta”: <https://www.youtube.com/watch?v=B1rL8OOSv4c>. Último acesso em 02/06/2014.

desacomodariam uma visão dócil do par homem-mulher; e 2) trariam um elemento de fixação pelo poder, através da repetição da magnitude (e do magnetismo) sexual do poder. Assim como Valesca Popozuda, ex-vocalista do grupo em questão, que para o autor “propõe encarar de frente, no campo cultivado pelo falocentrismo, as disputas que decidem vantagens, destaques e privilégios para homens” (Ibidem, 2014, p. 8), outras cantoras que tem em suas músicas o elemento do funk sensual parecem fazê-lo, em maior ou menor medida. As duas primeiras dimensões parecem estar intimamente relacionadas, pois o magnetismo sexual do poder é o que parece estar em disputa, desacomodando uma visão dócil do par homem-mulher, e colocando suas relações no plano do "jogo de sedução" ou “guerra dos sexos”, como caracteriza Carla Mattos (2011).

A cantora Anitta, que atualmente diz ser cantora de MPB e não mais de funk, e que no imaginário do público funkeiro está em diferentes lugares entre o funk e o pop, é um bom exemplo disso. A grande maioria de suas músicas de sucesso está baseada em histórias que contam um jogo de sedução no qual o eu-lírico feminino protagonista tem o poder de seduzir, conquistar e dominar, na situação de flerte e do relacionamento amoroso-sexual. Suas letras mais famosas têm um conteúdo sexual menos explícito, mas são povoadas por fantasias de dominação e sedução, como sua última música de sucesso, “Bang”, e outras mais antigas, “Meiga e Abusada”, e “No meu talento”, que tem versos como:

“Pensou, que eu fosse cair mesmo nesse papo?
Que, tá solteiro e agora quer parar
Eu, finjo, vou fazendo meu teatro
E te faço, de palhaço, pra te dominar
Tá fazendo tudo que eu mando
Achando que logo vai me ter
Mas no fundo eu só tô brincando com você”

(“Meiga e abusada”)

“Vem que eu já tô cheia de vontade de fazer acontecer
Hoje eu vou te enlouquecer
Hoje eu vou te enlouquecer
(...)
Esse som é pra dominar
Teu pensamento
Vem que eu vou te hipnotizar
No meu talento”

(“No meu talento”)

“Bang (bang) dei meu tiro certo em você
Deixa que eu faço acontecer
Tem que ser assim pra me acompanhar
pra chegar
Então vem, não sou de fazer muita pressão
Mas não vou ficar na tua mão
Se você quiser não pode vacilar
demorar
E pra te dominar
Virar tua cabeça
Eu vou continuar
te provocando”

(“Bang”)

Há ainda alguns argumentos que aproximam diretamente as funkeiras cariocas do feminismo, como aqueles mobilizados pela pesquisadora Kate Lyra e pelo DJ Marlboro no já citado documentário “Sou feia mas to na moda” (Garcia, 2005). Kate Lyra considera que, embora as funkeiras recusassem a classificação de feministas e considerassem o feminismo como algo ultrapassado à época do documentário, seu discurso era feminista. O DJ Marlboro – considerado um dos pioneiros do funk no Brasil e famoso DJ do estilo –, ao falar sobre o sucesso da cantora Tati Quebra-Barraco – considerada uma das pioneiras no estilo funk sensual e de grande prestígio entre o público funkeiro do Rio de Janeiro –, sobretudo entre as mulheres, classifica a cantora como uma “feminista sem cartilha”, que teria aprendido o feminismo “com a vida”.

Embora, como destaca Kate Lyra, as funkeiras que aparecem no documentário não se reconhecessem e denominassem como feministas à época, atualmente algumas delas se colocam como feministas. É o caso das próprias Valesca Popozuda e Tati Quebra-Barraco, em postagens em sua página no site Facebook e em reportagens⁶⁸. Essa questão, que exploro mais na última sessão deste capítulo, em relação com experiências que tive junto a funkeiras em São Paulo, demonstra uma transformação na concepção destas funkeiras cariocas sobre a ideia de feminismo ao longo da última década.

A relação entre funk e feminismo(s) tem sido debatida nos últimos anos, sobretudo nos meios feministas e acadêmicos, principalmente a partir da figura de Valesca Popozuda, que alcançou grande fama junto a públicos diferentes daqueles que

⁶⁸ Esta recente entrevista demonstra isso http://www.brasilpost.com.br/2016/04/15/tati-quebra-barraco-.htmlfemin_n_9702450. Última visualização em 30/05/2016.

são os públicos funk mais tradicionais, como as próprias feministas e o público LGBT⁶⁹. No caso de Valesca, foram várias as entrevistas em que a artista foi questionada sobre sua posição em relação ao feminismo, e a grande questão que parecia estar sempre implícita era: "Você é ou não é feminista?". Nas primeiras entrevistas, a funkeira se colocava como alguém a favor dos direitos e da autonomia das mulheres, mas não respondia diretamente à questão. Em uma recente entrevista, no entanto, se afirmou como "feminista" por lutar "por igualdade das mulheres junto aos homens", enfatizando em sua trajetória os aspectos desta luta por igualdade⁷⁰.

Mariana Gomes Caetano (2015), em sua dissertação, demonstra este processo vivido pela funkeira em sua relação com o feminismo. Mas é importante salientar que neste período em que a funkeiras e outras funkeiras transformaram suas concepções sobre feminismo, bem como as hip hoppers também passaram a falar e refletir mais sobre o tema, de modo geral ocorria uma popularização do temas e debates feministas. Nos últimos anos, houve certa explosão dos temas e debates, acredito que muito por conta da expansão da internet como local de trocas, além das heranças históricas das gerações anteriores.

Outra funkeira, MC Carol, de Niterói – que o público funkeiro e a própria Tati Quebra-Barraco consideram como sua sucessora por seu estilo de cantar e sua origem de "comunidade", do "morro", em suas palavras – esteve presente em uma atividade ocorrida no SESC Vila Mariana em setembro de 2014, intitulada "Funk e empoderamento feminino", que contou também com a participação da então mestrande Mariana Gomes Caetano (UFF), citada acima, e de Fabiana Faleiros (ou Lady Incentivo, seu nome artístico no funk). Nesta ocasião, MC Carol contou que gosta de ouvir músicas dos Racionais MC's, e que eles cantam a "realidade", "inclusive sobre as mulheres interesseiras".

Ao talvez perceber certo incômodo da plateia ao falar de "mulheres interesseiras", Carol explica: "a primeira coisa que uma mulher faz em um baile é perguntar aonde o cara mora e como ele vai embora... Mas posso estar equivocada", ao que ela riu e a plateia também riu. A impressão que tive foi que o público percebeu que

⁶⁹ Valesca foi, inclusive, convidada para ser destaque no carro alegórico da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo. Apesar de ter aceitado o convite, alguns imprevistos no dia impossibilitaram sua presença.

⁷⁰ A entrevista pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=lu68PkugInA>. Último acesso em 13/07/2015.

ela estava falando sobre um assunto delicado para o debate feminista, quando partem das próprias mulheres argumentos que as desqualificam, coletivamente, com base em um comportamento tido como típico e reprovável, como a possibilidade de serem interesseiras. Carol, naquele momento, parecia não compactuar com as ideias sobre feminismo que a própria plateia em grande parte compactuava, de que colocar as mulheres como interesseiras era um argumento de acusação que não se verificava na realidade e que contribuía para uma não solidariedade entre as mulheres.

A esse respeito sobre a solidariedade e cooperação entre as funkeiras, um programa de televisão do gênero reality show foi realizado a partir de maio de 2015 pelo canal de televisão Fox Life, com seis funkeiras. No programa, as funkeiras já citadas Tati Quebra-Barraco, Mc Carol de Niterói e outras, Mc Sabrina, Yani Filé, Mary Silvestre e Karol Ka, ficavam em um luxuoso apartamento em Copacabana concentradas para produzir algumas músicas juntas, focadas em uma grande apresentação ao final do programa em que cantariam as músicas produzidas nesta parceria. Segundo Tati Quebra-Barraco “a ideia era unir as mulheres do funk, que sempre foram desunidas”.

A artista, na verdade, atuava como uma “mentora”, segundo palavras das demais, e não participava tanto do cotidiano com o grupo, suas aparições eram mais pontuais, normalmente junto ao produtor musical Rafael Ramos. Pelo que diziam no programa, ambos foram convidados pela Fox para tomar à frente deste projeto, tinham um poder decisório ali sobre quem participaria, sobre os rumos tomados em termos da produção artística e das parcerias estabelecidas. As demais funkeiras, que segundo Tati foram “selecionadas entre mais de cinco mil artistas”, conviviam diariamente na casa, para além dos momentos de produção das músicas e do show final. De acordo com o que disse Tati Quebra-Barraco no episódio inicial, a experiência era inédita, pois “nunca teve seis mulheres unidas pelo funk em cima do palco, porque é uma briga de ego”. O intuito do programa, assim, seria o de cooperação entre as artistas em prol de objetivos como a promoção coletiva e individual de seu trabalho, a partir da percepção de um cenário de “briga de ego” entre as mulheres no funk (ainda assim, a “briga de ego” esteve presente em algumas passagens do programa).

Tati era considerada pelas demais como a “rainha do funk”, a mais famosa e reconhecida funkeira, que “veio de ‘comunidade’, ‘favela’, ‘morro’” – os três termos são utilizados pelas demais funkeiras no programa, como sinônimos –, e que teria começado “a abertura do funk carioca para as mulheres”. Este assunto, a origem e o pertencimento ao morro, era constante, e permeou todo o programa, que teve doze episódios. Dentre as outras cinco funkeiras, três delas eram reconhecidas como do morro: Mc Carol de Niterói, Mc Sabrina e Yani Filé. A primeira é, como já dito, tida como a sucessora de Tati, pelas semelhanças que elas citam como as semelhanças físicas e nos temas que cantam, mais escrachados. A segunda canta temas de funk consciente, e seu maior desafio no programa, colocado pelos produtores e pelas parceiras profissionais, era quebrar um pouco a seriedade de suas músicas e explorar um lado mais sensual. Sabrina tinha muita resistência a isso, via como algo negativo que desvalorizava as mulheres, e os temas conscientes como urgentes e fundamentais de serem tratados pela cultura funk. A terceira é talvez a que mais cante temas relacionados a sexo, sexualidade e erotismo. Começou no funk como dançarina do funkeiro Mr. Catra – hoje reconhecido por suas letras que também tratam de sexo e por sua figura pública como viril e sexualmente ativo –, e seu principal desafio no programa era se apresentar com menos dança e mais música cantada.

As outras duas eram consideradas, desde o início, como artistas de “fora”, Mary Silvestre porque anteriormente à carreira de funkeira tinha uma carreira de modelo, e Karol Ka era cantora de um estilo mais pop, e ambas estavam ainda tentando adentrar o mundo funk. Além disso, o fato de não serem do morro também parecia fundamental para serem consideradas de fora, pois não teriam a “essência” funk. São vários os momentos do programa em que isso aparece, como no segundo episódio, em que Tati e Rafael entrevistam cada artista e, ao tratar de suas trajetórias, Tati sempre faz referência ao tema. Por exemplo, ao conversar com Karol Ka, diz: “Na verdade a gente quer que você sinta a essência do funk. É ir lá na comunidade, é ver lá o ‘tamborzão’, de onde veio, o sofrimento, que é onde tudo começou, a verdade é essa”.

Para Mary Silvestre, Tati pergunta se ela já esteve “na comunidade”, como se questionasse se as artistas, mesmo que não tivessem nascido e vivido ali, atuavam e cantavam para este público, público que também poderia legitimar uma “funkeira de verdade”. Para Mc Sabrina, que é do morro, Tati diz: “funk a gente tem na veia; todo o

sofrimento do Funk eu acredito que você passou”. Em um dos episódios, Tati Quebra-Barraco leva Karol Ka e Mary Silvestre para a Cidade de Deus, comunidade em que nasceu e cresceu, por considerar que, em suas palavras: “A pessoa quer ser funkeira, quer ser MC, eu acho que o ideal é ela conhecer a comunidade, porque o funk sai da comunidade, né? O funk é raiz”. Mc Carol também faz algumas declarações a esse respeito no programa, como por exemplo: “Sou do morro, sou favelada, sou humilde, eu nunca vou perder a essência do funk”, e “o funk não se aprende, o funk se vive”.

A resistência de Karol Ka em se submeter à legitimação das outras pareceu ter sido o principal fator que a fez, justamente, não ser reconhecida enquanto uma “verdadeira funkeira”, do início ao fim do programa. Já Mary Silvestre, que se colocou desde o início como alguém que teria que aprender sobre funk para se tornar uma funkeira legítima, como se sua experiência de vida e suas habilidades musicais então não fossem suficientes já que não era do morro, teve uma recepção muito melhor pelas demais. A música que Tati Quebra-Barraco e Mary Silvestre produziram em dupla era simbólica disso. Na primeira parte, Mary canta: “(...) Chama o povo do gueto e os playboys/ Não importa de onde cola com nós/ A mistura faz a química rolar (...)”, e Tati em seguida canta “Vamo lá ‘patricoca’/ Que eu vou te ensinar/ No gingado do meu gueto/ Os playboy vai se amarrar/ Já meti a boladona agora vou falar pra tu/ Vou causar na CDD [Cidade de Deus]/ Vou causar na Zona Sul”. Assim, o fato de saber ou não fazer um funk de verdade, a fronteira entre o pop e o funk era tênue no caso delas, que por não terem a vivência do morro, da comunidade, não teriam também a chamada essência do funk.

O modo de dançar também explicitaria isso, como no caso de Karol Ka, que faria, segundo as outras, danças que lembravam as divas pop, e não os movimentos das funkeiras, que seriam representados por Yani Filé. Mariana Caetano (2015) destaca a observação de Adriana Lopes (2010) sobre como as funkeiras – e também os funkeiros – que começam a cantar músicas que são consideradas mais “light”, em que o conteúdo sexual não é tão evidente, ou músicas mais românticas, acabam mudando de gênero musical, passando a ser classificadas como cantoras de “pop romântico” (LOPES, 2010 apud CAETANO, 2015). Segundo as autoras, parece haver aí uma restrição nas identidades de gênero que podem ser encenadas no funk.

Nesse sentido, outro fator que é debatido nos meios feministas, e que Berino (2014) retoma a partir dos pontos de vista divergentes de Kate Lyra (2007) e de Adriana Lopes (2010), é sobre até que ponto a sensualidade destes funks é um posicionamento político deliberado, e até que ponto é um constrangimento mercadológico. Segundo Lopes (2010), a aproximação feita por Kate Lyra (2007) entre as funkeiras e as rappers estadunidenses, como "mulheres jovens e negras que estão desenhando um novo tipo de feminismo" (LOPES, 2010, p. 139), perderia força à medida que se considera que muitas dessas rappers são DJs, empresárias, donas de selos e possuem seu próprio estúdio, ao contrário das funkeiras, que têm suas encenações e interpretações fortemente influenciadas por homens – empresários e/ou produtores. Contra-argumentando com relação ao ponto de vista de Kate Lyra, Lopes ainda destaca duas características do funk: as relações de gênero assimétricas que dificultariam um lugar de enunciação das funkeiras, e a ausência de busca por estabelecimento de solidariedade entre as mulheres e alteração das relações hierárquicas de gênero.

Ao retomar a trajetória de MC Dandara, que segundo a própria MC teria passado do rap para o funk putaria como estratégia de marketing e venda, Lopes questiona:

[A]té que ponto o "falar de sexo" é sinônimo de resistência, ou ao contrário, é uma das alternativas impostas pelo próprio mercado funkeiro às mulheres, pois, de acordo com Dandara, é "o que tá na moda, o que tá me dando espaço nos jornais e as jornalistas gostam de ouvir" (Ibidem, p. 142).

Assim, chama a atenção para certa "industrialização do erotismo", e sugere que o funk tenha sido incorporado pela indústria pornográfica, sem que, no entanto, isto implique em falta de agência e de escolhas para as jovens. Retomando Butler (1997), Lopes diferencia agência e resistência, esta última que para Butler significaria a possibilidade da ação resultar em ressignificação radical dos discursos. Dessa forma, a cena funk contemporânea não traria tal significação, pois além de ser condicionada pela "pornografia" que vende, os rumos e sentidos do funk e das carreiras das funkeiras são decididos por homens nos bastidores, a partir de posições de decisão e de maior poder.

Heloisa Buarque de Almeida (2007), em artigo que retoma alguns pontos de sua tese de doutorado sobre as correlações entre consumo, gênero e telenovela, traz uma reflexão pertinente para pensarmos sobre esta mesma questão posta por Adriana Lopes, e sobre as especificidades das relações entre funk, gênero e feminismos investigadas

pela presente pesquisa. Segundo Almeida, a construção das telenovelas está intrinsecamente relacionada à publicidade, a qual tem naquelas um importante veículo de propaganda de variados produtos e de estímulo a determinados hábitos de consumo, por meio do *merchandising* e dos intervalos comerciais.

Assim, tendo as mulheres como seu principal público, e no intuito de atingir o maior espectro possível de mulheres de diferentes camadas sociais, interessa aos publicitários que as mulheres retratadas como personagens principais das telenovelas – as “heroínas”, como denomina a autora – sejam mulheres “que têm sua profissão, são economicamente ativas e independentes, têm vida sexual ativa e feliz, relacionam amor a prazer e realização sexual, como o tipo *moderno* definido pelos publicitários” (p. 183). No entanto, de modo a dialogarem também com setores mais conservadores do país, parte do mercado consumidor buscado, estas personagens “mantêm também coerência com valores ditos tradicionais como ser boa mãe e dedicar-se à família” (p. 183). Desse modo, a imagem de “super-mulher-ideal” (p. 189) veiculada pelas telenovelas seria cuidadosamente pensada pelos publicitários como um modo de dialogar com um público amplo, e constitutivo de um potencial mercado consumidor.

As considerações de Almeida sobre a necessidade de atentar para a estrutura comercial que sustenta a mídia na qual são veiculadas tais construções de gênero, e a consequente compreensão dos “limites e possibilidades simbólicas da indústria cultural” (p. 190) dialogam com esta pesquisa. Se, até aqui e adiante, falo sobre como as funkeiras constroem lugares de gênero, sexualidade e raça, é importante salientar que o fazem em um contexto cultural de forte apelo comercial. Bastante diferente da estrutura comercial publicitária das telenovelas, em suas próprias lógicas, que procuro explicar neste texto, mas tem preocupações com o diálogo com um público o mais amplo possível, nos anseios das artistas de que seu trabalho se popularize. Além disso, como procuro demonstrar neste capítulo, ainda que geralmente as funkeiras cariocas das quais falo neste tópico e aquelas com quem tive contato em São Paulo componham suas próprias músicas, os locais de poder e difusão das músicas e das/dos artistas continuam sendo ocupados por uma maioria de homens, produtores, DJ’s e empresários.

Uma abordagem não oposta mas complementar a esta, é a de autoras/es que, em comentários mais baseados nas composições e encenações, enfatizam mais a dimensão

das escolhas feitas e das possibilidades abertas pela presença e lugar ocupado pelas jovens. A esse respeito, Adriana Facina (informação verbal)⁷¹ considera que estas jovens têm muito claro que a) o funk sensual/putaria é a via de inserção mais proveitosa que podem ter no funk, e b) o que cantam é uma performance, assim como as letras que carregam conteúdos machistas cantadas por homens o são, podendo haver mediações nas práticas em relação ao conteúdo das letras. Berino (2014), que não faz uma discussão tão aprofundada sobre os bastidores do mundo funk, considera que o fundamental seria pensar as composições e encenações como “narrativas e práticas abertas oportunas para discussões sobre gênero e pós-gênero, e também a respeito da cidade e da vida nas escolas” (BERINO, 2013, p. 9).

De fato pensá-las como oportunas para discussões sobre gênero pode ser muito produtivo, e importante para reconhecer que o campo de pesquisa desenvolvido neste trabalho no funk, que no início se centrava sobretudo sobre mulheres “periféricas”, não-brancas, heterossexuais e cisgêneras (ou, no limite, não marcadas por cis ou transgeneridade), vai para além disto, embora hegemonicamente seja pautado por matriz heterossexual (BUTLER, 2003 apud LOPES, 2010) que pressupõe uma identidade de gênero cisgênera e uma orientação sexual heterossexual. Isto porque uma característica marcante do funk nacional – marcante por seu ineditismo no âmbito da cultura popular de massa – tem sido a presença de funkeiras travestis e/ou transgêneros como MC Xuxu, MC Transnitta, que traz em seu nome de trabalho sua identidade trans e sua inspiração na funkeira Anitta⁷², Mc Beyonda, Mulher Banana, entre outras. Em seu repertório há músicas que tratam do jogo da sedução peculiar ao funk sensual/putaria, e também sobre a condição das travestis e mulheres trans, com temas como o preconceito e a busca pelo reconhecimento de sua identidade de gênero⁷³. Outras/os funkeiras/os

⁷¹ Informação fornecida pela Prof^a Dr^a Adriana Facina em palestra no ciclo de debates “Mulheres e Cultura” do SESC São Paulo, em maio de 2014.

⁷² Anitta é uma funkeira carioca conhecida por ser a criadora do “quadrado de 4”, passo de dança hoje bastante difundido entre as/os funkeiras/os, e pela música “Show das Poderosas”, cujo videoclipe oficial tem mais de 100 milhões de visualizações.

⁷³ Mc Xuxu é a mais conhecida nacionalmente, com sucessos como “Um beijo” – quase 1 milhão e meio de visualizações no Youtube –, “Bonde das Travesti” e “Desabafo”; Mc Transnitta tem a música de maior sucesso “Para menino”; Mc Beyonda, com “Meu corpo é blindado” e Mulher Banana, com “Só provocação”. Mc Transnitta e Mc Beyonda ainda encenaram recentemente em vídeo o duelo já citado aqui entre a amante e a fiel, encenado originalmente por suas madrinhas, Mc Kátia e MC Nem. As músicas estão disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZbyVY9slRo>; <https://www.youtube.com/watch?v=iNxTzngiulQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=gS4QG499nc4>; <https://www.youtube.com/watch?v=j9goatcU6TQ>; <https://www.youtube.com/watch?v=OOoCZfYWUPY>;

que também mexem com a matriz heterossexual, mas que não necessariamente se autodeclaram na categoria trans, são o Bonde das Bonecas, o Bonde das Indomáveis, grupos que cantam e principalmente dançam em suas apresentações, e o grupo Sapabonde⁷⁴.

Além de as/os artistas que se enquadrariam e fariam músicas diretamente relacionadas à ampla categoria LGBT – que inclui pessoas cujas identidades de gênero e/ou orientações sexuais não se sentem contempladas pela matriz heterossexual hegemônica – há também aquelas que, como Valesca Popozuda, se encaixam nesta matriz tanto pessoalmente quanto artisticamente, mas ainda assim têm um público LGBT enorme. Inclusive, como já citado, Valesca foi contratada pela Netflix, empresa estadunidense que oferece serviço de TV por Internet, a participar da 19ª Parada do Orgulho LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais) de São Paulo em 2015 ao lado de atrizes do elenco da série, também estadunidense, “Orange Is The New Black” conhecida, entre outras coisas, por abordar as temáticas da bissexualidade e lesbianidade.

No mesmo sentido do funk como prática oportuna para discussões sobre gênero, Pereira (2014) destaca a perspectiva que desloca a compressão do funk como expressão cultural exclusivamente masculina, contraposta à compreensão de outra expressão cultural que comumente é vista da mesma forma, o hip hop. Para o autor, um aspecto que, na visão de seus interlocutores de pesquisa, diferenciaria muito ambas as expressões é a participação das mulheres. Enquanto no hip hop o espaço seria pouco, seja como público, seja como protagonista das expressões estéticas, o funk garantiria um espaço fundamental para as mulheres, a dança – que se diferenciaria da dança break, característica do hip hop, composta por componentes agonísticos mais associados a padrões hegemônicos de masculinidade e/ou virilidade –, estabelecendo-as como público fundamental nas festas. Disso decorreria, inclusive, o maior sucesso que o funk

<https://www.youtube.com/watch?v=RQnjAlcYuPw;>
[https://www.youtube.com/watch?v=u7W_8gY1kDU.](https://www.youtube.com/watch?v=u7W_8gY1kDU)

⁷⁴ O bonde das bonecas, em vídeo com mais de 3 milhões de visualizações no Youtube, faz um cover do sucesso “Aquecimento das Maravilhas”, do grupo Bonde das Maravilhas; o Bonde das Indomáveis canta e dança em um vídeo com mais 1 milhão de visualizações a música “Quadrado Chinês”. O Sapabonde tem como músicas mais visualizadas no Youtube a “Maria Passivona” e a “Vai não se esconde”. As músicas estão disponíveis, respectivamente, em: [https://www.youtube.com/watch?v=2BFE8AWxIQ;](https://www.youtube.com/watch?v=2BFE8AWxIQ)
[https://www.youtube.com/watch?v=asWfi7v1dNg;](https://www.youtube.com/watch?v=asWfi7v1dNg) [https://www.youtube.com/watch?v=p21s64bs3q0;](https://www.youtube.com/watch?v=p21s64bs3q0)
[https://www.youtube.com/watch?v=L9uyiUM69KY.](https://www.youtube.com/watch?v=L9uyiUM69KY)

tem feito nos bailes em relação ao refluxo do rap, pois a grande presença de mulheres atrairia também mais homens.

Embora alerte que não se pode construir, particularmente em São Paulo, uma dicotomia entre funk e hip hop, visto que muitas das músicas do primeiro trazem referências do segundo e muitos dos artistas circulam por ambas as expressões em seus shows, Pereira destaca o conteúdo sexista de algumas letras de hip hop, contrapondo a letras de funk ostentação em que as mulheres seriam, em sua perspectiva, exaltadas:

Curiosamente, uma percepção de um suposto apego das mulheres ao consumo e uma maior admiração por homens que detenham certo poder econômico, criticado pelos rappers, é o item mais valorizado e exaltado como comportamento ideal de uma mulher por esse estilo ostentação no funk (Ibidem, p. 14).

Nos espaços de funk freqüentados para a realização desta pesquisa, se confirmou o que Pereira destaca quanto a: 1) o funk como lugar em que as mulheres estão em maior número, em comparação com o hip hop, pensando no conjunto entre as/os artistas e o público; 2) da importância da dança para a ocupação de tal espaço, e 3) do modo como um apego ao consumo e aos homens que detenham certo poder econômico é considerado, na maioria das letras de MCs paulistas, como algo positivo ou, no mínimo, como um objetivo a ser perseguido pelos rapazes.

No entanto, é preciso destacar que, a partir das experiências que tive junto a funkeiras e hip hoppers, se somado o espaço de público e artistas a presença de mulheres é maior no funk, com minhas interlocutoras hip hoppers pude notar que o espaço na cena hip hop é realmente restrito às mulheres, mas há muitas buscando este espaço, ainda que tenham uma menor visibilidade. Além disso, a quantidade de mulheres protagonistas ou em locais de maior poder – cantoras, compositoras, produtoras ou empresárias – no campo que vivenciei no funk é igualmente reduzida, de modo que o grande diferencial que observei nesta pesquisa é que a quantidade de mulheres era expressivamente superior no funk do que no hip hop se pensado especificamente o público de ambos, porque em termos de protagonistas, eram bem semelhantes. A situação de poucas mulheres em lugar de protagonismo e poder, bem como suas dificuldades para acessar esses lugares, no entanto, não são exclusividade do funk e do hip hop, mas uma situação mais ampla da presença de mulheres nas expressões artísticas de modo geral.

No que diz respeito às temáticas de sexo e sexualidade, atualmente também muito presentes no funk produzido em São Paulo, foi notável que os funks com esta conotação também contam com uma grande participação de mulheres – embora no campo frequentado em São Paulo as vozes de anunciação sejam atualmente muito mais masculinas do que femininas – fundamental para o jogo da sedução, baseado em uma matriz heterossexual hegemônica, complementando o binário homens/mulheres; É notável também que, sendo o funk sensual/putaria uma das poucas expressões culturais de massa que aborda diretamente o sexo e a sexualidade, as expressões que subvertem essa matriz heterossexual também ganham algum espaço e visibilidade através do meio funk, como visto nos parágrafos acima, e como exploro mais à frente a partir de experiências de campo vivenciadas em São Paulo.

Liga do Funk: Arte do Gueto⁷⁵

O campo em São Paulo, além das experiências mais difusas que já citei na primeira nota de rodapé deste capítulo, ocorreu através da aproximação com a Associação Liga do Funk, que conheci por intermédio da artista estrangeira que auxiliei, pois o presidente da Liga, Marcelo Galático, empresaria muitas das funkeiras com quem a artista plástica e eu tivemos contato naquele período. Criada em 2012, a Liga do Funk é uma associação voltada para a profissionalização e capacitação de jovens que anseiam tornarem-se artistas reconhecidos de funk. A associação realiza reuniões semanais, que ocorrem atualmente todas as quartas-feiras no período da tarde, no auditório da ONG Ação Educativa, localizada na Vila Buarque, perto da Rua da Consolação e da estação República do metrô. As reuniões, sempre lotadas durante o período em que frequentei, contam com a participação de aproximadamente cinquenta pessoas a cada encontro, a enorme maioria de jovens homens, que têm entre treze e os trinta anos de idade. A Liga as vezes realiza atividades periódicas paralelas às reuniões, como, por exemplo, o “Pancadão”, que durante certo período foi realizado mensalmente, às sextas-feiras.

Nas reuniões semanais que frequentei, todos se reuniam em uma sala que tem um palco e diversas cadeiras, onde se acomodavam os jovens. No palco, dois rapazes um pouco mais velhos e conhecidos por sua atuação no funk de São Paulo coordenavam

⁷⁵ Este é o nome completo da Associação sobre a qual falo neste item.

as reuniões, dando avisos sobre eventos e questões organizacionais. Antes de chamarem os garotos ao palco, anunciavam quem seriam os artistas que participariam da “Cadeira Elétrica” na segunda parte da reunião, atividade de sabatina com pessoas convidadas, normalmente relacionadas ao funk – MCs, DJs, produtores – mas também a outros movimentos culturais, representantes de movimentos sociais ou do poder público. Durante um período, o início das reuniões também tinha a apresentação de artistas de outros estilos musicais próximos ao funk, além de aulas de dança.

Quanto à atuação de produtores e empresários, me chamou a atenção que estes aparecem quase como elementos da cultura funk, ao lado dos DJs, MC's e dançarinas/os. Atuam como articuladores no processo de profissionalização e divulgação dos artistas, pensando estrategicamente como encaixá-los em projetos que tenham o seu perfil. Alguns são mais conhecidos, outros menos conhecidos, mas fazem parte dos objetivos e sonhos da maioria das/os jovens gravar com um produtor específico ou ser agenciado por um empresário específico – ou por uma empresa produtora específica –, objetivos que podem fazer muita diferença para o sucesso ou não de cada um. Aqui vale destacar, estabelecendo uma similaridade com o que Adriana Lopes (2010) fala sobre o mundo funk carioca, que "as mulheres habitam o mundo funk, apenas, como MCs e dançarinas. De um modo geral, não encontramos, nos bastidores do mundo funk [paulista, no caso], mulheres empresárias ou DJs" (Ibidem, 138).

Depois da parte introdutória da reunião, os frequentadores das reuniões eram chamados ao palco, um a um, para se apresentar dizendo seu nome – quase sempre um apelido que já funcionaria como nome artístico –, o bairro em que moravam, e cantar qualquer funk, fosse um famoso, fosse um de autoria própria e ainda desconhecido do grande público. Tinham prioridade na ordem das apresentações os novos participantes que se somavam, que estavam “conhecendo a Liga pela primeira vez”, como diziam os apresentadores, de modo que a dinâmica dos encontros é bem fluida em termos da presença dos jovens. A cada apresentação, os dois mestres de cerimônias davam dicas de postura de palco, desenvoltura dos corpos dos cantores, interação com a plateia, técnicas vocais e com o microfone, como por exemplo, segurarem o microfone de modo que sua voz fosse amplificada e não abafada. Em algumas ocasiões os encontros focavam em aulas sobre cada uma destas técnicas. O elemento da presença é bastante

valorizado, como parte integrante de uma demonstração de autoconfiança que pode animar mais o público.

Em seguida, os frequentadores antigos também podiam subir ao palco e se apresentar, e a melhora de suas apresentações era comentada, estimulando os demais. Cada um cantava uma ou duas músicas, e depois cedia lugar ao próximo. Era muito comum que os mestres de cerimônia perguntassem ao grupo quem vinha das diferentes regiões da cidade, classificadas pelas zonas leste, sul, norte e oeste. Frequentemente essas regiões eram tema de conversas, principalmente sobre os MC's de funk famosos que tinham vindo de cada uma dessas regiões⁷⁶. Os participantes vinham de bairros considerados em regiões das periferias da cidade, semelhantes àqueles destacados anteriormente no caso das hip hoppers, e eram, em geral, rapazes e moças que eu reconheci como negras/os – e que por vezes também se denominavam como negras/os.

Apesar de frequentemente morarem em bairros afastados em relação à região central da cidade, as/os jovens que conheci se encontravam semanalmente em um bairro do centro, onde acontecem as reuniões da Liga. Pelas conversas que tivemos e durante as entrevistas, muitas/os disseram frequentar bailes em bairros normalmente próximos do local onde moram, mas também frequentam outros bailes reconhecidamente bons em bairros de outras regiões da cidade. Embora a maioria dos bailes aconteça em bairros afastados do centro, uma de minhas interlocutoras citou o “baile da São Paulo”, no centro da cidade e onde, segundo ela, “é todo mundo misturado”. Este baile, por acontecer na rua, é considerado um “fluxo”, como muitos que acontecem na cidade e geram polêmica por não serem permitidos por lei⁷⁷. Outro espaço localizado na região central da cidade e onde algumas/alguns funkeiras/os com quem tive contato costumam frequentar para o lazer e também profissionalmente é a Casa do Seu Zé, casa noturna LGBT localizada na Avenida São João.

Assim, por mais que costumem habitar regiões que consideram como periferias, o espaço de fruição da cena funk para as/os jovens que conheci não se restringe às periferias, mas circula pela cidade, inclusive na região do centro que, como já vimos nos

⁷⁶ Como, por exemplo, o MC Daleste, que carregava em seu próprio nome artístico a sua marca de pertencimento a uma destas regiões.

⁷⁷ Os fluxos são bailes funk gratuitos que acontecem nas ruas da cidade, sobretudo nas regiões de periferias, em festas que reúnem milhares de jovens semanalmente e que acontecem ao mesmo tempo em diversos bairros.

capítulos um e dois, é um território onde historicamente as culturas juvenis e/ou negras também tem se construído ao longo das últimas décadas na cidade. O slogan da associação, atualmente estampado na foto de perfil da Associação no *Facebook*, no entanto, chama a atenção e comunica algo:

“Liga do Funk – Arte do Gueto”. A expressão “gueto” parece demarcar um pertencimento e uma identidade periférica, expressos também em muitas letras de funk cantadas pelos jovens. Uma "arte do gueto" era o tempo todo enfatizada neste pertencimento, pelos funkeiros e funkeiras com quem conversei e convivi, e mesmo o elemento da ostentação muito presente nas letras, muitas vezes visto interna e externamente ao funk como uma negação da condição periférica, entre as/os funkeiras/os com quem convivi demonstrava que o ato de “ostentar” não necessariamente significa uma negação de sua condição e identidade periférica.

Ainda sobre a dinâmica dos encontros semanais, do lado de fora do auditório a reunião também acontece: muitos ficam na frente do prédio conversando, fumando, mostrando músicas uns para os outros no celular, cantando e dançando⁷⁸. Principalmente um pouco antes de iniciar a reunião, e um pouco depois de terminada, se reúnem na frente do prédio em uma rodinha, onde batem palmas em ritmo de uma batida de funk, e alguns vão cantando em cima desta base feita pelas palmas, cantam

⁷⁸ Na época em que estive em campo, um estilo de dança chamado “Passinho do Romano” ficou bastante famoso entre as/os funkeiras/os. Muitas eram as versões da origem do “Passinho”, mas o que se sabe ao certo é que foi mais uma das “zoeiras” criativas que se transformou em fenômeno entre os jovens, em vídeos que atingem quase 45 milhões de visualizações no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=kpJApAfODSE>. Última visualização em 16/05/2016.

músicas suas, músicas famosas ou improvisam rimas. Considero este um espaço bastante marcante, pois não apenas nas reuniões da Liga, mas em frente a escolas, em parques e outros lugares em que os jovens que gostam de funk se reúnem, uma rodinha destas se forma. Além disso, parece haver semelhança com os “rolês” de rap, onde é bastante comum que se reúnam rodinhas para cantar e dançar, ao som de uma base feita sobretudo com a própria voz, o *beatbox*, que consiste na percussão vocal do hip hop, a partir da reprodução de sons de bateria e efeitos de DJ com a voz, boca e cavidade nasal. Nestes casos do hip hop, a música é quase sempre o improvisado de rimas, formando muitas vezes batalhas “informais” de MC’s.

Voltando ao lado de dentro da sala, nas reuniões, os apresentadores falam sobre a importância de as/os funkeiras/os registrarem legalmente seus nomes de trabalho e suas músicas. Falam também sobre a importância de produzir suas músicas e colocar no *Youtube*, buscando sempre o aperfeiçoamento das técnicas, e buscando a exposição para que sua música seja acessada e compartilhada. Destacam como vários dos que atualmente estão famosos, fazendo vários shows por mês, já frequentaram aquelas reuniões e eram como qualquer outro ali, mas perseveraram e desenvolveram suas estratégias de divulgação e propaganda de seu trabalho. Um exemplo recente foi Mc João, cantor da música “Baile de Favela” – uma das mais famosas do ano de 2015 no Brasil –, que costumava frequentar as reuniões da Liga do Funk quando ainda não era famoso.

Muitos destes MC’s atualmente famosos participam de uma atividade que ocorre na segunda parte das reuniões, chamada “Cadeira Elétrica”. Quando chega o momento da “Cadeira Elétrica”, eles se sentam em cadeiras colocadas no palco e respondem a perguntas dos participantes da reunião, normalmente sobre sua trajetória pessoal e profissional, suas conquistas atuais e seus conselhos àqueles que ainda não “decolaram”. Não só MC’s de funk participam, mas alguns MC’s de rap já participaram, em uma intenção de, segundo os organizadores “quebrar barreiras com relação a outros movimentos”, e reconhecendo-se uma “origem comum” de ambos os movimentos. Nessas atividades também já participaram figuras representantes do poder público, como o então secretário de cultura municipal, Juca Ferreira, e o atual prefeito de São Paulo, Fernando Haddad.

A participação de representantes do poder público da gestão municipal da cidade de São Paulo se enquadra em um contexto em que ambos os setores – a Associação e a atual gestão da Prefeitura paulistana – se declaram dispostos a estabelecer uma ponte entre o poder público e os jovens das periferias da cidade, considerando a cultura Funk como um importante fio condutor deste diálogo. Se, por um lado, a Liga do Funk se coloca como interessada em pautar junto à Prefeitura o tema da cultura Funk na cidade, reivindicando políticas públicas adequadas, por outro, a atual gestão municipal manifesta a intenção de solucionar impasses envolvendo o público funk, como, por exemplo, os “fluxos”⁷⁹.

Nas reuniões da Liga que frequentei, a presença de mulheres era minoritária, mas pude notar um crescimento do número de frequentadoras ao longo dos dois anos em que me aproximei periodicamente. No início, em cada reunião cerca de cinco garotas participavam, algumas auxiliando na organização e na parte mais burocrática como a coleta de assinaturas e as inscrições para apresentações, algumas como acompanhantes dos rapazes – amigos, namorados ou filhos – e outras como cantoras. Troquei contatos de redes sociais e telefones com algumas delas, mas destas que conheci no início apenas uma seguiu como interlocutora. Foi em um dos meus retornos à Associação que conheci minhas demais interlocutoras, que estavam chegando na Associação há pouco tempo, e que me foram apresentadas pela então produtora da Liga, Paula⁸⁰, uma moça jovem (de vinte e poucos anos), estudante universitária de geografia, que se colocava como negra e feminista. A presença de Paula destoava no ambiente bastante masculinizado dos bastidores do funk que já contextualizei.

Neste ponto, em que cito o primeiro nome fictício no texto, gostaria de fazer algumas considerações. No campo do hip hop, cito o nome verdadeiro de quase todas as interlocutoras de quem falo ou reproduzo suas falas porque são falas públicas ou que reproduzem conteúdos que já estão públicos em livros e outros textos. Já no campo do funk, são pouquíssimos os casos em que cito seus nomes verdadeiros, apenas no caso de

⁷⁹ Muitos moradores dos arredores de onde ocorrem os fluxos reclamam que esta seria uma prática ilegal. Frequentemente, a força policial intervém de forma violenta reprimindo – ou “dispersando”, em suas palavras – os fluxos e deixando jovens feridos pelo uso de armas de bala de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. São muitas as notícias sobre jovens que ficaram feridos após intervenções policiais nos fluxos. As últimas notícias são <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/10/jovem-fica-cego-apos-pm-atirar-com-bala-de-borracha-em-sp-diz-familia.html>; e http://www.vice.com/pt_br/read/fluxo-marcone-baile-de-favela-douglas-santana-policia-militar-cega-crianca.

⁸⁰ Nome fictício.

suas músicas já lançadas a público. Apesar de minhas interlocutoras do funk terem dito que gostariam de ter seus nomes citados, considero que, por serem conversas não-públicas, citá-las poderia incorrer em alguma consequência indesejada ou imprevista no futuro.

Tive dúvidas quanto a isso até o momento final de pesquisa, pois o fato de elas terem me pedido explicitamente para citar seus nomes me fazia pensar que isto seria um feito de reconhecimento e dignidade para elas, e uma postura justa do ponto de vista do fazer antropológico. No entanto, percebi que esta questão do anonimato estava indo além de um mero detalhe, coincidindo com o que Claudia Fonseca (2008) diz em seu texto, recomendado a mim por uma colega do grupo de pesquisa quando ela percebeu minha dificuldade neste ponto. A autora conta sobre como o uso ou não do anonimato pode ser um dilema, e explora casos em que seu uso pode ser um entrave para o fazer antropológico respeitoso em determinadas sub-áreas. Por outro lado, argumenta que em sua sub-área de trabalho, em que trata das “práticas cotidianas das pessoas – num espaço de intimidade que escapa a discursos oficiais e documentos públicos” (Ibidem, p. 42), o anonimato não implica necessariamente em uma postura politicamente omissa do pesquisador.

Ao contrário, na “corda bamba” em que anda o pesquisador entre “garantir a riqueza de detalhes que mantém fidelidade ao texto etnográfico, ao mesmo tempo que exerce uma vigilância constante aos limites éticos de sua ousadia” (Ibidem, p. 45), o que a autora chama de “desigualdade política” entre quem descreve e quem é descrito é colocado por ela como parte integrante do texto, de modo que a responsabilidade textual fica inteiramente a cargo do pesquisador. O uso dos pseudônimos, assim, seria uma maneira de lembrarmos que nossos textos antropológicos não têm a pretensão de restituir a “realidade bruta”, de imprimir “realidades” ao texto a partir, por exemplo, do uso do nome real de nossos interlocutores de pesquisa. Já a “mediação do antropólogo é fundamental” (Ibidem, p. 49), e para tanto em determinados temas e subáreas de pesquisa a escolha pelo anonimato pode ser pertinente, e esse estilo textual não necessariamente “é moralmente mais suspeito nem politicamente menos consequente do que seus congêneres” (Ibidem, p. 51). Assim, considero que por este texto tratar não apenas de conversas não-públicas, mas também de temas mais delicados ligados a gênero e sexualidade, o anonimato é a escolha mais responsável.

Voltando, então, à descrição das experiências de campo, as jovens com quem tive contato em geral cantavam músicas de funk ostentação e funk *melody*, falando sobre a paquera, a sedução e a “zoação” com o grupo de amigos. Eram temas semelhantes àqueles cantados pelos garotos, mas algumas letras traziam a perspectiva das meninas. Era interessante notar como, entre as músicas cantadas por meninos e aquelas cantadas por meninas, que iam do *melody* ao “putaria” – isso no que diz respeito ao modo menos ou mais explícito como as relações de flerte e sexuais eram abordadas nas letras, respectivamente –, se estabelecia uma disputa pelo protagonismo e pelo domínio do desejo na relação: uma disputa sobre quem era mais desejável e atraente ao outro. Com raras exceções, as músicas cantadas por elas/es nos encontros partiam de um referencial heteronormativo das relações sexuais e de erotismo, ponto que abordo na sessão seguinte.

Minhas interlocutoras tiveram contato com a Associação de diferentes formas. Algumas conheceram no início da história da Associação, durante o período de 2012/2013, em atividades realizadas pela Liga em seus bairros. Elas contam que nessas atividades falava-se muito sobre o assassinato de MC Daleste e de outros MC’s, inclusive com a presença de seus familiares. Uma delas conta que participou do projeto “Funk Evolução”, através do qual viajou a convite da Liga junto a outros MC’s, a maioria homens, onde gravaram vídeos divulgando suas músicas. Contam também que eram as únicas mulheres em meio a uma enorme maioria de MC’s homens, e que por isso as vezes tinham um espaço garantido nas apresentações, como representantes femininas. Pelo que conversei com elas, escrever uma música própria é um primeiro passo para iniciar sua carreira – e eram elas mesmas que compunham suas músicas –, é o que fornece elementos para gravar vídeos cantando suas próprias músicas e se lançar como MC de funk. Outras MC’s, ainda, conheceram a Liga mais recentemente, entre 2014 e 2015, através de amigos.

Sua motivação em participar das reuniões da Associação estava relacionada a um tipo de suporte que encontraram lá, com algumas oportunidades de gravar músicas, divulgar, e acessar até mesmo o rádio e a televisão. Flávia⁸¹, de dezenove anos, que morava na cidade de Poá junto com seu filho e sua mãe, que ao início da pesquisa frequentava a Associação por gostar de funk e gostar de dançá-lo e, portanto, não era

⁸¹ Nome fictício.

MC, via na Liga um lugar de “oportunidades”, de “aprender” e “conhecer”, não só sobre o funk, mas também sobre temas como racismo e machismo, sobre os quais ela disse ter ouvido falar pela primeira vez em atividades da Liga.

Uma das funkeiras, Vitória⁸², de 23 anos e que mora no bairro do Carrão junto com os pais, conheceu a Liga através de uma pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso que foi realizar no local, fato importante de ser destacado porque o perfil desta interlocutora diverge um pouco do perfil geral das funkeiras com quem tive contato, em termos de escolarização. Grande parte das interlocutoras, que tem entre dezoito e vinte e cinco anos, à época da entrevista tinham estudado até a 7ª ou 8ª série, algumas já não frequentavam a escola há alguns anos, outras estavam frequentando naquela mesma época. Contam que deixaram de frequentar a escola durante certo período após começarem a trabalhar, a maioria por volta dos quatorze ou quinze anos, após terem engravidado, ou por desinteresse. Na maioria de suas falas, a escola não parecia um lugar atrativo ou importante para seu futuro, como muito se fala no senso comum.

Vitória contou que participava do “bonde dos 300”, um grupo que se formou dentro da Liga que seria de um grupo que está cotidianamente na Associação, contribuindo de forma mais orgânica, e que faz “o trabalho de base a formação social”, de acordo com a MC. Na Associação, então, haviam estas diferenças em tipos de participação, alguns participavam da parte mais organizativa, outros iam lá se apresentar e encontrar amigos, buscando mais um entretenimento e/ou também, como pude notar, uma oportunidade de profissionalização na carreira de MC ou em outras relacionadas à cena funk.

As interlocutoras que entrevistei contaram sobre o início no meio funk, em geral inspirado através de artistas ídolos do funk, e também muitas vezes em relação estreita com o rap. A própria Vitória, por exemplo, antes de cantar funk era rapper, participava de um coletivo de rap feminista:

I – Quando você foi pro TCC você já cantava funk?

V – Não, eu cantava rap. Rap feminista num coletivo chamado “Juntas na luta”, que atuava em Guaianazes.

(...)

⁸² Nome fictício.

V – o coletivo ainda existe, ele tá parado porque ninguém consegue fazer alguma coisa, tá todo mundo sem tempo, cada um foi pra outro caminho. Mas a gente ainda faz sarau, tamo planejando de fazer um sarau agora dia 25 de janeiro [de 2016]. Mas minha passagem do rap pro funk... no ano passado [2014] eu ainda tava no “Juntas” e tava indo pra “Liga do Funk” também... aí eu trocava ideia com as pessoas, todo mundo sabia que eu gostava de funk, todo mundo que tava ali no meio, mas esse ano [2015], quando eu voltei a ir pra Liga o coletivo já tava meio paradinho. E eu não fui pra Liga pra ser MC mesmo. Foi assim, vou lá de novo, será que tá daora? Aí eu fui, cantei uma música, o pessoal gostou, aí passou um tempinho eu fiz uma poesia que o Nex [MC de funk da Liga] falou que ia transformar em música. Aí ele começou a fazer a batida pra mim, e eu comecei a cantar, fluiu a música. Aí eu comecei a tomar coragem pra fazer esse trampo novo, pra cantar funk. Mas falar pra você que era um plano que tava rolando, num tava isso na minha cabeça...

Carla⁸³, outra MC de funk, uma jovem de dezoito anos que mora do bairro do Limão com a mãe, o padrasto e uma irmã pequena, conta que começou na música aos doze anos quando conheceu uma instituição onde aprendeu a tocar alguns instrumentos e a fazer aula de canto, em um período em que morou na região nordeste brasileira, e que antes de começar a escrever e cantar funk, era artista de rap:

C – Começou eu tinha doze anos de idade, eu comecei cantando em coral de igreja. Primeiro eu conheci a Sintonia da Natureza, no Nordeste, nos dois anos que eu fiquei lá.

I – O que era a Sintonia da Natureza?

C – Era um lugar onde eu aprendi a tocar flauta e mais ou menos o violão, mas eu aprendi mais a flauta. E eu fazia aula de cântico. Eu cantava no coral e cantava fora, MPB, Lulu Santos, Tim Maia, esses negócios... Fazia vários eventos por lá. Eu fiquei com isso até os meus treze, aos meus quatorze anos eu comecei a ir pelo lado do rap, gostava de Flora Matos... Foi na hora que eu me mudei pra cá pra São Paulo. Aí eu comecei a escutar Flora Matos, comecei a compor rap. Aí eu vi que o rap era tipo uma coisa difícil, bem competitiva, e é meio raro alguém do rap estourar hoje em dia. Aí eu vi o funk e é uma coisa bem mais agitada, e até hoje eu gosto, e é aonde que eu fico, no funk.

As jovens que entrevistei contam que a tentativa de alavancar suas carreiras artísticas tem ocorrido, desde então, através de eventos de divulgação, viabilizados principalmente através da Associação. Nestes eventos, buscam realizar shows em que não ganham um cachê em troca, mas podem cantar divulgando suas músicas. À época da entrevista, já tinham cantado em casas noturnas próximas a suas casas, em bairros como Limão, Vila Grajaú, bairros da zona leste, em casas noturnas na Baixada Santista, em equipamentos culturais públicos, como o Centro Cultural da Juventude, na Vila

⁸³ Nome fictício.

Nova Cachoeirinha, em escolas próximas a suas casas, e mesmo em escolas de samba, como, por exemplo, a Império da Casa Verde.

Além destes shows de divulgação, fizeram alguns shows pontuais em que receberam cachê, principalmente em shows contratados pelo poder público que foram viabilizados por elas mesmas, sem o intermédio da Associação. Segundo uma de minhas interlocutoras, de quinze anos, que mora com o marido dois filhos em Itaquaquecetuba, cidade da Grande São Paulo, os shows eram insuficientes para que ela conseguisse tirar um sustento para sua família, pois eram raros os shows remunerados, e a remuneração máxima que recebera foi de mil e quinhentos reais em uma oportunidade, e a mínima – e mais freqüente – foi de duzentos reais por show.

Flávia participou como dançarina em um dos shows que pude acompanhar da Liga no Rio de Janeiro, durante o evento Emergências⁸⁴. Durante a entrevista em que conversamos, ela contou que recentemente começara a fazer aulas de dança, e que gostaria de participar de videoclipes e shows de funk como dançarina ao lado dos MC's, embora não desenhasse isso como um objetivo profissional e sim como uma das oportunidades que abraçaria caso acontecesse. Ao final do período da pesquisa, Flávia tinha gravado recentemente uma música com Vitória, na qual participava falando um texto no início da música. Considero interessante atentar para a trajetória de Flávia no funk, pois pude ver seu processo entre apreciadora do funk, e uma participação como MC em uma música.

Este processo, passando de público para artista, é uma das características da cena funk que acompanhei. A produção musical do funk e sua divulgação, através da gravação de vídeos com o próprio celular e da postagem em redes sociais, que pode ser feita pelo próprio MC, fazia com que as fronteiras entre público e artistas ficassem mais borrada, uma vez que qualquer pessoa que quisesse poderia produzir seu próprio conteúdo e divulgá-lo. Esse tipo de divulgação, inclusive, é feito para não apenas cantar,

⁸⁴ Projeto realizado pelo Ministério da Cultura (MinC), por meio da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC), que reuniu pensadores, ativistas, artistas, produtores culturais, gestores e agentes políticos em dezembro de 2015 no Rio de Janeiro. Os participantes do evento ficaram acampados durante uma semana no Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, participando de atividades no local, no Circo Voador, na Fundação Progresso e em outros pontos da cidade inclusive nos “morros” e “comunidades”. As atividades eram atos, debates e shows, protagonizados em grande parte por estes jovens. A Liga do Funk realizou dois shows durante a semana, um no Circo Voador e um na região do bairro da Lapa, em um show em que também participou a MC Carol.

mas também dançar nos vídeos, e tem um grande alcance entre o público funk, gerando novos “seguidores” nas redes sociais, de acordo com a repercussão do vídeo.

Já o processo entre a divulgação através desses vídeos e a fama é mais árduo, e passa por conseguir produzir fotos, vídeos e músicas com uma melhor qualidade, em produtoras especializadas e, principalmente, ter a sorte de, em suas palavras, “emplacar” alguma das músicas. Emplacar, inclusive, tem a ver também com a relação que se mantém com os DJs, segundo uma de minhas interlocutoras, já que são eles que tocarão as músicas nas festas e bailes. Todo esse processo mais profissional envolve um maior investimento financeiro, o que é uma dificuldade para a maioria, como me disse uma das interlocutoras de pesquisa:

D – O pessoal dá mais valor, né? Quanto mais profissional for... Quem, se eu for numa produtora, eu tenho que levar o quê? Uma foto profissional, meu caderno com letra pra eles darem uma analisada, um cdzinho meu com as melhores músicas que eu tiver, ou um pen-drive, o que for... É melhor CD que você já deixa lá com eles. Meu release. Tem que ter tudo isso. Mas vai graninha, fia. CD é fácil, você compra um CD virgem e grava. Mas foto é 300 reais pra fazer um ensaio, um simples... Fora a gente que é mulher, tem que ter maquiagem, eu não sei me maquiar daora. Uma maquiagem top, entendeu, pra fazer a foto. Aí você já vai pagar maquiagem, cabelo, a roupa... E aí você quer fazer um negócio daora, você tem que investir. E é o que não tá tendo, pra muita gente.

Além disso, a preparação da voz e a composição das letras são processos fundamentais e constantes:

C – Todas as minhas músicas eu que componho e eu que canto.

I – E fala do quê?

C – Agora eu to escrevendo consciente, proibidão e putaria, ostentação eu deixei meio que de lado... Mas o *melody* comigo também é bom.

(...)

C – Eu tenho muita música boa que, por exemplo, eu to aqui conversando com você, aí se você fala alguma coisa que se encaixa, aí eu já venho aqui no meu bloco de notas e já vou escrevendo, as vezes fica até incompleta. [E me mostra alguns trechos de música no celular]

V – Quando eu fui pra Liga, a galera acreditou no meu trabalho. Falaram: “você vai, mas você precisa melhorar muito”. E aí eu comecei a ensaiar com um parceiro meu, (...) a priori a gente ia ensaiar junto. Eu queria ensaiar com outros MC’s só que eles tavam muito ocupados. Aí um deles foi comigo e assim, ele começou a puxar talento de dentro de mim que eu não sabia que existia. E aí a gente começou a cantar, e ele falava: “vai

Vitória, canta memo meu, canta sem medo, vai”, e a gente ensaiava no violão assim, funk no violão, a coisa mais linda... E aí eu fui, trabalhando cada vez mais, melhorando, enfim, voz, essas parada toda, aí agora, tem uns 4 meses que essas coisas todas tão acontecendo na minha vida, 4/5 meses, faz muito pouco tempo! Aí agora tem um grande amigo meu que tá me dando aula de canto, ele é professor de aula de canto, a gente meio que troca trabalhos um pro outro. Ensaio em casa também, sempre. Vou procurando referências também sempre, assim, tanto no funk como em outros estilos musicais também, no que eu posso melhorar. Escrever sempre que bate a inspiração eu vou escrevendo. E é isso, pegar firme nesse sentido, e em janeiro agora se Deus quiser, se tudo der certo mesmo, eu tenho uns planos aí de gravar umas quatro músicas.

Como se pode perceber pela fala de Carla, as músicas variam em estilo, não são todas de uma das vertentes funk: putaria, ostentação, *melody*, proibidão, recalque, entre outros. Assim, uma mesma artista pode escrever sobre diversos temas e, como já destaquei no primeiro capítulo, em uma mesma música pode haver influências dos diferentes estilos. O funk putaria, como já abordei aqui, fala sobre sexo, sedução, flerte etc. O funk ostentação fala muito sobre um estilo de vida baseado no consumo de objetos caros, como carros, roupas, acessórios e produtos em geral – bebidas alcoólicas – e de hábitos como um alto gasto com baladas, festas, viagens, “rolês” de todo tipo. O funk *melody*, por sua vez, é uma versão que fala sobre relacionamentos amorosos e flertes de forma mais romântica. O proibidão fala sobre “tráfico e crime”, nas palavras de uma das interlocutoras. O recalque é normalmente cantado pelas mulheres e direcionado a outras mulheres, e ironiza uma inveja supostamente direcionada de uma mulher a outra. Os estilos de música cantados também são pensados em relação ao público que se pretende atingir e a qual reação se pode despertar:

I – Então você falou que o estilo que você canta é mais ostentação e putaria?

D – É, mas só que eu acho que eu combino mais com ostentação mesmo. Porque como eu gravei os dois, eu achei que combinou mais ostentação. E aí ostentação passa mais uma mensagem, né? E aí pode atingir tanto criança quanto adolescente, adulto, idoso, agora putaria é embaçado. E fora que tem os preconceito, que pelo fato de você cantar putaria você é puta. Eles não sabem separar. Tipo assim, eu canto ostentação, mas eu não vivo na ostentação. Aí só porque eu canto putaria eu vivo na putaria?

I – Apesar de você achar que não combina tanto com você e que o público é mais restrito, você gosta de cantar putaria?

D – Ah, eu gosto, porque eu acho que a putaria é uma música mais dançante.

Nesta fala, Débora demonstra que esse tratamento como “puta” por cantar “putaria” é algo que a desagrada, um preconceito que sente contra si ao cantar esse estilo de funk. Além disso, fala sobre algo interessante, que é o distanciamento que pode haver entre o que se canta e o que se vive. Já destaquei que Adriana Facina comentou sobre isso em uma atividade que ocorreu em São Paulo, e Pereira (2014) também explora esse ponto ao falar sobre o funk ostentação em São Paulo. O autor aponta para a dimensão da imaginação como importante para este estilo: a maioria das/os funkeiras/os que canta sobre ostentação não leva a vida que narra em suas músicas, mas um estilo de vida com possibilidades materiais muito mais restritas, ainda que tenham aumentado seu poder de consumo nos últimos anos.

No entanto, se nem tudo que se canta é o que se vive, muito do que se canta e se compõe é baseado em vivências pessoais ou observação do entorno. Uma de nossas interlocutoras, durante uma entrevista, falou bastante sobre sua nova música de trabalho, chamada “Que picante!”. A música é um misto de proibidão com putaria:

Patricinha sobe o morro só pra dar pra traficante
Que a pegada da favela é gostosa e excitante
Que picante! Que picante! Que picante! Que picante!
Não tem nada mais gostoso que dar pra traficante

Pergunto para ela sobre sua inspiração para compor a letra:

I – E de onde que veio a ideia de “Que Picante”?

C – Ah, a história é real, a minha vizinha. Tava eu esses dias aqui andando na comunidade, que eu sempre ando lá no campão do agreste, aqui embaixo, conversando com os meus amigos. Aí eu vi essa minha vizinha subindo com os cara que pá, faz o negócio do tráfico. Aí eu “olha, onde ela se esconde o dia inteiro”. Quando a gente passar ali você vai ver, a casa dela é a melhor da rua. Então, ela é patricinha. Aí os cara tava falando que “ah, ela tá lá com ela, papum”. Aí eu “ahhh”. E o “que picante” foi por causa do meu amigo Bruno, que ele falou que teve uma relação com uma menina, e ele pegou ela e ela falou “nossa, faz assim que é picante”. Aí eu voltei pra casa e fiquei pensando... “caraio, minha vizinha é safada”. E também pensei naquela música do MC Smith, que ele fala que as patricinha sobe o morro pra dar pra eles, né. Aquela “whisky, Royal, garrafa de porcelana” [Vida Bandida – Mc Smith], foi dessa música que eu ouvi. Aí eu, “ah, patricinha sobe o morro só pra dar pra traficante”, aí todo mundo fala que a pegada dos favelado é mais gostoso, aí eu falei “que a pegada da favela é gostosa e excitante”. Aí eu fiz e pensei “ah, todo mundo vai me zuar”. Aí eu mandei na Liga... Eu pensei num ritmo bem pesado, bem favela, bem TH [MC de funk], aquele que canta “aproveita, que a mamadeira tá cheia”.

Pelas duas últimas falas de Débora e Carla sobre o que cantam em suas músicas, abre-se um tema sobre o qual esta pesquisa, desde o início, se centra: a sexualidade feminina, expressa no funk de um modo lido muitas vezes sob a chave da dicotomia machista/feminista, em torno de um debate sobre a liberdade sexual das mulheres. Nesta pesquisa, um de meus objetivos centrais era compreender como as próprias funkeiras pensavam esta questão, apesar de, após a realização da pesquisa, ter notado que o funk putaria é apenas uma das vertentes nas quais as funkeiras de São Paulo se localizam. Digo isto porque, ao aprofundar esse tema a partir das experiências de campo, como pretendo fazer nos próximos tópicos deste capítulo, eu corria o risco de confinar as interlocutoras como se estas só fizessem funk de putaria, sendo que fazem e ouvem constantemente até mesmo o funk proibidão, que pelo senso comum eu pensava como uma vertente de expressão mais viril e masculina, e sendo que a putaria/sensualidade, como um tema, é também muito cantada por homens, e está difusa e misturada a outros temas.

“Terror dos muleque”: os limites da liberdade sexual

Para compreender como as funkeiras com quem interagi para a pesquisa pensam as questões de sexualidade, erotismo/putaria, tão presentes no imaginário do funk, inclusive do funk paulista, uma das dimensões interessantes que apareceram nas entrevistas e conversas foi a da família em relação a elas serem funkeiras – protagonistas ou público. A mãe de uma das MC's, durante uma entrevista que foi realizada em sua casa, diz que nunca imaginou que a filha, que começara a se envolver com música fazendo aulas de instrumentos musicais, se “envolveria com o funk”. Disse que tinha medo no início, porque a filha começou no funk na mesma época em que muitos MCs do estilo estavam sendo assassinados no Estado de São Paulo. A frequência escolar era, para essa mãe, uma das contrapartidas para que a filha pudesse continuar no funk. Já uma postura aberta da filha para conhecer pessoas e se envolver com a cena funk era vista pela mãe com certa preocupação, mas também como algo que a jovem teria “puxado” dela, pois na juventude a mãe dançava em grupos de axé e forró durante uma boa parte do ano no nordeste, onde moravam, deixando a filha muitas vezes com a avó.

Outra interlocutora, por sua vez, ao comentar sobre o preconceito contra o funk, cita sua mãe como um exemplo dessa atitude:

F – Ela fala que é umas letra que é muito forte, adequado à mulher. Então quando eu tô em casa eu coloco o funk alto, adoro escutar, ela fala “abaixa um pouco, V.”. Eu escuto mais quando ela não está em casa... Ela curte mais louvor, esses negócio. Então, ela não é a favor.

Uma terceira interlocutora relata que, quando vai fazer letras perto do marido, fica distante dele “porque ele já fica assim, olhando torto”. Apesar disso, apesar de ele “não gostar muito”, ela considera que ele é o único familiar que a apoia na carreira. Já o restante da sua família, segundo ela, não acredita que ela possa conseguir firmar uma carreira como MC, e a criticam dizendo “que é todo mundo puta” no funk. Se no primeiro caso a mãe não se mostrava preocupada com a questão moral da filha participar do funk, nos dois outros casos isso aparecia, associando diretamente um desagrado em relação à participação das filhas a noções sobre a moral das mulheres envolvidas com o funk ou retratadas nas letras⁸⁵.

Pergunto a elas também sobre a questão dos fluxos, pois muito se ouve dizer na mídia sobre estes serem espaços altamente sexualizados, o que é retratado nas notícias como um ponto negativo e desmoralizante quanto ao funk e aos/às jovens funkeiras/os frequentadoras/es dos fluxos. Elas me confirmam, de modo unânime, que os fluxos são espaços em que a “putaria” acontece, que é um lugar de “pegação”. Uma delas me diz: “se você quer respeito não vai lá [no fluxo] não”. Já outra me diz “Eu ia no [baile-fluxo do] Helipa, já fui em muitos fluxos assim... (...) É muito grande, muita gente, e também...é muita sacanagem (risos). Mas é legal!”. Uma das interlocutoras, a única que atualmente frequenta os fluxos, os descreve como espaços de muita “pegação”. Isso, que poderia parecer a ela um ponto negativo, é visto como um ponto positivo, uma oportunidade de lazer e divertimento. Todas as outras dizem que não frequentam mais e que preferem os bailes fechados, por uma questão de segurança em relação à violência policial.

Aqui é importante dizer que em festas e baladas de outros estilos musicais que não o funk, a “pegação” também é frequente. Digo isso porque este é mais um dos argumentos utilizados nas mídias e opinião pública para desqualificar os fluxos ou

⁸⁵ Os pais eram figuras familiares pouco ou nada citadas. Geralmente as jovens diziam morar com as mães, junto a irmãos e/ou filhos.

bailes funk e seus frequentadores, como se fossem hábitos de sua exclusividade. Fala-se muito também de casos em que meninas são abusadas e estupradas por garotos no fluxo, normalmente atribuindo isso ao uso de drogas e incitação do sexo pelas letras dos funks, com ênfase no comportamento feminino de permissividade e "vulgaridade", termo muito usado. Além de destacar que estes abusos, novamente, não são exclusividade dos fluxos e bailes funk⁸⁶, gostaria aqui de chamar a atenção para duas coisas: uma crítica feminista à ênfase normalmente colocada nas mídias e na opinião pública sobre o comportamento das garotas para justificar tais atos, e o modo como especialmente minhas interlocutoras veem esse comportamento, em comparação com esta crítica feminista.

No primeiro ponto, há o que se chama em meios feministas de “culpabilização da vítima”. Esta culpabilização está subjacente à ideia de que as meninas deveriam ser mais “comportadas” para evitar abusos por parte dos meninos, e não que os meninos deveriam respeitá-las, independente do comportamento delas. Nesta mesma perspectiva feminista, comportamentos de “vulgaridade” e permissividade não seriam vistos como atributos negativos, mas como a possibilidade de livre exercício da sexualidade feminina, relacionada à ideia de que é indispensável o consentimento das mulheres para quaisquer atos sexuais. Na última sessão deste capítulo pretendo retomar esse tema e aprofundá-lo sob um ponto de vista do debate feminista.

Nas conversas com minhas interlocutoras, no entanto, pude notar que nem sempre pensavam de acordo com esta perspectiva, e aí se amarra um dos principais nós e dificuldades que tive na pesquisa, ao pensar a relação entre funk e feminismos. Ao mesmo tempo em que as jovens pareciam, por vezes, estar disputando um “jogo de poder” com os meninos e homens em suas composições e performances, a maioria delas dizia que nos bailes funk “eles [os homens] vão te tratar de acordo com a liberdade que você der”, e que a questão do respeito que os homens têm com as mulheres nos bailes “depende de em que favela é o baile, as vezes as minas também fazem isso com elas mesmas”. Uma terceira interlocutora me disse: “eu já fui em baile, hoje em dia eu tô tranquila, pra poder ficar bem com a minha saúde, mas quando eu ia, você empina a bunda e já vem o cara querer ‘sarrar’ em você”, de forma que pareceria mais

⁸⁶ Por exemplo, na própria Universidade de São Paulo foram denunciados inúmeros casos de estupro, como neste ano de 2016 em relação ao CRUSP – moradia estudantil da USP – ou nos últimos anos em relação a várias unidades de ensino, entre elas a Faculdade de Medicina.

convergente com o pensamento feminista explicitado acima, pois enfatizou como inadequado um comportamento dos homens ao invés de um das mulheres.

Assim, em muitas das conversas que tivemos, as jovens falavam sobre o funk sem chegar a uma resposta fácil que o colocaria como um meio totalmente libertador ou totalmente opressor para elas e para as mulheres de modo geral. Não apenas sem uma resposta fácil, mas sem uma resposta homogênea entre elas. Cada uma parecia ver, no funk, um potencial mais ou menos "liberal", replicando aqui uma palavra dita por uma das interlocutoras em resposta que será reproduzida abaixo. Até mesmo sobre o comportamento das mulheres nos bailes, ao mesmo tempo em que consideravam que algumas mulheres faziam “absurdo”, “barbaridade”, eram “soltinhas” demais, também contavam acontecimentos em que se sentiram sendo tratadas como “puta”, vadia”, apenas por cantarem/dançarem temas de “putaria”.

I – E funk, você sempre ouviu, sempre gostou?

F – Então, eu comecei a escutar funk foi bem no começo assim que tinha aqueles “Bonde do tigrão”⁸⁷. Eu achava maneiro, daora, e depois comecei a escutar música, vendo funk eu achava maneiro, maravilhoso. É uma coisa... que é liberal, né. Que nem os outros fala “a mulher tem que ser o que ela é e tem que viver onde ela quiser”, então, o funk é bem isso...

(...)

I – Então, a gente tava falando o negócio do preconceito [contra o funk]... É uma pergunta mais difícil, mas o que você acha que incomoda mais as pessoas pra elas terem esse preconceito?

F – Ah... a palavra, né. No que chama as mulheres de “vagabunda”, a palavra forte, incomoda.

I – É... lá no Rio eu conversei com a L. [dançarina de funk], a gente tava falando disso, e ela disse “ah, as pessoas se incomodam com o funk, mas o funk canta a realidade”

F – A realidade de hoje, realmente, que, você vê, é uns não dando valor pros outros, então aquilo se transforma... Então, a revolta vem aí, que é onde que os homens começam a cantar pras mulher e as mulher começa a cantar pros homens. Então, realmente, é a realidade de hoje em dia, que muitas mulheres não tão se dando o valor.

I – E ela falou uma coisa assim “ah, lá na hora que a mina tá com o cara, as vezes ela gosta de ser chamada desse jeito, mas é uma coisa da hora, do momento.”

⁸⁷ Grupo carioca de homens funkeiros que cantava e dançava, e que fez bastante sucesso no início dos anos 2000.

F – É, do momento que é dividido a dois, que ele tá dividindo com ela, e ela tá dividindo com ele. Eu realmente assim, eu gosto, mas ali, no momento.

I – Aham... A outra pergunta era isso, que você disse que acha que o funk as vezes fala mal das mulheres, e você acha que isso tá retratando uma realidade as vezes, de que as minas não se dão ao valor...?

F – Isso, bastante. Você vê, ó, já frequentei muito baile funk que eu subo no palco, tudo, mas mesmo quando eu subo no palco, não se dá o direito de um homem passar a mão em mim. Hoje em dia você vai no funk, você vê muita gente nova, mesmo... E quando pensa que não, as novinha tão fazendo coisa ali que é um absurdo.

I – Algum cara já tentou passar a mão em você quando você tava dançando?

F – Já, já...

I – E você fez o que?

F – Ah, não passarão não. Não são permitidos. Eu já falo: não, não gosto, então, me respeita, tem que respeitar. Muitos acham que a mulher do funk só porque está no funk é vagabunda, piranha, isso e aquilo. Eu não acho, é uma coisa que a mulher tem o direito de se libertar, ser libertadora, é uma coisa maravilhosa eu acho. Eu sou muito a favor ao funk, por mais que teja palavras forte, eu sou muito a favor.

I – E esse negócio de preconceito de que mulher que canta putaria necessariamente é puta, como você vê isso? Porque as meninas falaram nas outras entrevistas, você cantar isso não significa que você é.

D – Porque tem gente que por causa de um, todos pagam, vamos dizer assim. Tem uma pessoa que faz barbaridade, fica... tem umas meninas que é meia soltinha mesmo. Aí acaba que todos pensa que todo mundo é igual.

(...)

I – E como que você acha que as mulheres são tratadas no funk?

D – Quando eu comecei eu cantava música de recalque, aí lancei ostentação, aí depois que eu fui lançar putaria. Aí tipo assim, parece que os cara curte mais quando a mulher tá cantando, eles ficam “ó, letra pesada, que num sei quê”. E quando você tá cantando putaria, eles já pensa outra coisa, começa a te chamar de “gostosa”, “vem aqui”, “que num sei quê”... Tendeu? A gente só tá cantando, mas eles já pensa que a gente quer fazer a música com eles.

Na primeira fala, a funkeira coloca o funk como um meio “liberal”, em que as mulheres podem ser o que quiserem e viver onde quiserem. Mais adiante, esta mesma interlocutora me diz que o funk canta a “realidade”, assim como outra jovem havia me dito em uma conversa que tivemos. Para ela, as pessoas se incomodavam com o funk porque ele canta a “realidade”. Caetano (2015, p. 69) também destaca que esta fala de

que as letras de funk cantam a “realidade” é um argumento muito comum no meio, e resgata a fala de uma das participantes do documentário “Sou feia mas tô na moda” (2005) que diz que as “coisas depravadas” que o funk fala acontecem mesmo e que tanto homens quanto mulheres gostam. Isso se assemelha ao que minhas interlocutoras disseram, sobre gostarem de ser chamadas por essas “palavras fortes” em um momento de intimidade durante a relação sexual.

Para estas jovens, entretanto, existem comportamentos femininos e masculinos reprováveis. Em sua concepção, algumas mulheres – e meninas, as “novinhas” – “não se dão ao valor” e são muito “soltinhas”, o que poderia inclusive influenciar para que todas as mulheres no funk fossem tratadas como “putas”. Mas isso nem sempre foi colocado por elas como uma condição necessária. Elas contam que, elas mesmas ao cantarem ou dançarem a putaria, alguns homens as tratam como “putas”, seja através de palavras ou de gestos como, por exemplo, passando a mão em seu corpo, como me disse Flávia.

Assim, ao passo que a maioria das funkeiras com quem tive um contato mais próximo pensem serem necessários determinados limites ao comportamento das mulheres no funk, deixam explícito também o seu descontentamento com uma limitação que lhes é frequentemente imposta a partir de comportamentos masculinos, a saber: a possibilidade de, ao cantarem ou dançarem o funk putaria, serem automaticamente rotuladas como “putas”, xingadas como tal e tratadas com menos respeito. Durante o período que acompanhei a cena, à distância e mais próxima, era nesses termos que as funkeiras da cena pareciam negociar a sua liberdade de cantar e dançar a putaria.

Carla Mattos (2011), em seu artigo sobre o funk erótico-sexual sob perspectivas femininas na periferia do Rio de Janeiro, cita algumas personagens mulheres do funk no contexto em que estuda, como as mulheres “amantes”, “fieis” e dançarinas, já citadas ao longo deste capítulo. Para a autora, estas personagens construídas estão relacionadas a diferentes estilos de feminilidade, “que questionam uma concepção unívoca de ‘mulher’ para expor posições sociais de gênero em situações marcadas por violências, racismo e privação material” (Ibidem, p. 264). Na presente pesquisa, este questionamento de uma concepção unívoca de mulher também apareceu: cada uma das funkeiras com quem tive contato estabelecia diferentes limites para os comportamentos de homens e mulheres e, conseqüentemente, tinham performances diferentes enquanto funkeiras. Mattos

prossegue em suas reflexões destacando sua preocupação em interrogar “quais as possibilidades de negociação dos sujeitos em contextos sociais tão desiguais e violentos”, de modo que é fundamental, para compreender as possíveis negociações destes sujeitos – no caso as mulheres funkeiras –, pensá-las no contexto das construções discursivas relacionais.

Podemos pensar estas negociações a partir do que Maria Filomena Gregori (2008) chama de “limites da sexualidade”, em texto no qual trata de experiências sadomasoquistas. Para a autora, estes limites se constituem na relação tensa entre perigo – “na medida em que é importante ter em mente aspectos como o estupro, abuso e espancamento como fenômenos relacionados ao exercício da sexualidade” (p. 576) – e prazer – porque há uma promessa na busca de novas alternativas eróticas em transgredir as restrições impostas à sexualidade tomada apenas como exercício de reprodução” (p. 576) – relação própria ao erotismo, quando pensado a partir de uma perspectiva de gênero.

Segundo Gregori, a antropologia tem contribuído ao apontar que essa fronteira é montada considerando a diversidade cultural em diferentes contextos sociais, as hierarquias e a negociação de sentidos e significados que colocam as práticas sexuais como “normais”/aceitáveis ou como objeto de perseguição e discriminação. Estes “limites aceitáveis” também são, de acordo com a autora, motivo de debate e ansiedades no movimento feminista, dividindo-o em duas tendências gerais que pensam a questão da liberdade sexual de maneiras diferentes: como mais ou menos relacionada aos privilégios masculinos e, conseqüentemente, como mais ou menos potencialmente transformadora⁸⁸.

Assim como Carla Mattos, Maria Filomena Gregori também segue as reflexões de Judith Butler quanto à importância de uma abordagem relacional para pensar questões de sexualidade nos marcos do erotismo:

Ao defender a abordagem relacional, concordo com Butler que o propósito não reside em contestar a evidência das normas nem em tornar obsoleta uma noção como autonomia. Significa apenas não aceitar as normas como destino inescapável, como uma natureza, e autonomia como autodeterminação. Pensar sobre gênero e sexualidade – por meio de

⁸⁸ Para um aprofundamento no debate abordado por Gregori sobre estas duas tendências feministas, consultar Gregori, 2008.

experiências e referências eróticas – torna imprescindível tratar das normas, âmbito que nos constitui sem que possamos inteiramente escolher, mas que paradoxalmente nos fornece o recurso e o repertório para as escolhas que temos e fazemos (GREGORI, 2008, p. 587-588).

É no âmbito das relações – entre mulheres, homens, e homens e mulheres – que se dão as negociações que as funkeiras com quem tive contato se posicionam como artistas e como mulheres na cena da qual participam. Os comportamentos mais normativos, ou seja, mais “tradicionais”, oferecem frequentemente a tônica das interações artísticas e cotidianas das relações de gênero, mas também fornecem o material para as transgressões pontuais que elas desenvolvem, como poderemos ver melhor mais à frente.

Outro aspecto importante de levarmos em consideração é o que nos diz Luiz Rufino (2013) em sua dissertação sobre o jongo, a respeito de como o empreendimento colonial recorrentemente constrói de maneira equivocada as práticas culturais da afro-diáspora, como é também o funk, por exemplo. O autor propõe um diálogo entre autores como Franz Fanon, Homi Bhabha, Paul Gilroy e Stuart Hall, entre outros, autores que pensam a ideia de afro-diáspora, descentrando-a do status de história única sob a qual a narrativa sobre as populações afro-diaspóricas tem sido construída. Rufino chama a atenção para como o pensamento colonial baseia-se em um achatamento da realidade/multiplicidade em uma única perspectiva, “divulgando que o que está fora da premissa de ‘verdade’ – legitimado pelo cânone histórico – está sobre a condição de subalterno, atrasado, impuro” (p. 31). Produzindo, assim, um pensamento binário, segundo o qual às populações negras da afro-diáspora foi imposto “situar-se entre um dos campos entre o branco e o negro, o civilizado e o arcaico, o belo e o feio, o bem o mal, a salvação e o pecado, o humano e o desumano” (p. 32).

Baseando-se nas considerações de Stuart Hall, Rufino também nos fala sobre o caráter da cultura popular negra, como associado a uma memória de lutas, invenções e ressignificações de uma população investida de inferioridade, produzida como subalterna e violentada pelo colonialismo. Dessa forma, a cultura popular seria caracterizada por negociações, contradições e ambivalências, manifestas sob disputas de poder no campo da cultura, e contrariando noções românticas que pensam as culturas populares como práticas espontâneas, remotas e puras.

Outro tema que Rufino destaca de Hall, e que é muito interessante para pensarmos as funkeiras com quem esta pesquisa dialogou, é a negociação dos diferentes tipos de diferenças, de gênero, sexualidade, classe, além da raça, que fundamenta certa coesão entre as populações afro-diaspóricas. Como estes marcadores sociais da diferença não se reduzem uns aos outros, não se alinham a um único eixo de diferenciação, produz-se uma constante negociação a partir de um conjunto de oposições que nem sempre situa a população da afro-diáspora na mesma relação com os outros. Desse modo, "o desenrolar dos processos identitários se dão como a reivindicação de um lugar na vigência dessas negociações" (p. 70), como parece ser o caso das funkeiras com quem esta pesquisa interagiu.

Por fim, Rufino destaca reflexões de Homi Bhabha que o auxiliaram a pensar sobre o jongo, e que são muito interessantes para pensar também o funk e compreender, especialmente, aspectos sobre a participação das funkeiras nesta cena. O autor destaca os elementos da negociação e do hibridismo formulados por Bhabha: considera a noção de hibridismo como um lugar que não é o "do ajuste, da síntese ou da fusão e sim o do deslocamento, da tensão e do conflito" (Ibidem, p. 72). Assim,

considerando que o discurso sobre as realidades sociais está pautado na produção das dicotomias, o hibridismo é o efeito de escape da lógica binária de classificações. O híbrido não ocupa nem o primeiro, nem o segundo espaço e sim um terceiro, um entre lugar, muitas vezes não identificado. (...) O híbrido, a meu ver, está longe de ser, como já disse anteriormente, a síntese. As contribuições dos autores apresentados ao longo desse capítulo nos revelam que há produções que visam à homogeneização dos sujeitos, ou talvez, há o fortalecimento de discurso socialmente construídos que visam estabelecer regimes de verdades. Essas práticas produzem a fixação de sujeitos e práticas e evidenciam a produção do estereótipo a serviço da manutenção e do funcionamento de uma determinada ordem social vigente. Porém, o híbrido é aquela produção que corrompe a lógica do binarismo empreendido pelo próprio sistema colonial (pp.72 e 73).

As reflexões de Rufino, além de serem valiosas para pensarmos na comparação entre o funk e o hip hop como culturas populares negras, também é fundamental para pensarmos na participação das mulheres no funk. Se, como já dito, são frequentes os argumentos binários que tentam colocar as funkeiras como reprodutoras do machismo, ou como porta-vozes de um novo feminismo, o autor nos mostra um novo caminho a partir dos autores que pensam a afro-diáspora como um processo híbrido. Este "terceiro lugar" ou lugar da ambivalência parece ser justamente onde estão minhas interlocutoras

de pesquisa e, sobretudo, em um lugar da negociação, uma vez que nem todas pensam exatamente da mesma forma, mas a enorme maioria não se encaixa de maneira "pura" em nenhum dos dois pólos da dicotomia.

Outras autoras já vêm alertando que tentar compreender o funk putaria/sensual a partir das noções de feminismo e/ou empoderamento requer que se complexifique a análise sobre como o funk se estabelece enquanto linguagem e forma comunicativa. Mariana Caetano (2015), por exemplo, aponta para o conteúdo humorístico e a tendência à blasfêmia como importantes características do funk enquanto gênero musical. A autora percebe nas letras de funk que falam sobre sexo uma “forte carga subversiva em relação à ordem vigente e o que se tem como conduta sexual feminina” (Ibidem, p. 37), mas desloca a compreensão comum que pensa estas letras a partir de uma ideia de “assumir a sexualidade”, para apontar seu potencial de blasfemar. Segundo a autora,

[o] sujeito que antes era apenas objeto de desejo, neste contexto pode se expressar. É aí que o lugar da blasfêmia se faz essencial. (...) Aplicada aos séculos pós-absolutismo, a blasfêmia é considerada também uma forma de injúria, contra aquele/a ou aquilo que é considerado respeitável, puro, inviolável. Blasfema aquele que ousa misturar o que é considerado erudito com o que é considerado popular; que coloca violino no funk; que fala de sexo sem necessariamente falar de amor; que insere na sagrada arte musical o popular representado pelos palavrões e pelas palavras de baixo calão (Ibidem, p. 38).

Já para Carla Mattos (2011), a “guerra dos sexos” presente nas músicas de funk putaria/sensual “é um jogo comunicativo no qual a retórica musical constrói o ‘outro’ do duelo trazendo-o para a cena. É nesse contexto musical que as funkeiras ganham voz para ‘reivindicar’ o ‘direito’ à fala pública e à participação paritária na cultura” (p. 253). A participação paritária supõe, assim, a dimensão relacional das relações de gênero, nas quais, de acordo com a autora, o desejo sexual masculino é enfatizado, bem como sua total liberdade de procurar o prazer sexual. Seria, dessa forma, “um tipo ideal de masculino erótico que afirma a sua individualidade a partir da prerrogativa da ‘liberdade sexual’” (p. 253). A autora cita Tati Quebra-Barraco como uma das principais funkeiras a responder às provocações dos homens funkeiros, de modo que as mulheres participam do jogo erótico a partir das classificações que os homens fazem sobre elas. Assim,

[o] referido status de igualdade [das funkeiras] é fundamentado na tradicional dicotomia masculina que, segundo Cecchetto e Farias (2002), separa sentimento e sexualidade, bem como na afirmação de uma

sexualidade oposta à passividade sexual (Cecchetto e Farias, 2002, p. 47)” (p. 254).

As considerações de Caetano e Mattos são fundamentais para compreender a complexidade das posições que minhas interlocutoras assumem nas relações de gênero no meio funk e qualificar o "terceiro lugar" que Rufino destaca. Muitas das posições que tem sido lidas na chave da dualidade de um “novo feminismo” ou de um “machismo” podem ser lidas, antes de tudo, como expressões que tem o potencial de blasfemar um lugar “sagrado” no qual as mulheres poderiam ser colocadas, justamente por essa ser uma característica própria da linguagem funk. Além disso, são expressões constituídas na dinâmica de duelos – entre a amante e a fiel, entre o homem e a mulher, entre pessoas (normalmente mulheres) que sentem “recalque”/inveja uma da outra – de modo que o “outro” é invariavelmente construído na dinâmica do duelo em uma disputa por poder.

É neste ponto, que considero crucial ao pensarmos sobre a participação das mulheres na cena funk e como as relações de gênero estão representadas nas performances artísticas de funkeiros e funkeiras, que baseei a escolha do termo para me referir às funkeiras no título dessa dissertação, “minas de artilharia”. O termo está presente na já citada música “Mexeu com todas – funk pela democracia”, que marca o posicionamento de um grupo de mulheres da Associação sobre o atual momento político brasileiro, denunciando um golpe contra a democracia, com um recorte especial para as mulheres neste contexto. Minha escolha vai para além do conteúdo da música, e pretende ressaltar essa postura combativa e não passiva, que também se aplica no caso da “guerra dos sexos” destacada por Mattos.

O status de igualdade fundamentado em classificações masculinas, destacado por Carla Mattos, aparece em muitas das composições de minhas interlocutoras. Vejamos, por exemplo, a letra de “Vem novinho”, música composta e interpretada por uma das interlocutoras desta pesquisa:

Vem, novinho, que hoje vou te fazer feliz
No camarote só as top, vem pra cá curtir
Vem, novinho, que hoje eu vou te mostrar
Qual que é a fita dessas mina, tu vai se amarrar
Nóis chega roubando a cena
Só gastando à revelia
No balde tem whisky e chandon
Amarula, Cirok, e Tequila

Então sai da frente que as mina tá encostando
Gastando e forçando
Nosso bonde tá embrasando
Novinho, olha, vou te dizer
Tu quer ostentar, cola com nós que é vida
Luxúria, glamour e prazer
Tá ligado, nós é zika
As mina patrocina
Demorou, pode chegar
Noite da ostentação, vou jogar os peixe pro ar⁸⁹

Embora não esteja baseada em um duelo explícito e não trate diretamente do tema da sexualidade, na letra o eu-lírico feminino se coloca em um lugar normalmente ocupado pelos homens nas letras de funk, o lugar de provedor, em padrões de ostentação, como se pode perceber nos trechos que falam do “camarote”, da fartura de bebidas alcoólicas e de jogar pro ar os “peixe”, se referindo às notam de cem reais. Assemelha-se ao que diz Tati Quebra-Barraco no já citado trecho de sua música “sou feia mas to na moda”: “to podendo pagar o motel pros homem, isso é que é o mais importante”.

Aqui, além do status de igualdade, está presente também uma dimensão da imaginação. Pereira (2014) a pensou em relação ao estilo “ostentação” e podemos estendê-la para o estilo ostentação cantado pelas mulheres e para os elementos de putaria/sensual presentes nas letras de modo geral. Gregori (2008) nos fala sobre como a sexualidade em suas expressões eróticas mobiliza fantasias e fantasmas, a partir de situações e referências que, “mesmo sendo gestados em torno e no campo das normatividades, apontam para além delas” (p. 587). Tais fantasias são relevantes para a reflexão antropológica, segundo a autora, porque expõem a contingência das normas de sexualidade e gênero, de modo a contribuir para a investigação sobre as mudanças ou até a superação “de certas desigualdades implicadas em marcadores de diferença – como gênero e sexualidade – que, antes de poderem ser considerados estáveis ou definitivos, são termos abertos à imaginação e à contestação” (p. 587-588). Assim, quando a funkeira cantou na música acima sobre ostentação, além de imaginar uma vida com fartura material, também imaginou uma inversão da normatividade de gênero segundo a qual os homens se colocam como provedores materiais e utilizam esse elemento como parte do jogo de poder e sedução nas relações de gênero.

⁸⁹ A música pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=rOLaTIFpI7o>. Última visualização em 17/07/2016.

A composição “Terror dos muleque”, de outra MC, também é um bom exemplo:

Somos terror dos muleque
Famosinha nas casinha
Conhecida no Helipa
Por senta e quica na pica
E no fluxo da Marcone
Nóis sarra e chupa o bonde
Mas é nos baile do Eliza
Aonde o coro come
No baile São Rafael
Somos buceta de mel
No baile da Dezesete
Fuma e senta pro chefe
No baile Ponta da Praia
Bebe e pula na vara
Mas no baile do Hebron
Sentando pros irmão⁹⁰

Aqui, tanto a separação entre sentimento e sexualidade quanto a afirmação de uma sexualidade não passiva parecem se expressar. A artista fala de sexo e sexualidade sem citar qualquer tipo sentimento que remeta à dimensão romântica, e fala abertamente sobre um comportamento que poderia ser considerado vulgar ou moralmente errado para as mulheres, descrevendo uma atividade sexual intensa. Em outra composição, de uma terceira interlocutora, a dimensão do duelo está mais aparente, questionando, inclusive, os limites dessa dicotomia tradicional enfatizada por Cecchetto e Farias (2002) e resgatada por Mattos (2011):

Os muleque falador diz que tão pegando todas
Passou o rodo no baile, deixou as mina loca
Se liga aí meu parça, eu vou te perguntar
Tu comeu todas essas mina, e quantas tu fez gozar?
Se você for comportado, a Caca Rocha vai ensinando
Eu finjo que tu é o patrão, mas eu que tô no comando
Cê não vai se arrepender, vai ficar sensacional
E logo cê vai perceber
Minha xota manda
Minha xota manda no seu pau⁹¹

Nesta letra, a funkeira qualifica tanto a separação entre sentimento e sexualidade quanto a sexualidade ativa cantada pelos funkeiros homens. É como se, por si só, tais valores não tivessem tanto prestígio e nem mostrassem efetividade na possibilidade de a

⁹⁰ A música pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=xuk8vaaLfcE>. Última visualização em 17/07/2016.

⁹¹ A música pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=KDuTtxtwQVhs>. Última visualização em 17/07/2016.

liberdade sexual masculina e sua busca pelo prazer se refletirem no prazer sexual de suas parceiras.

Pude notar, em campo, que essa busca pelo prazer sexual masculino se circunscreve a uma barreira muito contundente, a da heteronormatividade. Em nenhum momento durante minhas experiências junto a alguns funkeiros em São Paulo, em nenhuma das letras escritas e cantadas por homens em um circuito mais hegemônico – onde estão as produtoras e os empresários mais influentes do meio funk –, tive acesso a composições que falavam sobre as possibilidades de busca de prazer com outros homens, embora, como já apontei na primeira sessão, em uma cena menos hegemônica exista sim. No caso das mulheres, algumas das funkeiras que conheci me disseram que tinham composições que falavam sobre relações sexuais com mulheres, mas composições que não são famosas:

I – E você tem músicas que falam do ponto de vista de uma mulher ficando com outra mulher?

C – Ah, sim, tenho. Eu tenho uma música que eu tô quase terminando que eu vou tentar gravar com a Thammy Miranda... Que não é a gente fazendo nada, é a gente curtindo o role... Vou fazer uma agora pros homossexuais, que é um bagulho de bate-cabelo, que eu acho muito foda colocar isso num funk misturado com putaria. Será uma coisa de outro mundo pra eles, tipo assim “cara, a primeira mina que fez diferente”. Se bem que a Tati Zaqui tá vindo agora com umas músicas referente a isso, a homossexualidade...

V – Eu escrevo muita música bi, até porque eu acho que o funk é falocêntrico pra caramba “ah, rola. Senta na rola, senta na rola”. Eu sinto muita vontade, assim, só que quando eu fiz a minha primeira composição bissexual, eu cheguei no Poneis [MC de funk mais experiente] assim e perguntei se era ok cantar, porque eu tava meio insegura. Aí ele olhou pra minha cara e falou “meu, toma vergonha na cara! Você tem público, vai mulher!”.

No circuito mais hegemônico, no entanto, há a funkeira Tati Zaqui, de São Paulo, que em 2015 se declarou bissexual, notícia que foi amplamente reproduzida. Em seu clipe de maior sucesso, “Água na boca” (2015)⁹², a MC beija um homem e uma mulher, enquanto canta o refrão que diz “Ai papi, estou muy louca! Mamacita, água na boca!”. Entre minhas interlocutoras com quem pude conviver de perto, algumas publicamente se diziam bissexuais e contavam que já tinham “ficado” com mulheres. Uma delas, inclusive, durante uma viagem que fiz junto com a Associação para o Rio de

⁹² O videoclipe pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=0htqyo-lzNA>. Última visualização em 28 de maio de 2016.

Janeiro em dezembro de 2015, “ficou” com várias garotas, o que gerou alguns comentários por parte dos meninos como “ela pega mais que a gente, é concorrência”. Mesmo algumas que se diziam heterossexuais ou que não se definiam como hétero ou bissexual, falavam durante as entrevistas que já tinham “ficado” com garotas.

I – Como você se entende em relação a sexualidade: hétero, bi, lésbica...?

C – Eu me entendo como bi... Eu curto homem e mulher, sou eclética nessa parte.

I – E sobre orientação sexual, você se vê como hétero, como bi, como lésbica?

F – Ah, eu me vejo como bi, na verdade. O meu negócio é homem, mas de vez em quando rola...

V – Eu sabia que eu era bissexual há bastante tempo, desde os 16 anos, só que eu nunca tive muito essa coisa, de eu não preciso ficar falando pro mundo. E foi aí que eu comecei a tomar consciência...

I – Sobre você se afirmar como bissexual, é uma coisa que você acha que é comum, as minas no funk serem bi ou serem lésbicas?

V – Assumida não é comum, não. A Tati Zaqui, quando ela se assumiu bi e saiu na *Playboy*, foi um “boom”. Porque muita mina funkeira comprou a *Playboy*, começou a falar “que mina gostosa”, teve muito mais mulher comprando do que homem. Então acho que as minas tão tomando mais coragem pra falar que quer ficar com minas. Mas eu acho que é aquela perversidade ainda, contanto que o cara participe da festa, que ele veja, que seja legal pra ele. Eu não considero que seja um espaço absurdamente seguro pra comunidade LGBT, porque eu tenho certeza que dois homens não podem se assumir ali. Menina pode porque é mais leve. Mesmo que eles não estejam participando, eles tão gostando de tá vendo. Eu acho que não é comum não. As vezes quando eu vejo alguma mina mais assumida, é aquelas bem “caminhoneira”... “caminhoneira” da periferia.

Além do exemplo que a funkeira enxerga em Tati Zaqui para que outras meninas possam dizer sem maiores constrangimentos que querem ficar com meninas, ela aponta outros pontos interessantes sobre a questão da sexualidade na cena funk: a de como os homens lidam com o fato de duas mulheres se relacionarem, de eles quererem “participar da festa” de algum modo; e a impossibilidade de os homens assumirem quaisquer desejos de ficar com outros homens. No primeiro ponto, pude notar que essa ideia permeava a reação de muitos meninos e homens funkeiros quando o assunto era a relação entre duas mulheres, sobretudo se estas expressavam uma performance de gênero que era lida por eles como mais feminina – considerando aqui que existe uma diversidade de feminilidades. Digo isso porque em algumas atividades da chamada

“Cadeira Elétrica” ou nos comentários mais corriqueiros, quando se falava algo sobre a relação sexual entre duas mulheres, grande parte dos homens dava risada e fazia comentários que carregavam certa fetichização, como se aquilo lhes agradasse eroticamente. Esta característica, como se sabe, é bastante comum entre homens inclusive fora da cena funk.

Quando ao segundo ponto, o trabalho de Ane Talita da Silva (2013) sobre a cena *indie rock* paulistana observada a partir dos marcadores sociais da diferença, sobretudo de sexualidade, é um bom referencial para pensarmos na cena funk com a qual tive contato. Silva demonstra como, nas experiências de pesquisa que teve no contexto *indie*, embora suas/seus interlocutoras/es se dissessem alternativas/os, a liberdade para experimentação sexual seguia alguns padrões e restrições. As meninas tinham mais liberdade para experimentar sem que isso significasse cruzar uma barreira entre hétero e homossexualidade, como ocorre no caso dos meninos. Elas podiam se dizer bi ou até mesmo heterossexuais, ainda que já tivessem “ficado” com garotas. No entanto, o uso do álcool frequentemente aparecia nesses momentos em que as meninas ficavam com meninas, dando pistas dos limites para a liberdade de experimentação sexual das meninas nesta cena, de modo que o álcool aparecia como um “desinibidor sexual”. Neste caso, mesmo que as fronteiras estivessem mais “borradas” para as meninas do que para os meninos, as possibilidades não eram infinitas.

Já os meninos não tinham essa mesma flexibilidade de experimentação: se ficassem com outro menino – com álcool ou não – seriam automaticamente classificados como homossexuais. A possibilidade da bissexualidade era inexistente, e muito menos da experimentação sem que isso implicasse em não mais considerar-se heterossexual: “há uma fronteira muito delimitada entre o ser ‘homem’ e o ser ‘gay’, que uma vez ultrapassada pode gerar grandes consequências simbólicas” (Ibidem, p. 77). Assim, ainda que ter amigos gays não implicasse em tais consequências simbólicas para os meninos que se consideravam heterossexuais, a afirmação de certa masculinidade que afirmaria sua heterossexualidade passava pela total repulsa à experiência pessoal homossexual.

Embora as cenas *indie rock* e funk provavelmente sejam muito diferentes entre si, até mesmo em termos de como figuram os marcadores sociais da diferença, ambas as

cenas têm semelhanças neste campo da sexualidade. Assim como no contexto *indie rock* descrito pela autora, no contexto funk em que pude conviver pelo período da pesquisa, notei que os meninos vivenciavam uma situação parecida. Não se falava, nas letras de músicas, nas performances e nem nas conversas cotidianas, sobre relacionamentos entre homens, não se cogitava que os rapazes com quem tive contato pudessem se relacionar com homens sem que isso implicasse em um aspecto desprestigiado de sua masculinidade, esta fundamental para a construção de sua identidade enquanto homens. O tema da homossexualidade masculina por vezes estava presente, carregado por estigmas negativos, em “zoeiras” sobre times de futebol e sobre frases colocadas em contextos ambíguos nas conversas entre os rapazes, e era colocado de maneira mais respeitosa quando conversavam “a sério” sobre o assunto em debates e rodas de conversa. No entanto, o tema era sempre colocado como distante de suas experiências pessoais, em uma atitude de repulsa semelhante à dos rapazes da cena *indie*.

No caso das meninas, como podemos ver nas falas acima, as possibilidades são mais abertas para a experimentação homossexual. Tal experimentação não necessariamente significa uma fronteira definitiva e binária entre a hétero e a homossexualidade, como se pode notar pelas falas em que as interlocutoras afirmam sua orientação sexual como bissexuais ou mesmo heterossexuais que têm experiências homossexuais pontuais. No entanto, a(s) feminilidade(s), assim como a(s) masculinidade(s), estão intimamente relacionadas com as performances de determinadas práticas e orientações sexuais, como demonstra o trecho de entrevista a seguir:

I – E qual a sua orientação sexual?

D – Como assim? Eu sou hétera haha... Não tenho nada contra. Mas sabia que pensam que eu não sou? Acho que é o meu estilo, sempre de boné, camisa larga. Eu não sei se é por causa do meu corpo, eu vou tentando esconder, aí fica meio masculina.

Isso que a funkeira fala, sobre tentar “esconder o corpo”, deve-se ao fato de ela se considerar gorda. Em outro trecho da entrevista, quando conversamos sobre um vídeo que ela gravou e postou no *Facebook* dançando e que, segundo ela, a fez ganhar novos seguidores na rede social, ela fala mais sobre a relação com o corpo:

D – Dançarina é só as “filé”... Eles acha que coisa boa é só aquelas magrinha, corpinho violão. Mas a gente tem nosso poder também. Eu já dancei assim no meu show, coisa pouca. Agora eu acho que eu me solto mais, mas antes eu não me soltava. Eu acho que pela postura também,

que, voltando um pouquinho o assunto, que achavam também que eu era sapatona, pela postura um pouco, de eu agir no palco, que eu ficava muito travada, com vergonha de rebolar, sabe? Talvez agora eu faça diferente... Eu ficava com vergonha por causa do meu corpo, de ser vaiada, sei lá.

Nessas falas, a relação que a MC faz é entre um tipo corporal, a expressão de uma feminilidade e a orientação sexual. Sua performance, lida como pouco feminina, a fazia ser vista como lésbica, e ela não se sentia à vontade para expressar uma performance de gênero mais feminina, como gostaria, por conta de constrangimentos relacionados ao fato de se considerar gorda. As roupas largas, por exemplo, esconderiam o corpo, e ao mesmo tempo se encaixariam em uma performance mais “masculina”; assim como a “vergonha de rebolar”, advinda da “vergonha por causa do corpo”. Outras duas interlocutoras com quem conversei também falavam sobre constrangimentos para dançar, usar certas roupas e se expor no palco, pois não teriam o corpo magro visto como o ideal. Uma delas me disse:

F – Muitas pessoas perguntam: “nossa, você é gordinha, como você consegue ter esse equilíbrio no corpo?”. Eu falo: “é só ter bastante força de vontade, sabe?”

Essa associação das mulheres gordas com a masculinidade/pouca feminilidade pode ser observada em outras pesquisas. Marcella Uceda Betti (2014), em pesquisa sobre o mercado de moda *plus-size*, segmento especializado em tamanhos grandes, fala sobre uma associação que é frequentemente feita entre saúde, beleza e corpo magro: “um corpo gordo não é associado apenas à falta de saúde, mas também é associado à falta de beleza e à ausência de um cuidado pessoal com a estética” (Ibidem, p. 146). A partir da experiência junto a mulheres que acompanhavam ou eram profissionais deste segmento do mercado da moda, a autora descreveu um estereótipo comum em torno das mulheres consideradas gordas, “que as retrata como mulheres pouco atraentes, pouco vaidosas e insuficiente ‘femininas’” (Ibid., p. 147).

Betti aponta que, apesar de tanto homens quanto mulheres gordas/os sofrerem discriminação e julgamentos depreciativos, há um viés de gênero específico nos julgamentos desferidos às mulheres gordas em relação às pessoas gordas em geral. Elas seriam percebidas como “menos mulheres” porque estariam, a princípio,

mais distantes de um certo ideal de feminilidade que coloca a beleza, a delicadeza, a sensualidade, a vaidade, os cuidados com a aparência e a preocupação em manter uma silhueta esbelta como características ou

conceitos relacionados ao universo do "feminino" – ou, como se diz popularmente, como "coisas de mulher" (Ibid., p. 148).

Um bom exemplo para pensarmos a esse respeito é o funkeiro Mc Bin Laden. O MC paulistano, atualmente muito famoso pelo sucesso de sua música “Tá tranquilo, tá favorável”, é considerado gordo, e frequentemente xingado em comentários de redes sociais por isso – e também pelos xingamentos “comuns” desferidos contra funkeiros de modo geral. Em qualquer notícia de portal virtual, há uma enxurrada de comentários depreciativos sobre sua barriga – que o cantor exibe sem camiseta em videocliques, enquanto dança e canta. Além de fugir de um estereótipo mais magro dos funkeiros, Bin Laden aparece sem camisa, mostrando a barriga nos vídeos que grava, e já chegou até mesmo a comentar em entrevista que ela é resultado de um momento em que ele passou de uma condição de não ter o que comer para poder comer tudo o que gostaria, agora que tinha condições financeiras para tal⁹³. No entanto, em uma busca rápida, não encontrei comentários acerca de sua masculinidade em relação à gordura, como minha interlocutora diz ter ouvido sobre si.

Outro exemplo fundamental de ser citado ao falarmos de mulheres no funk e a questão do corpo, magreza e gordura, é a funkeira MC Carol de Niterói. Já citada anteriormente neste capítulo, a MC já comentou em algumas entrevistas sobre ser gorda e sensual. Além disso, em algumas postagens de *Facebook*, a cantora já mostrou fotos em que estava fazendo poses sensuais, fotos que faziam muito sucesso justamente por quebrar com um estereótipo de que as mulheres gordas não possam ser sensuais. No momento em que eu conversava com minha interlocutora sobre esta questão do corpo, citei a Mc Carol:

I – E a Mc Carol, você gosta?

D – Gosto! É daora o som dela. Eu vejo, acompanho, sigo ela no Face. Vários preconceito rola, aí eu fico com medo. Mas acho que o preconceito e a crítica vêm de qualquer parte, não importa se você é gorda ou magra, ou feia ou bonita...

I – É que hoje ela tá mais famosa, mas no começo não deve ter sido fácil... Porque hoje, assim, pra cada crítica deve ter cem elogios.

⁹³ O autor toca neste assunto nessa reportagem: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/02/mc-bin-laden-conta-detalhes-da-infancia-pobre-no-encontro.html>. Última visualização em 30/05/2016. Recentemente, foi muito noticiado que o cantor emagreceu muitos quilos, mas ainda assim, não encontrei comentários a respeito de sua masculinidade relacionados à questão da gordura.

D – Agora sim, né. Ela vai falar assim “tô com dinheiro no bolso, fala o que quiser”. Agora no começo é difícil porque o mercado do funk ta muito, eles tão visando mais é aparência. Se você tem aparência bonita... Que nem, eu fiquei chateada um dia porque, eu não sou lá aquela cantora, tal. Mas eu fui numa produtora, eles não me aceitaram. Mas chegou uma menina lá que era loirinha, tal, bonitinha. Meu, se você ouvisse a voz dela... Sabe, eu acho que foi mais a aparência. Não que eu sou assim melhor que ninguém, mas a voz da menina [risos] Eles tão visando mais é aparência, que ta vendendo mais... Nem tanto é o talento da pessoa assim.

Duas coisas me chamaram a atenção nessa fala dela. A primeira, quando ainda falava da MC Carol, é a ideia de que a partir do momento em que se tem a prosperidade financeira, os xingamentos e a discriminação teriam um efeito menor – ou nulo. Talvez aí esteja um bom caminho, inclusive, para pensar no sucesso do estilo “ostentação” no funk. A segunda, é que ao narrar o que viveu na ida à produtora, a funkeira fala sobre outro aspecto, que estaria relacionado ao fato de ser considerada gorda, como atributo a desqualificá-la como uma mulher que não teria, em suas palavras, uma “aparência bonita” em relação a outras mulheres: o fato de não ser “loirinha”, como a menina que chegou depois dela.

Assim como Mc Carol e a enorme maioria das funkeiras com quem tive contato, minha interlocutora é negra. Ao supor que sua “aparência” não era tão “bonita” quanto a da menina “loirinha, bonitinha” da produtora, e ao considerar que seu corpo não estava adequado à dança funk por não ser “magrinha, corpinho violão”, como diz na fala anterior que destaquei, está falando também sobre o que seria um corpo das mulheres mais valorizado na cena funk em que participa atualmente: um corpo magro no estilo “violão”, ou seja, com curvas acentuadas.

A dissertação de Mariana Caetano (2015) também fala a esse respeito. Caetano retoma outra autora, Raquel Moreira (2014), que considera que as mulheres que falham na execução de uma performance de feminilidade burguesa e branca ou que a performam de maneira “excessiva” – como ela aponta que é o caso das mulheres funkeiras – são consideradas como “fora de controle” e abjetas, a serem controladas e corrigidas. Assim, performar uma sexualidade abjeta, na perspectiva das autoras, é uma possibilidade entre as mulheres brancas e burguesas, pois estas estão “autorizadas a ‘desviarem’ eventualmente de sua posição fixa, que é a da feminilidade tida como ideal” (CAETANO, 2015, p. 82), como vimos inclusive no relato de minha interlocutora ao falar do padrão desejável da “loirinha, bonitinha” no meio funk em que ela circula. As

autoras prosseguem: “no entanto, no caso das mulheres negras e das classes trabalhadoras, esta condição se modifica” (Ibidem, p. 82), pois é sobre elas que mais pesa a regulação.

Nesse sentido, outra questão muito citada por todas as interlocutoras com quem tive uma proximidade maior foi a do cabelo. Todas tinham uma preocupação em cuidar dos cabelos e, a maioria, valorizava os cabelos lisos como os mais bonitos – os cabelos cacheados ou crespos não pareciam uma opção desejável. Algumas faziam escovas progressivas, outras deixavam o cabelo hora cacheado, hora alisado por escovas onde não se aplicava química, e outras, uma minoria, deixavam os cabelos cacheados/crespos ou faziam tranças afro. Durante o período da pesquisa, notei que algumas mudaram de opinião sobre o que seria um cabelo “bonito” e adequado à cena funk. Durante a época das entrevistas, em 2015, uma delas me disse que não se sentia muito à vontade no funk com seus cabelos crespos e curtos, como estavam na época, que logo faria trancinhas afro. Mas, com o passar do tempo, notei que ela manteve os cabelos crespos e curtos. Outra interlocutora me disse que achava seu cabelo feio, e o mantinha sempre alisado e preso. Mas vi recentemente que ela havia postado fotos nas redes sociais com os cabelos trançados no estilo afro.

No entanto, se no início da pesquisa achei que essa tendência a preferir os cabelos lisos significava um padrão de beleza branca como medida para significação das características fenotípicas (LOPES, 2010), após os apontamentos feitos pelas professoras Adriana Facina e Laura Moutinho durante a banca de qualificação, pude lançar um novo olhar. Posteriormente a isso, quando aprofundi o trabalho de campo com as funkeiras a partir de uma viagem que fiz junto à Liga do Funk, do aumento da periodicidade com que frequentei as reuniões da Associação e da realização de entrevistas, percebi que não era exatamente um padrão de beleza branco que elas seguiam, mas um padrão diferente daquele da exaltação da beleza negra que pude encontrar no hip hop – com algumas semelhanças nestes dois últimos casos que citei sobre as meninas que passaram a utilizar seus cabelos cacheados ou com tranças afro.

Aqui, as considerações de Moema de Poli Teixeira Pacheco (1986) são interessantes para pensarmos sobre as relações raciais. A autora, que em seu mestrado se propôs a investigar a questão racial articulada aos temas de família e parentesco em

um grupo de baixa renda do Rio de Janeiro, destaca que gostaria de voltar-se para a discussão racial em um contexto mais amplo do que o do movimento negro, o qual tinha acompanhado anteriormente em outra pesquisa, de modo que nesse novo local “a identidade não é colocada a priori enquanto princípio classificador de um grupo, como é o caso do movimento negro” (p. 1). Para ela, tratar das relações raciais tomando brancos e negros como princípio de investigação inquestionável, como faziam os estudos da época, permitia falar de grupos negros – famílias, comunidades etc. – “como se não apenas brancos e negros fossem categorias homogêneas, como identidades a princípio contrastivas, transportadas a qualquer instância de organização social” (pp. 1 e 2).

Considero interessante o argumento de Pacheco na medida em que me ajuda em uma de minhas principais dificuldades: descentrar as análises sobre relações raciais dos discursos do movimento negro, com os quais tenho afinidades ideológicas e presto meu apoio. Esse descentramento me foi indicado durante o exame de qualificação, e decidi seguir a sugestão não como forma de relativizar os acúmulos políticos sobre a lógica das relações raciais e do racismo brasileiros, mas de conseguir me aproximar mais dos meus interlocutores e interlocutoras no campo do funk, que em geral não compartilhavam destes discursos. O exercício de compreender um pouco sobre como viam e viviam as relações raciais foi mais um dos desafios de pesquisa, e colocar em diálogo suas compreensões com as compreensões de hip hoppers, que se aproximavam daquelas do movimento negro. Mais ainda, o fato de que não falavam com tanta frequência sobre as relações raciais como os e as hip hoppers, também era um dado, que não significava que nunca falassem sobre o tema.

Em alguns momentos, os e as funkeiras de quem me aproximei narraram acontecimentos em que se sentiram discriminados, sobretudo quando estavam solicitando algum serviço de terceiros e eram discriminados por onde moravam, ou por sua aparência – e aí a cor era um elemento fundamental. Nestes momentos, problematizaram as relações raciais denunciando situações de racismo. Em suas produções musicais, e conversas no dia-a-dia, o tema aparecia ou como um orgulho de suas origens sociais, ou como, no caso de muitas funkeiras, um incômodo com padrões de beleza e com os tratamentos que recebiam de outras pessoas nas relações de trabalho, baseados nestes padrões.

Apesar de se sentirem pressionadas por alguns estereótipos que têm a feminilidade branca e burguesa como ideal, também performatizam uma sexualidade que não se conforma a esses estereótipos, que é tão intrínseca e característica à participação das mulheres na cena funk da qual estive próxima, quanto são frequentes os comentários externos a essa cena que as colocam como “abjetas”. Aqui, me parece que o jargão “sexy sem ser vulgar”, que carrega justamente esse ideal de feminilidade branca e burguesa, da mulher “recatada” mas que se faz desejável de uma maneira discreta e sutil, não cabe exatamente como um imperativo às funkeiras com quem convivi e àquelas que participaram de outras pesquisas às quais tive acesso.

Como procurei destacar neste tópico do capítulo, existe sim uma preocupação entre minhas interlocutoras com a “vulgaridade”. Em sua pesquisa, Mattos (2011) chama atenção para isso ao destacar que uma de suas interlocutoras, dançarina de funk no Jardim Catarina, se via “entre a polaridade da sensualidade e da percepção da ‘vulgaridade’ sexual” (Ibidem, p. 263). No entanto, tal preocupação não se configurava, entre minhas interlocutoras, exatamente numa busca pelo ideal de feminilidade branca e burguesa, afinal, é característico à cena funk atual uma exacerbação da feminilidade e da sexualidade.

Mattos destaca, ainda, uma dimensão inclusiva na participação das mulheres no universo funk, marcada pela exposição da “linguagem positiva e de autoafirmação do corpo hipersexualizado, na qual a cor negra e mestiça não é penalizada (Sansone, 2004)” (Ibidem, p. 265). Se não é possível dizer que minhas interlocutoras não tenham narrado acontecimentos em que, ao menos implicitamente tenham se sentido penalizadas por sua cor/raça na cena funk, combinada a outros elementos como o formato do corpo e as performances corporais, foi possível notar que as mulheres artistas que as inspiravam eram exatamente mulheres que exibiam uma performance de gênero deslocada da feminilidade branca e burguesa, tais como Rihanna, Beyoncé e as MCs cariocas Valesca Popozuda, Anitta, MC Pocahontas e MC Marcelly. Estas artistas estavam em suas fotos de capa em suas páginas no *Facebook*, nas músicas que postavam nas redes sociais e eram também citadas durante as conversas:

C – No funk quem me inspira é o TH, o Magrinho, a Marcelly, a Valesca... A Mc Marcelly é do Rio e canta “ce tá maluco, respeita o moço”. E sem ser do funk quem me inspira é a Beyonce, a Rihanna, que eu vou pintar o meu cabelo agora igual o dela... De vermelho tipo vinho,

que chama mais a atenção. Nicky Minaj... Coisa tipo *gangsta*, eu gosto nos meus shows eu costumo colocar...

D – Ah, eu gosto do Daleste, do Calvinho, da Pocahontas também, os pessoal sempre cantava. Tem aquela música dela que é assim “Agora eu tô assim, só fazendo besteira, de dia eu tô casada”, aí eu colocava pro público cantar e eles completavam.

V – É, assim, no meu repertório tem bastante música da Valesca. Quando eu faço um show assim de vinte minutos, tem umas três música da Valesca. É uma influência, uma influência grande. Acho que uma das mina do funk que mais me inspira mesmo é a Valesca. E como eu tenho muita relação assim com a militância LGBT, porque a galera LGBT tá próxima de mim, eu tô próxima deles, porque eu sou, então até essa fase nova da Valesca, mais pop, até isso eu trago um pouco pra mim. Mas na verdade eu gosto muito mais da Valesca antiga do que da nova, mas as duas pra mim são inspiradoras.

As negociações com diferentes padrões de feminilidade e limites da sexualidade, discutidos nessa sessão, seguem sendo discutidos na seguinte. No entanto, o enfoque é sobre as relações e negociações com o(s) feminismo(s), tentando responder um pouco à questão de se e em que medida a presença e participação das mulheres na cena funk da qual estive próxima representa uma expressão feminista. Aponto para um “caminho pedagógico” feminista que percebi durante o período das experiências de campo neste contexto.

“Se eu não puder descer até o chão, não é a minha revolução”: um “caminho pedagógico”?

Se até aqui o esforço que fiz foi o de pensar as experiências que tive no funk fora de um pensamento binário que se guie, por exemplo, por tentar encaixá-lo em um dos pólos entre resistência x cooptação, politizado x alienado, feminista x machista, neste tópico tentarei pensar as relações que minhas interlocutoras tiveram com o(s) feminismo(s), sem que isso implique necessariamente em colocá-las como feministas sem que elas se denominem assim. Uma delas se denominava abertamente como feminista, e as demais não se diziam assim, mas nos últimos tempos vinham entrando em contato com o feminismo através da primeira e através de outras mulheres que frequentavam a associação e se colocavam como feministas, geralmente mulheres participantes de coletivos políticos de esquerda próximos à associação. As contradições e negociações, mais uma vez, faziam parte deste contato.

Em conversas informais que tivemos após as entrevistas, duas das interlocutoras me disseram que conheceram o feminismo através da associação e de figuras específicas como a então produtora musical da associação, já citada neste texto como uma pessoa que vinha fazendo esforços especiais para aproximar meninas da associação e mantê-las ativas. Essa produtora e outras funkeiras me disseram, no dia em que nos conhecemos e que me apresentei como "pesquisadora sobre mulheres no funk e no hip hop em São Paulo", que muitas meninas que desejam ser MCs ou dançarinas profissionais de funk logo param de frequentar as reuniões e desistem de seu sonho e de sua carreira por falta de condições materiais e de perspectivas profissionais. O esforço da produtora, então, era o de criar tais perspectivas profissionais para essas meninas, valorizando seu trabalho interna e externamente à associação.

I – O que eu conversei muito com a Vitória foi sobre feminismo. Você já leu sobre isso, trocou ideia, ou é algo estranho pra você?

C – Ah, não é mais estranho. Eu gostei muito de ter entrado no feminismo, porque muitas coisas que minha mente era oculta acabou se abrindo. Porque eu entrei no feminismo e acabei descobrindo coisa que eu podia tá fazendo e não fazia porque não sabia. Eu já li algumas coisas no Facebook, mas nunca me envolvi, mas eu pretendo bastante me envolver agora.

I – E quando que você começou a ouvir mais sobre isso?

C – Liga do Funk, a L.. Na Cadeira Elétrica, ela ficava pousada olhando pra mim. Foi naquele dia que ela começou a falar, que eu falei “carai”... Foi no dia que tava o MC Davi e o João, elas tavam falando “mulher tem que meter mesmo, pa”, aí eu falei “zika, pa”. Aí no outro dia me colocaram na repescagem da Voz da Liga. Me falaram “vai, vai, canta!”, aí eu entrei. Aí foi na hora que eu cheguei com “Que picante!”. Aí beleza, eu cantei “Que picante!”, todo mundo começou “kkk”, geral “nossa, Carla!”.

Assim, era comum para as jovens funkeiras que aquele fosse um espaço de uma primeira aproximação com o pensamento feminista, denominado enquanto tal – e com isso coloco minha posição de que não considero o feminismo apenas como o pensamento assim denominado e organizado politicamente, mas também como experiências difusas que podem ocorrer de maneira não totalmente coerente com outras experiências. Muitas pareciam estar buscando entender o que aquelas outras mulheres que frequentavam as reuniões, se diziam feministas, e faziam postagens nas redes sociais sobre o assunto, entendiam por feminismo. Pareciam estar confrontando suas experiências pessoais e observações sobre seu cotidiano com o que ouviam de novo nesse contato inicial.

Eu mesma, enquanto pesquisadora sobre "mulheres", sentia que era entendida por elas dessa forma, como feminista. Embora eu, em poucos momentos em conversas particulares, tenha me dito abertamente como feminista, imagino que o fato de eu ser uma mulher branca, "pesquisadora" e sobre o tema "mulheres", me colocava neste lugar. Isso porque, um dos resultados deste confronto que elas estavam fazendo entre suas ideias e as ideias de mulheres que apenas apreciavam o funk como música mas não viviam o cotidiano da cena, era pensar sobre a questão das "mulheres" com uma atenção especial. Por nossas conversas, a impressão que tive era que elas não olhavam muito para sua atuação desta forma, exceto quando percebiam que eram uma exceção ou um grupo minoritário entre uma maioria de homens na cena.

Desse modo, considero que estavam experimentando o que Mariana Gomes Caetano (2015) chamou de "caminho pedagógico" para se afirmar feminista, ao tratar da trajetória da funkeira Valesca Popozuda:

A trajetória de Valesca Popozuda, como dito nos capítulos anteriores, é essencial para que se compreenda não apenas sua carreira e o sucesso alcançado, mas também o caminho pedagógico que acompanhou a funkeira até que ela pudesse afirmar, sem qualquer restrição teórica, que é sim feminista. Acredito que esta história foi construída através de trabalho árduo e de muita escuta, já que a própria cantora afirma que as próprias mulheres vão até ela para dizer que se inspiram através de sua música, seus discursos – que se modificaram ao longo dos seus 15 anos de carreira – e suas performances.

Compreender a vivência da funkeira e as posturas corajosas adotadas por ela em mais de uma década é construir com o feminismo uma relação que permite a escuta, o compartilhamento de experiências e trajetórias, o respeito às vivências e, principalmente, a construção coletiva de um olhar democrático e empático para com as mulheres. Como vimos neste capítulo, Valesca afirma ser feminista diversas vezes, mais até do que mostro aqui, já que selecionei algumas reportagens. No entanto, parte do movimento feminista brasileiro, também como mostro aqui, parece preferir o julgamento do comportamento da funkeira ao diálogo aberto e franco sobre as enormes contribuições de Valesca ao feminismo brasileiro (Ibidem, p. 146).

Aqui, é necessário destacar algo importante que a autora nos diz sobre a relação entre funk e feminismo: as hierarquizações feitas pelo movimento feminista, de modo que determinadas contradições são ignoradas, e outras não. Ao analisar a letra de “My Pussy é o poder”⁹⁴, cantada por Valesca Popozuda, Caetano destaca, sobre o trecho “sou profissional do sexo”, como nos movimentos feministas algumas contradições parecem

⁹⁴ A letra de “My pussy é o poder” pode ser conferida em <https://www.letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/1666564/>. Última visualização em 30/05/2016.

ser mais aceitas do que outras, já que a despeito da intolerância com as funkeiras, as diferentes visões sobre a prostituição, por exemplo, parecem ser toleradas como forma de garantir a coalizão entre coletivos feministas. Neste ponto, a autora resgata Judith Butler para tratar sobre como as contradições e divergências devem ser enxergadas como parte do processo político, e não como empecilho para a luta conjunta.

Outra funkeira que teria percorrido este mesmo "caminho pedagógico" até a afirmação como feminista foi MC Carol de Niterói, ou MC Carol Bandida. Em entrevista recente à Revista Fórum⁹⁵, a funkeira foi questionada quanto à sua relação com o feminismo:

Fórum – Muitas mulheres, principalmente no ambiente virtual, se inspiram em você, na sua força de resistir aos padrões e na sua autoestima. Você se considera feminista? Como é sua relação com o movimento?

MC Carol – Uma vez, uma menina postou no meu Facebook dizendo:

“Carol, espero que a sua fase feminista nunca acabe”. Na hora, fiquei maluca.

Nunca tinha pensado naquilo, mas refleti e respondi que eu nasci feminista. “Feminista” é um rótulo que eu só conheci no ano passado, mas sempre tive na cabeça que deveria existir igualdade entre todas as pessoas. Sempre lutei por isso, desde pequena. É como uma armadura, uma proteção, a única forma que eu encontrei de eu conseguir respeito, me colocando como igual aos homens. Eu sempre tive muita autoridade lá no morro. Levava porrada na rua, mas também batia.

Hoje, ainda não sei totalmente o que é ser feminista, mas estou desvendando, de pouquinho em pouquinho. Depois de ler bastante e de conversar muito, sei que o vulgo feminista é a mulher que luta pelos seus direitos. E aí pensei: sempre fui essa mulher. Quando a menina postou aquilo, respondi: “Fase não: uma vida inteira”. Na minha próxima música, “100% feminista”, vou falar bastante sobre isso.

A música citada pela cantora ainda não foi lançada, mas este trecho de sua resposta à revista traz muitos elementos importantes. O primeiro deles, a diferença entre se "rotular" como feminista e agir de modo feminista em suas experiências de vida. Se a funkeira só conheceu o rótulo recentemente, destaca que sempre agiu guiada pela ideia de igualdade, até como uma forma de proteção. O segundo ponto, é o fato de ela dizer que ainda não sabe totalmente o que é ser feminista, mas está desvendando, remetendo novamente à ideia do "caminho pedagógico" feminista a ser percorrido.

⁹⁵ A entrevista completa pode ser conferida em: <http://www.revistaforum.com.br/semanal/mc-carol-eu-nasci-feminista1/>. Última visualização em 30 de maio de 2016.

Na fala de Carla, acima, também se expressa esse caminho pedagógico quando ela fala sobre a interação com a produtora e com ideias novas para ela, até então. Ela destaca que gostou de ter "entrado no feminismo", pois, em suas palavras, "muitas coisas que minha mente era oculta acabou se abrindo. Porque eu entrei no feminismo e acabei descobrindo coisa que eu podia tá fazendo e não fazia porque não sabia".

Durante a viagem que fizemos para o Rio de Janeiro, no evento Emergências, Carla passou por uma experiência que me chamou a atenção. Em um dos dias, um dos participantes do evento, que estava acampado próximo ao local que a Liga do Funk acampava, estava pintando o corpo de uma moça, que estava nua. Ao que pareceu, ele era grafiteiro, e eles combinaram de ele fazer uma pintura corporal nela. Muitas pessoas se aproximaram para olhar, inclusive muitos rapazes da Liga do Funk, surpresos com o fato de a menina estar nua e sendo pintada. Algumas meninas da Liga, principalmente aquelas que se relacionavam com alguns rapazes, pareceram meio enciumadas naquele momento. Carla, que já conhecera a moça no evento, gostou da ideia e pediu ao rapaz que também a pintasse, nua. Durante o tempo em que ele a pintou, muitas pessoas foram tirar fotos, observar, e sobretudo os rapazes da Liga do Funk ficaram surpresos com o fato de ela estar nua. Alguns fizeram comentários de "zoeira", mas em geral percebi que ficaram em um misto de surpresa e constrangimento. Carla, que disse que inicialmente ficou um pouco envergonhada, logo foi se soltando e vendo que era uma coisa "natural". Durante a reunião final do grupo, em que cada um falou sobre o que achou da viagem antes de voltarmos para São Paulo, ela disse sobre esse episódio: "como é bom poder andar com os peitos de fora sem ninguém encher o saco", e todos riram.

Outra interlocutora, Flávia, falava muito em nossas conversas sobre sua admiração por sua colega, também interlocutora desta pesquisa, que se colocava como feminista e que cantava em eventos para plateias de mulheres feministas. Flávia falava que a admirava por sua "palavra", por cantar "putaria e liberdade". Vitória, a colega a quem Flávia se refere, me contou durante a entrevista que realizamos sobre sua trajetória em relação ao feminismo, seu "caminho pedagógico": durante a faculdade fez um estágio na área de gênero e políticas públicas para mulheres, onde entrou em contato com feministas que eram suas colegas de trabalho e com referências teóricas sobre o assunto, em que foi "picada pelo mosquitinho feminista", como define. Junto a isso,

conta que vieram “descobertas” sobre sua negritude também. Depois do estágio, teve contato com o que chamou de “feminismo periférico”, quando entrou para um coletivo feminista de rap chamado “Juntas na Luta”, na zona leste, onde trabalhava com feminismo, literatura marginal, sarau, movimento negro, só não com a questão LGBT. Ela entende essa experiência no coletivo como a o momento em que, diferente do estágio, começou a “militar na prática”. Posteriormente, militou no coletivo LGBT “Bis-sides”, e atualmente está engajada no funk, onde sua carreira tem dialogado com todas essas questões referidas acima, em alguma medida.

À época da entrevista, Vitória também estava desenvolvendo um projeto próprio de oficina de criação literária no Centro de Formação da Cidade Tiradentes, o projeto “Purpurina Marginal”, sobre criação literária com foco em literatura marginal, LGBT e feminista. Por sua fala acima, podemos perceber como, além de o feminismo com o qual teve contato a partir de sua entrada na universidade e das oportunidades de emprego que teve, ao longo de sua trajetória conheceu e participou de coletivos LGBT, coletivos do movimento negro, e coletivos culturais das periferias. Seu caminho pedagógico e militante foi se desenvolvendo em paralelo com sua trajetória pessoal de percepção e/ou afirmação como uma mulher, negra, bissexual.

Durante a viagem que fiz junto com o grupo, um acontecimento envolvendo Vitória me chamou a atenção. Em um dos dias, quando estávamos indo de ônibus para uma festa na praia que era parte da programação do evento, o grupo cantava várias músicas de funk, como de costume quando estávamos dentro de um ônibus a caminho de qualquer lugar. Um dos rapazes cantou um funk, que depois eu soube que era de sua própria autoria, que trazia a perspectiva de um homem sobre os meios para conseguir ter relações sexuais com mulheres, através da troca com produtos e “rolês”.

Na ocasião, ao ouvir a letra eu mesma fiquei um pouco incomodada, mas era muito comum que as letras me causassem estranhamento e eu ficasse refletindo sobre o conteúdo das letras de músicas cantadas e como se referiam às mulheres e às relações de gênero, então não prestei uma atenção tão especial a essa letra. Vitória, no entanto, assim que o rapaz terminou de cantar, começou a cantar uma resposta à música, dialogando diretamente e debochando do eu-lírico masculino da música cantada pelo funkeiro. Todos no ônibus gostaram das duas versões e do duelo que se deu ali, e eu

especialmente guardei aquela cena para perguntar posteriormente à Vitória se aquelas músicas eram deles, e se ela havia improvisado aquela resposta na hora. Durante a entrevista, conversamos sobre isso:

I – (...) já que você falou dele, teve um dia lá no Rio que a gente tava indo acho que pro rolê na praia, que ele cantou a música do “Big Mac”, e aí na hora você deu uma resposta. Não sei se é uma resposta que já existe, se você improvisou na hora, se é sua...

V – É minha!

I – Você já tinha feito antes ou fez ali na hora?

V – Eu fiz antes! Foi muito...

I – Engraçado!

V – Meu, é uma delícia, eu ADORO! Quem canta essa música é ele mesmo! “Tem umas mina treinada que fecha fechado depois de um beck”... Essa música é dele, foi muito engraçado, assim, a gente tava um no dia na rua, lá na Liga do Funk, e aí foi a segunda vez que ele cantou essa música! E aí ele todo empolgadão com essa música, e aí ele começou a cantar... Eu fiquei ouvindo... Aí ele “nossa, eu cantei essa música no baile”, tal, aí eu falei “é?”, aí ele falou “é”... Aí eu “legal, daora... Canta o comecinho de novo pra mim, cara?”. Aí ele “por que, você quer aprender?”, aí eu “porque eu to escrevendo uma resposta”. Aí ele falou “caraaai!”. Aí a gente entrou ali pra dentro na Liga, né, ali no camarim que tem ali atrás, né, aí ele, “pô, mano, mostra pra mim!”. Aí eu “tem uns cara otário que fecha fechado”... Aí ele “muleque! Põe muleque!”

I – Ah, ele te ajudou?

V – Ele deu uma palavra assim! [risos] Mas ele tava comigo ali, na hora! Aí ficou muito chave, assim, ficou muito legal! Aí ele falou: “pô, mano, você só vai lançar isso aí depois que eu lançar a minha” [risos] eu falei “não, relaxa, meu, quem fez a música primeiro foi você!”. E aí foi isso, e aí foi um lance muito louco porque foi uma música bem escrotona assim que eu ouvi, eu não cheguei no meu bróder e fui gritar com ele, chamar ele de machista... Eu fiz uma resposta, que depois ele me falou “porra, mano, você tá me fazendo pensar nos bagulho que eu tinha certeza”, e foi de boas, e a gente ainda fez um trampo junto... Então essa resposta foi uma história assim bem bonita, assim, pelo menos pra mim, porque não foi uma coisa assim uma treta... foi uma coisa assim “porra, nós ta junto. Você pode falar isso aí que você quiser, mas assim, eu também não vou ficar quieta”

I – Fiquei muito curiosa pra saber se você tinha inventado ali na hora, mas saber da história agora é mais legal ainda... Foi um jeito que você arranjou pra responder mesmo, né?

V – Foi... E, na verdade, o funk é muito isso assim, sabe? Se apropria mesmo, se apropria do funk pra você. Você tá no funk, você não gostou de um negócio, então faz o seu, sabe? Tem muita resposta, o lance da resposta é uma coisa muito própria da cultura funk. As vezes o cara faz

resposta pra mina, as vezes a mina faz resposta pro cara. Mas essa coisa assim, do “meu, vai cantar! Faz, sabe?”. Aí bate a inspiração e quando a inspiração bate não tem jeito, vai indo...

Essa questão das respostas e dos duelos, que já foi citada neste capítulo, aparece aqui como uma forma de se "apropriar" do funk diante de alguma insatisfação com a mensagem que uma letra passa. Além disso, pela resposta que a funkeira me deu, aparece também como uma das ferramentas do "caminho pedagógico" do feminismo. O funkeiro, compositor da primeira letra, disse a ela que a resposta o estava fazendo pensar de outro ponto de vista, e o que poderia parecer apenas um "marketing" quando lançadas as músicas, foi também uma reflexão. Talvez nem todos os duelos e respostas envolvam esse processo reflexivo, e sejam mesmo jogadas de marketing para atrair atenção para as músicas. Mas gostaria de chamar a atenção para o que minha interlocutora diz sobre como ela escolheu lidar com uma composição que considerou "escrotona", e como essa escolha envolveu dialogar com o funkeiro de uma maneira específica em meio a outras possibilidades.

A funkeira MC Mayara, de Curitiba, recentemente fez uma música paródia-resposta que demonstra isso que Vitória fala sobre o funk ser um meio que deve/pode ser apropriado. A música de MC Mayara é uma paródia para “Aproveita que a mamadeira tá cheia”⁹⁶, do carioca MC TH, música que tem feito muito sucesso entre o público funk recentemente. Na paródia, “Cala a boca e me respeita”⁹⁷, a funkeira inverte os papéis e manda uma mensagem de autonomia feminina pedindo por respeito, denunciando situações de machismo e falando de empoderamento. O duelo, nesse caso, se deu através da mesma melodia em que duas composições dialogam e disputam sentidos.

Nesse caso, é importante destacar que a MC se coloca abertamente como feminista em suas postagens nas redes sociais, e que já fez uma música e um videoclipe de resposta para comentários ofensivos que foram feitos a ela após o lançamento de um videoclipe anterior. Na ocasião, muitas pessoas comentaram e fizeram piadas sobre seu shorts estar muito colado ao corpo demarcando o formato de sua vagina no videoclipe

⁹⁶ O videoclipe e a música podem ser conferidos em <https://www.youtube.com/watch?v=zQMqxvYtOOQ>. Última visualização em 30/05/2016.

⁹⁷ O videoclipe e a música podem ser conferidos em <https://www.youtube.com/watch?v=1NHVV6o71fE>. Última visualização em 30/05/2016.

de “Ela é bandida”⁹⁸, o que, como costuma ocorrer em situações envolvendo artistas funk, veio acompanhado de certa inferiorização da artista. MC Mayara, então, fez a música e o videoclipe “Ai como eu tô bandida dois”⁹⁹, em que sua vagina ganha superpoderes para, junto a alguns aliados, enfrentar vilões como “Super machista”, “Super racista”, “Super recalcada” e “Super homofóbico”.

Para outras interlocutoras que, como eu destaquei na sessão anterior, também escreveram músicas de respostas a outras composições de funkeiros, a questão não se tratava de uma resposta que elas chamariam de "feminista", e elas também não citaram outras possibilidades de lidar de outra forma com uma letra que as provocou/indignou a não ser a de escrever músicas em resposta, de travar um duelo musical. Pareciam instigadas a respondê-los colocando-se, como disse Mattos (2011), em igualdade com os homens. É o que diz Carla quando pergunto o que ela acha de uma acusação que foi feita ao funk como "machista", durante a viagem ao Rio de Janeiro:

I – Aí falando dessa coisa, que até falaram no Rio, dessa coisa do funk ser machista...

C – Ah, desse negócio de machismo, falam por causa da putaria, que os homem esculacham as mulher. Eu sou daqueles tipo que se ele canta isso, eu vou dar a resposta e bem pior, entendeu? Mostrar que não só eles sabem de várias coisas pra fazer com mulher, não só eles tem desejo, como as mulheres também tem desejo pra fazer o que quiser com eles.

Para Vitória, no entanto, isso fazia parte de um diálogo propriamente feminista. Durante nossa entrevista, disse a ela que vinha percebendo que ela era uma referência para o grupo, e que as vezes seus posicionamentos causavam algum estranhamento entre eles. Perguntei se ela percebia isso da mesma forma, ao que ela me respondeu:

V – Ah total, percebo muito... Já levei muita chicotada por isso. Minha postura inclusive tá muito mais light. Eu cheguei na Liga tiro porrada e bomba, cheguei causando. Num é assim a vida, sabe? Então hoje em dia eu tomo bastante cuidado no que eu vou falar... eu não to no role da militância pra ficar usando termos xis, ou pra ficar tentando colocar na cabeça das pessoas uma coisa que elas não tão acostumadas de uma vez só, porque não vai adiantar. Pode causar um puta de um choque, a pessoa vai falar “vai tomá no c*”, e não vai adiantar nada. Então tem que ser aos poucos, tem que ser tranquilo. Ou sai fora. Ou volta só pro movimento feminista e fica só lá. Você vai tratar com as mina, mas vai tratar só com as mina, nas conversas que vocês se entendem.

⁹⁸ O videoclipe e a música podem ser conferidos em <https://www.youtube.com/watch?v=GtSYZWvygjk>. Última visualização em 30/05/2016.

⁹⁹ O videoclipe e a música podem ser conferidos em <https://www.youtube.com/watch?v=3FcoUHVDRqY>. Última visualização em 30/05/2016.

Assim, a funkeira construía sua posição enquanto funkeira e feminista naquele espaço em que a maioria das pessoas não se colocava como feminista/pró-feminismo. Da mesma forma, me contou sobre situações em que tinha que construir sua posição em espaços feministas, que em geral estranhavam o gosto dela pelo funk. Junto a isso, ia delineando seus limites sobre como considerava ou não adequado que um funk falasse sobre as mulheres e as relações entre homens e mulheres.

V – Tem letra que, sei lá, eu falo “gente, delícia, deixa eu escutar o MC Smith falando ‘to apaixonado nessa puta, com ela a foda é mais maluca’”. Tem um cunhozinho machista, mas no dia que eu fui na Cadeira Elétrica eu falei um bagulho assim “meu, vocês falam o que vocês quiser, só não fala apologia ao estupro.” Porque putaria tem que ser uma coisa gostosa, então tem umas coisas que acho super ok que eu escuto nas músicas. Eu começo a me incomodar mesmo quando fala de mulher que tá locona e eles vão pegar ela locona, ou quando eles começam a chamar a mina muito de mercenária. Mas o meu problema é com isso mesmo, quando chega naquela violência que fala que vai pegar a mina e estuprar... Tem uma música do Magrinho que ele fala “onde come um come dois, onde come dois come o bonde”. Então, quando começa a virar uma coisa muito apologia ao estupro, aí eu já fico muito pá... mas se não for isso, eu nem consigo ficar rotulando mais se é machista ou se não é... porque eu sempre gostei muito de funk, desde antes quando eu tava só no movimento feminista, e aí a galera não entendia porque que eu queria ficar escutando “eu duvido, tu aguentar uma dessa, quica ni mim perereca”. Eu quero gente, eu gosto! E aí eu já me culpei por gostar dessas músicas, e hoje eu to suave.

A música à qual a funkeira se refere diz o seguinte:

Deixa eu perguntar
Porque eu não deixo pra depois
Você aguenta um? Você aguenta dois?
Deixa eu te falar o português, eu não falo inglês
Se tu aguenta um, aguenta dois,
Você vai aguentar três
Ela fez dezoito anos
E quer dar porque sabe que dói
Já que você não tem medo
Da pra nós
O sexo arriscado
O magrinho te destrói
Já que você não medo
Da pra nós
Onde come um come dois
Onde come dois come o bonde¹⁰⁰

O primeiro comentário no link do vídeo da música, inclusive, diz “É a que aguenta 33”, em referência a um caso recente de estupro que foi amplamente noticiado e

¹⁰⁰ A música pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=rOLaTIFpI7o>. Última visualização em 17/07/2016.

comentado na opinião pública e nas mídias. Em uma comunidade no Rio de Janeiro, uma jovem de dezesseis anos foi estuprada por um grupo de homens – que a princípio foram noticiados como trinta e três homens –, que divulgaram fotos e vídeos do estupro nas redes sociais. O caso aconteceu em maio deste ano, e as investigações do crime ainda estão no início, mas provocou uma grande comoção pública, tamanho o choque produzido por esta violência que, vale dizer, ocorre cotidianamente e de formas menos impactantes ou noticiadas, como já demonstrei neste capítulo. Um dos comentários principais das pessoas nas redes sociais, em portais de notícia e postagens, era a respeito do funk, não sei exatamente se porque um dos depoimentos de uma pessoa envolvida com o caso disse que a menina e o rapaz com quem ela estava ficando estavam em um baile funk um pouco antes do crime, ou se porque o caso aconteceu em uma comunidade carioca, espaço frequentemente associado ao funk. Mas o que tem me feito refletir é sobre esse discurso, que coloca o funk como o causador desse tipo de crime, ou como o ambiente propício para tal.

Por um lado, penso que isso reflete uma criminalização geral do funk (e da pobreza), como já ocorre cotidianamente se observarmos comentários em redes sociais e portais de notícia que não envolvam casos de violência contra a mulher. Se fizermos o exercício de abrir qualquer videoclipe ou música de funk no *Youtube*, veremos a enorme quantidade de comentários ofensivos e negativos a respeito partindo de internautas brasileiros, como não veremos da mesma forma em vídeos de nenhum outro estilo musical brasileiro. Não é preciso ir até a Internet para isso, cotidianamente o funk é rebaixado para um lugar da não-arte, não-cultura, e um reflexo negativo de – e, dialeticamente, como responsável por – fenômenos sociais como a pobreza e a baixa qualidade da educação formal.

Por outro lado, não se pode negar que exista em muitas letras de funk um discurso de apologia ao estupro, como exemplificou Vitória, e que muitas podem ser observadas a partir dos limites entre a sexualidade e a violência próprios ao erotismo (GREGORI, 2008), como já destaquei na sessão anterior. Além disso, não se pode negar também que a cena funk já foi ambiente para abusos e violências contra as mulheres. O que gostaria de destacar, no entanto, é que uma enorme parte dos comentários negativos sobre o funk acabam por reforçar um estereótipo das funkeiras como "putas", atribuindo a isso um status inferior e indesejado. Em outras palavras, considero que tais

comentários muitas vezes incorrem em uma tentativa de "moralizar" o comportamento das garotas, ainda que não as culpem diretamente pelas violências sofridas.

Durante a viagem para o Rio de Janeiro, presenciei algo interessante: os próprios garotos falando sobre o tema da apologia ao estupro. Em um dos dias, foi realizada uma assembleia no camping, da qual o pessoal da Associação não participou. Estávamos de canto, conversando sobre outras coisas. Em determinado momento, algumas meninas do camping falaram ao microfone denunciando algumas posturas machistas no evento, e nesse momento todos nós ouvimos suas falas. Um deles falou sobre como algumas letras de funk podem fazer apologia ao estupro, como uma que diz “se dormir, vai tomar dormindo”¹⁰¹. Outro MC ficou surpreso e pareceu indignado, e de pronto disse que aquilo não era apologia ao estupro. O primeiro insistiu para ele reparar na letra, cantou os versos de novo, mais devagar. Após alguns instantes pensando, o segundo estava menos irredutível, e cogitou a possibilidade de a letra ter essa conotação.

A letra da música sobre a qual eles conversaram, do MC Roba Cena, é a seguinte:

Se dormir, vai tomar dormindo
Em menos de dez segundos, você já acorda rindo
Toma
Na madrugada tu me prometeu que ia acabar comigo sentando
Agora vem com um papo que tá cheia de sono
Roba Cena tá cantando, então escuta isso daqui
Se dormir, vai tomar dormindo

O "vai tomar dormindo", além de se referir a um não consentimento no ato sexual, aparece porque a mulher teria prometido sexo ao homem e depois não queria mais. Isto, para o eu-lírico masculino da música, seria um motivo para o ato sexual não consentido, como uma dívida que a mulher teria contraído com ele. Osmundo Pinho (2011), de maneira semelhante ao que faz Waldemir Rosa em seu texto sobre as masculinidades no rap, analisa o comportamento dos jovens homens de periferia nas relações de gênero articuladas a outros marcadores, levando em conta os contextos de racismo e pobreza em que estão inseridos. Em texto no qual trata sobre modernidade, raça e gênero no contexto de uma periferia do Rio de Janeiro, coloca o funk ao lado de outras culturas populares juvenis – o *regueton* na América Latina, o *raggamuffin* e o

¹⁰¹ Era essa a música da qual ele falava: <https://www.youtube.com/watch?v=Da3mzbaTT0s>. Última visualização em 30/05/2016.

gangsta rap nos Estados Unidos e Caribe – em que o sexo é o grande assunto, e não coincidentemente estes seriam os estilos musicais preferidos de negros e pobres pelo mundo. Para o autor, não seria por tradicionalismo, mas por uma condição “ultramoderna” que os rapazes agiriam de forma tão machista, justamente na condição específica de poucas oportunidades que estes têm de realizar os projetos da modernidade, de igualdade e individualização:

Não seria, assim, por tradicionalismo que os jovens do Jardim Catarina parecem tão machistas e ao mesmo tempo obcecados em submeter sexualmente as garotas – mas não todas, só as “da rua”, é claro. Não seria porque estão presos ao passado, mas inversamente porque são ultramodernos e porque estão vivenciando essa modernização de si como uma contradição em relação às estruturas sociais. Contradição dos ideais de igualdade e de individualização diante da estreiteza de suas oportunidades sociais e da desigualdade real reproduzida diariamente por meio das diferenças de gênero, do racismo e da pobreza (Ibidem, p. 223).

Quando, algum tempo depois, entrevistei Vitória que me contou sobre o duelo musical que travou com seu amigo, me lembrei desta cena. Ao que parece, alguns meninos do grupo também questionavam composições em que um eu-lírico masculino falava sobre mulheres e, mais do que isso, seu diálogo também produzia reflexões. Aparentemente, um “caminho pedagógico” para o pensamento feminista podia surtir efeitos; bem como era possível um diálogo entre o universo funk e o universo feminista que, se nem sempre se sobrepunham – como era o caso pontual de uma de minhas interlocutoras de quem falei bastante nesta sessão –, nem sempre significavam universos opostos. No cotidiano e nas produções artístico-culturais da cena funk, tão híbridas, o feminismo era uma negociação possível, dentre tantas outras.

Do mesmo modo, as oposições ao que consideravam machista ou ao que não nomeavam dessa forma mas as incomodava no que os homens cantavam, nem sempre se davam através do feminismo. Quando duelavam ou disputavam algum poder de sedução, por exemplo, buscavam um status de igualdade (Mattos, 2011), fosse para também poderem ter sua voz ouvida, fosse para se cantarem como tão poderosas e pouco passivas quanto os meninos.

Considerações finais

A primeira consideração importante a ser feita na conclusão deste trabalho tem a ver com a mobilização de uma identidade "periférica". Nas duas expressões culturais ela aparece entre as mulheres, como supus de início. Nos dois casos, o pertencimento periférico é algo que realmente importa e aproxima produtoras/es e consumidoras/es das culturas, pois é condição e experiência de vida quase fundamental para criar e desfrutar. No hip hop, se na pesquisa de Iniciação Científica eu já havia percebido isso através dos livros "Perifeminas", nesta pesquisa aprofundi o que isso significava. Não apenas ser/morar/crescer nas regiões de periferias, mas produzir sobre essas experiências, normalmente com conteúdo que ressalta a(s) cultura(s) produzida(s) nas periferias, e ao mesmo tempo chama a atenção para as dificuldades enfrentadas cotidianamente por quem vive nesses locais. No meio funk no qual circulei e acompanhei, fala-se muito sobre uma "raiz", uma "essência", que seria intrínseca à música e à sua batida, sendo o funk um ritmo característico das periferias, e as periferias um atributo essencial para a existência do funk enquanto tal.

Em segundo lugar, se na elaboração do projeto de pesquisa minha intenção era pensar como grupos de mulheres negras e periféricas pensavam sobre temas relacionados à sexualidade e ao erotismo a partir de suas atividades nessas expressões artísticas, ao longo da pesquisa percebi como esse era um tema delicado e como havia limites e modos específicos para que eu pudesse abordá-lo, sendo uma mulher branca e não-periférica. Minhas experiências neste lugar social me possibilitavam, junto a outros esforços e aproximações, apreender e compreender parcialmente sobre o tema, e de um lugar específico que não poderia se pretender neutro.

Percebi também que os distanciamentos que as mulheres do hip hop tinham em relação ao funk, e mesmo os receios, tinham um fundo político perpassado pelos debates sobre as experiências de racismo vivenciadas pelas mulheres negras, em uma reflexão constante sobre como os corpos das mulheres negras eram representados nas expressões artísticas e culturais. No próprio hip hop, no período da pesquisa, acompanhei como temas centrais do feminismo negro circulavam cada vez mais nos espaços de criação e reunião entre as hip hoppers, em um processo que colocava em

diálogo diferentes perspectivas de ativismo de mulheres, sobretudo o ativismo de mulheres de periferia, o feminismo – dito desta maneira mais ampla ou dito como feminismo branco –, e o feminismo negro.

No caso das funkeiras, não falavam tanto sobre estes ativismos de mulheres nesses termos. Mas a temática das mulheres negras aparecia no cotidiano de nossa convivência e conversas, as vezes implícito quando falávamos sobre padrões de beleza, sobre aparência física, e sobre os tratamentos recebidos nas relações com outras pessoas. Se no início da pesquisa tive maior dificuldade em compreender isso, por conta da comparação com uma perspectiva política específica a partir da qual as hip hoppers e outras mulheres negras do meu convívio falavam sobre o tema, após o exame de qualificação pude notar que não era porque as funkeiras não compartilhavam das mesmas perspectivas sobre o tema, que necessariamente desejavam um embranquecimento. Ainda que fossem influenciadas por pressupostos raciais e/ou racistas, como por exemplo, o alisamento capilar em decorrência de uma ideia de que seus cabelos não eram bonitos em suas formas cacheadas e crespas, a aparência que almejavam não era exatamente branca, mas uma aparência negra valorizada atualmente, como a de cantoras internacionais.

Ainda que não falassem tanto sobre esses ativismos de mulheres quanto as hip hoppers, no período que acompanhei, falaram cada vez mais sobre feminismo, por vezes seguindo um "caminho pedagógico" para o feminismo (CAETANO, 2015). Notei que isso aconteceu principalmente pela aproximação com mulheres – MC's, produtora, militantes de coletivos de esquerda – que falavam sobre o tema, nas reuniões da Liga e em eventos externos que o pessoal da Associação frequentava, ligados a movimentos sociais de esquerda. Isto não significou que as funkeiras com quem conversei se dissessem necessariamente feministas, e nem que os espaços que frequentei nas atividades da Associação fossem totalmente receptivos às pautas feministas. Nas conversas e interações que tivemos, o que mais me chamou a atenção no aspecto das relações de gênero foi que as funkeiras buscavam um status de igualdade (MATTOS, 2014) em relação aos funkeiros homens, tanto no cotidiano quanto nas produções artísticas. Esta igualdade era pensada de forma ampla, e na maioria das vezes se refletia em uma demanda por igualdade de direitos nos termos praticados pelos meninos. O direito a ostentar, o direito a se relacionar com quantas pessoas quisesse sem ser

estigmatizada e inferiorizada, o direito a tratar os meninos da mesma forma que estes as tratavam.

As hip hoppers, por sua vez, reclamavam o direito de igualdade denunciando uma condição extremamente desigual de acesso aos espaços de poder e visibilidade da cultura hip hop. Falavam sobre como seus trabalhos eram menosprezados por serem mulheres, e sobre como suas reivindicações eram diminuídas como não tão importantes ou até como arbitrárias e descabidas. Sua indignação e suas ações pautavam-se, sobretudo, sob a ideia de que os homens do movimento defendiam a igualdade racial e denunciavam o racismo, mas não defendiam ou praticavam a igualdade de gênero, e atribuíam o machismo da cena a uma esfera maior, sobre a qual não teriam muita ação ou responsabilidade: a "sociedade". Uma cena de "hip hop feminino" era, ao mesmo tempo, reflexo dessa condição desigual enfrentada pelas hip hoppers, e transformada em lugar e espaço social onde elas se fortaleciam coletivamente e produziam sob uma perspectiva feminista, a partir da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop.

As funkeiras, por sua vez, também notavam sua sub-representação na cena funk, e as maiores dificuldades que enfrentavam por serem mulheres em um meio tão masculino e masculinizado. No entanto, desde os anos 2000 quando, no Rio de Janeiro, as funkeiras conquistam um espaço maior na cultura a partir do fortalecimento do chamado funk sensual/funk putaria, abrem espaço e possibilidade de falar sobre sexo e sexualidade – temas muito presentes no funk – sobre suas próprias perspectivas. Por outro lado, é preciso ter em vista que este espaço não por acaso lhes é mais acessível. Se não podemos afirmar categoricamente que este é uma demanda mercadológica, e os dados obtidos por esta pesquisa realmente não me dão suporte para tal afirmação, o que por óbvio podemos constatar é que outros espaços, do funk que fala mais sobre ostentação ou mais sobre proibição, por exemplo, não lhes são tão acessíveis. O lugar do sexo e da sexualidade, então, lhes é mais receptivo.

Neste acesso, suas vozes e perspectivas estão mais presentes, e no caso de minhas interlocutoras mais próximas, eram elas que escreviam e cantavam as próprias músicas. O conteúdo das músicas falava principalmente sobre um magnetismo e poder sexual (BERINO, 2014) nas relações com os garotos, o que interpretei como uma disputa de poder sexual, no sentido de quem é mais atraente e sedutor ao outro, tocando,

por vezes, no tema da liberdade sexual. Neste ponto, as meninas costumavam esbarrar em uma delicada fronteira entre ser sexualmente atraente e estar no controle de sua própria sexualidade, e não “dar liberdade” que legitimaria, para a maioria delas e também para a maioria dos meninos, que estes as tratassem de forma menos respeitosa.

No cotidiano, e nas interações que acompanhei na cena funk específica, a liberdade sexual no aspecto da orientação sexual era vivida por meninos e meninas de forma diferente. Entre as meninas com quem conversei, a ideia de se relacionar com outras mulheres era plausível, e algumas se consideravam bissexuais. Sua feminilidade estaria muito relacionada, no imaginário dos jovens funkeiros, a determinadas corporalidades e à orientação sexual. Já no caso dos meninos, isto não aparecia como uma possibilidade, e a masculinidade relacionada à heterossexualidade era constantemente reafirmada nas conversas, piadas, e músicas. Aproximavam-se, assim, dos padrões estabelecidos por outros jovens não funkeiros, como aqueles da cena *indie* sobre os quais Ane Talita da Silva (2013) fala em seu texto.

Entre as hip hoppers, as feminilidades também estariam relacionadas a determinadas corporalidades e à orientação sexual, mas de um modo um pouco diferente. Uma performance artística das mulheres entendida como mais feminina e ligada ao erotismo e à sensualidade não era tão bem vista, nem por mulheres e muito menos por homens, uma vez que o hip hop valorizaria performances mais viris e menos eróticas – o erotismo não seria um valor neste meio. Mas, por outro lado, uma performance entendida como nada feminina e, sobretudo, como não-heterossexual, também não era bem vista. A equação entre feminilidade e masculinidade, nenhuma das duas de modo muito exacerbado, aparecia, então, como um equilíbrio que deveria, na visão hegemônica dos homens sobre os quais minhas interlocutoras falavam, ser a ideal para a expressão interpessoal e artística das mulheres hip hoppers.

De modo geral, minha tentativa neste trabalho foi a de dialogar com as questões que funkeiras e hip hoppers levantam em seu cotidiano, bem como com questões levantadas em meios feministas de modo geral a respeito destes espaços do funk e do hip hop como espaços mais ou menos produtivos para as mulheres e para o(s) feminismo(s). Não foi simples contrastar – para subverter ou para aprofundar – os pontos de vista mais “óbvios” sobre os quais muitas vezes o senso comum destas

questões se ampara, frequentemente sem se aproximar mais do cotidiano destas mulheres.

Encerro este trabalho no desejo de que "estas mulheres" sejam cada vez mais "nós, as mulheres", em sua diversidade, e cada vez menos "elas, as outras mulheres", em suas diferenças tratadas como não tão importantes, de modo a perpetuar desigualdades e silenciamentos históricos. Para que nos esforcemos cada vez mais a construir coletivamente e com humildade de questionarmos nosso modo de conhecimento acadêmico, quando estivermos nessa posição, e nosso lugar social enquanto mulheres brancas e de classes médias e altas, quando estivermos nessas posições. Para que, finalmente, sigamos no esforço de tratar as diversas formas de conhecimento e as pessoas que as produzem com a mesma importância entre si.

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. "Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela". 2007. **Revista de Estudos Feministas**, v. 15, n. 1 (2007).

A Arte e a Rua. Direção e produção: Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. *Co-produção*: LISA, Instituto Polis e W.S. Produções. São Paulo, 2011. Documentário, 44 min. Disponível em DVD. Acesso em maio de 2014.

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo; Scritta, 1996.

ADERALDO, Guilherme. Entre imagens e imaginários: estética e política nas intervenções visuais/audiovisuais de coletivos culturais paulistanos in: KOWARICK, Lúcio e FRÚGOLI Jr., Heitor (Orgs). **Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais**, São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016, pp. 55-79.

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da "black music" nos Estados Unidos. **Revista de História**, 3, 1 (2011), p. 50-70.

ALLUCCI, F.; ALLUCCI, R.; VALÊNCIO, K. (orgs). **Mulheres de palavra**: um retrato das mulheres no rap de São Paulo. Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 2016.

BERINO, Aristóteles. Valesca Popozuda: Ministra da Educação. **Revista de Estudos Culturais – dossiê sobre cultura popular urbana**, n.1, 2014.

BETTI, Marcela Uceda. **Beleza sem medidas?** Corpo, gênero e consumo no mercado de moda *plus-size*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2014.

CAETANO, Mariana. G. **My Pussy é o Poder:** Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, 2015.

CARDOSO, L.; COSTA, E.; SCHUCMAN, L. Quando a identidade racial do pesquisador deve ser considerada: paridade e assimetria racial. In: **Revista da ABNP**, v.4, n.8, jul.-out. 2012, p. 15-29.

CARNEIRO, Sueli. “Mulheres em Movimento”, in **Estudos Avançados**, 17 (49), 2003.

COLLINS, Patricia Hill. **From Black Power to Hip Hop:** racism, nationalism, and feminism. Philadelphia, Temple University Press, 2006.

_____. Toward a politics of empowerment. In: **Black Feminist Thought**, 2000, Routledge.

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.

FONSECA, Claudia. **O anonimato e o texto antropológico:** dilemas éticos e políticos da etnografia ‘em casa’. Juiz de Fora, v.2/n.1e 2, jan/dez 2008.

FRASER, Nancy. “Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça na era pós-socialista”. **Cadernos de Campo**, n. 14-15, São Paulo, p. 231 – 239, 2006.

FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. **Perifeminas: nossa história**. São Paulo, 2013.

_____. **Perifeminas II: sem fronteiras**. São Paulo, 2014.

Funk Ostentação – O Filme. Realização: Kondzilla, 3k Montana e Funk na Caixa. 2012. Documentário, 36’31”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5V3ZK6jAuNI>. Acesso em maio de 2014.

GREGORI, Maria Filomena. “Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo”. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2008, v.51, n.52.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984 (1980), p. 223-244.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com “raça” em sociologia. In: **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v.29, n.01, p.93-108, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte, UFMG, 2009.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

LIMA, Mariana Semião de. **Rap de batom:** Família, educação e gênero no universo rap. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2005.

LOPES, Adriana Carvalho. “**Funk-se quem quiser**”: no batidão negro da cidade carioca. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2010

LOPES, Pedro. **Negociando deficiências:** identidades e subjetividades entre pessoas com deficiência intelectual. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, Junho, 2002.

_____. Trajetos e trajetórias – uma perspectiva da antropologia urbana. In: **sexta-feira** n.8 – periferia, 2006.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. **Mulheres no hip hop:** identidades e representações. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MATTA, Roberto da. Você tem cultura? **Jornal da Embratel**, RJ, 1981.

MATTOS, Carla dos Santos. Perspectivas femininas e o funk erótico-sexual na periferia do Rio de Janeiro: notas etnográficas sobre gênero, raça/cor e violência. In: HERINGER, Rosana e PINHO, Osmundo (orgs.) **AfroRio século XXI: Modernidade e relações raciais no Rio de Janeiro**, Garamond Universitária, 2011.

MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, p. 201-248, Junho/2014.

PACHECO, Moema de Poli Teixeira. “Família e identidade racial: os limites da cor nas relações e representações de um grupo de baixa renda”. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1986.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. In: **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

_____. **Do volt-mix ao tamborzão: morfologias comparadas e neurose.** IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, 2016.

PARDUE, Derek. Desempenhando atitude: uma imposição de espaço e gênero pelos hip hoppers brasileiros. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2008, v.51 nº 2.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. “**A maior zoeira**”: experiências juvenis na periferia de São Paulo. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2010.

_____. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. Dossiê sobre cultura popular urbana. In: **Revista de Estudos Culturais**. São Paulo, 2014.

PINHO, Osmundo. Heróis ultramodernos: raça, gênero e modernização desigual na periferia do Rio de Janeiro. In: HERINGER, Rosana e PINHO, Osmundo (orgs.) **AfroRio século XXI: Modernidade e relações raciais no Rio de Janeiro**, Garamond Universitária, 2011.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Revista Sociedade e Cultura**, v.11, n.2 jul/dez. 2008.

ROSA, Waldemir. **Homem Preto do Gueto**: um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, 2006.

ROSE, Tricia. **Black Noise**: Rap Music & Black Culture in Contemporary America. Hannover/London: University Press of New England, 1994.

RUFINO, Luiz. “**Ah, meu filho o jongo tem suas mumunhas!**”: um estudo com os jongueiros e suas narrativas. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Jaqueline Lima. **Negro, jovem e hip hopper**: história, narrativa e identidade em Sorocaba. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2011.

SILVA, Ane Talita da. **Construindo desejos e diferenças**: uma etnografia da cena indie rock paulistana. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2013.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1998.

SILVA, Maria Aparecida da. O rap das meninas. In: **Revista de Estudos Feministas**, v. 3, n.2, 1995.

Sou feia mas tô na moda. Direção: Denise Garcia. 2005. Documentário, 60'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>. Acesso em maio de 2014.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1988.

_____. As paradas do sucesso periférico. In: **sexta-feira** n.8 – periferia, 2006.