



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**Beijinho no ombro: uma análise sobre Valesca Popozuda e sua
ascensão na mídia**

GABRIELLA DE AZEVEDO GOMES

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**Beijinho no ombro: uma análise sobre Valesca Popozuda e sua
ascensão na mídia**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

GABRIELLA DE AZEVEDO GOMES

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Costa

RIO DE JANEIRO
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Beijinho no ombro: uma análise sobre Valesca Popozuda e sua ascensão na mídia**, elaborada por Gabriella de Azevedo Gomes.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Costa
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Lígia Lana
Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Departamento de Comunicação Social – UFMG

Prof. Micael Herschmann
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

AZEVEDO, Gabriella.

Beijinho no ombro: uma análise sobre Valesca Popozuda e sua ascensão na mídia. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Cristiane Costa

AGRADECIMENTO

Agradeço e dedico esse trabalho aos meus pais, Katia e Ubiratan, pelo amor, carinho e contribuição. Tenho sorte de ter nascido em uma família capaz de me dar todo o possível para ter uma vida maravilhosa. Espero, com esse trabalho, conseguir retribuir o esforço de sempre.

À minha avó Marucia, por ser minha referência principal de amor e dedicação. Eterna gratidão por tudo.

A toda minha família, em especial meus avós Glória e Leandro, pela torcida, apoio e genuína felicidade em me ver feliz.

Ao Arthur, por ser exatamente quem é, e me amar exatamente pelo que eu sou. Obrigada pelo amor, paciência, incentivo, apelidos, aventuras e apostas que me motivam mais que tudo.

Às Migas, por esse encontro louco dessas dez almas que se completam, se amam e se respeitam.

Aos Dolphins, pela zueira, pelo aprendizado, pelos esporros, pelas mídias, e pelo camarote.

Aos (bons) professores que tive na ECO, terceirizados, técnicos e demais funcionários, essenciais para que minha experiência na faculdade tenha sido completa. Minha admiração e respeito.

À Atlética, responsável por proporcionar alguns dos melhores momentos da minha experiência acadêmica. E algumas cenas lamentáveis. Todo JUCS é sempre o último, até não ser.

Ao funk, pela importância, pela resistência e por ter sido trilha sonora dos momentos mais felizes de toda minha vivência.

À Valesca, inspiração para o trabalho e para vida, e dona de minha admiração.

Ao feminismo, que mudou a minha vida.

Agradecimento especial a todas as mulheres. Pela força, pela luta e por me fazerem seguir em frente. Esse trabalho é para vocês.

AZEVEDO, Gabriella. **Beijinho no ombro: uma análise sobre Valesca Popozuda e sua ascensão na mídia.** Orientadora: Cristiane Costa.
Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

Resumo

O trabalho tem o objetivo de analisar a trajetória da cantora de funk Valesca Popozuda, sem deixar de abordar o contexto do funk no Brasil e no mundo. Pretende-se traçar de que forma as diferentes imagens que Valesca projetou ao longo dos anos foram recebidas pela mídia, e até que ponto essas transformações teriam sido demandas e exigências da própria sociedade. A partir de autores que se debruçaram sobre o funk, será contextualizado o surgimento e desenvolvimento do funk no Brasil, mais especificamente no Rio. O trabalho pretende levar em consideração questões como raça, classe social e gênero para debater a criminalização do funk e, mais ainda, das mulheres dentro desse movimento.

Palavras-chave: funk, valesca, popozuda, feminismo, gênero, mídia

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Funk e contexto	5
2.1 Surgimento e história do funk	5
2.2 Funk no Rio de Janeiro	8
2.3 Racismo e criminalização do funk	14
3. Mulheres no Funk	26
3.1 Machismo, entrada das mulheres no funk e onda feminista	26
3.2 História de Valesca Reis Santos: trajetória no funk e marginalização	32
4. Carreira solo: glamour e mídia	45
4.1 Glamourização do funk: embranquecimento e elitização	45
4.2 Mudança de imagem e ascensão na mídia	54
5. Conclusão	64
6. Referências Bibliográficas	66

1. Introdução

O movimento funk nacional é, provavelmente, uma das manifestações mais recentes no universo cultural brasileiro. Apesar de ter raízes na década de 1970, só tomou forma como um gênero nacional na virada para a década de 1990. Dessa forma, todo e qualquer debate a cerca do tema se faz recente e fresco. Mais ainda quando os objetos de estudo são estrelas contemporâneas da música, como a cantora Valesca Popozuda, que começou sua carreira na década de 2000. E ainda mais quando se une outros tópicos cada vez mais presentes nas discussões atuais, como feminismo e racismo, que tratam de opressões antigas, mas que só vieram à luz do debate na sociedade no último século. A mídia, instrumento com influência imensurável na dinâmica social, tem papel fundamental na consolidação e perpetuação de conceitos, por isso, deve ser considerada de forma primordial.

E é justamente sobre esses diferentes tópicos que trata a proposta deste trabalho, ao analisar a trajetória de Valesca Popozuda no funk, e como a recriação de sua imagem após o lançamento de sua carreira solo influenciou sua inegável ascensão na mídia, especialmente a tradicional.

Pessoalmente, tenho forte ligação com o tema, uma vez que desde a infância que sou uma grande consumidora de funk. Mas a construção do verdadeiro afeto veio na pré-adolescência, quando comecei a frequentar diferentes bailes e me apaixonei de vez por esse universo, amor que carrego até hoje. Além do envolvimento com a música, poder abordar neste trabalho o feminismo, pauta central da minha vida nos últimos dois anos, dá a sensação de que é possível contribuir de alguma forma para uma mudança de percepção sobre esses dois temas. E o fascínio pelas figuras femininas do funk, com seus carisma e personalidade peculiares, força, coragem e lucidez, em meio a um espaço que sempre as silenciou e subjugou, além das demais limitações em suas vidas privadas, é só mais uma inspiração para conclusão deste trabalho.

Para a realização desta monografia, no Capítulo 2 será contextualizado o movimento funk fora do país, desde seu surgimento em solo norte-americano, nos Estados Unidos, onde bebeu das fontes do soul e da black music americana, tendo sido apadrinhado pelo ídolo James Brown. Assim como no Brasil, o funk também sofreu discriminação nos Estados Unidos, fruto do racismo ainda intenso na década de 1960. Como parte da identidade negra americana, o funk serviu de trilha sonora para diversos movimentos de resistência durante a época, em especial o dos direitos civis, visando a igualdade de direito entre brancos e negros.

No Brasil, o gênero chegou com atraso, só na década de 1970 e, antes de ganhar as pistas de dança do subúrbio do Rio de Janeiro, lotava o Canecão, casa de show em Botafogo, zona sul carioca. Posteriormente, migrou para as áreas mais carentes da cidade, sem perder seu público fiel. Com o afastamento das áreas da elite, o funk se tornou definitivamente “música de pobre” e sofreu com o processo de criminalização, que se estendeu por décadas. O ápice foi na década de 1990, quando os acusados de um arrastão nas areias de Ipanema foram identificados como funkeiros.

O trabalho vai explicar como esse episódio foi um divisor de águas para o funk, que se viu no centro de uma enorme polêmica envolvendo sociedade, mídia e poder público. Nesta mesma época, por outro lado, o funk vivia seu processo de nacionalização, quando dava seus primeiros passos rumos às produções 100% nacionais. Autores essenciais como Hermano Vianna, com seu pioneiro “O mundo funk carioca”, Micael Herschmann em “Abalando os anos 90”, Silvio Essinger e seu “Batidão – Uma história do funk”, e Janaína Medeiros, com “Funk carioca: crime ou cultura?”, serão os eixos principais utilizados no desenvolvimento deste capítulo.

Racismo e preconceito social são sempre peças-chaves quando o assunto é funk carioca, mas em especial no período entre 1970 e 2000, quando o movimento surgiu e tentou buscar espaço em meio a uma sociedade conservadora que, institucionalmente, buscava a anulação de qualquer manifestação cultural oriunda das minorias.

Ao contrário do que se pensa, os preconceitos não são apenas reproduzidos nos seus casos extremos, nem apenas pelas camadas opressoras. O movimento funk era uma manifestação das classes baixas, que sofreu com a discriminação racial, mas também era inteiramente protagonizado por homens, e isto significa que o machismo sempre esteve presente neste meio. Por 20 anos, o funk viveu sem nenhuma funkeira mulher, enquanto homens e grupos masculinos faziam sucesso com sua música. Até que, também na década de 1990, esse panorama começa a mudar, e diversas mulheres passam a mostrar interesse – e coragem – em ocupar o espaço do gênero. Nomes como Deize Tigrona, Tati Quebra-Barraco e, claro, Valesca Popozuda, são algumas das primeiras figuras a influenciarem essa mudança, que vai se tornar tendência em pouco tempo.

O discurso feminista, que ganha cada vez mais força na sociedade durante essa época, com a popularização da terceira onda feminista, pode ser apontado como uma das principais causas desse movimento de empoderamento feminino no gênero musical. Ainda que de forma inconsciente, é provável que o discurso feminista que ressoava socialmente de

forma mais intensa durante aquela época fosse responsável por esse importante movimento de entrada das mulheres no funk. Seria ingenuidade acreditar que a influência não existiu e que se trata de uma mera coincidência.

E é sobre esse novo arranjo e suas implicações que trata o Capítulo 3 deste trabalho, bem como a trajetória de vida de Valesca Popozuda antes da fama e durante sua passagem pelo grupo Gaiola das Popozudas. A primeira parte deste capítulo aborda a transição do protagonismo masculino para o feminino e a mudança no conteúdo das letras, que passam a ser mais voltadas para o público feminino.

Na segunda, será contada a história de Valesca Popozuda, sua história de vida desde a infância complicada no subúrbio, até o sucesso com o Gaiola das Popozudas. Nesta parte, serão utilizadas diversas amostras de entrevistas com Valesca ao longo dos anos, assim como notícias diversas sobre a cantora na imprensa, para que seja possível explicar, também, o processo de marginalização da imagem da mesma. Neste trecho, o trabalho pioneiro de Mariana Gomes, tese de mestrado da Universidade Federal Fluminense intitulado “My pussy é o poder. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural”, será peça fundamental para seu desenvolvimento. Serão consultadas também autoras como Angela McRobbie, a diretora de filmes Denise Garcia, que produziu o documentário “Sou feia mas tô na moda”, e novamente Janaína Medeiros. O clássico conceito de Pierre Bourdieu estudado em seu livro “A distinção” também contribui para a compreensão da construção do que é bom e do que é ruim na sociedade. A partir da afirmação de que Valesca e seu trabalho representam a “baixa cultura”, é possível analisar, ainda neste capítulo, o processo de marginalização da cantora reforçado pela mídia.

Com um longo e histórico processo de criminalização e rejeição, o funk foi posto à margem do espaço físico social e do espaço midiático, e mesmo artistas de sucesso do gênero sofreram com a resistência e a generalização. Esse cenário começou a mudar com o surgimento da cantora Anitta, que mudou o jogo ao conseguir alcançar sucesso arrebatador se apropriando do movimento. O Capítulo 4 aborda as razões para o sucesso meteórico da artista, utilizando trabalhos como “‘O show das poderosas’: Anitta e a performance do sucesso feminino”, de Tatiane Leal, e “A cartilha da mulher adequada: ser pirigute e ser feminina no Esquadrão da Moda”, de Lígia Lana, Laura Corrêa e Maitê Rosa. Reportagens sobre a cantora na imprensa também serão analisadas para pontuar sua recepção pela mídia.

Ainda no Capítulo 4, será discorrida a influência do sucesso de Anitta na carreira de Valesca Popozuda, que passa a se inspirar no modelo de imagem engendrado pela cantora de

“Show das poderosas”. Outras artistas, como a cantora Ludmilla, realizam o mesmo movimento e passam pelo processo de elitização e embranquecimento de suas figuras. É nesta parte que serão levantadas todas as mudanças realizadas na carreira de Valesca – sua mudança física, novo estilo de música mais acessível e popular – e de que formas elas foram cruciais para sua ascensão na mídia tradicional brasileira. As novas inserções na mídia e as diferentes abordagens sobre a cantora serão avaliadas através da análise de discurso das notícias.

Esta monografia, então, busca, acima de tudo, compreender os processos de naturalização dos estereótipos em torno do funk e seus agentes, calcados no racismo e no preconceito de classe, e com essencial apoio da mídia. As desigualdades de gênero, representadas pelas violências, simbólicas e não simbólicas, sofridas pelas mulheres desse universo, serão trazidas à luz e desnaturalizadas a partir de análise.

O que se espera com este trabalho, finalmente, é contribuir para o debate acerca das causas feministas, em especial sempre considerando os devidos recortes de raça e classe, mais do que nunca necessários para a honestidade da discussão. Perceber, também, os movimentos da mídia em torno da manutenção da hierarquia social e de gênero, e como seu papel é fundamental, para o bem e para o mal, para a construção da sociedade.

2. Funk e contexto

Para compreender o funk é preciso analisar sua história, suas origens e seus agentes. Neste capítulo, será realizada uma breve retrospectiva dos acontecimentos que antecederam o movimento funk no Rio de Janeiro: o contexto em que foi concebido como gênero musical ainda nos Estados Unidos, de que forma chegou ao Brasil, sua recepção em terras brasileiras e como foi desenvolvido aqui, em especial na cidade do Rio de Janeiro, e transformado em uma das manifestações culturais mais populares do país.

2.1. Surgimento e história do funk

Apesar de ser considerado hoje uma manifestação cultural brasileira, sobretudo carioca, o funk iniciou sua história em território estrangeiro, conhecido frequentemente por influenciar a maioria das expressões musicais ao redor do mundo: nos Estados Unidos. A forma como ele se apresenta hoje nos bailes e festas cariocas é resultado de uma transformação originada na cidade do Rio de Janeiro, mas a base cultural do funk tem origem na música negra norte-americana. Desta forma, é preciso primeiro entender o que ocorreu nos Estados Unidos para compreender o que o funk se tornou no Brasil.

Um dos livros mais importantes e contextualizadores sobre o funk nacional, “O mundo funk carioca”, trabalho de lançado em 1988 por Hermano Vianna, antropólogo que publicou o primeiro trabalho sobre o universo funk, é um dos estudos que traz uma breve introdução sobre o funk americano e carioca. Segundo Hermano Vianna, é difícil definir onde exatamente começou a manifestação funk – ainda na África? Nas igrejas protestantes americanas? –, mas é possível pontuar que foi entre os anos 1930 e 1940 que o estilo musical começou a tomar forma. De acordo com Vianna, a migração da população negra rural do Sul em direção à região norte dos Estados Unidos contribuiu para a ascensão do *rhythm and blues*, hoje mais conhecido como R&B¹, uma eletrificação do *blues*, música, até então, tipicamente negra e rural.

Podemos começar nossa história nos anos 30/40, quando grande parte da população negra migrava das fazendas do Sul para os grandes centros urbanos do Norte dos Estados Unidos. O blues, até então uma música rural, se eletrificou, produzindo o *rhythm and blues*. Essa música, transmitida por famosos programas de rádio, encantou os adolescentes brancos – como veio a acontecer com Elvis Presley –, que passaram a copiar o estilo de tocar, cantar e vestir dos negros. Nasceu o rock. (VIANNA, 1988: 19)

Desse novo ritmo, foram nascendo outras experiências musicais, como a união entre o *rhythm and blues* e o *gospel*, a música das igrejas protestantes norte-americanas, uma

¹ Gênero que hoje se aplica à maioria das produções musicais pop e hip-hop com artistas negros.

tendência que é vista até hoje nos cultos cristãos de maioria negra. Foi desta união inusitada que nasceu o soul, o grande precursor do funk norte-americano.

Com a ascensão da música negra, movimentos de orgulho e conscientização afro-americanos começaram a se expandir e ganhar cada vez mais força, e, durante a década de 60, o soul serviu de trilha sonora para a ascensão desses movimentos. O contexto social, político e cultural nos Estados Unidos e no mundo na década 1960, incluindo a luta por direitos civis; o assassinato do Presidente John F. Kennedy, grande defensor da implantação desses direitos, em 1963; o crescimento da ocupação americana na Guerra do Vietnã e onda de protestos; recessão econômica; revoluções libertárias empreendidas em todo o mundo e ascensão do movimento hippie², foram aspectos essenciais para contribuir com a expansão das manifestações culturais de minorias, no caso, a minoria negra. Cantores como James Brown, Ray Charles e Sam Cook são os principais nomes do soul e do movimento negro da época.

E foi com James Brown, ainda na década de 60, que nasceu oficialmente o funk como gênero musical, graças a uma mudança rítmica irreverente feita pelo cantor em suas músicas, de acordo com Janaína Medeiros, em “Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer”, publicado em 2006.

Cantor, produtor, compositor e irreverente *performer* americano, também conhecido como *godfather of soul* (padrinho do soul), Brown é apontado como inventor do funk graças à sua mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3. Ousadia enorme em tempos de segregação racial nos Estados Unidos, levando-se em consideração que se tratava de um negro acrescentando uma base geralmente associada à música dos brancos em pleno ritmo tipicamente negro. Mas deu certo. Brown ainda adicionou metais à melodia, e estava criado o funk. (MEDEIROS, 2006: 14)

De acordo com Vianna, a gíria *funky* tinha, a princípio, significado extremamente pejorativo. Das primeiras vezes em que foi utilizado nas comunidades negras norte-americanas, o termo *funky* remetia ao cheiro exalado durante as relações sexuais, conceito corroborado pelos estudos do historiador e antropólogo americano Robert Farris Thompson, publicados em seu livro “Flash of the Spirit – African and afro-american art and philosophy”, trabalho de 1984 em que mostra que a palavra *funky* teria sua origem semântica da palavra *lu-fuki* na língua *ki-kongo*, que significa “odor corporal”.

O termo “funky” nas comunidades negras originalmente se referiu ao forte odor corporal, e não a “funk”, no sentido de medo ou pânico. O termo parece derivar da palavra “lu-fuki”, da língua “ki-kongo”, que significa “mau odor corporal”, e talvez tenha sido reforçada pelo contato com fumet, “aroma de

² PURDY, Sean. “O novo sonho americano”. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/o_outro_sonho_americano.html. Acesso em: 17 de abril de 2016.

comida e vinho”, na French Louisiana. Mas a palavra se aproxima mais da palavra do jazz “funky”, na forma e no significado, já que tanto músicos de jazz como bakongos usavam funky e lu-fuki para elogiar as pessoas pela integridade de sua arte, por terem trabalhado duro para alcançar seus objetivos. No Congo atualmente é possível ouvir um ancião louvar neste sentido: “lá está uma pessoa funky!- minha alma avança em direção a ele para receber sua bênção (yati, nkwa lu-fuki!) Ve miela miami ikwenda baki)”. Fu-Kiau Bunseki, uma autoridade nativa na cultura do Congo, explica: “Alguém que é muito velho, eu vou me sentar com ele, para poder sentir seu lu-fuki, eu quero ser abençoado por ele”. No Congo, o cheiro de um ancião trabalhador carrega sorte. Esse sinal de esforço é identificado com a energia positiva da pessoa. Consequentemente, “funk” na linguagem do jazz negro americano pode significar um retorno aos fundamentos. (THOMPSON, 1984: 104)³

Esse termo era utilizado desde a década de 30 entre músicos do contexto soul music, mas com uma carga negativa ainda muito forte. No contexto revolucionário do final da década de 60, a palavra *funky* passa a ser, a partir de 1968, um símbolo de orgulho e resistência do movimento negro. Janaína Medeiros, em “Funk carioca: crime ou cultura. O som dá medo. E prazer”, dialoga com Vianna e Thompson.

O termo “funk” sempre foi associado ao sexo e ao batidão – mesmo lá. Tratava-se de uma gíria dos negros americanos para designar o odor do corpo durante as relações sexuais. E também significava dar uma apimentada na base musical, como acrescentar *riffs* (frases musicais repetidas) ao som de uma pancada mais rápida. A palavra já aparecia no jazz dos anos 1930 e sua reputação foi piorando nos anos 1950 e 1960, quando esteve associada ao jargão da soul music. (MEDEIROS, 2006: 13)

Isso mostra que, mesmo no início e ainda nos Estados Unidos, o funk tinha ligação direta com raça, cor e sexualidade, o que se aproxima muito do observado no movimento funk carioca. Diferentemente do soul, o funk surgiu com uma proposta de ser um som e ritmo mais marcado e pesado, com arranjos mais agressivos. Mas isso também não impediu que, posteriormente, o funk passasse pelo processo de comercialização e massificação, que começou a ocorrer no início da década de 70.

³ Tradução da autora: The slang term 'funky' in black communities originally referred to strong body odor, and not to 'funk,' meaning fear or panic. The black nuance seems to derive from the Ki-Kongo lu-fuki, 'bad body odor,' and is perhaps reinforced by contact with fumet, 'aroma of food and wine,' in French Louisiana. But the Ki-Kongo word is closer to the jazz word 'funky' in form and meaning, as both jazzmen and Bakongo use 'funky' and lu-fuki to praise persons for the integrity of their art, for having 'worked out' to achieve their aims. In Kongo today it is possible to hear an elder lauded in this way: 'like, there is a really funky person!--my soul advances toward him to receive his blessing (yati, nkwa lu-fuki! Ve miela miami ikwenda baki) Fu-Kiau Bunseki, a leading native authority on Kongo culture, explains: 'Someone who is very old, I go sit with him, in order to feel his lu-fuki, meaning, I would like to be blessed by him.' For in Kongo the smell of a hardworking elder carries luck. This Kongo sign of exertion is identified with the positive energy of a person. Hence, 'funk' in black American jazz parlance can mean earthiness, a return to fundamentals.

Com este processo, que representou uma certa perda de identidade ao funk, paralelo à ascensão da febre *disco* nas principais discotecas americanas, no final dos anos 60, o movimento negro sentiu a necessidade de uma “reação”, para reafirmar a autenticidade cultural de estilos musicais produzidos por e para sua comunidade. O palco para essa reação foram as ruas do Bronx, gueto negro/caribenho da cidade de Nova York, para onde o DJ jamaicano Kool-Herc trouxe a técnica das mixagens para criar novas músicas a partir de diversas batidas já existentes. Grandmaster Flash, discípulo de Kool-Herc, expandiu essa contrapartida ao criar o *scratch*, isto é, “a utilização da agulha do toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical.” (VIANNA, 1988: 21)

O *scratch* é um dos recursos mais utilizados no funk carioca, assim como outras mudanças empreendidas por Grandmaster Flash, responsável pelo surgimento das batalhas de rap nos palcos das casas de show e dos chamados MCs – *masters of ceremony*, personagens presentes em toda a história da cultura funk no Rio de Janeiro.

Além disso, Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como rap. Os ‘repentistas’ são chamados de rappers ou MCs, isto é, *masters of ceremony*. (VIANNA, 1988: 21)

Com o *scratch* e o rap, surgiram outros elementos importantes de pertencimento da cultura negra, como o grafitti, o *break*⁴, a forma de se vestir cultuando marcas esportivas como Nike, Adidas e outras, englobando o que ficou conhecido como estilo hip-hop. Nesta época, por volta de 1975, as festas funk norte-americanas reuniam em torno de 500 pessoas nas praças públicas, enquanto no Rio, os bailes *soul*, que já eram grande sucesso entre os jovens cariocas e serão introduzidos e explicados no próximo capítulo do trabalho, eram frequentados por 15 mil pessoas e realizados inicialmente na Zona Sul.

2.2. Funk no Rio de Janeiro

Segundo Micael Herschmann, em seu livro “Abalando os anos 90”, publicado em 1997 e um dos principais trabalhos sobre a história do funk carioca, pode-se dizer que a cultura funk começou, no Rio de Janeiro, no início da década de 1970, em especial na Zona Sul da cidade, no palco do Canecão, que, à época, era uma das principais casas de música pop do Brasil e onde aconteciam os famosos “Bailes da Pesada”, bailes soul onde, inicialmente, mais de 5 mil jovens se reuniam ao som de muita música black americana. Ainda nos anos 70,

⁴ Estilo de dança de rua majoritariamente negra, parte da cultura hip-hop.

DJs como Ademir Lemos e Big Boy, expoentes importantíssimos para o desenvolvimento do funk carioca e responsáveis pelo surgimento dos Bailes da Pesada, tocavam músicos importantes da soul music, como James Brown e Wilson Pickett, como explica Medeiros.

Era o conhecido Baile da Pesada, promovido pelos lendários DJs Big Boy e Ademir Lemos, que tocavam soul e lotavam a casa de espetáculos carioca. Mas a alegria não durou muito e eles tiveram que ceder o espaço para um show de Roberto Carlos. (MEDEIROS, 2006: 15)

Em determinado momento do início da década de 70, o Canecão começou a ser administrado de forma a dar preferência para shows de MPB, quando surgiu a oportunidade de servir de palco para um show do Roberto Carlos, de acordo com Hermano Vianna em “O mundo funk carioca”. A chance de elitizar a imagem da casa de show não foi desperdiçada pela sua direção, o que resultou na transferência dos bailes da pesada para a Zona Norte da cidade. Nessa época, os Bailes da Pesada ficaram ainda mais cheios e se inspiravam muito no contexto “black power” dos Estados Unidos, nascido do movimento dos direitos civis americano, servindo como uma importante arma de engajamento entre os jovens para “a revitalização de formas afro-brasileiras tradicionais”. (HERSCHMANN, 1997: 41)

Para manter os grandes bailes, que algumas vezes chegavam a reunir mais de 10 mil jovens num mesmo clube, algumas empresas colocavam individualmente um sistema de som gigantesco. As “equipes” conseguiam reunir em um único baile cerca de cem alto-falantes empilhados, formando enormes paredes. Essas “equipes” tinham nomes como “Revolução da Mente”, inspirado no “Revolution of Mind” de James Brown, ou “Soul Grand Prix” e “Black Power. (HERSCHMANN, 1997: 40)

A estrutura desse baile – com DJ, enormes caixas de som, equipes e pista de dança – foi precursora do que seriam os bailes funk cariocas nas favelas e comunidades nas décadas de 1990 e 2000. O movimento de chegada e troca de discos, fitas e CDs também é importante para explicar a forma como se deu o desenvolvimento do funk carioca, uma vez que a época impossibilitava a rápida transferência cultural entre Estados Unidos e Rio de Janeiro. Restava aos DJs contar com parceiros que viajavam com frequência para Miami e Nova York a fim de comprar a música que estava em alta na época. Essa troca fez com que chegasse ao Brasil o famoso *miami bass*, ritmo *dance* norte-americano precursor do funk das décadas de 90 e 2000, com forte batida ritmada, palavrões e letras sobre sexo. Com letras em inglês, o *miami bass* fez nascer a era dos melôs⁵, já que a maioria dos frequentadores dos bailes não tinha domínio da língua, como explica Janaína Medeiros.

⁵ Os “melôs” eram adaptações das letras em inglês, realizadas pelo próprio público dos bailes, que substituiu os versos americanos por palavras e termos em português que soassem parecidos com a letra original.

Mas, claro, ninguém entendia nada por aqui, já que poucos falavam inglês. Apesar disso, todos sabiam do que se tratava e não demorou para que inventassem um jeitinho brasileiro de se cantar essas músicas. Os frequentadores faziam suas próprias versões em português, utilizando palavras que soassem como a letra original. Aí surgiram as melôs. (MEDEIROS, 2006: 16)

As transações de discos e CDs definia os DJs com maiores recursos como aqueles que tinham os CDs, fitas e discos de melhor qualidade, o que garantia a esses DJs seu lugar na roda funk no Rio de Janeiro. Apesar da dificuldade para conseguir os discos do momento por todos os envolvidos com o funk na época, “os anos 74/75/76 foram momentos de glória para os bailes”. (VIANNA, 1988: 26)

Essa época representou o auge dos bailes funk no Rio, surgindo também as equipes de som, que eram os grupos que organizavam os diferentes bailes ao redor do Rio. As equipes preparavam toda a logística da festa, e tinham o mais importante: a aparelhagem de som. As primeiras equipes a surgir foram a Soul Grand Prix, Black Power, Revolução da Mente, entre outras, que depois deram lugar para equipes como a lendária Furacão 2000, criada em 77, que dominou a década de 80 e resiste até os dias de hoje.

No final dos anos 1970 surgiram a Soul Grand Prix e a Black Power, as primeiras equipes de som que passaram a promover festas *black*. Várias outras foram criadas, como a Dynamic Soul, Uma Mente Numa Boa e Célula Negra, até que houve o *boom* de festivais de equipes. Mas foi a partir de 1978 que o cenário *black* estaria para mudar, com a ascensão dos mais novos rivais: Furacão 2000 (criada em 1977) e Cashbox (criada em 1974), equipes de som que dominaram a cena funk nos anos 1980. (MEDEIROS, 2006: 15)

Como os nomes das equipes mostram, a inspiração no movimento negro norte-americano era bem presente no trabalho das equipes. A Soul Grand Prix, uma das maiores daquele momento, surgiu com uma proposta bem específica para o funk carioca, apelidada pela imprensa de Black Rio. A ideia foi levar aos frequentadores do baile uma introdução didática à cultura *black*. Foi a primeira vez que a imprensa abordava os bailes soul e funk de forma mais séria e menos combativa.

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, “fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes” (*Jornal de Música*, nº 30:4). Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (semidocumentário de um festival norte-americano de música negra), *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais. (VIANNA, 1988: 27)

Por conta da importação da cultura soul e black dos Estados Unidos, os temas alienação/consciência e colonialismo cultural passaram a ser debatidos pelos jornais cariocas. Por volta de 1978, os bailes já aconteciam não apenas no Rio, mas também em São Paulo, Porto Alegre, Minas Gerais e Salvador, cidade onde o soul e o funk se desenvolveram de forma única. Lá, o movimento negro já era mais historicamente estruturado e consciente, e a chegada desses ritmos contribuiu para o fortalecimento do afoxé e para a criação do primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê.

Apesar desse movimento, o estereótipo dos funkeiros continuou a fazer parte do imaginário social, representado pela imagem de um grupo violento, sem propósito, alienado e apolítico. Ao contrário do que ocorria com os rappers, vistos como parte de um movimento de consciência política das periferias, os funkeiros eram comumente associados à apolitização e alienação, especialmente na mídia, já que as músicas não abordavam aspectos e críticas sociais como no rap e hip-hop brasileiro. Mais uma vez, Micael Herschmann dialoga diretamente com a obra de Hermano Vianna.

Para Hermano Vianna, no entanto, essa isenção política não significa que eles sejam alienados. Fazendo uma crítica aos analistas que acreditam na oposição entre as elites – sempre de olho no cenário internacional – e os setores populares, que seriam responsáveis pela manutenção das “raízes autênticas da cultura brasileira”, Vianna, de certa forma imbuído do espírito de Dick Hebdige, chama atenção para os grupos subalternos e compreende a cultura dos funkeiros como uma forma de resistência à “cultura oficial e dominante”. Uma forma de resistência que independe de um grupo ou de uma identidade étnica ou de qualquer causa. (HERSCHMANN, 1997: 43)

Isso significa que, mesmo sem um propósito político específico, por exemplo, o funk se desenvolveu como um movimento de resistência cultural, que surgiu como uma música que canta a busca do suburbano por liberdade, isto é, o direito de ir e vir, negado constantemente aos jovens negros da periferia. A música, mesmo sem um objetivo de transformação, foi o canal encontrado por esses jovens de expressão das suas restrições dentro do contexto social. Em um período político de “redemocratização” com a chegada da década de 80, o funk surgiu e se desenvolveu como uma resposta à falta de cidadania que deveria ser, mas não foi, garantida com a volta do “regime democrático”, sendo, assim, a expressão do descontentamento desses grupos marginalizados.

A música funk expressa muito mais o “desejo de ir e vir”, de ter liberdade de ir, que vem sendo continuamente negada quando o favelado e o suburbano não estão nas pistas de dança. A emoção, que no ato da dança, é experimentada como um sentimento de raiva, não é usada para um propósito social e político maior. (HERSCHMANN, 1997: 48)

Quando as músicas tocadas nos bailes começaram a ser produções genuinamente cariocas, totalmente produzidas em solo brasileiro, as letras dos principais funks começam a abordar os conflitos diários na periferia carioca, como repressão policial, precariedade dos serviços prestados, racismo e outras questões sociais, como será visto mais a frente no trabalho.

Depois de chamar a atenção da mídia, e até de algumas gravadoras, que começaram a enxergar um público ávido para consumir, os bailes viraram um produto comercial. Coletâneas dos grandes sucessos dos bailes foram lançadas, e até mesmo discos nacionais de soul, com cantores e produtores brasileiros, em uma tentativa de nacionalização do funk. Os discos eram vendidos sob os nomes das equipes, uma delas a Furacão 2000, recém-criada no final da década de 70, através da fusão de duas outras equipes: a Guarani 2000, de Gilberto Guarani, e a Som 2000, de Rômulo Costa.

O primeiro disco “de equipe” (as equipes ganham uma porcentagem da venda) foi o LP *Soul Grand Prix*, lançado em dezembro de 76 pela WEA. Depois chegou a vez da Dynamic Soul, da Black Power e, mais adiante, da Furacão 2000 (uma equipe recém-chegada de Petrópolis) (VIANNA, 1988: 30)

Apesar do sucesso dos bailes, as vendas foram um fracasso, especialmente dos LPs de soul brasileiro. “A sonoridade dos arranjos nacionais, com exceção dos de Tim Maia, não agradou aos dançarinos cariocas”. (VIANNA, 1988: 31)

As gravadoras e a imprensa cansaram do fenômeno Black Rio, que entrou em declínio aos poucos. Apesar disso, de acordo com Vianna, mesmo na década de 80, os bailes da Zona Norte seguiram fiéis à música negra norte-americana, mesmo depois da moda *disco* e da ascensão do rock e do punk entre os jovens da Zona Sul carioca, mas com algumas mudanças no estilo musical. Por volta de 1983, o som dos bailes se desenvolveu para o que hoje é conhecido como charme, gênero com batida mais leve e melódica, e depois para o hip hop, ao final de 1985. O visual dos funkeiros também mudou, e o baile começou a perder o aspecto “revolucionário” do movimento negro, que havia começado com a Black Rio.

Os bailes também foram mudando do charme para o hip hop. Paralelamente a essa transformação musical, apareceram as danças em grupo (as danças no “soul” eram mais improvisadas, individualizadas) e o novo estilo indumentário: os bermudões, os bonés, etc. (ver Capítulo IV), nada soul, nada afro, tudo bem distante das regras do orgulho negro. (VIANNA, 1988: 31)

Apesar da tentativa de nacionalização da música soul ter sido um fracasso comercial, o mesmo movimento, mas no gênero funk, começou a acontecer ao fim da década de 1980. E

para compreender o processo de nacionalização do funk, isto é, quando as músicas dos bailes começaram a ser produções nacionais, tanto nas letras quanto nas melodias, é preciso contar um pouco da história de Fernando Luís Mattos da Matta, mais conhecido como DJ Marlboro, um dos nomes mais importantes dentro do mundo funk e grande idealizador do movimento de nacionalização do funk no Brasil.

Carioca, nascido em janeiro de 1963, Fernando Luís Mattos da Matta era um garoto que gostava de ouvir rádio AM e de jogar bola. Filho de um policial federal que era sempre transferido de cidade para cidade, ele teve seu primeiro contato com um baile soul aos 13 anos de idade... em Foz do Iguaçu. Achou aquilo até interessante, mas não ficou assim, digamos, vidrado. “Até então eu não sabia do movimento no Rio de Janeiro”, comenta. (ESSINGER, 2005: 49)

DJ Marlboro se apaixonou de verdade pela música soul ouvindo o programa de rádio “Cidade Disco Club”, de acordo com Silvio Essinger, em seu livro “Batidão – Uma história do funk”, lançado em 2005. Depois de anos de envolvimento e interesse no universo do gênero, frequentando bailes e ouvindo as mixagens mais recentes, Marlboro começou como discotecário na década de 1970, no auge da ascensão soul no Rio de Janeiro.

Na verdade, a trajetória de Marlboro para o reconhecimento pleno se inicia em 1982, quando tomou coragem para pegar o microfone e descobriu uma forma de agitar o público que não fosse só com a discotecagem. Com isso, seu nome começou a correr, e seus dotes foram se popularizando. (ESSINGER, 2005: 82)

Ganhou fama nacionalmente quando venceu um concurso nacional de DJs em 1989, que lhe garantiu uma vaga na disputa internacional, em Londres. Mesmo sem ganhar, teve a oportunidade de conhecer as novidades mais recentes do universo black, dance e eletro da época. Reuniu todo o material e conhecimento que adquiriu e voltou ao Brasil com o objetivo de nacionalizar o funk.

Comprou tudo que pôde e voltou ao Brasil com o projeto de nacionalização do funk. Começava então a produção da Música Eletrônica Brasileira, utilizando as batidas Volt Mix (da música *808 Volt Mix*, do DJ Battery Brail) e Hassan (da faixa *Pump Up The Party*, de Hassan) com letras irreverentes em português. O resultado seria lançado no primeiro disco *Funk Brasil*. (MEDEIROS, 2006: 16)

Ainda em 1989, Marlboro já havia composto músicas para o projeto *Funk Brasil*, entre eles o clássico “Feira de Acari”⁶, que chegou a fazer parte da trilha sonora da novela *Barriga de Aluguel*, da TV Globo, em 1995. Um ano depois, o projeto já lançava sua segunda

⁶ DJ Marlboro, “Feira de Acari”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/dj-marlboro/756992/>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

edição, *Funk Brasil II*, e se consolidou ao longo dos anos, até meados dos anos 2000, lançando diversos nomes importantes para o cenário funk.

De lá pra cá, o resto é história. O filho de Marlboro ganhou o mundo e novas vertentes. E seu projeto *Funk Brasil* continua fazendo sucesso à prova do tempo, lançando novos nomes do cenário funk carioca. Em 2006, com o *hit Ela só pensa em beijar* de MC Leozinho, entre outras 25 faixas, o sétimo volume conseguiu conquistar disco de platina. Isso em plena era da pirataria. (MEDEIROS, 2006: 18)

Com o funk tomando forma em sua identidade nacional, especialmente carioca, criou-se uma uniformidade sonora para o gênero. Em paralelo, uma nova identidade comportamental de quem vivia o mundo funk também começou a surgir, na forma de vestir, nos cortes de cabelo etc. Essa identidade era usada para identificar as “galeras” rivais, que se dividiam por comunidade. Com isso, surgiu a rivalidade entre esses grupos de diferentes territórios geográficos no Rio, explica Janaína Medeiros.

“Existia uma briga muito grande no baile do Madureira Atlético Clube. Era tipo ‘meu bairro é melhor que o seu, minha favela é mais bonita que a sua’. Esse lance de bairrismo já estava crescendo. E quem era de uma comunidade não se apresentava na outra. Ainda não. Eles tinham a vaidade da comunidade”, lembra Verônica Costa sobre o início da década de 90, quando recém-casada com Rômula Costa – dono da Furacão 2000 – promovia bailes ainda com estrelas internacionais do *funk melody*, como Stevie B, Trinere e Tony Garcia. (MEDEIROS, 2006: 18)

A realidade dos bailes funk sempre envolveu episódios de brigas e confusões. Janaína cita o livro de Hermano Vianna, sobre o episódio do “baile do bicho”, que virou lenda urbana nas comunidades. De acordo com a história, traficantes teriam executado um inimigo durante um baile e gritaram “É o bicho! É o bicho!”. Outros episódios também ficaram marcados no imaginário carioca, e a partir desse início da década de 90, começou-se a especular na mídia o envolvimento entre os bailes funk e grupos de tráfico como o Comando Vermelho e o Terceiro Comando, as duas maiores facções criminosas do Rio na época.

Foi neste período, a partir de 1992, que se iniciou um forte movimento de criminalização do funk e dos funkeiros das periferias cariocas, especialmente por parte da imprensa e do Estado.

2.3. Racismo e criminalização do funk

Como parte de uma cultura da periferia e, por conseguinte, uma expressão da realidade invisibilizada das favelas cariocas, o funk sempre foi associado a diversos símbolos no imaginário social, como violência, marginalização, pobreza e negritude, que, em uma

sociedade conservadoras e racista, eram e ainda são considerados aspectos negativos. Portanto, para se compreender o processo de criminalização do funk, é preciso antes entender o processo de criminalização da periferia e dos jovens negros que lá habitam. A divisão do espaço carioca, em que favela e asfalto se misturam, cria uma ilusão de harmonia e aceitação, quando na verdade existe o que Janaína Medeiros chama de “*apartheid* carioca velado”.

As raízes desse comportamento abafado estariam na falta de regras claras do jogo sócio-econômico-racial. Preconceito e distinção sempre aconteceram no Rio de Janeiro, assim como no Brasil como um todo, mas sempre de maneira escondida. E, assim, o país nunca se assumiu como sendo de maioria negra. (MEDEIROS, 2006: 26)

Essa necessidade de anular a história negra dentro de um país com maioria negra se deu em diversos aspectos da cultura afro no Brasil ao longo dos séculos. A anulação e a negação aconteceu de forma clara com o funk, por exemplo, mas também com o samba, com o candomblé, com a capoeira e com a maioria das manifestações da cultura negra no Brasil, cuja elite e mídia buscam invisibilizar – aspecto importante também para compreender as mudanças empreendidas pelo objeto de estudo do trabalho. O ponto é: qualquer manifestação de cultura negra e periférica sempre foi posta à margem da cultura branca “de qualidade”, sendo retratada de forma caricata, folclórica, exótica, antes de ser apropriada.

Essa clara distinção, não apenas cultural, mas social, da população negra e pobre do Rio, gerou o isolamento social dessa parcela da sociedade, ainda que algumas comunidades estejam a apenas poucos metros de distância de um prédio de luxo em Ipanema. E essa divisão social e espacial sempre existiu, como uma herança da escravidão. E os espaços de vivência dessa população também foram, historicamente, alvo de combate.

Alguns relatórios de 1865 já citavam a existência de barracões construídos em morros do Rio, mas “o marco inaugural seria o Morro da Providência, onde surgiu o ‘Morro da Favella’, que, por sua vez, teria transmitido o nome às demais ocupações com as mesmas características. Daí o ano de 1897 ser reconhecido como um marco que situa uma forma específica de ocupação dos morros cariocas. [...] Tal período, na verdade, assinala também o momento em que essas formas de habitação começam a ser percebidas como um problema higiênico, estético e populacional pelas autoridades e grupos dominantes da cidade do Rio de Janeiro”. (SILVA e BARBOSA *apud* MEDEIROS, 2006: 30)

O que Medeiros tenta explicar, então, é que a criminalização do funk nada mais é do que um reflexo da criminalização da população negra e pobre do Rio de Janeiro por parte das classes altas, um processo histórico da nossa sociedade. Medeiros faz uso da obra de Jailson de Souza e Silva e Jorge Luiz Barbosa, “Favela – Alegria e dor na cidade”, para explicar esse

processo empreendido através de ações políticas do próprio Estado. “Portanto, para entender o processo de criminalização do funk, é inevitável falar sobre o processo de criminalização de crianças e adolescentes negros, pobres e favelados. Um só acontece por causa do outro.” (MEDEIROS, 2006: 25)

E 1897 foi mesmo um marco, quando o Cabeça-de-porco, maior cortiço do Rio, acabou sendo demolido. A maior parte de seus moradores teria se mudado para o Morro da Providência. Com o fim dos cortiços e casas de cômodo na gestão do Prefeito Pereira Passos (1902-1906), a única alternativa habitacional para os cidadãos pobres passou a ser, mais do que nunca, as favelas. A partir daí, surgiu o conceito de desordem urbana e social relacionado à periferia. Seus moradores eram sempre identificados como “capoeiras, ladrões, meretrizes de baixa classe e assassinos”. Não demorou até que o governo ficasse mais reacionário e iniciasse uma “cruzada higienista”, alegando serem os morros focos de doenças e um risco à saúde pública. (MEDEIROS, 2006: 30)

Em uma comparação com o samba, que hoje é uma das marcas da identidade nacional e nasceu da população negra, Medeiros explica que, ainda que tenha sido muito combatido na época em que surgiu, e ainda com alguns estigmas atualmente, o samba sempre teve uma relação muito próxima com o tradicionalismo cultural, especialmente depois do surgimento de outras manifestações culturais nas comunidades negras, como o funk. Isso fez com que o samba, a partir do olhar da elite, ainda tivesse uma certa aura de “pureza”, de raiz. Porém, isso nunca impediu que o samba fosse discriminado à sua maneira, apenas significa que as formas de discriminação e estereotipação entre samba e funk se deram de formas distintas.

Mas nos últimos trinta anos, período em que o funk surgiu e se firmou entre o público jovem, o samba fez questão de criar uma aura de tradicionalismo. Declarando-se como um movimento puro e enraizado, embora também tenha sido criado a partir da mistura de elementos musicais. Samba e funk se distanciaram entre si e acabaram por agregar faixas etárias diferentes. (MEDEIROS, 2006: 34)

Quando os bailes começaram a ser realizados na zona norte do Rio, o funk se manteve afastado, de certa forma, dos olhares da elite. Ainda que os bailes tivessem envolvimento com consumo de drogas, ocupação do tráfico e casos de violência durante sua realização, pouco importava às autoridades ou à mídia as mazelas da população residente desses espaços. “Os relatos de brigas dentro dos bailes, e arrastões nas saídas deles, chegaram ao asfalto e ganharam espaço na imprensa. Mas sempre tratados como uma barbárie distante – sem provocar reações de indignação”. (MEDEIROS, 2006: 19)

Foi a partir do momento em que a elite sentiu seu espaço físico ameaçado, e quando seus filhos passaram também a consumir o funk carioca, como explica Janaína Medeiros, que

os holofotes se voltaram para o funk e os funkeiros. Ainda de acordo com Medeiros, o contexto político e econômico do início da década de 90 também tem influência direta na forma com que se deu o combate ao funk.

Para a socióloga, historiadora e pesquisadora Vera Malaguti, o medo das elites cariocas em relação às favelas – e aos seus moradores, incluindo funkeiros – nunca esteve adormecido. Mas ele teria crescido a partir dos anos 90, por conta de um novo cenário político que se formava. “Acho que o medo dos anos 1990 aumentou quando entrou o projeto que a gente chama neoliberal. Que é o projeto de destruição do estado previdenciário, que tem a ver com Getúlio (Vargas), Jango (João Goulart) e (Leonel) Brizola, e a entrada do estado penal. Quer dizer, você deixa de investir em outras coisas. Você não vê ninguém hoje falando em escola, mas só em polícia e presídio. Tudo é criminalizado.” (MEDEIROS, 2006: 20)

Portanto, o contexto social, econômico e político da época gerava discursos que contribuíam para a criminalização da pobreza e da negritude. Malaguti completa, em sua entrevista a Medeiros, que o olhar das classes alta e média direcionado aos moradores da periferias se dá apenas de duas formas: “ou no eixo caridoso-piegas ou no eixo criminalizante-horror. Os dois se complementam.” (MEDEIROS, 2006: 22)

Ainda no livro de Medeiros, o ex-governador do Rio de Janeiro entre 1994 e 1995 Nilo Batista comenta de que forma a mídia e a imprensa também cumprem seu papel no processo de criminalização.

Estamos numa situação econômica que está produzindo desemprego, desamparo, perda. É preciso muito controle social penal. Estão a mídia virou uma espécie de braço armado de um grande negócio de comunicações, usada não certamente pelos jornalistas, mas pela propriedade privada dos meios de comunicação, pelas dez famílias que afinal determinam ‘onde passa’ e ‘com quem se passa’. Ela está tomada por esse espírito. Acho que a imprensa hoje interpreta o mundo a partir do infracional. (BATISTA In MEDEIROS, 2006: 23)

Micael Herschmann, ainda em seu livro “Abalando os anos 90”, determina três acontecimentos em 1992, relacionados com o contexto sócio-político, que contribuíram diretamente para o reforço de estereótipos ligados ao funk, aos negros e à periferia, como o lançamento do Brasil “a uma política de representação sem precedentes em sua história”. (HERSCHMANN, 1997: 29)

O primeiro acontecimento foi a votação do impeachment do ex-presidente Fernando Collor de Mello, no dia 30 de setembro daquele ano, processo que foi acompanhado pela mídia de forma sensacionalista, e posteriormente levou 1 milhão de manifestantes às ruas, com direito a fogos de artifícios, música, dança e mascarados, no que poderia ser facilmente associado ao carnaval. O segundo acontecimento ocorreu dois dias após o impeachment, no

dia 2 de outubro, quando a Polícia Militar de São Paulo invadiu a Casa de Detenção de Carandiru e assassinou ao menos 111 presos. “A polícia disparou suas metralhadoras nos prisioneiros enfileirados contra a parede ou atirou nos presos com as mãos amarradas nas costas”. (HERSCHMANN, 1997: 31)

As celebrações do impeachment foram acompanhadas de uma aprovação generalizada da população à ação da Polícia Militar, e repúdio às declarações de ativistas de direitos humanos, por exemplo. Pesquisas feitas por jornais como Folha de S. Paulo e Estado de S. Paulo, à época, comprovavam que até 44% da população de São Paulo apoiava a Polícia Militar.

Os entrevistados repudiavam as denúncias feitas pela OEA⁷ e pelo Americas Watch⁸, defendiam a Polícia Militar como a “reserva moral de São Paulo” e condenavam os ativistas dos direitos humanos como coniventes com assassinos e estupradores. (HERSCHMANN, 1997: 32)

A ideia fortemente construída de que nossos sistemas Legislativo e Judiciário são precários e não funcionam perpassam as décadas, o que dá origem ao conceito de “justiça com as próprias mãos” para garantir a segurança e a ordem. Vale ressaltar que a ação desses justiceiros, nos contextos de cidades grandes como Rio de Janeiro, geralmente ocorre partindo das classes médias e altas, contra as classes baixas, e de brancos contra negros.

A ironia, segundo a explicação do cientista político José Arthur Gianotti e do antropólogo urbano Gilberto Velho, vem da descrença no sistema judicial que acaba conduzindo a população a buscar na violência um meio de assegurar a segurança. Algumas pessoas demonstram mesmo que o vigilantismo e a crença de que é melhor matar criminosos são uma internalização do estado de terror, nos dois sentidos da frase. (HERSCHMANN, 1997: 32)

O terceiro e talvez mais emblemático incidente, analisado de forma detalhada por Micael Herschmann, aconteceu no dia 18 de outubro daquele mesmo ano. O que ocorreu foi um “arrastão” nas praias da zona sul da cidade, em especial a de Ipanema, conduzido por jovens suburbanos e que foi “noticiado histericamente pelos telejornais e jornais de todo Brasil”. (HERSCHMANN, 1997: 33)

O tal arrastão de Ipanema (que ocorreu, ao mesmo tempo, no Arpoador, Posto 8 e Posto 4, este já em Copacabana) pôs em curso um processo que Micael Herschmann, em seu livro editado em 2000, identificou como a

⁷ A Organização dos Estados Americanos é uma entidade fundada em 1948 e congrega os 35 Estados independentes das Américas, cujos principais pilares são democracia, direitos humanos, segurança e desenvolvimento. Disponível em: <http://www.oas.org/pt/default.asp>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

⁸ Americas Watch, ou Human Rights Watch, é uma organização não-governamental fundada em 1978, que trabalha em prol dos direitos humanos. Disponível em: <https://www.hrw.org/americas>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

demonização do funk. “Esses arrastões tornaram-se uma espécie de marco no imaginário coletivo da história recente do funk e da vida social do Rio de Janeiro, fortemente identificada com conflitos urbanos onipresentes. A partir desse momento, tais fenômenos das periferias e favelas das grandes cidades, quase desconhecidos da classe média, ganharam inusitado destaque no cenário midiático”, escreveu. (ESSINGER, 2005: 124)

O que antes era realidade apenas no subúrbio, tomou as areias de uma dos lugares mais simbólicos para a elite carioca. As imagens selecionadas para veiculação na TV e jornais são carregadas de sentido e não foram escolhidas à toa: crianças correndo pela praia, jovens se pendurando na janela dos ônibus. O passo seguinte tomado pela mídia foi rapidamente associar esses jovens aos funkeiros das Zonas Norte e Oeste do Rio. Um artigo do *Jornal do Brasil*, publicado no dia 25 de outubro de 1992, logo após o incidente, e intitulado de “Movimento funk leva desesperança”, deixou escancarada a percepção que a mídia tinha e reproduzia dos jovens da periferia carioca, como baderneiros e alienados.

Eles não têm as caras pintadas pelas cores da bandeira brasileira e muito menos são motivo de orgulho, como foram os jovens que ressuscitaram o movimento estudantil na luta pelo *impeachment* do presidente Collor. Sem tinturas no rosto, os caras-pintadas da periferia levaram à Zona Sul, no domingo passado, a batalha de uma das guerras que enfrentam desde que nasceram – a disputa entre comunidades. Com isso, tornaram-se motivo de vergonha, diretamente associados ao terror da praia: os arrastões que disseminam o pânico.

Esse exército loteou as praias – do Leme à Barra da Tijuca – de acordo com seus grupos, é formado basicamente por 2 milhões de frequentadores de bailes funk – um ritmo, movimento ou força.” (Jornal do Brasil *apud* HERSCHMANN, 1997: 34)

Medeiros corrobora o discurso de Herschmann e avalia que, a partir de 1992 e o episódio do arrastão, instaurou-se “um período de trevas para o funk.” (MEDEIROS, 2006: 56)

É fácil perceber no artigo a comparação que se traça entre os jovens “politizados” e universitários de classe média branca que lutaram pelo impeachment de Collor com os jovens negros da periferia, realizando-se um claro juízo de valor entre os dois grupos de jovens. A necessidade de se ressaltar a cor escura da pele dos chamados “infratores” foi repetida em muitas outras reportagens de outros veículos, contribuindo para a construção e manutenção de um estereótipo racial negativo em relação aos negros. O movimento da imprensa foi tão influente que teve impacto direto nas eleições para prefeitura naquele ano, que aconteceriam um mês depois do episódio dos arrastões.

A candidata Benedita da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), havia vencido o primeiro turno das eleições com larga vantagem, mas não o suficiente para impedir a

realização de um segundo turno, contra o concorrente César Maia. Em “Abalando os anos 90”, Herschmann traça um breve panorama da derrota de Benedita.

A candidata negra do Partido dos Trabalhadores (PT), Benedita da Silva, uma mulher nascida na favela e filha de uma empregada doméstica, representante da mistura de classes, raça e ideologia acima mencionada e da aliança em torno do movimento pró-democracia, concorria com um economista branco, de classe média, da Zona Sul. Benedita venceu com um grande número de votos o primeiro turno da eleição, mas, por não conseguir a maioria dos votos, teve de enfrentar seu concorrente César Maia, no segundo turno, no dia 15 de novembro. O samba e outras práticas culturais não foram suficientes para romper a polarização racial que tomou conta da cidade. O episódio teve como desfecho a derrota de Benedita no segundo turno por uma diferença de 3%, já que muitos eleitores indecisos da classe média, temendo o aumento da violência, votaram no “homem da lei e da ordem”. (HERSCHMANN, 1997: 35)

Um dado importante apontado no livro de Medeiros é a mudança de posicionamento em relação ao funk nos jornais diários do Rio de Janeiro depois do episódio do arrastão na orla da Zona Sul. Neste ponto, Medeiros dialoga com outro livro de Herschmann sobre o tema, “O funk e o hip-hop invadem a cena”. Enquanto todas as matérias sobre funk estavam concentradas nos cadernos culturais entre os anos de 1990 e 1991, a partir de 1992, o funk passou a figurar os cadernos policiais.

Em *O funk e o hip-hop invadem a cena*, ele aponta que, entre 1990 e 1991, o funk era tratado por 100% dos cadernos culturais. A partir de 1992 a história mudou de figura, com o ritmo ocupando 94,8% dos cadernos locais e policiais contra apenas 5,2% dos cadernos culturais. De 1993 a 1996 essa diferença foi diminuindo, até atingir um equilíbrio entre as duas seções. (MEDEIROS, 2006: 53)

Outras formas de contribuir para criminalizar o funk foram encontradas pela mídia nacional, através da escolha de palavras nas matérias policiais dos noticiários. Como explica Herschmann em sua entrevista para Medeiros, “funkeiro” passou a substituir o termo “pivete”.

Ao longo desta pesquisa, pude constatar que a partir de 1992 o termo funkeiro substituiu o termo pivete, passando a ser utilizado emblematicamente na enunciação jornalística como forma de designar a juventude perigosa das favelas e periferias da cidade. Na realidade, o termo pivete praticamente desaparece da mídia nos relatos criminalizantes e, algumas vezes, naqueles não-criminalizantes (vitimizantes e de denúncia); é substituído pelo termo ‘politicamente correto’ meninos de rua. Mesmo o termo arrastão, que surgiu na mídia entre 1989 e 1990, associado à ação de pivetes e de alguns grupos urbanos, encontra-se, hoje, fortemente relacionado ao universo funk. (HERSCHMANN In MEDEIROS, 2006: 54)

Esse processo midiático foi se retroalimentando durante o início dos anos 90, quando, mesmo criminalizado, o funk chamou atenção dos jovens de classe média – especialmente com a ascensão do funk *melody* (uma adaptação mercadológica, que falava sobre temáticas mais leves, românticas, e sucedeu o pagode romântico da década de 1980) na mídia – e passou a ser alvo de repúdio das classes média e alta conservadoras. As capas dos principais jornais seguiram a linha editorial de repúdio aos bailes funks espalhados pela cidade, especialmente os localizados nos morros da Zona Sul.

E é dessa violência e racismo institucionalizados que surgiu a relação de extrema fidelidade entre a comunidade negra periférica e o funk, assim como ocorreu com outros ritmos, como o samba. Para os jovens dessa realidade, que não contam com acesso à educação, saúde, lazer, qualidade de vida, segurança e enxergavam no Estado mais um perigo para sua existência, representado pela figura da Polícia Militar, por exemplo, os funkeiros encontraram em um tipo de música, seja nas versões brasileira ou estrangeira, sua forma de identificação e pertencimento que não encontravam em praticamente nenhuma outra esfera de sua vivência na cidade do Rio.

Antes do episódio do arrastão, até os antropólogos sentiam-se confusos para explicar por que esses jovens se interessavam por uma música que não podiam entender, que não podia ser comprada nas lojas, e que até muito pouco tempo não era transmitida nas rádios. Entretanto, o arrastão deixou visível de maneira patente que a fidelidade ao funk implicava uma negação às outras músicas, principalmente àquelas muito identificadas com o nacionalismo brasileiro, ou com a cultura local do cidadão do Rio de Janeiro. (HERSCHMANN, 1997: 36)

Esse isolamento da população das comunidades só piorou depois que surgiram os chamados “bailes de corredor” e, posteriormente, os funks “proibidos”. Primeiro surgiram os bailes de corredor, em meados dos anos 1990, onde eram permitidos embates físicos. Os frequentadores se dividiam em Lado A e Lado B, deixando um corredor vazio no centro, onde alternavam os “lutadores”. O embate era organizado pelos próprios donos das equipes, que até definiam regras, mas não conseguiam impedir que alguns saíssem de fato feridos. A imprensa, como de costume, não demorou a generalizar todos os bailes e todos os funkeiros como “violentos e criminosos” em suas reportagens, como afirma o influente DJ Marlboro em sua entrevista à Medeiros.

Existiam dois ou três bailes no Rio de Janeiro que tinham corredores e tinham briga. O resto dos bailes não tinha. A mídia colocou como se fossem todos os bailes do Rio de Janeiro e aquilo passou a ser uma identidade. Furacão 2000 e ZZ Disco é que faziam aquilo. E a mídia não colocou, não identificou, não deu o nome aos bois, não separou o joio do trigo. Não. Ela englobou como se todo mundo fosse aquilo e deu identidade àquela galera

marginalizada que passou a existir a partir daquele momento”. (DJ Marlboro In MEDEIROS, 2006: 57)

O que Medeiros explica em seu livro é que os bailes de corredor eram uma representação da ideia de pertencimento para aqueles jovens. Os grupos eram divididos em Lado A e B, isto é, por facções – Comando Vermelho e Terceiro Comando – mas apenas por uma questão geográfica. A maioria dos meninos que participavam dos embates não tinham relação nenhuma com as facções criminosas ou com qualquer atividade do tráfico, apenas morava no território comandado por aquela determinada facção. “Autores e pesquisadores do funk são unânimes ao afirmar que os frequentadores de bailes costumavam – e ainda costumam – citar as facções criminosas apenas como identificação geográfica.” (MEDEIROS, 2006: 60)

Segundo estudiosos do tema e frequentadores da época, os funkeiros se dividiam como Comando Vermelho de um lado e Terceiro Comando de outro, mas não pertenciam de fato ao CV ou ao TC. Nem sua intenção era matar o “alemão” (rival de outra comunidade). Mas sim ensaiar uma espécie de rito de embate, divertindo-se ao extravasar energia, marcar território e chamar a atenção das meninas. Num dos principais palcos dos bailes de corredor cariocas, o Country Clube da Praça Seca, mulheres ficavam no segundo andar observando o embate do alto. E sempre se interessavam pelos *guerreiros* que mais se destacassem na noite. (MEDEIROS, 2006: 61)

A fala de Medeiros cede uma pequena introdução às relações de gênero que se davam no universo funk da época, quando ainda se destacava o protagonismo masculino, assunto que será analisado mais à frente neste trabalho.

Ao mesmo tempo que cresciam os bailes de corredor, o funk seguia conquistando jovens de classes média e alta, o que causou ainda mais desconforto na elite carioca.

Incomodou tanto que em 1995 foi organizada uma CPI Municipal (resolução nº 127, de 1995) para investigar a suposta ligação entre o funk e o tráfico de drogas no Rio de Janeiro. A motivação eram denúncias da população que alegavam desde congestionamentos e confusões no trânsito próximo aos morros até o suposto consumo livre de drogas nas quadras. O que fez com que as autoridades se mobilizassem para investigar a origem do dinheiro que financiava os chamados “bailes de comunidade”. Como resultado da CPI, estes bailes foram proibidos. (MEDEIROS, 2006: 55)

Dois milhões de jovens moradores de comunidade perderam sua maior fonte de lazer e, depois da ação de alguns políticos contrários à CPI, surgiu o projeto de lei nº 1058, do mesmo ano, que permitiu que os bailes fossem realizados de forma regular apenas em clubes, e não nas comunidades de origem. A mudança empurrou os bailes para áreas afastadas dos morros, e pode ser relacionada diretamente com o panorama atual das comunidades e dos

bailes funks, que ficaram sem autorização para acontecer depois da instauração das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) a partir do governo do governador Sérgio Cabral.

O surgimento dos bailes de corredor culminou também em investigações pessoais dos MCs e das equipes de som, em mais uma tentativa de criminalizar e proibir o funk, o que gera uma reflexão sobre a forma com que a mídia encara outros gêneros musicais periféricos, como o hip-hop nacional. Um exemplo utilizado por Janaína Medeiros é o do rapper MV Bill, acusado de apologia ao crime com o lançamento do seu clipe “Soldado do Morro”⁹, de 1999, vídeo que mostra crianças armadas e traficantes com metralhadoras. Intimado pela polícia, MV Bill se viu no centro de uma polêmica e acabou conquistando a opinião pública, que julgava o clipe um retrato fiel e importante da realidade das comunidades. “Todos apoiaram MV Bill – até o então ministro da Justiça, José Gregori, que definiu o clipe como sendo uma ‘tentativa de documentar uma fatia dos problemas sociais das favelas’. Então o mesmo não valeria para os proibições do funk?” (MEDEIROS, 2006: 51)

Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*¹⁰, o mesmo DJ Marlboro concedeu entrevista e afirmou que “os funkeiros não são fontes, mas vítimas da violência cotidiana, que buscam nas galeras – com nomes de morros e favelas – a pátria que não conhecem” (HERSCHMANN, 1997: 36). O clássico “Rap da Felicidade”, de 1995, dos MCs Cidinho e Doca, é um exemplo mais recente, mas um dos mais icônicos e conhecidos da história do funk carioca, que fala justamente sobre o universo invisibilizado das comunidades, abordando racismo, violência policial, baixa qualidade de vida e outros problemas cotidianos da vida dos moradores dessas áreas.

“Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente
Na favela onde eu nasci
E poder me orgulhar
E ter a consciência
Que o pobre tem seu lugar

Minha cara autoridade eu já não sei o que fazer
Com tanta violência eu sinto medo de viver
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
A tristeza e alegria que caminham lado a lado
Eu faço uma oração para uma santa protetora
Mas sou interrompido a tiros de metralhadora
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
O pobre é humilhado, esculachado na favela
Já não agüento mais essa onda de violência
Só peço autoridades um pouco mais de competência

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYjIQYgmZuw>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

¹⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de outubro, 1992, p. 32.

Eu só quero é ser feliz
 Andar tranqüilamente
 Na favela onde eu nasci
 E poder me orgulhar
 E ter a consciência
 Que o pobre tem seu lugar

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar
 Pois até lá nos bailes eles vem nós humilhar
 Ficar lá na praça que era tudo tão normal
 Agora virou moda a violência no local
 Pessoas inocentes que não tem nada haver
 Estão perdendo hoje o seu direito de viver
 Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela
 Só vejo paisagem muito linda e muito bela
 Quem vai pro exterior da favela sente saudade
 O gringo vem aqui e não conhece a realidade
 Vai pra zona sul pra conhecer água de cocô
 E o pobre na favela vive passando sufoco
 Trocaram a presidência uma nova esperança
 Sofri na tempedade agora eu quero abonança
 Povo tem a força, precisa descobrir
 Se eles lá não fazem nada faremos tudo daqui

Eu só quero é ser feliz
 Andar tranqüilamente
 Na favela onde eu nasci
 E poder me orgulhar
 E ter a consciência
 Que o pobre tem seu lugar”¹¹

O fim dos bailes de corredor, que começaram a declinar na virada para os anos 2000, tem duas versões, apontados por Verônica Costa, ex-mulher de Rômulo Costa e parte da equipe da Furacão 2000, e Dj Marlboro. De acordo com a “Mãe Loura”, como é conhecida Verônica, a equipe dela começou a reprimir os brigões durante os bailes, quando passou a conceder espaço para as montagens de dançarinos e em detrimento das montagens de corredor. Por outro lado, para DJ Marlboro, o que acabou de vez com os bailes de briga foi a devida punição de seus organizadores, com a abertura de uma investigação pelo Ministério Público, que culminou nas prisões de Zezinho da ZZ Disco (em 13 de maio de 1998), preso por um ano, e de Rômulo Costa, da Furacão 2000 (em 1º de dezembro de 1999), encarcerado por 15 dias. A interdição dos principais bailes de corredor também contribuiu para seu declínio, em 1999. Nesta época, já não existiam mais bailes de corredor no Rio de Janeiro.

O fim dos bailes de corredor incentivou o surgimento de outros subgêneros dentro do funk, como o funk de duplo sentido, com letras sensuais, o funk consciente, com letras

¹¹ Cidinho e Doca, “Rap da Felicidade”. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/mcs-cidinho-e-doca/rap-da-felicidade.html>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

sociais, e o funk proibidão. O proibidão retratava a realidade das favelas na maioria das vezes sob a ótica do tráfico de drogas, como o triunfo de traficantes sobre policiais ou criminosos rivais por exemplo. Com letras fortes que exaltavam as ações violentas de grupos criminosos, o funk proibidão também não demorou a ser criminalizado e rotulado pela mídia e pelas autoridades. O mesmo tipo de investigação que aconteceu com as equipes de som durante o auge dos bailes de corredor ocorreu com os MCs que produziam os proibidões.

Em pouco tempo, mídia e opinião pública puseram o funk consciente e os proibidões dentro do meso saco. Isso só contribuiu para reforçar o preconceito contra o funk e o distanciar cada vez mais do reconhecimento como movimento cultural. Opinião pública e polícia se voltaram contra a produção musical do morro. Duda do Borel, Mr Catra e até Cidinho & Doca foram intimados a prestar declarações sobre o conteúdo de seus funks e acusados de apologia ao crime. Nada ficou comprovado, mas o estigma em torno deles e dos funkeiros em geral permanece. (MEDEIROS, 2006: 69)

Como parte integrante de um contexto social, o funk reflete as características culturais do espaço em que está inserido. Em uma sociedade marcada por machismo e misoginia, o funk também expressa em suas letras e dinâmicas esse aspecto, principalmente por ter sido, por muito tempo durante sua história, dominado por homens. E será sobre o processo de entrada das mulheres no universo funk como cantoras e compositoras, hoje protagonistas do movimento, que fala o início do próximo capítulo.

3. Mulheres no funk

O funk, por muito tempo, teve apenas protagonismo masculino. Desde a época em que os bailes eram embalados por James Brown, as músicas tocadas eram cantadas em vozes masculinas, sobre uma realidade masculina, tocadas por um DJ homem. Até os papéis dentro das danças nos bailes funk eram distintos – homens com seus “passinhos” sincronizados e ensaiados, e mulheres com suas danças sensuais, rebolando os quadris. Por isso, a ascensão da mulher no mundo funk foi difícil. Por se tratar de uma manifestação cultural das classes economicamente mais baixas, o que confere um contexto machista ainda mais problemático, por muito tempo as mulheres foram deixadas como pano de fundo.

Mas, sendo reflexo de uma sociedade ainda machista, sobretudo nas classes mais baixas e nas favelas, o funk deixou por um bom tempo as mulheres em segundo plano. Antes eram apenas tímidas aparições esporádicas, como a da adolescente Monique Furacão, que gravou o *Melô da vadia* no disco *Funkmania* (produzido por Marlboro em 1993) e depois desapareceu. (MEDEIROS, 2006: 75)

Até que no final dos anos 2000, importantes nomes femininos do universo funk mudam esse cenário de forma radical e entram para a história do movimento, hoje protagonizado por figuras femininas de sucesso.

3.1. Machismo, entrada das mulheres no funk e onda feminista

Para Medeiros, essa virada, responsável por redefinir o funk, começou a tomar forma no ano de 1996, no palco do Coroadó, na comunidade da Cidade de Deus, em Jacarepaguá. Com o auge dos bailes de corredor na época, o Coroadó da Cidade de Deus vivia um momento de declínio, já que não era um dos bailes de briga. Em determinada noite, um dos organizadores do Coroadó, DJ Duda, prometeu produzir um CD para quem levasse uma letra para o palco. Foi nesse momento que o mundo do funk profissional cruzou o caminho de Deize Maria Gonçalves, que cantou uma de suas letras na ocasião, “Hilda Furacão”, inspirada na série homônima da TV Globo. E para entender a trajetória das mulheres no funk, é preciso contar a história de Deize, cantora e compositora que foi uma das precursoras do funk sensual feminino, e fio condutor da nova geração do funk que estava para surgir, responsável pela criação dos bondes e pela abertura das portas para as mulheres no movimento.

Empregada doméstica em uma casa em São Conrado e moradora da Cidade de Deus, Deize tinha 16 anos quando subiu ao palco do Coroadó e apresentou ao público uma de suas letras, resultado das horas livres dedicadas a diversas composições de rimas de funk. Começou cantando no “Bonde do Fervo”, grupo formado por 15 meninas também da

comunidade da Cidade de Deus, mas depois seguiu carreira solo e ficou conhecida como Deize Tigrona. Suas letras viraram sucesso absoluto, e Deize chegou a compôr para outros nomes, como Tati Quebra-Barraco, cuja história será contada mais à frente. A formação do Bonde do Fervo incentivou a criação de outros bondes e grupos, masculinos e femininos, que por um tempo se tornaram sensação no funk carioca.

Não demorou até que um grupo de meninas rivais, “das casinhas” da CDD¹², formassem o chamado Bonde das Bad Girls para provocá-las. E essa competição subiu ao palco do Coroadó e deu origem a um duelo de rimas, com os dois bondes competindo com letras criativas durante os bailes no final de semana. (MEDEIROS, 2006: 76)

Além das Bad Girls, os grupos Bonde do Vinho, Bonde do Tigrão, a Gaiola das Popozudas, da Valesca Popozuda, e a dupla Serginho e Lacreia, também são alguns dos exemplos que surgiram com a moda, e que foram também responsáveis pela ascensão do funk sensual e erótico que ganhou os bailes a partir do final da década de 1990. “Logo a disputa ganhou fama dentro da Cidade de Deus, influenciando a formação de bondes também de meninos e até crianças. E fora da CDD, atraindo inclusive os brigões do Country.” (MEDEIROS, 2006: 77)

Essa nova categoria do funk tinha letras que falavam sobre liberdade sexual, e pela primeira vez as mulheres passaram a ter o protagonismo das histórias cantadas no funk. Algumas composições podem até mesmo ir de encontro a conceitos feministas atuais – letras sobre apanhar do parceiro, ser submissa ou de competição com outras mulheres – mas que na virada do século representaram um impulso de libertação e empoderamento para as mulheres da periferia. Mulheres que nunca tinham tido a oportunidade de serem ouvidas antes, especialmente no aspecto sexual, passaram a contar histórias e serem também os personagens principais dessas histórias. Algumas letras, inclusive, eram respostas a músicas machistas cantadas por homens, como o caso de “Vai Mamada”¹³, da Gaiola das Popozudas, letra explícita sobre sexo e resposta ao sucesso “Vai Serginho”¹⁴, de Serginho e Lacreia.

Além dos bondes e de Deize Tigrona, outro nome essencial para a história do funk feminino é o de Tatiana dos Santos Lourenço, mais conhecida como Tati Quebra-Barraco. Descoberta em 1999 pelo dono da Furacão 2000, Rômulo Costa, Tati também foi criada na Cidade de Deus e começou cantando as composições que ouvia no baile do Coroadó em

¹² Sigla para “Cidade de Deus”.

¹³ Gaiola das Popozudas, “Vai Mamada”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zr0IEeYlur8>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

¹⁴ MC Serginho e Lacreia, “Vai Serginho”. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/mc-serginho/vai-serginho.html>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

outros shows que fazia fora da sua comunidade. De lá para cá, Tati se tornou um dos nomes mais importantes da história do funk, com incontáveis hits e realizações. Vale destacar que a maior parte dos seus sucessos são, ironicamente, composições de Deize Tigrona. Conhecida pelo sua personalidade forte e sinceridade, Tati não demorou a cair nas graças do público com seu carisma.

Para o grande público, Tati foi uma das primeiras mulheres a fazer sucesso na mídia com uma música em que pedia para ser jogada na parede e chamada de lagartixa. Um pesadelo para qualquer feminista de plantão. Mas os tempos eram outros e na virada do século XXI as mulheres queriam muito mais se divertir a reivindicar seu direito de serem protagonistas na cama. Para completar, o jeitão desbocado e mal-encarado de Tati mandava o recado de maneira muito eficiente. (MEDEIROS, 2006: 79)

Foi a partir desse movimento que o funk se rendeu ao poder feminino. Deize Tigrona alavancou de vez sua carreira com a canção “Injeção”, de 2004, que lhe rendeu visibilidade fora da Cidade de Deus e convites para diversos shows, e Tati Quebra-Barraco ganhou notoriedade até no universo *cool* das elites, sendo convidada para apresentações em grandes festivais, como o Tim Festival em 2003, e na semana de moda São Paulo Fashion Week de 2004, além de diversos shows na Europa.

“Ai!
Ai!

Quando eu vô ao médico, sinto uma dor
Quer me dar injeção, olha o papo do doutor!

Injeção dói quando fura
Arranha quando entra
Doutor assim não dá minha poupança não aguenta!

Tá ardendo mas tá aguentando
arranhando mas tá aguentando
Tá ardendo mas tá aguentando
arranhando mas tá aguentando”¹⁵

A ascensão do funk sensual foi responsável por uma certa “revitalização” social do funk, que passava por um processo de decadência, com a fama negativa dos bailes de corredor. Esse novo funk chamou atenção do “asfalto”, e alcançou mais camadas sociais com suas letras de teor sexual. O sucesso foi tanto que o funk começava a ganhar mais espaço na mídia, em especial a televisão. O álbum “Boladona”, de Tati Quebra-Barraco, lançado em 2004, cedeu a música-título para a trilha sonora da novela “América” de 2005, escrita por Glória Perez, virando tema da personagem de Mariana Ximenes, Raíssa, uma patricinha

¹⁵ Deize Tigrona, “Injeção”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/deise-tigrona/299778/>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

rebelde e problemática. Se por um lado o funk ser tocado em uma novela de repercussão nacional foi um avanço importante para o movimento, por outro, o caráter caricato em que foi inserido, com a associação do funk sensual de Tati a uma personagem conturbada e que fugia dos padrões, revelava um certo estereótipo que a mídia tentava reforçar.

“Na madrugada boladona
Sentada na esquina
Esperando tu passar
Altas horas da matina
Com o esquema todo armado
Esperando tu chegar
Pra balançar o seu coreto
Pra você de mim lembrar

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

Sou cachorra, sou gatinha, não adianta se esquivar
Vou soltar a minha fera, eu boto o bicho pra pegar
Boladona”¹⁶

E o conteúdo sexual das letras, tanto de Tati e Deize quanto de grupos como a Gaiola das Popozudas, ainda eram o centro da polêmica na sociedade, especialmente por ser cantado por mulheres em sua maioria negras e pobres. Personagens como o DJ Marlboro opinavam que essas mesmas mulheres do funk deveriam fazer músicas que contestassem também a realidade social da periferia, das empregadas etc, mas Deize explica que tentou enveredar pelo hip-hop, com letras sociais e políticas, e também no funk *melody*, mas não conseguiu abertura.

“Quando tinha dezesseis anos tentei fazer *melody* e o pessoal ria da minha cara. Aí comecei a ouvir a batida do MV Bill e fiz hip-hop e tudo, mas não fui pra frente. Eu já fiz música social. Só que ninguém me deu oportunidade de cantar. Eu fui reconhecida pelas músicas que tocam. É o duplo sentido que toca”, contesta Deize, que é fã de Rita Lee, Lulu Santos, Djavan, Lecy Brandão, Vanessa da Mata e MV Bill. (MEDEIROS, 2006: 83)

Esse trecho do livro de Janaína Medeiros mostra como foi e ainda é difícil para mulheres conseguirem espaço na cena funk com canções que não estejam ligadas ao apelo sexual. As canções de amor, que geralmente têm eu-lírico masculino, não emplacaram em vozes femininas. Com suas letras de duplo sentido, chamaram atenção, mas mantiveram o *status quo* das mulheres objetificadas e hipersexualizadas da periferia, o que será aprofundado mais a frente no trabalho.

¹⁶ Tati Quebra-Barraco, “Boladona”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tati-quebra-barraco/145057/>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

Por outro lado, não se pode deixar de perceber o caráter político que existe nas letras sensuais das mulheres do funk, como afirma Denise Garcia, diretora do documentário “Sou feia mas tô na moda”¹⁷, produzido em 2005 e que mostra de forma bem fiel a realidade do universo funk da época, em entrevista a Medeiros. “As pessoas cobram letras obviamente políticas. Particularmente, eu acho extremamente político uma mulher dizer ‘a porra da buceta é minha’¹⁸. Muito mais do que dizer ‘no meu barraco cai água dentro’”. (GARCIA In MEDEIROS, 2006: 84)

Ainda de acordo com Denise Garcia, a questão racial e social também está diretamente atrelada ao processo de rejeição. “As pessoas criticam por medo. Se fossem umas meninas loirinhas do Leblon cantando as mesmas coisas, elas seriam as nossas Spice Girls.” (GARCIA In MEDEIROS, 2006: 84)

As duas falas de Denise Garcia são eixos essenciais para este trabalho, uma vez que abordam as letras de cunho sexual da época, que serão deixadas de lado com o surgimento das novas “divas” do funk na primeira década dos anos 2000, e não excluem o necessário recorte de classe e de raça para a análise do funk e também da trajetória de Valesca Popozuda. A influência da terceira onda feminista também é evidente neste movimento de domínio feminino no universo funk.

Um dos temas mais controversos do funk hoje é o conteúdo sexual explícito. Quase sempre cantado por mulheres. As MCs se defendem, alegando ser uma forma de alertar as meninas mais novas de colocar os homens no seu devido lugar. Quem está de fora do universo funk se divide: enquanto uns acham que elas são apenas um bando de desbocadas, outros consideram estar nascendo aí um novo tipo de feminismo. O neofeminismo do funk. Será? (MEDEIROS, 2006: 87)

Com a popularização da terceira onda do feminismo na virada do século, o discurso feminista ganhou força e foi determinante para as produções musicais de grupos de funk femininos, em especial as da Gaiola das Popozudas. Esse levante pós-feminista, principalmente em meados dos anos 1990, abordavam principalmente as liberdades individuais e a percepção dos sujeitos. Como explica Angela McRobbie, em seu livro “The aftermath of feminism – Gender, cultural and social change”, foi nesta época que os conceitos feministas se tornaram mais populares, o que não pode ser visto apenas como uma mera coincidência para a ascensão do funk feminino.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

¹⁸ Música do grupo Gaiola das Popozudas. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/gaiola-das-popozudas/a-porra-da-buceta-e-minha.html>. Acesso em: 17 de abril de 2016.

Os anos de 1990 também marcaram o momento em que o conceito de feminismo popular ganhou expressão. Andrea Stuart considerou a ampla circulação de valores feministas na cultura popular, em particular em revistas onde, de repente, questões que eram centrais na formação do movimento das mulheres – como violência doméstica, igualdade de salários, assédio sexual – passaram a ser endereçadas a muitos leitores. (MCROBBIE, 2009: 14)¹⁹

Dessa forma, conscientemente ou não, essa tendência feminista, popularizada na década de 1990, contribuiu para que as mulheres não só ganhassem espaço no movimento, mas também tivessem a liberdade de cantar assuntos antes vistos como tabus, como a sexualidade feminina.

No documentário de Denise Garcia, depoimentos de mulheres do universo funk – cantoras, espectadoras e dançarinas – concordam sobre a libertação que o funk feminino proporcionou para as mulheres da periferia, como declara Andrea, frequentadora de bailes funk, em entrevista à diretora do filme. “Muitas mulheres eram muito acanhadas de fazer as coisas, entendeu? Então a música incentivou as mulheres a botarem para fora. Como a Tati canta, 'bota na boca, bota na cara'. Então hoje é mais aberto.” (In GARCIA, 2005)

Outras também celebram o funk sensual como uma forma de conscientização das mulheres em relação ao sexo e à própria saúde. O acesso à informação, uso de anticoncepcionais e diálogo entre mãe e filha são alguns dos temas que passam a ser debatidos. Música como a do grupo Juliana e as Fogosas “Ginecologista”²⁰, incentiva a ida das mulheres ao ginecologista.

Ainda no filme, personagens como Valesca questionam a veiculação de mulheres nuas no carnaval e na televisão como algo natural, belo e a ser incentivado, enquanto o trabalho delas combatido. A comparação é simples, mas brilhante: no carnaval, são um mero produto para atrair turistas e empresários, vendendo a imagem do país tropical e paradisíaco, sem voz, sem discurso, utilizando apenas o corpo; nos bailes funk, ganham voz, reivindicam e reinventam seus papéis como mulher, exigindo igualdade.

Esse retrato mostra que o feminismo foi crucial para o desenvolvimento do funk feminino, ainda que de forma inconsciente. Mesmo que algumas não levantem a bandeira do feminismo, ou até mesmo neguem esse rótulo, a vivência dessas mulheres se mostra mais

¹⁹ The year 1990 also marked the moment at which the concept of popular feminism found expression. Andrea Stuart considered the wider circulation of feminist values across the landscape of popular culture, in particular magazines where quite suddenly issues which had been central to the formation of the women's movement like domestic violence, equal pay, and workplace harassment, were now addressed to a vast readership (Stuart 1990).

²⁰ Juliana e as Fogosas. “Ginecologista”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>. Acesso em: 2 de maio de 2016.

importante do que qualquer cartilha feminista, como comenta a pesquisadora Kate Lyra, uma das entrevistadas do documentário. “Tanto é que, hoje em dia, se você perguntar se elas são feministas, a primeira reação delas é dizer que elas não são feministas. Que feminismo é uma coisa ultrapassada, que não existe. Agora, o discurso delas, é feminista total.” (LYRA In GARCIA, 2005)

3.2. História de Valesca Reis Santos: trajetória no funk e marginalização

Hoje conhecida como “rainha do funk”, Valesca alcançou a fama ainda no grupo “Gaiola das Popozudas”, quando se tornou uma das responsáveis pela ascensão do funk sensual feminino, pelo qual é reconhecida até hoje. Lembrada por não ter papas na língua e falar abertamente sobre sexo em suas músicas, Valesca ainda carrega certo estigma negativo entre as camadas mais conservadoras da sociedade. Apesar disso, é vista como referência para grupos feministas e hoje se identifica como uma das porta-vozes do movimento. O capítulo vai traçar a trajetória da cantora, desde sua infância até o sucesso, e de que maneira sua imagem sofreu um processo de estigmatização na sociedade.

Nascida e criada no bairro de Irajá, na cidade do Rio de Janeiro, Valesca Reis Santos nasceu no dia 6 de outubro de 1978. Moradora do subúrbio carioca, Valesca conheceu seu pai apenas adulta e teve uma infância conturbada, marcada por episódios de violência doméstica do seu padrasto contra sua mãe, Dona Regina.

A matéria do site da revista “Marie Claire”, de 2015, produzida pela jornalista Maria Laura Neves e intitulada “Da infância difícil ao sucesso, Valesca Popozuda revela como se tornou feminista: ‘Não sou só uma bunda’”, traça um panorama bem amplo da trajetória de vida de Valesca, desde a sua infância até a data da publicação, em 2015, e foi uma das fontes de pesquisa sobre a história de Valesca, através de uma extensa entrevista com a cantora.

Era Carnaval quando Luizinho, padrasto de Valesca dos Santos, decidiu fazer um churrasco na casa em que viviam, no bairro do Irajá, no Rio. Alcoólatra, começou a brigar com a mulher. Acostumada com as discussões, a menina de 10 anos ouvia o quiproquó do quarto, quando viu a mãe, com uma perna em chamas, correndo. Foi Valesca quem apagou o fogo ateadado pelo padrasto embriagado. O casamento durou mais dois anos, até que mãe e filha deixaram a casa. (NEVES, 2015)²¹

Da união entre a mãe de Valesca e Luizinho, nasceram seus três irmãos Gêssica, Júlia e Junior.

²¹ Disponível no link: <http://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2015/05/da-infancia-dificil-ao-sucesso-valesca-popozuda-revela-como-se-tornou-feminista-nao-sou-so-uma.html>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

Na entrevista para a revista, Valesca revela que seu pai biológico se recusou a assumir a paternidade quando soube do seu nascimento, quando sua mãe tinha apenas 17 anos. Sem completar os estudos, a mãe de Valesca chegou a trabalhar como cobradora e empregada doméstica, até que conheceu Luizinho, quem por muito tempo a cantora julgou ser seu pai biológico.

[Minha mãe] voltou a trabalhar na casa de família e a patroa sugeriu que ela me desse. Como minha mãe era muito menina, a patroa achou que ela não teria condições de me criar. Minha mãe negou, ainda bem, saiu do emprego e voltou a ser cobradora. Para poder trabalhar, pediu para uma pessoa da comunidade de Vicente de Carvalho [também na zona norte do Rio] me “olhar”. Eu dormia nessa casa, mas logo ela percebeu que a pessoa não estava cuidando direito de mim. Um dia, minha mãe viu que meu umbigo estava infeccionado, me levou ao médico, que disse o seguinte: “Quer ver sua filha viva?”. Pegou um chumaço de algodão, álcool e limpou meu umbigo. Ela disse que eu gritava horrores. Logo depois ela conheceu o Luizinho, meu padrasto, que tive como pai, foi morar com ele e me levou junto. Ela não gostava dele, mas precisava de um teto para cuidar de mim. Ele não deixava faltar nada. Ficaram anos juntos e ele me criou. Eles se separaram quando eu tinha uns 12 porque brigavam muito, sabe? Ele era ótima pessoa, mas usava droga, bebia... (SANTOS In NEVES, 2015)²²

Valesca acabou descobrindo a verdade sobre sua paternidade quando tinha 12 anos, através de um vizinho, o que foi confirmado por sua mãe, depois de alguma insistência. A funkeira decidiu conhecer seu pai, que era casado e tinha filhos, e o encontro aconteceu em um restaurante.

Depois de 12 anos sem vê-lo, não senti amor, não consegui ter afeto. Não tive raiva, mas mágoa por tudo o que minha mãe viveu. Ele não deu nem um apoio moral, a gente passava necessidade... Lembro de ir com a minha mãe pegar leite de saco no posto de distribuição. Não precisava casar... Bom, ele, que era bicheiro, quis me reconhecer e fazer o que não tinha feito. Mas depois que eu estava criada é fácil, né? Não aceitei, mas mantive contato. A gente se encontrou outras vezes... (SANTOS In NEVES, 2015)²³

Aos 14 anos, Valesca decidiu sair de casa, mais uma vez motivada pelas ações de uma figura masculina: seu padrasto a proíbia de frequentar bailes funk. Foi morar na casa do seu namorado na época. “Mas aí me dei conta de que estava ‘presa’ de novo, tipo casada. Terminei o namoro, larguei a escola, procurei um trabalho e fui morar com umas amigas.” (SANTOS In NEVES, 2015)

²² Disponível no link: <http://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2015/05/da-infancia-difcil-ao-sucesso-vaesca-popozuda-revela-como-se-tornou-feminista-nao-sou-so-uma.html>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

²³ Idem.

Para sobreviver morando sozinha, foi frentista, trabalhou em lanchonete e borracharia, e foi figurante de novelas da TV Globo – a cantora sonhava em ser atriz. Foi nesta época que conheceu seu empresário Leandro Gomes de Castro, mais conhecido como Pardal, com quem teve seu primeiro filho, Pablo, hoje com 16 anos.

Conheci ele na noite, em boate, saíamos algumas vezes. Tinha 19 anos. De repente, comecei a passar mal, a sangrar muito. Fui ao médico e descobri que estava grávida no terceiro mês e tinha um descolamento de placenta. O Pardal não era meu namorado, a gente só ficava. Fiquei louca. Eu sonhava em ser atriz e não me deixaram mais fazer figuração por causa da gravidez. Pensava: “Caiu tudo, caiu meu teto”. (SANTOS In NEVES, 2015)²⁴

Foi apenas com 19 anos, em 2000, que se uniu ao grupo Gaiola das Popozudas, criado por Pardal. Seu filho tinha apenas 8 meses e Valesca trabalhava com carteira assinada em um posto de gasolina. Decidiu largar o trabalho e apostar na carreira musical. Aqui vale destacar a busca por independência e ascensão social como principal motivador para a entrada na carreira artística. De origem pobre e com histórico de abusos na família, Valesca, que não teve acesso à educação de qualidade, encontrou no funk uma alternativa para garantir um futuro de independência financeira. O funk como escape da vida precária das favelas é um dos principais motivos pelos quais alguns artistas se aventuram no mundo da música.

No início da carreira, o grupo tinha público majoritariamente masculino, e apostava na exposição do corpo de Valesca e das outras dançarinas para manter a sua base de fãs, além das letras explícitas e das danças sensuais com a plateia. Depois de um tempo, Valesca colocou silicone nos seios e nos glúteos.

Elas chamaram atenção com a explícita *Vai Mamada*, “resposta” ao sucesso de Serginho e Lacreia *Vai Serginho*. No site oficial da Gaiola, elas se intitulam como “o melhor show feminino de funk no Brasil”. Além das letras escancaradas, o grupo se destaca pelo visual das roupas justíssimas da vocalista Valesca e suas quatro dançarinas – três morenas calipíguas e uma anã. (MEDEIROS, 2006: 78)

Sem dúvida, dos grupos que surgiram na era dos “bondes”, o que ficou mais famoso e que durou mais tempo foi o Gaiola das Popozudas. Entre as suas músicas, estão os sucessos “Late que eu tô passando”, “Hoje eu não vou dar, eu vou distribuir”, “A porra da buceta é minha”, “Quero te dar” e “My pussy é o poder”.

Estudo pioneiro sobre a artista, “My pussy é o poder. A representação feminina por meio do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural”, dissertação de

²⁴ Disponível no link: <http://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2015/05/da-infancia-dificil-ao-sucesso-valesca-popozuda-revela-como-se-tornou-feminista-nao-sou-so-uma.html>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

mestrado produzida por Mariana Gomes em 2015, pela Universidade Federal Fluminense, trouxe à luz, pela primeira vez, o debate em torno de Valesca Popozuda, seu discurso e a relação das mulheres no universo funk. Corroborando o discurso de Janaína Medeiros, o trabalho de Mariana Gomes se mostra essencial para o desenvolvimento deste, e ressalta o aspecto “neofeminista” do grupo, que explodiu na metade da década de 2000, por volta de 2007, quando lançaram a música “Agora eu tô solteira”, com um enredo mais voltado para o público feminino, o que acabou se tornando uma tendência no som do Gaiola das Popozudas a partir de então.

O ano de 2007 foi especial para a Gaiola das Popozudas e para Valesca, especificamente, que passou a levar o apelido de “popozuda” como nome artístico e, de Valesca Santos, tornou-se Valesca Popozuda. Sugerido pelo empresário, o apelido se consolidou no carnaval do ano seguinte, quando os portais de notícia passaram a chamá-la assim. Em 2007 o bonde feminino gravou as músicas mais famosas de sua carreira, e que são cantadas por elas e por Valesca Popozuda (mesmo em carreira solo) até hoje nos shows. "Late Que Eu Tô Passando" e "Agora Eu Tô Solteira" – "Agora Eu Sou Piranha", na versão light. Ambas as músicas foram lançadas nos DVDs “Tsunami” e “Tsunami II”, respectivamente, e são dois dos maiores sucessos da Gaiola. “Agora Eu Tô Solteira” chegou a sair no CD “Pancadão do Caldeirão do Huck”, coletânea de funks lançada pelo apresentador Luciano Huck em janeiro de 2008. (GOMES, 2015: 87)

Nessa época, o grupo fazia até dez shows por noite. Em 2008, o hit “Late que eu tô passando” figurou na trilha sonora da novela da Globo “Beleza Pura”, Valesca posou para a revista masculina Playboy em 2009 e participou do reality show “A Fazenda”, da Rede Record, em 2011.

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

Eu vou pro baile procurar o meu negão
Vou subir no palco ao som do tamborzão
Sou cachorrone mesmo
E late que eu vou passar
Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar
DJ aumenta o som

Eu já tô de sainha
Daquele jeito
De, de sainha

No local do pega pega, eu exculaxo tua mina
No completo, ou no mirante, outro no muro da esquina
Na primeira, tu já cansa

Eu não vou falar de novo
 Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo
 Ai que homem gostoso, vem que vem quero de novo
 Gaiola das Popozudas agora fala pra você
 Se elas brincam com a xaninha, eu faço o homem enlouquecer
 Agora eu sou solteira
 E ninguém vai me segurar”²⁵

A mudança no perfil do público também aconteceu de forma gradativa, e a Gaiola passou a se apresentar cada vez mais para plateias femininas. Valesca afirma que a mudança foi proposital, e que o sucesso e aceitação por parte das mulheres sempre foi um objetivo em sua carreira. O discurso empoderador que Valesca levava em seu trabalho garantiu isso em certo tempo.

Comecei na Gaiola das Popozudas [grupo de funk], que tinha um público totalmente masculino. Conforme cresci, quis trazer as mulheres comigo. Não sou só uma bunda. Não vou viver dentro de uma gaiola a vida toda... Quando comecei a cantar que homem não presta e que queremos respeito, as mulheres se identificaram. Hoje tenho o apoio delas. Temos o direito de realizar nossas vontades sem dar satisfação. Porque, até hoje, se o homem é pegador, ele está certo. Se anda com a cueca aparecendo, é charmoso. Se a mulher deixa o cofrinho de fora, nego cai matando. (SANTOS In NEVES, 2015)²⁶

Com a ascensão do grupo, as letras das músicas ganharam os holofotes para além das comunidades e dos bailes onde eram cantadas. Valesca ganhou status de feminista, título que assume com orgulho, virou tema de diversos trabalhos acadêmicos, e em 2013 foi convidada para ser patronesse pela turma de formandos de Estudos de Mídia, da Universidade Federal Fluminense (UFF). A escolha da turma se deu por Valesca representar “a baixa cultura”²⁷, e foi recebida de forma negativa pela opinião pública em geral, que considerou a associação entre a figura de Valesca e a academia uma “vergonha”.

Ficou famosa cantando hits eróticos, como “Mama” [“Quero dar, quero te dar”] e também pelos hinos de exaltação às mulheres, como “Tá pra Nascer Homem que Vai Mandar em Mim”, que a transformaram em alvo de estudos feministas em universidades. (NEVES, 2015)²⁸

²⁵ Gaiola das Popozudas, “Agora eu tô solteira”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/valesca-popozuda/agora-eu-to-solteira/>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

²⁶ Disponível no link: <http://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2015/05/da-infancia-difcil-ao-sucesso-valesca-popozuda-revela-como-se-tornou-feminista-nao-sou-so-uma.html>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

²⁷ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/turma-da-uff-escolhe-valesca-popozuda-como-patronesse-8073776>. Acesso em 22 de abril de 2016.

²⁸ Disponível no link: <http://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2015/05/da-infancia-difcil-ao-sucesso-valesca-popozuda-revela-como-se-tornou-feminista-nao-sou-so-uma.html>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

Com o sucesso, veio também o juízo de valor sobre a cantora. Vinda das camadas mais baixas da sociedade, considerada “periguetete” e sendo parte de uma das manifestações musicais mais discriminadas da cultura brasileira, Valesca sofreu um processo de marginalização de sua imagem por parte da mídia. Com pouca abertura na mídia tradicional, o grupo e suas músicas continuaram sofrendo o que outras figuras do funk sofreram no passado: estereotipação. Assim como ocorreu com a canção “Boladona” de Tati Quebra-Barraco, a música “Late que eu tô passando” foi trilha sonora de uma personagem feminina considerada problemática, escandalosa, infantil, burra, de caráter duvidoso e obcecada por holofotes. Rakelli, da novela “Beleza Pura”, de 2008, era manicure, moradora do subúrbio carioca, de família simples, usava roupas curtas e chamativas, e não poupava esforços para atingir seus objetivos. A repetição da escolha por músicas de funk para retratar personagens femininas que fogem dos padrões socialmente ideais não é coincidência, mas sim revela a intencionalidade de traçar um paralelo entre as características desses personagens com o gênero musical em si, o que significa que o funk é visto como um dos sons ideais para representar e ser associado a essas personagens “problemáticas”.

Ainda sobre a mídia, é fácil também perceber outras formas de construção de imagem referente ao grupo Gaiola das Popozudas. Em uma análise das reportagens online e impressas sobre o grupo, quando ocorriam, uma vez que o grupo tinha pouca visibilidade na maior parte dos veículos, nota-se que apresentam alguns recursos que buscam descreditar o Gaiola das Popozudas, como deboche e ironia. As matérias também tratam o funk e o grupo como algo exótico e de baixa qualidade, e em sua maioria abordam de alguma forma o corpo e a sexualidade das integrantes do conjunto musical, em especial a vocalista Valesca. As reportagens do jornal Zero Hora, “Valesca Popozuda quer ir a casa de swing”²⁹ e “Valesca Popozuda desfila com o corpo pintado”³⁰, ambas de 2010, a matéria de 2008 “Valesca Popozuda: funkeira, rainha de bateria e... musa pornô”³¹, do jornal Extra, e “Sem a parte de cima da roupa, Valesca Popozuda posa só com shorts de paetês”³², matéria de 2012 do portal R7, são alguns exemplos de notícias que eram veiculadas sobre a cantora antes de sua carreira

²⁹ Disponível em:

<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=261697&blog=53&coldir=1&topo=3994.dwt>. Acesso em 9 de maio de 2016.

³⁰ Disponível em:

<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt§ion=Blogs&post=262477&blog=53&coldir=1&topo=4254.dwt&espname=diario-gaucho>. Acesso em 9 de maio de 2016.

³¹ Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL851294-9798,00-VALESCA+POPOZUDA+FUNKEIRA+RAINHA+DE+BATERIA+E+MUSA+PORNO.html>. Acesso em 9 de maio de 2016.

³² Disponível em: <http://entretenimento.r7.com/moda-e-beleza/noticias/sem-a-parte-de-cima-da-roupa-valesca-popozuda-posa-so-com-shorts-de-paetes-20120116.html>. Acesso em 9 de maio de 2016.

solo. Outro detalhe importante é a baixa frequência de matérias nas editoriais de “Cultura” ou “Música”, sessões mais conceituadas e respeitadas dentro do jornal. A maioria se concentra nas editoriais que tratam de fofocas e famosos, sessões consideradas de menor valor intelectual e cultural. Portanto, “não publicar críticas sobre o funk faz com que os críticos se posicionem diante do conjunto social” (GOMES, 2015: 134), afirma o trabalho de Mariana Gomes, que também faz uma análise sobre o impacto do discurso das letras de Valesca na imprensa tradicional, uma vez que “o caráter de algumas notícias continuaram sendo no sentido de ridicularizar e julgar o comportamento de Valesca” (GOMES, 2015: 108).

Valesca Popozuda continuou sendo muito criticada por alguns setores da imprensa pelo conteúdo das músicas. O mesmo blog hospedado pela rede RBS que anteriormente proferiu duras críticas ao trabalho da cantora fez questão de comentar o lançamento de “My pussy é o poder”. Com o título “Valesca Popozuda lança funk sobre a perseguida”, o texto diz que a música chega para “mostrar a decadência do Brasil” e “para deixar o macharedo feliz”. A matéria termina com a palavra “credo”, demonstrando desprezo ao trabalho de Valesca, em letras garrafais e grifada em amarelo. A letra de “Quero te dar”, no ano de 2014, foi “analisada” com certo deboche logo após Valesca Popozuda ter sido considerada uma grande pensadora por um professor de Brasília. (GOMES, 2015: 89)

Na televisão, a visibilidade era ainda menor. À exceção dos programas segmentados nas emissoras mais populares, como o da Furacão 2000, o funk tinha pouco espaço. No caso de Valesca, seu maior destaque na mídia televisiva foi a sua participação no programa “A Fazenda”, em 2011, reality show considerado de “baixa categoria” por reunir “subcelebridades” e artistas decadentes. Nos programas mais tradicionais e respeitados, em especial na emissora Rede Globo, a cantora não teve oportunidade de participar enquanto estava à frente do Gaiola das Popozudas.

Mesmo em 2013, quando Valesca havia acabado de lançar sua carreira solo (que será abordada mais a frente no trabalho), o site da revista “Trip”, que define seu jornalismo como “criativo e inovador: política, sexo, trabalho, alimentação, drogas, ativismo”, mediou uma entrevista com a cantora, e a convidada para conduzir a entrevista foi a atriz Maitê Proença. A motivação para a escolha desses dois nomes para a matéria ficou bem clara: a revista colocou as duas mulheres em posição de antagonismo, com Maitê representando o “tradicional”, o “conservador”, “intelectual” e “sofisticado”, enquanto Valesca era um símbolo do “diferente”, “vulgar”, “fútil”.

Para a funkeira Valesca Popozuda, 35 anos, investir pesado no “popô” não é só questão de vaidade, mas de ganha-pão. Já a atriz Maitê Proença, 56, disse uma vez à Tpm: “com tanta vida pra viver, não dá pra passar 3 horas do dia com a cabeça na bunda”. O encontro entre essas duas figuras não poderia ser mais inusitado – e foi mesmo: nestas páginas, Maitê entrevista a moça que

virou feminista involuntária e um dos fenômenos culturais mais curiosos do momento. (REVISTA TRIP, 2015)³³

Importante ressaltar que Maitê é uma mulher branca, magra, de meia-idade, de classe alta, e consagrada como atriz na principal emissora de televisão do país. Valesca, por outro lado, está longe de ser a loira natural de olhos azuis que é Maitê, veio da periferia, ganhou fama a partir de um movimento musical marginalizado, e foi colocada como uma “celebridade instantânea” e “fenômeno cultural” ao longo da mesma matéria.

A carioca Valesca Santos nasceu no bairro do Irajá, zona norte do Rio de Janeiro, em 1978. É mãe de Pablo, 14 anos, filha de Regina e trilhou o caminho mais ou menos comum entre as celebridades instantâneas que o Brasil costuma reconhecer por pouco mais de 15 minutos: descoberta quando era frentista de um posto de gasolina (por Leandro Gomes, o Pardal, pai de Pablo e seu empresário até hoje), virou cantora e dançarina de um grupo de funk (o Gaiola das Popozudas), foi capa de Playboy (em 2009), integrou o elenco de um reality-show (A fazenda 4, na TV Record, em 2011) e há menos de um ano está na carreira solo que deslanchou com o lançamento do vídeo Beijinho no ombro (produção que teria custado quase meio milhão de reais e que até o fechamento desta edição contabilizava quase 30 milhões de views no YouTube). (REVISTA TRIP, 2015)³⁴

Durante a leitura, é possível também perceber o olhar e o tom condescendentes de Maitê Proença em determinadas questões direcionadas a Valesca, em especial nos temas de cunho sexual. Maitê não esconde seu conservadorismo quando, de forma sutil, julga as letras dos funks cantados por Valesca, ainda que não critique abertamente. Maitê reduz, em grande parte de suas colocações, o trabalho de Valesca apenas a um instrumento de apologia sexual – destaca os corpos voluptuosos, as letras sensuais, as roupas curtas –, como algo “intrigante” e que desperta sua “curiosidade”.

Foi curioso o convite. Pareceu-me que pretendiam colocar frente a frente as duas pontas de um mesmo bicho chamado mulher. Por isso, aceitei. Também queria entender onde estavam as diferenças e se haveria semelhanças. Sempre há um mundo recolhido atrás das aparências, e ele é quase sempre mais interessante do que o outro, visível. Neste caso, fiquei em dúvida. Porque o mundo de peitos e bundas empinadas em estocadas que simulam a penetração, os palavrões gritados em ritmo de funk, e a apologia do ato sexual sem qualquer necessidade de metaforizar, tudo isso que se vê, me parece incrivelmente intrigante. Ainda mais intrigante foi ouvir Valesca, uma moça doce e romântica, gente boa pra caramba, discorrer sobre as motivações que a levam a cantar frases como ‘tô olhando tua piroca e tô vendo uma anaconda’, para citar uma das mais singelas. Valesca tem pouca voz, ela mesma afirma, mas basta soltar três palavras, para o público – frenético e hipnotizado por sua presença – obedecer ao chamado de cantar junto com ela em catarse delirante. O funk da Popozuda leva milhares ao

³³ Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/valesca-popozuda>. Acesso em 16 de maio de 2016.

³⁴ Idem.

êxtase em estádios lotados. E ela canta o que eles querem, sem censuras. Diz que arte é isso, cantar a verdade. E que o funk é a verdade da periferia. (PROENÇA In REVISTA TRIP, 2015)³⁵

Quando afirma que Valesca “tem pouca voz” e quando sutilmente condena a sexualidade das letras, Maitê Proença esvazia de credibilidade o trabalho da cantora, colocando esse tipo de funk em uma categoria cultural abaixo, tirando seu teor artístico. Observando esses contrapontos, é possível perceber a intencionalidade da revista ao selecionar esses dois personagens antagônicos para a reportagem.

Pergunta: Você se identifica com as letras das suas músicas?

Resposta: Sim, me identifico, sempre. A maioria delas é voltada pras mulheres, né?

Pergunta: Mas aquilo é o que você pensa? “Tô olhando a tua piroca e tô vendo uma anaconda”?

Resposta: Essa não é minha.

Pergunta: Eu já vi você cantando isso.

Resposta: Sim, mas é porque [risos] são músicas de outros MCs, que a gente coloca no repertório... são estouradas, a gente faz um melody dessas músicas e eu canto.

Pergunta: Por exemplo: “Minha boceta é o poder/ mulher burra fica pobre”?

Resposta: É verdade. A letra no nosso funk é a vida das pessoas, é o dia a dia. A vida da comunidade, o que acontece, então a gente expressa essa coisa em música, mas sempre levantando, eu nunca vou denegrir a imagem da mulher. É sempre botando o que acontece, sabe, na vida real. Eu sou uma mulher, então eu sei, eu sofro, eu sinto. Porque, assim, a mulher é sempre tachada como vagabunda e o homem não.

Pergunta: Ela é tachada de vagabunda quando usa o corpo pra conseguir coisas. Você não tá promovendo isso, de certa forma?

Resposta: Usar o corpo pra ficar rica? Mas é o que acontece na vida! É o que a gente vê na vida, no dia a dia.

Pergunta: Você tá sugerindo que as mulheres façam isso?

Resposta: Não estou sugerindo, eu estou cantando o que acontece, né? Não vou falar “vá lá se prostituir”. Cada um faz o que quiser. (REVISTA TRIP, 2013)³⁶

Na entrevista, Maitê Proença, representando a figura do conservadorismo, reforça a imagem social de que as mulheres do funk são vulgares e se colocam apenas como objeto sexual, utilizando apenas o corpo, e não um talento “de verdade”, para fazer sucesso. Além disso, questiona a qualidade do trabalho de Valesca a todo o tempo, deixando claro que não considera sua música como “arte”. Importante ressaltar que, quando cantado apenas por homens, o funk também tinha sua qualidade artística questionada por ser uma manifestação associada à pobreza e negritude, e de ter o sexo como parte de suas letras. Com a entrada das

³⁵ Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/valesca-popozuda>. Acesso em 16 de maio de 2016.

³⁶ Idem.

mulheres, o funk passou a ser associado com uma certa vulgaridade sexual, que antes não era levantada quando o interlocutor das canções era um personagem masculino.

Pergunta: Você se considera uma artista? Você disse que não é cantora.

Resposta: Considero, claro! Mas eu não canto assim, de cantar bem, né? De como muitos que tem por aí, cantando maravilhosamente, que não desafinam [risos]. Cantar bem é não desafinar, né? A gente sempre dá aquela desafinada... mas eu encanto.

Pergunta: Mas você se vê um dia no palco ao lado do Ney Matogrosso, da Maria Bethânia?

Resposta: Ah! Eu me vejo... Deles não, mas ao lado do Roberto Carlos [risos]. Eu sou louca por ele. Eu me vejo nos meus sonhos: “São tantas emoções!”. Sonhar não paga nada de imposto, né? Eu vou sonhando.

Pergunta: Você acha que o que você faz é arte?

Resposta: Sim!

Pergunta: O que é arte?

Resposta: O que é arte? Arte é levar uma alegria, né? Você me corrija, por favor, que você é mais... Arte é... Você expor ali, é o que você gosta de fazer. As pessoas vibrarem com o seu talento, com as coisas que você faz... Acho que vai por aí.

Pergunta: Mesmo se você estiver dizendo “minha boceta tem o poder”.

Resposta: É, é uma arte. Faz parte da vida, é o que acontece. O que a gente vê, o que se passa dentro das comunidades. A gente expressa em forma de música. (REVISTA TRIP, 2013)³⁷

Portanto, em uma análise da exposição do grupo Gaiola das Popozudas e de Valesca na mídia, percebe-se que a fama de ambos, concentrada em um público específico – classes mais baixas ou grupos progressistas –, não conseguiu impedir que sofressem preconceito e fossem retratados de forma negativa na imprensa, o que contribuiu para o fortalecimento da marginalização de suas imagens. Considerando-se toda a história do funk, o preconceito racial e o machismo, não é surpresa que esse movimento ocorresse com a figura de Valesca Popozuda, o que lhe conferiu uma imagem negativa perante a sociedade. Mesmo que sua música fosse ouvida por ricos e famosos, e suas apresentações lotadas e prestigiadas por nomes importantes, ainda era conferido à Valesca e seu grupo caráter exótico quando observado pelas classes mais altas e pela mídia. Isto é, ainda que fosse consumido por grupos abastados, este “produto” cultural é considerado uma ferramenta apenas para lazer, diversão e consumo rápido, e não para apreciação.

Isso se deve a um “processo de refinamento dos gostos das classes dominantes na modernidade como forma de distinção social”, como afirma Silvia Oliveira Cardoso, em seu trabalho “O fenômeno ‘cafona’ e a crítica musical nos anos 1970”, submetido ao 3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia em 2014. O trabalho de Cardoso trata dos gêneros musicais “bregas” que surgiram nos anos de 1970, mas pode ser trazido para os dias atuais

³⁷ Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/valesca-popozuda>. Acesso em 16 de maio de 2016.

traçando-se um paralelo com o funk, uma vez que o estudo aborda a recepção midiática de manifestações culturais populares.

As artes que se relacionam com hábitos e classes privilegiadas costumam ser categorizadas como “boas”, isto é, representam o “bom gosto” artístico. Já as manifestações culturais que se relacionam com as camadas mais populares da sociedade são rotuladas como de “mau gosto”. Essa diferenciação e desfavorecimento dos segmentos musicais populares ganham respaldo da mídia, que deslegitima essas manifestações, como ocorreu com o samba, o forró, o brega e o funk.

Essa lógica remete ao estudo de Pierre Bourdieu em seu livro “A distinção”, de 1979, obra central na carreira do autor e que constrói uma relação entre práticas culturais e classes sociais. O trabalho de Bourdieu define o gosto como uma forma de distinção social dentro do jogo cultural. Bourdieu aponta que a aquisição de cultura está diretamente ligada à classe dos indivíduos, isto é, existe uma hierarquia cultural ligada à hierarquia social, em que determinados gêneros e obras são classificados como melhores ou piores, de acordo com sua proximidade ou não com as elites. Quando indivíduos se identificam com determinados gêneros e obras, eles demarcam sua hierarquia cultural.

Segundo Pierre Bourdieu, os indivíduos e grupos sociais exibem seus gostos através, principalmente, do consumo e da forma como utilizam a aquisição. A partir da afirmação de seus gostos, os sujeitos buscam se diferenciar dos outros, evidenciando sua singularidade e personalidade. Especialmente, as preferências individuais ligadas às artes (que dizem tanto sobre o cultivo de si) são utilizadas como marcadores privilegiados de distinção social. (CARDOSO, 2014: 9)

No caso do funk, a ligação entre a música, classe social e raça sempre foi explícita, marcando um processo de construção social desde o surgimento do movimento, quando foi criminalizado e perseguido pelas autoridades, até os dias atuais, quando ainda são negados/estigmatizados. Isso significa que, para as elites e para a mídia, não apenas a música seria considerada de baixa qualidade, mas também seus agentes e seu público, que são tratados como inferiores, com menos talento, menos beleza, menos inteligência e menos credibilidade. Ao contrário dos movimentos musicais oriundos das classes mais abastadas, cujos agentes e público teriam a bagagem cultural necessária para apreciar “corretamente” e definir o que é “arte”.

Desta forma, o gosto seria como um marcador de privilégios sociais e econômicos, servindo para o cumprimento da distinção, a partir do “capital cultural”, isto é, a vivência das elites (melhores instituições de ensino, viagens, contato com as artes) confere uma maior

“credibilidade” para definir o que é arte ou não, o que é bom ou ruim. Além disso, algumas manifestações culturais só farão sentido e serão absorvidas por aqueles que têm o histórico necessário para decodificar determinada obra. Isso implica que diferentes classes sociais possuem diferentes padrões de associação artística e de compreensão das manifestações culturais, conservando-se uma ideia de maior patrimônio cognitivo das elites em relação às classes mais baixas, vistas como limitadas. “A disputa pelo gosto torna-se arena da luta de classes”. (CARDOSO, 2014: 12)

De acordo com Bourdieu, gostos, preferências e padrões estéticos são construções sociais – ligadas diretamente ao *habitus*³⁸ de determinados grupos –, desenvolvidas de acordo com o lugar que determinado grupo ao agente ocupa no “espaço social” e o papel que desempenham. (CARDOSO, 2014: 10)

Na maioria das inserções na imprensa, o discurso utilizado pelos veículos não questiona apenas a qualidade da música, mas também o caráter e os valores morais de Valesca. Dessa forma, as críticas não se isolam apenas no aspecto estético dos gêneros musicais populares, mas ampliam-se para determinado “juízo moral” das classes populares, estigmatizando o viver desse grupo, isto é, que “as classificações musicais não dizem respeito somente a sons, mas também a pessoas, também elas classificadas hierarquicamente em torno das categorias musicais”. (TROTTA *apud* CARDOSO, 2014: 11)

Como parte de um movimento já marginalizado e criminalizado, Valesca sofreu resistência da sociedade e da grande mídia por ser parte do universo funk e cantar a realidade das favelas. Sendo mulher, o preconceito e a desvalorização ganham proporções ainda mais cruéis, uma vez que vai de encontro ao modelo feminino celebrado pelo patriarcado. Dessa forma, Valesca e suas companheiras funkeiras são multiplamente combativas, pois enfrentam não apenas uma, mas diversas opressões, como preconceito social, racial e o machismo.

Todos esses fatores podem ser vistos como contribuintes para o processo de mudança de imagem da cantora Valesca Popozuda. A busca por uma música mais voltada para o gênero pop, a glamourização de alguns artistas do funk e do próprio gênero, afastamento das favelas e comunidades carentes, e embranquecimento serão alguns dos pontos que serão

³⁸ “Este é definido como disposições adquiridas pelos indivíduos, em sua trajetória de vida, e manifestadas a partir de “estilos de vida” e “visões de mundo”. Assim, o *habitus* forjaria ações e imaginário nos indivíduos e condicionaria suas tomadas de posição, de acordo com o papel que cumprem e o lugar que ocupam no “espaço social”. Nesse sentido, a capacidade de um indivíduo diferenciar e apreciar determinados bens culturais, adquirir e usar produtos artísticos está vinculada ao *habitus*. E as diferenças e distâncias entre os *habitus* geram tensões, contradições, disputas, embates e consonâncias dentro da sociedade.” (CARDOSO, 2014: 10)

analisados para explicar a ascensão da cantora, junto com outras figuras do universo funk, na mídia brasileira.

4. Carreira solo: glamour e mídia

Neste capítulo, será analisado processo de ressignificação da imagem de Valesca Popozuda no imaginário social, iniciado com o afastamento de aspectos populares por parte da cantora, logo após o lançamento de sua carreira solo, seguindo a mesma tendência de elitização e higienização do funk e seus agentes iniciada pela cantora Anitta. Para que isso ocorresse, não apenas seu visual passou por transformação, mas também sua música e seu discurso.

4.1. Glamourização do funk: embranquecimento e elitização

Como foi possível analisar ao longo do trabalho, ainda no grupo Gaiola das Popozudas, Valesca conseguiu atingir certo sucesso e notoriedade com determinado público, mas também enfrentou resistência e preconceito por ser uma artista do funk, que falava abertamente sobre sexualidade e usava o corpo como forma de expressão. Isso fez com que a cantora conseguisse abertura com público e mídia restritos e segmentados, sem alcançar de fato o *status* de estrela nacional massificada, respeitada e acompanhada por ricos e pobres, de crianças a idosos.

Para tentar burlar essa resistência, que partia tanto de setores da sociedade quanto da mídia, Valesca e sua equipe traçaram uma estratégia de “repaginação” assim que sua carreira solo foi lançada. Para compreender essa mudança, que acabou se tornando uma tendência no universo funk, é preciso analisar os variados aspectos dessa transformação, que vai desde o seu visual – roupas, cabelo, maquiagem – até o estilo de sua música.

Mas, antes de tudo, também é necessário analisar o contexto do funk à época do lançamento de sua carreira solo, que passava por uma grande transformação com o sucesso de Larissa de Macedo Machado, mais conhecida atualmente como Anitta, o primeiro expoente de um novo tipo de funk que surgiu no Brasil. Anitta foi a primeira a apostar nesse processo de transformação pelo qual Valesca passou posteriormente, ajudando a iniciar uma nova tendência no gênero, em uma mistura de pop e funk. Dessa forma, é necessário que um pouco de sua história também seja analisada durante o trabalho.

Também natural do subúrbio carioca, Anitta foi criada no bairro de Honório Gurgel, zona norte do Rio de Janeiro, mas foi criada longe das favelas, com uma infância confortável sem muitas dificuldades financeiras, como explica matéria “A fórmula poderosa que deu origem à Anitta”, da Revista Veja.

Filha de um vendedor de bateria de carros e de uma artesã, Anitta, de 20 anos, cujo nome verdadeiro é Larissa de Macedo Machado, cresceu no bairro

de Honório Gurgel, na periferia do Rio de Janeiro, e teve uma criação longe dos morros das favelas. Começou a cantar na igreja e teve uma boa vida até a loja do pai falir, conta a moça, que se formou em um curso técnico de administração, fala inglês, e chegou a estagiar na mineradora Vale do Rio Doce. (NOGUEIRA, 2013)³⁹

Sua escada para o sucesso foi a plataforma online de vídeos YouTube, onde publicou algumas de suas performances cantando e dançando, e foi descoberta pelo produtor DJ Batutinha, um nome de peso no cenário funk. Foi levada para a produtora Furacão 2000 entre 2010 e 2011, ainda sob o nome de MC Larissa, título comum entre os artistas do segmento⁴⁰, e seu estilo de fazer música ainda se encaixava no funk marginalizado.

Logo depois, resolveu trocar seu nome para MC Anitta e, posteriormente, tornou-se apenas Anitta. A escolha para o nome, segundo a própria cantora, foi inspirada no personagem principal da minissérie da rede Globo “Presença de Anita”, interpretado pela atriz Mel Lisboa. Na história, Anita era uma jovem descrita como ninfeta, que se envolvia com um homem mais velho e, segundo palavras da própria cantora, era “sexy sem ser vulgar”. “A Anita tinha um mistério que despertava a curiosidade de homens, mulheres, de todo mundo. Era só uma menina, mas, ao mesmo tempo, era uma mulher. Brincalhona, sexy, mas não vulgar. Eu gostava dessa brincadeira”. (Anitta In ESSINGER, 2013)⁴¹

Em 2012, ainda em uma gravadora independente, Anitta passou a ser empresariada por Kamilla Fialho, que bancou o lançamento do clipe da música “Meiga e Abusada”⁴². O sucesso da música garantiu um contrato com a Warner Music Brasil, que segue até hoje como gravadora da cantora. Junto com sua equipe, Kamilla Fialho foi a responsável pelo afastamento definitivo com o funk e dar rumo ao perfil pop de Anitta, até culminar no sucesso estrondoso que colocou a cantora no mapa, a música “Show das Poderosas”⁴³, como explica Tatiane Leal, em seu artigo ““O show das poderosas’: Anitta e a performance do sucesso feminino”, um dos principais trabalhos acadêmicos sobre a cantora.

Ainda no meio do funk, MC Anitta fez amizade com DJs e pessoas que pudessem ajudá-la a emplacar seus sucessos. Coordenou a produção de seu próprio clipe, contratando ela mesma dançarinos e escolhendo seu próprio figurino. Tamanho espírito empreendedor chamou a atenção da empresária

³⁹ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-formula-poderosa-que-deu-origem-a-anitta>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/anitta-preparada-da-vez-9110966>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

⁴² Anitta, “Meiga e Abusada”. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/mc-anitta/meiga-e-abusada/>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

⁴³ Anitta, “Show das Poderosas”. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/mc-anitta/show-das-poderosas/>. Acesso em 19 de maio de 2016.

Kamilla Fialho, que tratou de desvinculá-la do rótulo de funkeira, que dificultaria sua aceitação em um público mais amplo. Fora da Furacão 2000, Anitta tirou do nome o “MC” característico do funk e fanou projeção nacional aproximando-se do pop e investindo em uma imagem mais palatável para o grande público. (LEAL, 2013: 112)

Depois, [Kamilla] montou um espetáculo com músicos e bailarinos, cuidou das mudanças de imagem da cantora (roupas, cabelo e plástica no nariz) e ainda gastou mais R\$ 40 mil na gravação de um clipe de “Meiga e abusada”, a primeira faixa que Anitta produziu com Umberto Tavares e Mãozinha. O vídeo foi gravado em outubro, em Las Vegas, com direção do americano Blake Farber, que já trabalhara com Beyoncé. Com ele, a cantora virou sensação na internet. (ESSINGER, 2013)⁴⁴

Portanto, a mudança de nome, ainda que um detalhe, revela uma clara tentativa de afastamento com o universo funk – retirada do termo MC – e aproximação com estrelas pop internacionais de nome único – Madonna, Rihanna, Beyoncé.

Mas a questão central que ainda paira é: por que Anitta foi um sucesso tão estrondoso? Tatiane Leal tenta buscar uma resposta ao analisar a construção do poder feminino no trabalho e na representação da imagem da cantora Anitta e, assim como neste trabalho sobre Valesca, o processo de “celebrificação” da cantora. Leal usa três eixos principais para concluir sua análise: 1) o conceito de mulher poderosa no repertório de Anitta, 2) exaltação do indivíduo focando estritamente em suas conquistas individuais e 3) a cultura da autoestima e da autenticidade na sociedade contemporânea.

A letra da música de “Show das Poderosas” segue uma linha presente em outras canções da cantora, de maneira mais explícita: a exaltação dessa “mulher poderosa”, capaz de conseguir tudo. Mas por que a mulher poderosa ressoa tanto no imaginário social, a ponto de levar uma figura como Anitta ao estrelato?

Anitta afirma em diversas entrevistas que seu objetivo sempre foi tornar-se uma celebridade. Assumindo uma postura empreendedora altamente valorizada em uma sociedade pautada no culto à performance e no individualismo de autorrealização, a cantora teve um papel ativo na construção de sua imagem e tem sua própria história pessoal celebrada midiaticamente como um exemplo de conquista de poder. (LEAL, 2013: 112)

A imagem da mulher poderosa é um processo bem delineado na carreira de Anitta e é mais um ponto deste trabalho que se aproxima da terceira onda feminista. A exaltação da independência, do sucesso financeiro, do controle sobre o próprio corpo e da vida pessoal são algumas das demandas que nascem desse pós-feminismo, e estão presentes na imagem de

⁴⁴ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/anitta-preparada-da-vez-9110966>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

Anitta. As mulheres, além de terem que performar eficiência profissional, também devem abarcar outras características para serem consideradas bem-sucedidas (sucesso nos relacionamentos, atender ao padrão de beleza, maternidade, entre outros).

Mas, se o modelo de sucesso proposto pela imagem da cantora apresenta descontinuidades, como as demandas por sucesso financeiro e visibilidade e a retórica da independência, há continuidades ao modelo tradicional de feminilidade, como a necessidade de corresponder aos padrões de beleza e à moral sexual do recato. Além disso, a questão da performance da autenticidade aparece como uma questão central, ainda que de forma contraditória. Ser “poderosa” é “ser você mesma”, porém, desde que seus desejos autênticos correspondam aos padrões estabelecidos. (LEAL, 2013: 119)

Isto significa que, apesar de propor independência feminina para além de uma figura masculina, o discurso de Anitta reforça modelos de padrão de beleza e comportamento, invisibilizando as mulheres que não se encaixam nestas características, e promove certa rivalidade feminina. “Anitta canta com voz afinada e doce, ao som de batidas melosas e melódicas, letras sobre a força das mulheres, poder de sedução e outros predicados de quem afirma ‘ter o poder’”. (LORENTZ, 2013)⁴⁵

Entretanto, esse tipo de “feminismo midiático” propagado pela imagem de Anitta baseia-se em um poder “bélico”, que reforça uma guerra constante contra os homens e as outras mulheres, as “invejosas”, e coloca uma dicotomia entre dominantes e dominados, fazendo com que a figura da “mulher poderosa” somente inverta essa estrutura de dominação. O objetivo não é o do movimento feminista tradicional — a igualdade entre os sexos —, mas uma afirmação de certa superioridade feminina. Contudo, ao analisar essa ideia de superioridade proposta por esse modelo discursivo, percebe-se que ela está condicionada a uma série de sujeições a padrões de feminilidade, a um modelo rígido de conduta sexual e a uma performance de autenticidade. Não é qualquer mulher que está apta a ser empoderada por esse discurso, mas a “meiga e abusada”, que consegue obter mais respeito que as outras mulheres, pois não só atende às expectativas sociais mas as utiliza como meios de empoderamento para obter o status de “poderosa”. (LEAL, 2013: 118)

Anitta canta para rapazes, mas também escreve letras para as “invejosas”. É o caso de “Achei”, que se vertida para o inglês poderia estar no repertório de Rihanna. A cantora fala de um moço que “tem dona”. E é ela, claro. “Pisca-alerta, sinal de fumaça / Esse já é meu / Vai encontrar o seu”, avisa. (LORENTZ, 2013)⁴⁶

O *girl power*, que surge nesse mesmo contexto durante a década de 1990, norteia as imagens não só de Anitta, mas também de artistas como Beyoncé e Spice Girls, que apostam

⁴⁵ Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/07/primeiro-disco-de-anitta-apos-fama-foge-do-funk-e-busca-ser-pop-colante.html>. Acesso em 22 de maio de 2016.

⁴⁶ Idem.

no resgate da feminilidade como forma de empoderamento feminino. Este conceito levantado por Leal questiona a contradição do discurso, que retira da opressão patriarcal a responsabilidade pelas desigualdades.

O *girl power* faz uma crítica à ideia de feminilidade como marca da opressão patriarcal. Se o movimento feminista da segunda onda, na década de 1960, denunciava o uso de artefatos como o salto alto e a maquiagem como formas de dominação, o *girl power* ressignifica esses símbolos, que passam a ser vistos como formas de agenciamento feminino. Essa corrente pós-feminista busca construir sujeitos femininos independentes e confiantes na exibição de sua feminilidade, promove a assertividade feminina e a autonomia no estilo de vida e na sexualidade, bem como a celebração da diversão e da amizade feminina. A ideia de empoderamento é entendida aqui a partir da visão de Steinem (1993), que afirma que as mulheres precisam recorrer ao poder que vem de dentro para vencer as desigualdades, que não seriam apenas estruturais, mas internas. (LEAL, 2013: 116)

Neste ponto, Leal acompanha o estudo de Angela McRobbie, levantado no trabalho “A cartilha da mulher adequada: ser *piriguete* e ser feminina no *Esquadrão da Moda*”, escrito por Lúcia Lana, Laura Corrêa e Maitê Rosa.

Na articulação com esse arrefecimento, McRobbie traz o conceito de individualismo para Anthony Giddens, Beck e Beck-Gernsheim e Zygmunt Bauman. A modernização social, vista sob essa perspectiva, concede aos indivíduos a responsabilidade pelas determinações de suas vidas. Dessa maneira, apagando as desigualdades históricas entre homens e mulheres, o individualismo moderno faria com que as escolhas reflexivas da vida feminina, desde a escolha de um bom marido até as opções de carreiras profissionais, sejam vistas como determinações individuais, desconectadas (ou “desmembradas”) de relações de poder que formatam as normas de gênero. (LANA; CORRÊA; ROSA, 2012: 123)

O conceito *girl power* foi musicalizado no trabalho e na performance de Anitta, e a mídia não demorou a associar a postura da cantora com o movimento feminista, bandeira que nunca foi levantada pela própria, que tenta sempre deixar claro que, apesar de “poderosa”, é conservadora e de ideias “tradicionais” no que tange sexualidade, relacionamentos e comportamento.

Neste aspecto, Anitta se difere consideravelmente de Valesca Popozuda, que, ao contrário da primeira, sempre levantou a bandeira feminista e da liberdade sexual feminina abertamente e deixou essa marca ao longo de seu trabalho como cantora, mesmo depois que partiu em carreira solo e fez algumas modificações em sua imagem pública.

Entretanto, a palavra feminismo não é utilizada pela cantora em suas entrevistas. Ela sempre associa o poder feminino que promove em suas músicas, além da questão da autenticidade e da autoestima, à prerrogativa de que a mulher deve se valorizar e obter respeito. Anitta afirma que as mulheres, depois de conquistarem a igualdade de voto e salários, “querem se

igualar aos homens no que eles têm de pior”, como, por exemplo, o hábito de beijar várias pessoas na mesma noite. A cantora conta que teve uma “educação à moda antiga” e que acha que tudo isso é “modernidade demais”. (LEAL, 2013: 116)

Aliás, a forma como a sexualidade foi tratada na carreira da cantora é um ponto essencial. Ao escolher ser “sexy sem ser vulgar” quando opta pela mudança de seu nome artístico, o objetivo é manter os padrões de feminilidade – “meiguice”, vaidade, beleza, recato sexual – para agradar um público amplo, ainda conservador em relação à sexualidade feminina, ou seja, relacionar a imagem midiática de Anitta a determinado estereótipo social feminino. O afastamento do funk e escolha pelo pop também explicita uma negação de qualquer vulgaridade sexual, característica diretamente relacionada ao gênero funk.

O primeiro eixo da argumentação de Leal se relaciona diretamente com o segundo, pois coloca o indivíduo como peça central das suas conquistas pessoais. Esta ideia surge com a sociedade neoliberal contemporânea, que promove uma valorização do indivíduo, único responsável pelo seu próprio sucesso.

Observa-se que a autenticidade é um valor central correlacionado à figura de Anitta. Indagada sobre o que é, afinal, ser poderosa, a cantora responde de prontidão: “ser quem você é e obter respeito por isso”. A escolha das palavras do vídeo descrito na introdução deste artigo denota que Anitta está fortemente inserida na chamada “cultura terapêutica” (ROSE, 2008), em que a popularização de conceitos da psicologia e sua utilização de forma instrumentalizada pelas mais variadas áreas da sociedade, conjugada aos ideais promovidos pela economia neoliberal, promove a valorização de modelos de subjetividade psicologizantes individualistas, com uma valorização da autoestima como solução para todos os conflitos sociais e uma obsessão pelo mergulho em um eu interior que resultaria na expressão confiante de uma subjetividade autêntica. Ao mesmo tempo, há uma série de prescrições marcando o que deveria constituir os modos de ser, o que revela a necessidade de uma performance de autenticidade para a obtenção de reconhecimento e aprovação social. (LEAL, 2013: 113)

O que é levantado por Leal é o movimento de culpabilização que esse conceito pode trazer ao ignorar desigualdades de gênero, sociais e raciais em sua concepção. Conforme mostrado por Leal, a trajetória de sucesso pessoal de Anitta é algo constantemente apontado na idealização da imagem da cantora, colocada como “mestre” de seu próprio destino. Além de se colocar como “batalhadora”, outras características são igualmente importantes para explicar porque Anitta alcançou seu sucesso: autoestima e autenticidade.

Essas duas marcas são extremamente importantes para explicar o estelato como artista feminina no contexto atual. Angela McRobbie ajuda a compreender esse movimento apontado por Leal, tanto da individualização do sucesso, quanto da “cultura terapêutica” na

sociedade atual. Segundo McRobbie, emerge a ideia de que “as mulheres podem tudo”, e o sucesso feminino seria uma consequência das ações pessoais, “projetos de vida”, tudo isso alcançado por conta própria, sem ajuda de atores externos, como o feminismo. Esse poder individual indica um discurso que também camufla as relações de poder, centrando apenas no que “vem de dentro” de cada um. A autoestima e a autenticidade são dois dos pilares do modo de ser e agir que configuram um indivíduo de sucesso na atualidade, e Anitta utiliza dessas marcas para construir a imagem de sua figura pública na mídia.

A ideia de empoderamento é entendida aqui a partir da visão de Steinem (1993), que afirma que as mulheres precisam recorrer ao poder que vem de dentro para vencer as desigualdades, que não seriam apenas estruturais, mas internas. Essa visão psicologizante de problemas civis vem sendo adotada, ainda que de forma bem-intencionada, pelos movimentos sociais e representa uma questão central para algumas correntes pós-feministas, especialmente o *girl power*. (LEAL, 2013: 116)

Com todos esses fatores, não demorou para que Anitta virasse uma estrela de abrangência nacional, agradando variados públicos. O sucesso repentino de Anitta virou destaque em diversos veículos, que perceberam o movimento de transformação que estava sendo trazido para o funk com o estouro de sua carreira musical.

Nos últimos meses, um furacão chamado Anitta tem sacudido o Brasil. A cantora, que estourou com a música Show das Poderosas, com mais de 36 milhões de visualizações no YouTube, está em todos os horários de praticamente todas as emissoras da TV aberta e para onde mais quer que se olhe. Ela conseguiu trazer de vez o marginalizado gênero do funk para o mainstream do pop nacional. (NOGUEIRA, 2013)⁴⁷

O afastamento do funk também foi evidente, não apenas na mudança de nome, mas pelo repertório escolhido no seu primeiro CD após o estrelato, intitulado “Anitta”. A maioria das canções se encaixava no gênero pop e em nada se assemelhava ao gênero funk, e a inspiração nas grandes divas pop internacionais foi outro aspecto perceptível.

O G1 ouviu o álbum e constatou que a cantora de 20 anos guarda bem pouco de seu passado funkeiro: só “Eu vou ficar” representa essa faceta. Depois de passagem pela Furacão 2000, agora Anitta quer mesmo abraçar o pop de Beyoncé (de quem sempre se diz fã), Katy Perry (referência declarada para o clipe de “Meiga e abusada”) e cantoras brasileiras hoje mais afastadas dos estúdios, como Kelly Key. (LORENTZ, 2013)⁴⁸

⁴⁷ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/a-formula-poderosa-que-deu-origem-a-anitta>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

⁴⁸ Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/07/primeiro-disco-de-anitta-apos-fama-foge-do-funk-e-busca-ser-pop-colante.html>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

O funk feminino anterior a Anitta era representado, além de grupos como a Gaiola das Popozudas, por nomes como Perlla, cantora solo que teve sucesso passageiro e apostava no funk *melody*, com letras românticas, em que a figura feminina do eu-lírico geralmente era “vítima” do descaso e da falta de amor do homem, como no sucesso “Depois do amor”.

“Eu quero mais
Um pouco mais
Depois do amor
Quero carinho,
Um abraço,
Me dá por favor
No meu romantismo
Não vejo problema
Te faço um pedido
Me leva pro cinema
Você não vê, não consegue entender
Que eu quero atenção ao invés de prazer
Me pegue no colo
Diga que sou sua
Andar de mãos dadas
Caminhar na rua

Bem
Não faz isso comigo
Eu
Preciso do teu abrigo
Meu bem
Por favor faz isso não
Eu preciso de carinho e atenção!”⁴⁹

Foi no seu primeiro CD que estava o sucesso que catapultou Anitta ao estrelato, a música “Show das Poderosas”, cuja letra se afastava tanto do estilo escrachado do Gaiola das Popozudas, quanto do romantismo piegas de Perlla, e representa a exaltação da “mulher poderosa” moderna.

“Prepara, que agora é a hora
Do show das poderosas
Que descem e rebolam
Afrontam as fogosas
Só as que incomodam
Expulsam as invejosas
Que ficam de cara quando toca
Prepara

Se não tá mais à vontade, sai por onde entrei
Quando começo a dançar, eu te enlouqueço, eu sei
Meu exército é pesado, e a gente tem poder
Ameaça coisas do tipo: Você!

⁴⁹ Perlla, “Depois do amor”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/perla/779042/>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

Vai!

Solta o som, que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção à toa
Perde a linha, fica louca

Solta o som, que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção à toa
Perde a linha, fica louca”

A canção alçou Anitta para um nível artístico e midiático diferenciado, alcançado por poucos artistas no Brasil, com estrutura, equipe, música e posicionamento semelhantes ao de artistas femininas solo internacionais, isto é, inspirados nas divas pop americanas e européias. Inclusive, a carreira internacional se tornou um dos principais objetivos atualmente para Anitta, que já deu o primeiro passo rumo ao alcance global ao ser a primeira artista brasileira a ganhar o prêmio de Artista Internacional do MTV Europe Music Awards 2015.

O sucesso da canção pôs Anitta em outro patamar pop. Hoje ela viaja sem parar, com diferentes espetáculos. Um deles, o Clube da Anitta (“para o público AAA”, diz Kamilla), reúne oito bailarinos e ingressos a R\$ 300. Há ainda o Show das Poderosas, para grandes palcos, com 15 bailarinos, três cenários, quatro trocas de roupa. E o Camarote da Anitta, em que o público pode vê-la retocando a maquiagem.

Em janeiro, ela grava um DVD. E Kamilla já planeja sua carreira internacional, começando por Portugal. (ESSINGER, 2013)⁵⁰

Todo esse processo pelo qual passou Anitta como artista feminina, se estendeu para o gênero funk em geral, a princípio a partir das demais artistas femininas, como Valesca Popozuda e Ludmilla, que começou sua carreira sob o nome de MC Beyoncé, e depois com os intérpretes masculinos, como Naldo Benny – antes, parte da dupla MC Naldo e Lula – e Sapão – antes, MC Sapão. O movimento passou a ser representado por esse tipo de música e performance, o que configura um certo embranquecimento e elitização do gênero. O que ocorreu foi o que pode ser chamado de “higienização” do funk, que se aproximou de outros gêneros mais comerciais e aceitos, como o pop e o hip-hop, com letras de abordagens mais leves. O gênero que antes cantava as diversas mazelas da favela carioca de forma crua – aspectos de uma coletividade – passou a falar sobre amor, poder “interior”, diversão, alegria, inveja, liberdade, isto é, aspectos individualistas.

⁵⁰ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/anitta-preparada-da-vez-9110966>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

4.2. Mudança de imagem e ascensão na mídia

Com o incrível sucesso de Anitta, que, mesmo partindo do universo funk, conseguiu se tornar uma estrela brasileira popular, sua imagem se tornou uma espécie de referência. Com o lançamento de sua carreira solo, Valesca traçou uma estratégia de higienização de sua imagem, se aproximando muito da receita de sucesso lançada por Anitta, através de um afastamento do funk e de outros aspectos populares de sua figura. Essas mudanças foram realizadas tanto no aspecto musical, quanto no aspecto visual da cantora.

Valesca lançou sua carreira solo em agosto de 2013, e sua primeira música de trabalho, marcando a estreia de sua nova imagem, foi “Beijinho no ombro”⁵¹, que rapidamente se tornou um hit. O clipe⁵², lançado em dezembro, teria custado meio milhão de reais e contabiliza mais de 60 milhões de visualizações na plataforma de vídeos YouTube.

A letra, ao contrário das cantadas durante sua permanência no grupo Gaiola das Popozudas, se aproxima bastante do discurso da “mulher poderosa” proferido por Anitta. Abordando temas como inveja, “recalque” e a força do eu-lírico feminino, “Beijinho no ombro” se afasta das letras de cunho sexual escrachado, mesmo que ainda carregue certa sensualidade, e conta com uma batida mais pop, com sutis referências ao universo funk.

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

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

Não sou covarde, já tô pronta pro combate
Keep calm e deixa de recalque
O meu sensor de piriguete explodiu
Pega a sua inveja e vai pra...

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

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

⁵¹ “Beijinho no ombro”, Valesca Popozuda. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/valeska-popozuda/beijinho-no-ombro/>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

⁵² Clipe da música “Beijinho no ombro”, Valesca Popozuda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7gjBeo>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

Repete

(Rala sua mandada)”

Inclusive, existe um boato de que a música seja direcionada a Anitta, suposta “rival” de Valesca.

O boato de que as duas seriam rivais foi novamente abordado pelos portais de notícia e programas de celebridades, isto porque, segundo a imprensa, “Eu Sou a Diva Que Você Quer Copiar” seria uma música feita por Valesca para rivalizar com Anitta. Entretanto, em entrevista ao R7, Valesca afirmou que a “rixa” não existe, Anitta afirmou, na mesma época, que não tem nada contra Valesca. (GOMES, 2015: 145)

“Beijinho no ombro” foi apenas a primeira de uma leva repaginada de músicas cantadas por Valesca, seguida por “Eu sou a diva que você quer copiar”, “Sou dessas” e “Boy Magia”⁵³. Apesar de leves referências à sexualidade nas letras, uma marca tão forte da identidade de Valesca, as músicas da cantora abandonaram o estilo considerado “vulgar” conhecido nas suas músicas anteriores. Valesca, que antes buscava a aceitação feminina e a conquistou de certa forma através de suas letras consideradas empoderadoras, seguiu o caminho de Anitta ao se apropriar do discurso de “disputa entre mulheres”, colocando a inveja feminina como uma das temáticas de suas músicas, como em “Eu sou a diva que você quer copiar”⁵⁴, onde Valesca faz uso do termo “poderosa” e afirma que a “recalcada” quer copiá-la.

“O meu brilho você quer
Meu perfume você quer
Mas você não leva jeito
Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou top
Que eu sou poderosa
Veja o que eu vou te falar
Eu sou a diva que você quer copiar

Se der mole, te limpo todinho
Tudo bem, demorô, não faz mal
Passo o rodo e dou uma esfregada
O meu brilho é natural

Abre o olho senão eu te pego
E te dou uma escovada
Toma vergonha na cara
Sai pra lá, falsificada

⁵³ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/valeska-popozuda/>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

⁵⁴ “Eu sou a diva que você quer copiar”, Valesca Popozuda. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/valeska-popozuda/eu-sou-a-diva-que-voce-quer-copiar/>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

O meu brilho você quer
 Meu perfume você quer
 Mas você não leva jeito
 Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou top
 Que eu sou poderosa
 Veja o que eu vou te falar
 Eu sou a diva que você quer copiar”

Além da mudança musical, inspirada nesse novo tipo de fazer funk encabeçado por Anitta, o visual de Valesca sofreu mudanças drásticas. Antes mesmo de lançar a carreira solo, as mudanças já estavam sendo noticiadas por alguns portais de notícia, dando o tom do que estava sendo planejado para essa nova fase da cantora, como em “Na carreira solo, Popozuda terá figurino inspirado em Selena Gomez”⁵⁵, do portal de famosos EGO.

Para seu novo momento profissional, Popozuda dará adeus ao velho guarda-roupa de show. Quem prepara o futuro figurino de Valesca é o estilista Guilherme Almeida, o mesmo que já faz as roupas da funkeira e também cria as de Viviane Araújo.

Dessa vez, os modelos que Popozuda irá usar têm inspiração nas roupas de shows de Selena Gomez e Katy Perry. Se nelas os modelitos são comportados, em Valesca vão ganhar um certo ar de ousadia para que seu superbumbum de 1litro de silicone não deixe de brilhar nunca! (PORTAL EGO, 2012)

A mudança, como a de Anitta, visava uma identificação com as estrelas femininas do pop internacional, como Selena Gomez e Katy Perry, figuras públicas que perfomam beleza, feminilidade, recato e sensualidade na medida no imaginário popular, isto é, mulheres “respeitadas” e inspiradoras, cuja imagem é influenciada e validada pelo patriarcado, ao contrário do que era Valesca. Além das roupas, a menção à voluptuosidade de Valesca na matéria também levanta um certo julgamento de valor, uma vez que corpos voluptuosos são associados à vulgaridade. Valesca por muito tempo buscou esse tipo de corpo, alterando seu biotipo extremamente magro, e se tornando exuberante, que era a forma que estava na moda durante a ascensão de sua carreira, como explica Mariana Gomes.

Outros sites também repercutiram as transformações de Valesca, destacando que no início da carreira tinha o corpo magro e “fino”, além de cabelos cacheados e mais escuros, e em 2010, com o corpo maior, característico de pessoas que praticam exercícios de musculação. (GOMES, 2015: 107)

Este é um dos aspectos mais importantes a ser considerados na mudança de imagem de Valesca, uma vez que, socialmente, existe uma relação entre corpo, raça e classe social. O

⁵⁵ Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2012/12/na-carreira-solo-popozuda-tera-figurino-inspirado-em-selena-gomez.html>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

padrão “alta e magra” é um padrão eurocêntrico, que invisibiliza e marginaliza mulheres que não atendam a essas características, em sua maioria mulheres negras periféricas. Corpos voluptuosos são geralmente associados às mulheres de camadas sociais mais baixas, que fazem uso da exposição de seu corpo muitas vezes como arma de ascensão social, como no caso das mulheres frutas, das funkeiras, de passistas de escolas de samba etc. Além do corpo exuberante, as roupas curtas e apertadas entram em cena para formar essa “beleza vulgar” hiperssexualizada conferida às mulheres negras e faveladas no imaginário social, ao contrário da beleza branca de mulheres bem-nascidas, beleza que seria “superior”, “respeitável” e “pura” para contemplação e não para proveito sexual.

Segundo a antropóloga Mirian Goldenberg, no Brasil, pode-se dizer que o corpo é “um verdadeiro capital” (Goldenberg, 2011, p. 49). Isto porque, para a autora, determinados tipos de corpos são uma riqueza para as camadas médias e pobres urbanas na cultura brasileira atual. Goldenberg identificou nestas camadas sociais que o corpo é percebido “como um importante veículo de ascensão social e, também, como um capital nos mercados de trabalho, casamento e sexual” (idem). O corpo “sexy, jovem, magro e em boa forma” é, além de um capital físico, um capital simbólico, econômico e social, e que deve ser “exibido, moldado, manipulado, trabalhado, costurado, enfeitado, escolhido, construído, produzido, imitado” (idem, p. 50). Goldenberg frisa que, no caso deste corpo capital, “é o corpo que entra e sai da moda”. (GOMES, 2015: 111)

No livro “A ralé brasileira: quem é e como vive”, organizado por Jessé de Souza, o capítulo escrito pelos autores Emanuelle Silva, Roberto Torres e Tábata Berg também explica essa relação entre corpo, raça e objetificação.

A “gostosura” é uma “virtude ambígua” dos dominados porque ela simplesmente reproduz, no corpo das mulheres, a objetificação produzida pelo olhar masculino. A “gostosura” é o corpo tornado corpo desejado e desvalorizado porque é desejado como mero corpo. (SILVA; TORRES; BERG, 2009: 163)

No caso de Valesca, o processo de elitização e embranquecimento é notório, assim como no de Anitta, e sua mudança física é parte essencial para esta mudança. O blog “Blogueiras negras”, uma página de referência na Internet em debates feministas com o devido recorte de raça e classe, analisou, ainda em 2013, o processo sofrido pela última, que, apesar de certas divergências, é considerada negra por militantes do movimento negro, no texto intitulado “Anitta, embranquecimento e elitização” e produzido por Jarid Arraes. Nele, a autora aponta como as mulheres do funk sofrem com racismo e machismo de forma cruel, por conta de sua relação com a cultura negra.

Seja pelo preconceito de classe ou pela intolerância diante de letras com conteúdo sexual explícito, as mulheres do funk são grandes vítimas da

misoginia e do racismo. Esse grande repúdio contra as artistas femininas do funk é intimamente relacionado à repulsa às mulheres negras, não somente porque a maioria das funkeiras são negras, mas porque o funk tem raízes históricas e é intimamente ligado à cultura negra brasileira. (ARRAES, 2013)⁵⁶

O texto ainda aborda as diversas mudanças que Anitta sofreu na sua aparência ao longo dos anos, em prol de uma imagem “enriquecida”, associada ao funk mais comercial, até mesmo definido como pop, e compara sua aceitação social com a de Valesca, que seria a funkeira “desbocada”, sem papas na língua e hipersexualizada, representando o “funk ruim” e a figura da mulher descartável.

Esse processo não diz respeito somente ao embranquecimento de características físicas, como cabelos lisos, pele clara e nariz fino, mas está também relacionado à repressão da sexualidade feminina. O funk bem aceito socialmente é aquele que constrói uma sensualidade feminina tolerável, que não intimida o machismo. E a sexualidade feminina que é aceita é aquela que não causa choques. A Valesca Popozuda é um bom exemplo: embora em sua aparência atual ela seja vista como uma mulher “morena clara”, ou em alguns casos até mesmo branca, o modo como lida com o sexo sem eufemismos faz com que sua expressão artística seja repudiada socialmente.

A mulher negra, especificamente, carrega nos ombros o estereótipo de “mulher consumível” e descartável, para ser “usada” e jogada fora, ao contrário do produto mais cotado e duradouro: a mulher branca. Essa é a realidade da misoginia: as mulheres são tratadas como mercadorias, algumas mais valorizadas do que outras. (ARRAES, 2013)⁵⁷

Dessa forma, como já abordado anteriormente, Anitta seria o carro-chefe que vende a figura da funkeira comercial, aquela que reprime sua sexualidade e é “de respeito”, que não canta letras que vão de encontro com “os valores morais” da sociedade, e que mais se aproxima do padrão social de beleza, ou seja, branco. Seja nas roupas, na música e no corpo, Valesca buscou, a partir de sua carreira solo, uma aproximação com esses aspectos: mudou seu guarda-roupa para outro mais elegante e recatado; tirou o aplique que utilizava e adotou um corte de cabelo “clássico”, na altura dos ombros; abandonou a musculação pesada para ficar “bombada” e tentou emagrecer. “O corpo, portanto, não é apenas um ‘instrumento’, mas sim um reflexo do estilo de vida dos indivíduos, um símbolo de distinção que pode conferir a eles uma posição de destaque em relação a outros”. (GOMES, 2015: 112)

Pode-se dizer que ter o corpo, com tudo o que ele simboliza, promove nos brasileiros uma conformidade a um estilo de vida e a um conjunto de normas

⁵⁶ Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2013/08/16/anitta-embranquecimento-e-elitizacao/>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

⁵⁷ Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2013/08/16/anitta-embranquecimento-e-elitizacao/>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

de conduta. Esta é recompensada pela gratificação de pertencer a um grupo de valor superior. O corpo surge como um símbolo que consagra e torna visível as extremas diferenças entre os grupos sociais no Brasil. (GOLDENBERG *apud* GOMES, 2009: 112)

Portanto, ao realizar essas evidentes mudanças em sua forma de vestir e no seu próprio corpo, Valesca buscou se adequar a determinado grupo hierárquico social e, assim, se afastar do outro ao qual foi identificado durante toda sua carreira. Além da identidade cultural, a distinção, levantada por Bourdieu, pode ser estendida, também, para a identidade corporal dos indivíduos, que representa mais um marcador de diferenças sociais.



Foto 1: Linha do tempo da carreira de Valesca Popozuda.⁵⁸

A busca pela aparência perfeita e adequada sempre foi encorajada nas mulheres ao longo dos tempos, sob a ideia de que só são verdadeiramente reconhecidas em sociedade se abarcarem todos os aspectos físicos celebrados pelo patriarcado. Essa forma de violência simbólica e vigilância sobre os corpos e mentes femininas foi e se mantém tão intensa que se desenvolveu e passou a ser reproduzida pela mídia, através de programas de “transformação de visual” e “rejuvenescimento”, como o famoso “Esquadrão da moda”, exibido no Brasil

⁵⁸ Disponível em: <http://turbantei.tumblr.com/post/132329285369/o-embranquecimento-e-a-elitiza%C3%A7%C3%A3o-da-mulher-da>. Acesso em: 10 de junho de 2016

pela emissora SBT, programa que promete dar estilo a mulheres que se vestem mal, como explica o trabalho “A cartilha da mulher adequada: ser piriguete e ser feminina no Esquadrão da Moda”, produzido em 2012 por Lígia Lana, Laura Corrêa e Maitê Rosa.

O Esquadrão da Moda é o primeiro reality show exibido no Brasil que tem como foco a transformação por meio das roupas. No entanto, a temática mais ampla de transformação do visual não é inédita na programação brasileira. Desde o final dos anos 1990, esse tipo de abordagem aparece em quadros como Dia de princesa, do Domingo da Gente (Rede Record), e Transformação, do Planeta Xuxa (Rede Globo). Ao longo dos anos 2000, quadros similares, como o Beleza Renovada, no Eliana (SBT) foram criados. Em linhas gerais, esses programas trazem mulheres para a transformação de sua aparência, recebendo algum tipo de recompensa por sua participação. (LANA; CORRÊA; ROSA, 2012: 128)

O texto das autoras mostra como esse tipo de conteúdo reforça estereótipos femininos e perpetua preconceitos raciais e sociais, além de valorizar o individualismo, através do culto à performance individual, autonomia e autenticidade.

A “mudança de visual” é procurada não só pelo desejo de ostentação e de diferenciação, como em Veblen (1965), mas também pela busca de uma metamorfose de si. Acredita-se – e é isso que o Esquadrão da Moda vende – que modificar a imagem por meio de roupas, maquiagem, corte de cabelo são formas de fazer com que a mulher-vítima esteja bem consigo mesma e com os grupos a que pertence. (LANA; CORRÊA; ROSA, 2012: 128)

Acrescentaria que essas são “formas de fazer com que a mulher-vítima esteja bem consigo mesma e com os grupos a que pertence”, e aos quais quer pertencer. Programas como o “Esquadrão da moda” e similares reproduzem os padrões do que seria “adequado”, “elegante”, “belo” e “feminino”, e, claramente, esses elementos se afastam de qualquer relação com as classes sociais periféricas e com minorias raciais. O rapper MV Bill, em entrevista à Barbosa e Silva, no livro “Favela – Alegria e dor na cidade”, dialoga com essa necessidade de se adequar a padrões elitizados para garantir aceitação da mídia e do público, usando o exemplo dos pagodeiros, seja na aparência ou no discurso.

O que acontece é que, para ser aceito pela sociedade, ganhar a televisão e ir para o programa da Xuxa tem que mudar o discurso, pentear o cabelo, colocar uma camisa de marca e fazer uma música mais suave para ser aceito. Para aparecer na televisão, os pagodeiros tiveram que começar a vestir calça apertada, deixar o cavanhaque fininho, colocar gel no cabelo, fazer coreografia, fazer gracinha, encher a música de teclado e, principalmente, parar de falar da realidade das comunidades. (SILVA; BARBOSA *apud* MEDEIROS, 2006: 37)



Foto 2: Comparação ao longo da carreira de Valesca Popozuda.⁵⁹

Todo esse processo contribuiu para que Valesca fosse aceita de forma mais abrangente, ainda que não totalmente, como provam alguns números e fatos. Atualmente, no site sobre famosos EGO, das organizações Globo, são 84 páginas de links com matérias dedicadas apenas à cantora⁶⁰. Agora, sua presença na mídia, além de ser boa parte focada em seu trabalho, aborda também a elegância de seu novo guarda-roupa ou os altos valores de suas peças de roupas, como na matéria de 2015 do jornal Estado de S. Paulo, “Sexy sem ser vulgar: a transformação de estilo de Valesca Popozuda”, destacando o novo estilo da cantora.

Valesca Popozuda está diferente. No visual dela, tops extremamente justos, decotes exagerados e shorts diminutos (usados todos ao mesmo tempo) cederam espaço para peças mais elegantes, mas não menos sensuais, no melhor estilo sexy sem ser vulgar. Com a mudança, a cantora carioca dá um passinho em direção à lista, encabeçada por Rihanna e Beyoncé, de mulheres que sabem vestir looks provocantes e com apelo fashion. (BELLEY, 2015)⁶¹

Na televisão, a cantora conseguiu finalmente participar de programas dos mais variados segmentos, incluindo os que são voltados para família, como Encontro com Fátima Bernardes, Esquenta! e Domingão do Faustão, ou para um público mais intelectualizado,

⁵⁹ Disponível em: http://www.purepeople.com.br/noticia/anitta-wanessa-xuxa-e-as-transformacoes-das-famosas-brasileiras-compare_a56307/20. Acesso em: 10 de junho de 2016.

⁶⁰ Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/tudo-sobre/valesca-popozuda.html>. Acesso em: 19 de maio de 2016.

⁶¹ Disponível em: <http://vida-estilo.estadao.com.br/noticias/moda,sexy-sem-ser-vulgar-a-transformacao-de-estilo-de-valesca-popozuda,1626064>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

como Altas Horas e Programa do Jô, todos da Rede Globo. No final de 2014, Valesca ganhou uma coluna no Jornal Extra, intitulada “Sou dessas”⁶², abordando temas que costuma rondar seu universo, como feminismo, homofobia, relacionamentos e outros. O fato de conseguir um espaço próprio para emitir sua opinião com certa liberdade, como autoridade com credibilidade, em um dos maiores jornais do Brasil, mostra que Valesca superou, ainda que em parte, a resistência que sofreu alguns anos antes.

Ocupando cada vez mais espaço na mídia tradicional, Valesca ainda conquistou com sua carreira solo algumas indicações para prêmios nacionais consagrados, como o Prêmio Multishow de Música Brasileira, onde concorreu em 2014 na categoria Música Chiclete⁶³, com o hit “Beijinho no ombro”, e em 2015 na mesma categoria⁶⁴, com “Eu sou a diva que você quer copiar”. “Beijinho no ombro” ainda foi eleito um dos 100 melhores clipes de 2014 pelo TVZ⁶⁵, programa de videocliques do canal a cabo Multishow.

Apesar das mudanças, Valesca não conseguiu alcançar o patamar de estrelato de Anitta. Ainda que tenha ampliado o alcance do seu sucesso, Valesca ainda enfrenta certa negação por parte de determinados públicos. O fato de ainda fazer questão de se identificar como funkeira – mesmo cantando um funk considerado mais “limpo” –, ser mais aberta para falar de sua sexualidade, ter mais conexão com a periferia e ter um passado ainda muito vivo no imaginário social, fazem com que Valesca não tenha atingido a mesma performance que Anitta, que ainda tem a vantagem de ser mais articulada que a primeira.

A série “Da favela para o mundo”⁶⁶, somando todos os episódios, conta com mais de 730 mil visualizações no YouTube e mostra cenas de dias importantes na carreira da cantora, marcando o início de sua carreira solo. Logo no primeiro episódio, Valesca aparece falando sobre as pessoas que duvidaram do sucesso de sua carreira solo e, sem seguida, afirma que nunca irá mudar; “nasci funkeira e vou morrer funkeira”, afirma. Esse trecho é importante porque demarca a relação da cantora com o mundo do funk e seu desejo de se manter neste meio, mesmo com as transformações em sua carreira. (GOMES, 2015: 141)

No entanto, é impossível negar a eficácia do processo de espetacularização e glamurização do seu trabalho, que conseguiu, sim, alavancar sua carreira para um nível

⁶² Disponível em: <http://extra.globo.com/famosos/valesca-popozuda-sou-dessas/>. Acesso em 10 de junho de 2016.

⁶³ Disponível em: <http://multishow.globo.com/especiais/premio-multishow-2014/materias/os-indicados-ao-premio-multishow-2014.htm>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

⁶⁴ Disponível em: <http://multishow.globo.com/especiais/premio-multishow-2015/materias/premio-multishow-2015-os-indicados.htm>. Acesso em 10 de junho de 2016.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.exorbeo.com/2014/12/edicao-de-reveillon-tvz-mostra-os-100-melhores-clipes-de-2014-no-multishow.html>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/Ucc-KYSknlXTz6-TvuVRr4hQ>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

completamente novo, garantindo espaço nas mídias mais restritas e resistentes. A mudança na abordagem sobre a cantora, que ficou mais branda e menos “debochada”, nos veículos de comunicação em geral, também corrobora o sucesso de sua repaginação.

5. Conclusão

Neste trabalho, foi realizada uma breve imersão no cenário funk e seu desenvolvimento em terras cariocas. Ao longo do trabalho foi possível conhecer a beleza e riqueza do gênero musical, através de sua história, mas também compreender algumas das raízes de sua discriminação. Os estereótipos sobre os funkeiros foram parte de um processo de desumanização e criminalização do funk, catapultado por uma repulsa à população negra e pobre, através de estratégias eficazes de manutenção do *status quo* das estruturas sociais.

Destacando o que foi dito por Hermano Viana e corroborado por Micael Herschmann, o funk sofreu uma perseguição bem engendrada pelo Estado e pelas elites e, com respaldo da mídia, se tornou a “ovelha negra” das manifestações culturais populares no Brasil, desde o seu nascimento. E se ainda hoje sofre com o racismo, é prova de que essa é uma das estruturas sociais mais enraizadas e naturalizadas na nossa sociedade, assim como o machismo.

A invenção desse “universo funk” marginalizado, invisibilizado pelo manto da criminalização, foi uma estratégia para manter o movimento isolado, bem como seus agentes e apreciadores. O fato de retratar a realidade das vozes que o cantam, que sempre foram empurradas para baixo do tapete pelas forças públicas e pelas camadas abastadas da sociedade, causou histeria quando finalmente começaram a ganhar destaque. Resultado de uma sociedade problemática que prefere fechar os olhos para o que despreza a buscar formas efetivas de mudança.

Contudo, o funk é resultado das pessoas que o criam, e também foi espaço para perpetuação de opressões, quando, a princípio, era dominado por uma maioria masculina, que reproduzia discursos de desvalorização da mulher em relação ao homem. Por muito tempo, essa dinâmica se manteve intacta no universo funk, que surgiu na década de 1970 no Rio de Janeiro, mas que só pôde finalmente contar com o protagonismo feminino 20 anos depois, na década de 1990. Foi aí que, pela primeira vez, o funk foi cantado por vozes femininas, como Deize, Tati Quebra-Barraco e Valesca Popozuda, que serviram de inspiração e empoderamento para as mulheres da periferia.

A presença feminina marcou uma reviravolta no universo funk, que nunca mais foi o mesmo a partir de então. Ao longo de toda a década de 2000, o protagonismo passou de vez para as mulheres, que passaram a ditar as tendências no movimento, para o bem e para o mal. O surgimento de Anitta alavancou outra mudança drástica no gênero, sofrendo, como a maioria das manifestações populares, um processo de elitização e embranquecimento, para que fosse aceito no mercado tradicional, e apropriado pelo mesmo.

Com Anitta, vieram Valesca, Ludmilla e Naldo, alguns exemplos dessa reestruturação do funk *mainstream*. No caso das mulheres, a vigilância sempre se mostra maior, e dessa vez não foi diferente, principalmente no que diz respeito à imagem e ao comportamento.

Enquanto forem necessárias “repaginações” para que o movimento seja valorizado, para que seja minimamente validado como “arte”, sem ter sua qualidade questionada, o funk será negligenciado e viverá à sombra dos demais ritmos.

É importante ressaltar o papel da mídia em todas essas fases da história do funk, e como ela atua de forma bem amarrada para criar e manter conceitos e imagens cristalizadas no imaginário social, e como contribui para que valores e opressão sejam perpetuados a fim de beneficiar a manutenção das relações de poder e do *status quo*. E isto pode ser percebido em todos os aspectos sociais que cercam nossa vivência, uma vez que a mídia dita os caminhos da nossa política, nossos gostos artísticos, nossos estilos de vida desejados, nossos relacionamentos. O que se pode esperar, de forma otimista, é a consciência do poder inegável que a mídia carrega consigo, e de sua responsabilidade representativa.

Dessa forma, o tema desse trabalho poderia se estender para uma análise da mídia, em especial no que diz respeito às mulheres periféricas, abordando a falta de representatividade das mesmas. Uma análise mais profunda da sexualidade feminina no universo funk, tanto do suposto recato de Anitta, quanto da “liberdade” de Valesca e outras figuras, poderiam ser outras linhas possíveis de continuação.

Assim, esta monografia pretende ser apenas uma abertura dessa ampla e recente discussão sobre os novos rumos do funk, e objetiva ser uma via para diferentes olhares e opiniões sobre este tema. Como encerra Janaína Medeiros em seu livro “Funk carioca: crime ou cultura?”: “Mas cada olhar gera, ao menos, uma possibilidade de perspectiva melhor”. Se esse trabalho gerar uma que seja, dever cumprido.

6. Referências bibliográficas

BATISTA, Vera Malaguti. *O medo na cidade do Rio de Janeiro – Dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

_____. *Difíceis ganhos fáceis – Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

BEAVOUIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CARDOSO, Silvia. *O fenômeno “cafona” e a crítica musical nos anos 1970*. Trabalho submetido ao 3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia (2014). Pós-graduação Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

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

FERNANDES, Nelito. GRANATO, Alice. “Mulherada de respeito”. Revista Época, 17 de janeiro de 2006.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2011.

GILL, Rosalind, *Gender and the media*. New Hampshire: Polity Press, 2007.

GOMES, Mariana. *My pussy é o poder. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural*. Rio de Janeiro: Tese de mestrado da Universidade Federal Fluminense, 2015.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, 1997.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90, funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

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

LANA, Lígia Campos de Cerqueira; CORRÊA, Laura Guimarães; ROSA, Maitê Gurgel. *A cartilha da mulher adequada: ser piriguete e ser feminina no Esquadrão da Moda*. In: Revista Contracampo, v. 24, n. 1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012. Pags: 120-139.

LEAL, Tatiane. “*O show das poderosas*”: *Anitta e a performance do sucesso feminino*. In: Revista Ciberlegenda, n. 31, ano 2014. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Pags: 110-121.

LEITÃO, Leslie; MENEZES, Bruno. *Funkeiros na mira da polícia*. O Dia, 30 de setembro de 2005.

NEVES, Maria Laura. *Da infância difícil ao sucesso, Valesca Popozuda revela como se tornou feminista: “Não sou só uma bunda”*. Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2015/05/da-infancia-dificil-ao-sucesso-valesca-popozuda-revela-como-se-tornou-feminista-nao-sou-so-uma.html>. Acesso em: 16 de Maio de 2016.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MCROBBIE, Angela. *The aftermath of feminism – Gender, cultural and social change*. Londres: SAGE, 2009.

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer*. São Paulo: Editora Terceiro Mundo, 2006.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas do século XX: o espírito do Tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

OLIVEIRA, Grazielle. *Valesca Popozuda: “Ser vadia é ser livre”*. Disponível em: <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/04/bvalesca-popozudab-ser-vadia-e-ser-livre.html>. Acesso em: 16 de Maio de 2016.

REVISTA TRIP. *Valesca Popozuda*. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/tpm/valesca-popozuda>. Acesso em: 16 de Maio de 2016.

SALLES, Luiza. *DJ Marlboro por ele mesmo – O funk no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

SILVA, Jailson de Souza e; BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela – Alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac Rio/[X]BRASIL, 2005.

SOLDADO do Morro. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v= ZroasJ914o](https://www.youtube.com/watch?v=ZroasJ914o). Acesso em 17 de Abril de 2016.

SOU feia mas tô na moda. Direção: Denise Garcia. Imovision, 2005. 59 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE>. Acesso em 29 de 01/2016.

SOUZA, Jessé de. *A ralé brasileira: como é e como vive*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2009.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit – African and afro-american art and philosophy*. Estados Unidos: Vintage, 1984.

TROTTA, Felipe. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza*. São Paulo: Rocco, 1992.