

Performances funk e escola: com a palavra, estudantes do Ensino Médio

Jean Carlos Gonçalves¹
Reinaldo Kovalski de Araújo²

Resumo: O artigo tem como objetivo geral discutir sentidos de *funk* no contexto escolar a partir de enunciados de estudantes do Ensino Médio, mais especificamente de participantes do projeto *Julieta do Futuro*. O projeto se constitui de experimentações cênicas a partir de performances *funk* de artistas curitibanos. O estudo foi realizado em uma escola pública da região metropolitana de Curitiba e tem como mirante analítico os estudos de Bakhtin e o Círculo. Os resultados apontam para um *revozeamento* de sentidos para as performances *funk* na escola apresentando re-apropriações no/do/sobre o corpo funkeiro por meio de processos de escolarização que excluem e ressignificam práticas discursivo-performáticas, quando estas adentram a esfera escolar.

71

Palavras-chave: Funk. Escola. Performance. Discurso.

¹ Jean Carlos Gonçalves. E-mail: jeancarlogoncalves@gmail.com. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Professor da Universidade Federal do Paraná – UFPR, atuando como professor permanente nos Programas de Pós-Graduação em Educação - PPGE/UFPR (Mestrado Acadêmico e Doutorado) e PPGE:TPEn (Mestrado Profissional).

² Reinaldo Kovalski de Araújo. E-mail: rei.rka.rka@gmail.com. Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná – UFPR/CAPES.

Abstract: This article has the general objective to discuss funk senses in the school context from statements of high school students, participants of the project *Julieta do Futuro*. The project consists of scenic experiments based on funk performances by artists from Curitiba. The study was carried out in a public school in the metropolitan region of Curitiba and has as theoretical basis the studies of Bakhtin and the Circle. The results point to a revival of meanings for funk performances in school, presenting re-appropriations in the funkeiro body, through schooling processes that exclude and re-signify discursive-performance practices when they enter the school sphere.

72

Keywords: Funk. School. Performance. Speech.

Apresentando a quebrada

O objetivo geral desta investigação é discutir sentidos de *funk* no contexto escolar a partir de enunciados de estudantes de Ensino Médio participantes do projeto *Julieta do Futuro*³, que consiste na produção de materialidades teatrais a partir de performances⁴ de funkeiros e funkeiras curitibanas.

O *funk* tem sua história gravada no contexto carioca e quando se fala de Curitiba pouco se compreende ou se ouve, pelo menos no âmbito brasileiro, no que se refere à produção desses artistas locais. Se o *funk* nacional, em especial o carioca, passa, principalmente no contexto escolar, por questões de julgamento estético, o *funk* curitibano, além desse, passa por um julgamento de visibilidade, ou seja, com é possível que uma cidade como Curitiba tenha *funk*?

Uma das mais conhecidas cantoras da música *funk* curitibana é atualmente a cantora MC Mayara. Segundo seu produtor, Alexandre Alves, um dos criadores do Eletrofunk Brasil, “além de cantar bem ela tinha o biótipo mais parecido com as mulheres do sul do país, alta e magra, diferente das MCs de funk carioca, quase sempre com corpão”⁵.

Nesse sentido, o corpo funkeiro, conhecido como um corpo protuberante, com grandes volumes nas nádegas e seios, é substituído por um corpo magro e dançante, que carrega também uma linguagem tipicamente curitibana, com seus sotaques e modos sulistas de falar. Através do projeto *Julieta do Futuro* é possível buscar sentidos e reverberações para o funk curitibano compreendendo essas manifestações como manifestações populares regionais.

Durante nossa caminhada como docentes, constatamos diferentes sentidos sobre o corpo que são produzidos dentro e fora da escola. Como professores de teatro e tendo como instrumento primordial de expressão os movimentos, gestos e falas, nos deparamos a todo o momento com tensionamentos que nos provocam a pensar sobre a gama de teatralidades incluídas nos discursos de sala de aula e fora dela.

Um dos motivos que nos levou a pesquisar o *funk* na escola foi um jogo de concentração realizado durante uma aula com estudantes do ensino médio. O

³ Nome de uma música da Funkeira Curitibana Mc Mayara

⁴ Interessam a este estudo performances que possuam materialidades/discursividades do *funk* como ponto de convergência, sejam elas artísticas ou não artísticas.

⁵ Disponível em: <https://www.melhoresradios.com.br/DetalhesCantores.aspx?id=65486&nome=Mc%20Mayara>

jogo consistia em eliminação dos sujeitos que se desconcentravam; estes eram agrupados no centro do círculo, até que restassem somente os cinco estudantes mais concentrados daquela aula. Esses cinco estudantes dariam aos que “perderam a concentração” durante o jogo, uma tarefa teatral coletiva.

O jogo correu de forma divertida, uns saindo outros ficando, porém ao final restaram apenas os cinco finalistas, os quais concederam aos demais a tarefa de representar um baile *funk*. Muitos dos eliminados que teriam de cumprir a tarefa já se animaram e foram colocar uma música no celular. Ao mesmo tempo ouvimos murmurinhos tais como “*não vou fazer essa bosta*”, “*que viadagem*”, “*tudo menos isso*”, “*coisa de preto*”, “*que favela*”...

Uma estudante chegou a pedir para não fazer a tarefa teatral, pois a religião não permitia que ela dançasse *funk*. Outros sentaram na cadeira negando-se a participar da proposta. O que de tão especial tinha nestas experimentações que causava tantas questões controversas? Quais tensões haviam naquela e em outras práticas? Por que encenar aquela ação poderia ser considerado um pecado ou transgressão? E ainda mais, como esses discursos circulam na esfera discursiva da escola?

A discursivização sobre *funk* não é produzida somente no jogo teatral, na improvisação ou em qualquer ação que busca um produto teatral, mas dialoga com diferentes esferas com as quais os estudantes tenham contato. Em um jogo teatral discursos produzidos, por exemplo, na esfera virtual, vêm a tona como bagagem discursiva. Durante os jogos, nos protocolos teatrais, nas rodas de conversa sobre o processo de criação e nos comentários finais sobre o trabalho, as teatralidades adquirem novos sentidos a partir da vivência dos participantes do grupo, o que resulta em novas materialidades discursivas.

Como professores de teatro, em muitos momentos trabalhamos com música, dança, filmes, clipes, figurinos, maquiagem e demais materialidades, verbais e/ou verbo-visuais, para produção de discursos teatrais. As materialidades que envolvem o *funk* e suas ramificações estão sempre presentes nos discursos de sala de aula, principalmente quando estas são propostas pelos próprios estudantes.

As questões que envolvem o *funk* se entrecruzam com discursos sobre gosto musical, grupos, classe social, questões que envolvem a exposição do corpo, discussões sobre marginalidade, dinheiro, sexualidade, ocupação geográfica etc. São inúmeros os atravessamentos que perpassam os discursos sobre *funk*, seja nas aulas de teatro ou no dia a dia da vida escolar.

É inegável que os estudantes, atualmente, realizam uma leitura e uma possível interpretação das ramificações do *funk* adequando esses discursos a seus gostos pessoais e dando a eles novos sentidos. Não são mais somente funkeiros que performam o *funk* na escola, mas qualquer um que queira dizer algo a partir destas performances, que queira se lançar em performances *funk*, termo que abarca tanto as produções musicais e verbo-visuais oriundas do *funk* como aquelas advindas de práticas discursivo-performáticas realizadas a partir do *funk*⁶.

Vianna (1998) nos mostra a caminhada sociológica que o *funk* percorreu até chegar a ser reconhecido com as características que se destaca hoje. O autor traça um caminho que vem desde os Estados Unidos com a música negra norte-americana até chegar aos *pancadões* cariocas. Neste artigo, no entanto, buscamos somente localizar o leitor na trajetória do funk brasileiro, sem aprofundar suas raízes sociológicas.

Os primeiros bailes *funks* começam nas décadas de 70, no Rio de Janeiro, cidade esta que não pode deixar de ser citada em qualquer referência ao *funk*. Apesar de defender que hoje o *funk* se tornou muito mais que um “*Funk Carioca*” não há como negar o papel das rádios e radialistas cariocas, como o locutor Big Boy, e as festas realizadas pelo discotecário Ademir Lemos, que também fazia sucesso nas boates do Rio de Janeiro.

Os Bailes da Pesada, como eram chamadas essas festas domingueiras no Canecão, atraíam cerca de 5 mil dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte. A programação musical também tendia ao ecletismo: Ademir tocava rock, pop, mas não escondia sua preferência pelo soul de artistas como James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang. (VIANNA, 1998. p. 12)

Apesar da fama de ser um baile da zona sul, um tanto intelectualizado, os bailes que faziam ferver o Canecão começaram a ser dominados pelos estilos MPB, o que forçou os *bailes da pesada* a serem transferidos para os subúrbios, ganhando a característica peculiar de contar com apresentações em um lugar diferente a cada final de semana. Legiões de fãs, já contaminadas pelo novo ritmo musical,

⁶ Torna-se urgente pensar e retomar o papel da performance como lugar de desestabilização de hierarquias (ICLE, 2017). Hoje, para além do que seja a performance arte ou a performance em sua acepção relacionada ao desempenho e ao bem-fazer, os estudos da performance na educação têm se apresentado como importante dispositivo analítico para se pensar as diferentes possibilidades de ver e discutir o corpo na educação e como re-construção dos sentidos na escola (GONÇALVES, 2016).

acompanhavam o que seria posteriormente o *funk* que conhecemos atualmente.

Apesar de toda atração e um modelo já muito parecido ao *funk* que conhecemos, ainda estava mais caracterizado com o estilo de discotecagem. Será só em 1989, o lançamento do primeiro disco de MC's Cariocas, Funk Brasil, obra de DJ Malboro:

É com Malboro que se inicia um modo de animar o público que ultrapassasse a discotecagem, uma técnica que já vinha dos norte-americanos, originalmente pelo hip-hop. Malboro organiza o mercado do funk, lançando esse estilo como linguagem musical tipicamente carioca, movimento que abarcará gerações até os dias atuais. (ESSINGER, 2005, p. 82)

No Brasil a difusão do *funk* ocorreu na década de 70, principalmente no Rio de Janeiro, mas é a partir dos anos 80 que o *funk* começa a ganhar forças no cenário musical. Nessa época, os bailes *funk* eram organizados por equipes que começaram a crescer e adquirir aparelhagens mais sofisticadas. Já na década de 1990, o *funk* se espalha pelo país, ganhando repercussão nacional e atraindo multidões.

Assim, em virtude de discursos midiáticos que apresentavam o *funk* como ameaça a uma organização social vista como marginalizada, renegada a um público de periferia, um conjunto de representações que tinha como finalidade transgredir a ordem (em especial a policial, com o “proibidão”), expor o corpo e aguçar uma sensualidade libertina. Esses discursos apresentavam o *funk* como uma performance machista, pobre melodicamente, violenta e de gosto duvidoso:

Foi justamente diante destes procedimentos capilarizados nos mais diferentes cotidianos da cidade que emergiu o chamado movimento de politização do *funk*. Em linhas gerais, ele consiste em uma reação ao processo de criminalização de suas práticas musicais. Processo de criminalização, iniciando na década de 1990, basicamente, com a emersão e a demonização das práticas musicais do *funk* carioca na mídia corporativa da época, sobretudo dos bailes e dos chamados proibidões. (TEIXEIRA JUNIOR, 2015, p. 4)

Porém, atualmente, o *funk* apresenta novas configurações e se popularizou para além da periferia extrapolando as vias discursivas que o enquadravam como um ato de barbárie libertina. Basta olhar na mídia o quanto têm sido mencionadas e tocadas as músicas de *funk* em novelas, programas de televisão, propagandas, utilizadas em *jingles* ou aparecendo como *funk gospel* e uma infinidade de variações que se espalham a cada dia na internet.

Podemos considerar as práticas de enunciação das materialidades do *funk* como aquilo que Bhabha chamou de “práticas enunciativas” (BHABHA, 2013), reverberações cujas enunciações se mostram férteis a provocar deslocamentos, escapes e subversões de qualquer tentativa moral de enquadramento em detrimento de limites temporais, totalitários, dicotômicos ou lineares.

Desde então, o *funk*, como *som de preto e de favelado*, se configurou como entretenimento de um grupo de indivíduos que possuem pouco acesso a cultura elaborada. Porém, sua reverberação não ficou estagnada apenas a essa camada: “descer até o chão”, “beijar os ombros” e “dar um rolê” são ações funkeiras que vêm se estabelecendo em diversas classes sociais e esferas de produção discursiva. Shusterman(1998) contribui com esta discussão pautando o *funk* como cultura popular, salientando que esta não deve ser analisada somente pelas suas propriedades estéticas, mas a partir das relações que têm com o mundo e com as pessoas que a configuram.

É urgente, desse modo, reconhecer que analisar o *funk* a partir de um padrão estético erudito é deixar para trás todas as relações dialógicas que essas performances produzem no sujeito do discurso, já que possibilitam novos sentidos para a palavra *funk* e para os corpos que se apropriam do evento *funk*.

O funk no bonde da escola

Esse tópico se dedica a análise do que dizem estudantes de Ensino Médio a partir de enunciados em resposta a um questionário lançado no início do processo de montagem do projeto *Julieta do Futuro*. Três questões abertas nortearam o questionário:

- 1- O que você acha de Funk?
- 2- Você conhece artistas de funk? Quais?
- 3- Você ouve ou dança funk?

Explicamos aos participantes da pesquisa que o questionário faria parte do processo de montagem de materialidades teatrais⁷, pois a partir do que eles respondessem seria possível acrescentar aos processos elementos como músicas, roupas, danças etc.

⁷ Vale destacar que utilizamos o termo “materialidades teatrais”, pois o projeto em nenhum momento tem a intenção de montar um espetáculo fechado, mas sim experimentações a partir do que se compreende por Julieta – funk – Shakespeare. Essas experimentações partem de projetos gráficos, maquetes, jogos teatrais, improvisos e questões áudios-visuais para cena.

Dentre os Mcs citados, destacamos: Mc Davi, Mc Kevinho, Mc Gis, Mc Dom Jhon, Mc Mm, Mc Pedrinho, Mc Rariel, Mc Dom Juan, Mc Deleste, Mc Brinquedo, Mc Bim Laden, Anitta, Livinho, Mc G15, GR6, Marcinho, Zaac, Mc Tatti Zaqui, Mc Neginho, Donato, Menor do Chapa, Nego Blue, Dede, Mc Biel, Valesca, Ludmila, Mr Catra e Mc Hariel.

Destes, nota-se que a grande maioria é do sexo masculino e as poucas funkeiras citadas foram citadas por outras estudantes do sexo feminino. Nenhum dos estudantes do sexo masculino, nessa pesquisa, citou que ouviam cantoras de *funk* do sexo feminino.

Ao iniciar a proposta, uma das primeiras perguntas que tivemos que responder era se todos teriam que dançar *funk*. Explicamos aos estudantes que o projeto, na verdade, não objetivava uma produção de dança, mas sim uma produção teatral que falasse sobre os sentidos de *Julieta do Futuro*, a partir das performances *funk*, interessando-nos toda gama de possibilidades visuais, corporais e dramáticas que essas combinações poderiam render.

Fazer com que os estudantes compreendessem esse conceito não foi uma tarefa fácil. Uma possibilidade de análise se dá pelo fato da escola simplificar, na maioria das vezes, os processos, em especial os criativos, fazendo com que os estudantes apenas elaborem tarefas. Por muitos momentos tivemos que repetir que o questionário serviria somente como ponto de partida para pensarmos em possibilidades, e que não necessariamente iríamos dançar uma música.

O medo do olhar exotópico⁸ e avaliativo do outro faz com que os estudantes tentem anular sua relação com a experiência, especialmente aquela relacionada às práticas corporais/performativas. Há uma constante tensão em enfrentar o olhar do outro e descobrir um excedente de visão. Esse fator não esperado, essa resposta,

⁸ Exotopia e extralocalidade são categorias filosóficas de base sobre as quais Bakhtin desenvolverá as discussões sobre Ética e Estética e, principalmente, suas considerações sobre as relações dialógicas entre o Autor e o Herói, possibilitando o desenvolvimento da ideia de excedente de visão. Bakhtin diz que “em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de outro, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente”. Diante do outro, estou fora dele. Não posso viver a vida dele. Da mesma forma que ele não pode viver a minha vida. Mesmo para compreender o outro, vou até ele, mas volto ao meu lugar. Apenas do meu lugar, único, singular, ocupado apenas por mim, é que posso compreender o outro e estabelecer com ele uma interação. A extralocalização é que põe meu compromisso ético na roda. Se outro vivesse minha vida, se pudesse ver o mundo como apenas eu vejo, se tivesse os mesmos pontos de vista que eu, então eu não precisaria pensar, e expressar meu olhar único sobre as coisas e a vida. A exotopia é minha possibilidade de responder. E também é minha obrigação de assumir minha responsabilidade. Ser responsivo e responsável são decorrências de minha extra-localização em relação ao Outro.

que pode ser negativa sobre o que eu esperava ser para o outro, pode ser analisada como o popular e escolar “pagar mico”.

Muitos dos estudantes admitiram que ouvem *funk*, porém nenhum deles falou que dançava. Ouvir está longe do olhar do outro, em especial nos dias atuais em que os aparelhos tecnológicos permitem que a música esteja fechada ao fone de ouvido, porém, dançar é se abrir ao outro, é mostrar a potência corporal, permitir-se ao julgamento, o que causa, em especial nessa idade, medo do olhar externo:

Fragmento 1: “Gosto de escutar, pelo fato de falar de curtição⁹”. (Estudante 1)

No excedente de visão, o sujeito pode ver mais do outro do que o outro vê de si próprio (BAKHTIN, 2010a); a possibilidade de trabalhar as tensões corporalmente, sejam quais forem, traz à tona o medo de apresentar uma experiência de si. Outro ponto de destaque do questionário foi a necessidade dos entrevistados em afirmarem que gostam de um certo tipo de *funk*, que poderíamos dizer que seria um *funk* “politicamente correto”. Várias afirmativas apontam para essa ideia:

Fragmento 2: “Funk hoje em dia se tiver um toque massa e uma letra fácil já vira ‘moda’”. (Estudante 2)

Fragmento 3: “Umas são legais e até emocionam, mas outras que têm muitos palavrões e eu não gosto”. (Estudante 10)

Fragmento 4: “Algumas músicas são legais e fazem a gente gostar rápido delas, outras não consigo ouvir de tanta putaria”. (Estudante 5)

No primeiro recorte, o estudante 2 não nega o prazer contido nas letras do *funk* ao afirmar que o toque é “massa”. Ser *massa* passa por um processo de massificação de adequação ao gosto popular, de agradar a um grande público. A performance popular que hibridiza a cultura de massa não pode ser reconhecida se não levar multidões ao delírio.

Um dos pontos chave do baile *funk* é sua capacidade de agregar público e levar milhares de pessoas a uma mesma concentração. Myzhari (2014) afirma que um mesmo Mc é capaz de fazer até vinte shows por noite, atendendo mais de quarenta mil pessoas.

Fragmento 5: “Eu não discrimino o funk, até gosto de alguns funks, mas nem todos são possíveis de aceitar. Porque alguns tocam do assunto da sexualidade para o lado da prostituição”. (Estudante 5)

⁹ As transcrições foram realizadas do mesmo modo que os estudantes escreveram inclusive respeitando a falta de pontuação e a transgressão as normas cultas da língua portuguesa.

A questão apontada pelo estudante dialoga com a esfera de produção do *funk*, em especial sobre como o corpo feminino é discursado. Analisar a trajetória de mulheres no *funk* é ver um tênue limite entre “bandida”, “tchutchuca” e “poderosa”.

Com roupas e rebolados sensuais, a passagem da mulher pelo *funk* tem um histórico de circulação muito amplo. Varia desde simples dançarinas que animavam as músicas cantadas por *Mcs* homens, até sendo elas as próprias cantoras e protagonistas das canções. Valesca Popozuda, em seu livro *Sou Dessas, pronta para o combate* (Santos, 2016. p. 28) relata sua história pessoal o que se assemelha a muitas das mulheres do *funk*.

[...] ele (meu empresário) me protegeu diversas vezes das investidas daqueles que queriam se aproveitar da minha fama e do meu corpo e se aproximavam com histórias mirabolantes... jamais permiti que nenhum homem tocasse em mim com terceiras intenções se não fosse um desejo meu também. Todos os homens que se sentiram poderosos o bastante para chegar em mim e ousar meter a mão boba sem o meu consentimento, devem estar sentindo o queixo ou a canela ou o saco doendo até agora.

Hoje a performance de *funkeiras* como Valesca, Mc Mayara, Tati Quebra-Barraco, entre outras, é carregada de um feminismo contemporâneo e facilmente confundido, no senso comum, como apologia à prostituição ou exposição exacerbada do corpo feminino. Essa visão - que compreende o corpo feminino como um corpo que ainda deve ser resguardado, escondido e velado - carrega ranços de um machismo institucional que, acobertado por um discurso reacionário sobre o corpo, ainda objetifica e reduz as potencialidades performativas das feminilidades. **Fragmento 6:** “Eu acho o funk um modo de mostrar putaria, dinheiro e muita sexualidade envolvida”. (Estudante 2)

Cria-se, nesse sentido, com o funk, um corpo *puto*¹⁰, contrário a tudo que de bons costumes vem se ensinando da moral religiosa judaico-cristã; o que em muito se dialoga com o conceito de carnavalização de Bakhtin (2010c).

¹⁰ Tomamos de empréstimo o termo “Puto” da letra da música “puto das putas” de MC Talibã, <https://www.youtube.com/watch?v=jguyrwVtGHU>. Acesso em: 03/07/17 às 11:52. Música que fala de um corpo em estado de gozo, tanto estético ao ouvir uma música, quando sexual ao estar fazendo e recebendo sexo oral. O corpo em estado “puto” nesse sentido dado pela música se desprende das vestes e se entrega a um ritual dionisíaco possível somente ao ambiente do baile ou ao ambiente de uma intimidade peculiar, que mistura ostentação, orgulho e sensualidade.

O *funk* personaliza o pecado da luxúria e da avareza, sendo que o corpo funkeiro, ou o corpo *puto*, carrega em si marcas da riqueza (mesmo que essas marcas sejam apenas indumentárias) e marcas de uma sexualidade exacerbada (mesmo que essa seja apenas encenada).

Mr Catra, conhecido funkeiro carioca, diante do entrave da moral judaico-cristã, cria sua própria religião, um ato criativo de ser e estar no mundo, exercendo seu papel autoral na vida. Após uma viagem a Israel o MC cria para si o Judaísmo Salomônico:

O que foi decepcionante para mim foi, depois de vir de Israel, saber que tudo que se aprende aqui é viver de ilusão, não é viver de realidade, uma ilusão imposta pela cultura ocidental, pela cultura católica. A discriminação é tudo culpa da cultura ocidental. Uma lei que condena o inocente, que liberta o poderoso, onde o órfão e o velho são abandonados. (MIZHARI, 2014, p.. 92)

O judaísmo salomônico, na visão de Catra, tem suas próprias regras que mistura questões ligadas ao cristianismo e ao judaísmo, inclusive permitindo que o cantor tenha várias parceiras. O que está em jogo nesse processo não é um julgamento moral do cantor, mas a possibilidade de criar para si um conjunto discursivo religioso que dialoga com sua vivência e o mundo do *funk*, sem desvincular o sujeito da personagem¹¹. Nesse sentido, vale destacar a religiosidade presente na abertura de todo show do cantor, que sempre começa com uma prece, seguida de muito *funk*, e terminando com outra prece de agradecimento.

A esfera de circulação do *corpo puto* para a mulher levanta contradições, pois a todo o momento esse corpo é questionado sobre sua razão existencial do estar ali. Se de um lado pode ser entendido como ato político, de outro gera sentidos para compreensão de um corpo fruto de uma sustentação sexual pronta para ser agradável ao masculino. Dado relevante é que, segundo MIZHARI (2014), poucos homens heterossexuais seguem ou acompanham trabalhos de cantoras funkeiras; o público alvo destas são a comunidade LGBT e o público feminino.

Fragmento 7: “eu até gosto de algumas batidas mas odeio as letras, não gosto como muitas vezes elas usam as mulheres como um simples objeto sexual” (estudante 6)

No enunciado do estudante não é possível saber se ele está se referindo às músicas escritas por MC's que falam sobre mulheres, ou músicas feitas pelas

¹¹ Ver *A Personagem* (Brait, 2017)

próprias mulheres funkeiras. O enunciado pode ser entendido das duas formas: o *funk* cantado por homens muitas vezes relegam ao sexo feminino o papel de simples objetos de fetiches, por outro lado o feminismo contemporâneo que coloca também o corpo em evidencia pode compreendê-lo, dependendo da esfera discursiva do interlocutor, como simples objeto sexual.

É inegável que temos então uma politização muito maior nas performances de *funk* realizadas por cantoras, na medida em que ainda são consideradas pelo meio social como vulgares, que projetam ofensas aos bons costumes e ao virtuosismo feminino.

Dos questionários respondidos nenhum abordou o corpo funkeiro do homem, ou como denominamos nesse ensaio, o *corpo puto* masculino, enquanto o corpo feminino foi citado diretamente cinco vezes, sendo quatro vezes dizendo que o funk ridiculariza as mulheres, e uma vez dizendo que o funk as empodera.

Fragmento 8: “Hoje as mulheres cantam o que sentem também, não são só os homens que falam, as mulheres dizem e falam o mesmo que eles, o funk tem espaço para as mulheres, coisa que não tinha antigamente”. (Estudante 6)

Se de um lado temos um julgamento do *corpo puto* funkeiro feminino, o masculino entra na esfera da carnavalização. Compreender carnavalização na visão bakhtiniana é compreender que todo campo da comunicação humana está em constante dialogismo, logo não só a literatura pode ser analisada por esses conceitos, mas as relações humanas em suas diferentes esferas de atividade humana (BAKHTIN, 2010c).

Carnavalização em Bakhtin não é uma função boemia e *banal* (BAKHTIN, 2010c), mas sim um espetáculo sem palco e sem separação entre atores e espectadores. Segundo Bakhtin, o carnaval visto no início da Idade Média é tido como uma festa que supostamente tem suas relações com a ideia de inferno, configurando essa uma interpretação cristã. Discini, segundo a perspectiva bakhtiniana, ressalta:

[...] Bakhtin chama carnavalização do inferno: o inferno, como símbolo da cultura oficial, como encarnação do acerto de contas, como imagem do fim e do acabamento das vidas e do julgamento definitivo entre elas, é transformado em alegre espetáculo, bom para ser montado em praça pública e no qual o medo é vencido pelo riso, graças à ambivalência de todas as imagens. O inferno carnavalizado, apresentado por Bakhtin como constituinte do sistema de imagens

rabalaisianas, testemunha a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados [...] (2006, p. 55).

Novamente o *funk* pode ser entendido na sua contraposição com uma sociedade predominantemente judaico-cristã. Vale destacar, porém, que essa festa “infernai” que transforma corpos em *corpos putos*, significa e dá sentidos diferentes ao corpo masculino e ao corpo feminino. Atualmente, inclusive na esfera acadêmica, há um espaço para discursar o corpo puto feminino enquanto produto de uma resistência, enquanto o corpo puto masculino se entrega prontamente e unicamente a carnavalização.

Através de sua análise do carnaval, Bakhtin desenvolveu uma forma particular de compreender o mundo da cultura:

[...] as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem da vida ordinária, não carnavalesca, são suspensas durante o carnaval: o que se suspende antes de tudo é a estrutura hierárquica e todas as formas correlatas de terror, reverência, piedade e etiqueta – isto é, tudo aquilo que resulta da desigualdade sócio-hierárquica ou de qualquer outra forma de desigualdade entre as pessoas (inclusive e etária) [...] (BAKHTIN, 2010c, p.123).

83

A partir da noção de carnavalização, o corpo puto funkeiro feminino pode ser visto como sinônimo de resistência, ao participar abertamente da cerimônia de carnavalização, se colocando no mesmo *status* que o corpo puto masculino. Nesse sentido esse corpo se apodera de discursos que o classificam como vulgar, negativo, inverte e usa esse mesmo discurso para mostrar sua representatividade frente ao outro corpo masculino e aos discursos de *assujeitamento*.

Esse empoderamento não se dá de forma consciente, mas se faz na própria performance. O que queremos dizer é que em raríssimos casos se sai para performar *funk* visando levantar uma bandeira feminista; mas se apoderar dessa festa, de forma a fazer parte dela, já faz da mulher uma representante potencial empoderada.

Fragmento 9: “Não curto funk, eu odeio funk, principalmente as danças, e os estilos, pois mostra muitas coisas inadequadas e cenas obscenas. Preconceito. Absurdo. As mulheres são mostradas como um objeto, como se os homens pudessem brincar e fazer o que bem entender”. (Estudante 14)

Ao colocar o *funk* como sinônimo de degradável, amoral ou unicamente sexual, o enunciado não apresenta as performances *funk* como possibilidades políticas. O autor destaca apenas de expressões sensuais, cujas intenções são a expressão do corpo visando a atenção do corpo masculino. Nesse sentido, o corpo vigiado da mulher é aberto à sexualidade vulgar, à erotização simplista, tornando-o única e exclusivamente objeto sexual de propriedade do *corpo puto* masculino.

Em ambos os casos há uma suspensão dos saberes sobre os hábitos desse corpo. Ele deixa de ser um corpo cotidiano e passa a ser um *corpo puto*, possível de outras interpretações, dado ao festejo, um corpo que dança, que se mostra e por isso produz sentidos.

Discini destaca a linguagem do carnaval para o campo da ficção e a instalação da visão carnavalesca de mundo:

[...] fica registrada a carnavalização como movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao “mundo oficial”, seja este pensado como antagônico ao grotesco criado pela cultura popular da Idade Média e Renascimento, seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável. (DISCINI, 2006, p.84).

Nesse sentido é possível compreender as performances *funk* como possibilidades de um outro mundo, uma negativa do mundo real e coerente, mesmo que essa negativa se dê apenas por alguns momentos. Bakhtin afirma que:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme suas leis enquanto essas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (*monde à l’envers*). (BAKHTIN, 2008, p. 122).

A carnavalização do *corpo puto* é suspendida quando este atravessa os muros da escola. Mesmo que as músicas e as performances circulem nos smartphones dos estudantes, fazer com que tal carnavalização adentre o espaço de saber da escola é quase que uma inapropriação, pois ao entrar em contato com o que compreende por conhecimento escolar, o *funk* é ainda considerado como uma prática cultural ausente de saber.

Fragmento 10: “É putaria 24 horas, só pensar em foder as meninas, beber e fumar drogas. São um lixo esses temas”. (Estudante 6)

Fragmento 11: “Eu acho que as letras são um desrespeito à sociedade”. (Estudante 8)

Essa produção e investimento de um corpo puto, que é produzido pelas performances *funk*, produz uma noção de corpo que não tem permissão para adentrar a esfera escolar, pois há sobre ele uma vigilância capaz de corromper o espaço *sagrado* da escola. Dessa forma, as performances *funk*, em especial as mais pesadas, proibidas e eróticas, continuam circulando entre os bochichos, nas pequenas telas dos smartphones, nos relatos dos bailes funks e nos comentários triviais que povoam a escola.

Na primeira oportunidade corporal, seja na encenação, seja na dança, essas possibilidades saltam do corpo e vêm aos olhos, mas sempre redesenhadas pelo filtro da escola. A exemplo, nenhum dos estudantes que responderam que ouviam *funk* citaram cantores ou cantoras que cantam “proibições” ou músicas “de putaria”, o que nos leva a duas conclusões: ou realmente esses estudantes ouvem somente um “*funk* institucionalizado”, ou o fato de estarem respondendo a um questionário na escola os fazem ter o receio de se pôr ao juízo de valor, ao confessar que gostam de determinados estilos musicais que não são muito bem-vindos no ambiente escolar.

Recentemente educadores foram provocados por um discurso que circulou, em especial nas redes sociais, sobre a polêmica prova aplicada pelo professor de filosofia Antonio Kubistchek em uma avaliação para o 3º ano do Ensino Médio, na qual utilizou a expressão “É só tiro porrada e bomba”, fragmento da letra da música “Beijinho no Ombro”, da funkeira Valesca Popozuda. Tal abordagem avaliativa afirmava ser Valesca Popozuda uma grande pensadora contemporânea, e pedia para que os alunos avaliados assinalassem qual enunciado se referia à artista.

A partir da postagem desse fragmento da prova na rede social *Facebook*, inúmeros diálogos se estabeleceram através de comentários, “curtições” e demais formas virtuais de interação. Ante o enunciado, o que se percebe é uma chuva de “tiros, porradas e bombas”, que produziram sentidos que aludiam a um interesse em deslegitimar/legitimar, conceituar/desqualificar tal ação, dentro de uma rede dicotômica e maniqueísta que delimita o que pode/deve e o que não pode/não deve fazer parte dos discursos que circulam na esfera escolar. Os sentidos que permeiam tais enunciados giram em torno de desqualificar o professor como educador, ou

mesmo elevá-lo ao *status* de “vanguardista”, estabelecendo se Valesca Popozuda é ou não “pensadora”, ou ainda se tal prova poderia ou não ser considerada como instrumento avaliativo.

Valesca, assim como o *funk*, não é um corpo/personagem escolarizado; suas canções não possuem rebuscado vocabulário. Ousada, usa expressões sexuais populares, chacotas, gírias, chama a si mesma de “popozuda” e sua genital não é vagina e sim “buceta”, e serve acima de tudo para dar prazer. Enquanto cantora, vadia, mulher loira da favela, Valesca não incomoda; porém, ao adentrar no espaço escolar mobiliza discursos, opiniões e lugares do discurso e modos de presença do corpo na escola.

Um rolê nas conclusões

Os resultados desta investigação apontam para um revozeamento de sentidos, ou seja, outras possibilidades para se pensar a presença das performances *funk* na escola. Ao mesmo tempo em que os estudantes discursam sobre o *funk*, apresentando re-apropriações no/do/sobre o corpo funkeiro, deixam que o analista veja nos entremeios da malha dialógica processos de escolarização que se apresentam como excludentes de certas práticas discursivo-performáticas, quando estas adentram a esfera escolar.

Os apontamentos postos em discussão denunciam a necessidade de aferir sentidos ao *funk* e à presença de corpos funkeiros na escola. A partir de questionários respondidos por estudantes do ensino médio, sendo esses questionários utilizados como mote de uma etapa de processo criativo em teatro, foi possível averiguar várias conexões que esse evento tem com o corpo, e os possíveis diálogos com as produções de masculinidades, feminilidades e sexualidades.

Foi possível constatar na pesquisa que o *funk* está, de modo intenso, no espaço escolar, mesmo que de forma muito polida, pois suas performances são tidas como não condizentes com a escolarização e com a produção do conhecimento. Suas reverberações acontecem em especial nas aulas que trabalham com práticas corporais de forma mais sequencial e lúdica, como aulas de dança e teatro, e quando destas fazem parte, são, ainda, performadas de forma aceitável pelos agentes escolares.

Discursar sobre *funk* na escola é embrenhar-se, em muitos dos casos, em juízos de valores que acabam por se esgotarem em discussões estéticas que, tendo

a escola como mote balizador, desqualificam o *funk*. O seu não acolhimento como manifestação popular, mas alicerçado em um parâmetro de erudição, renega-o à massificação, sem a possibilidade de uma discussão mais aprofundada de sua construção sociológica e discursivo-perfomática.

O *funk* é um agregador de várias discussões, entre elas as questões de gênero, raça, diversidade sexual, desigualdade etc. Não há como discutir o evento *funk* sem passar por esses atravessamentos. Nesse trabalho, evidenciamos e destacamos a questão da mulher, em especial como o corpo feminino é visto ao performar o *funk*.

Outras leituras e interpretações podem ser obtidas a partir de novos olhares aos dados aqui expostos, por isso o trabalho constitui-se como um ensaio a pensar possibilidades de sentidos sobre as performances *funk*, um agregado para um conjunto de pesquisas maiores que possibilitem uma visão ainda mais ampla, aberta e sem pré-conceitos sobre a temática em questão.

Referências

ALVES, Alexandre. Quem é a MC Mayara? In: **Melhores Rádios**. Disponível em: <https://www.melhoresradios.com.br/DetalhesCantores.aspx?id=65486&nome=Mc%20Mayara>.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010a. p. 71-210.

_____. [VOLOCHÍNOV, V. N.]. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem**. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

_____. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2010c.

_____. **Estética da Criação Verbal**. 6. ed. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2011.

BRAIT, Beth. Dulce sabor a Brasil antiguo: perspectiva dialógica. In: **Páginas de Guarda: Revista de language, edición y cultura escrita**. Número 7. Buenos Aires: Editoras Del Calderón, 2009a, p.52-66.

_____. A palavra mandioca do verbal ao verbo-visual. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**. Número 1. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontíficia Universidade Católica:

São Paulo, 2009b, p. 142-160.

_____. Construção coletiva da perspectiva dialógica: história e alcance teórico-metodológico. In: FIGARO, Roseli. **Comunicação e análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 79-98.

_____. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do Funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005

GONÇALVES, Michelle Bocchi. **Performance, discurso e educação: (Re) construindo sentidos de escola com professores em formação na licenciatura em Educação do Campo – Ciências da Natureza**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Curitiba: UFPR, 2016.

ICLE, Gilberto. Bonatto, Mônica. **Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers**. In: Caderno Cedes. V. 37. N. 101. Campinas, 2017.

MIZHARI, Mylene. **A estética Funk Carioca: criação e conectividade em Mr. Catra**. 1ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

TEIXEIRA JUNIOR, José Carlos. A narrativa da montagem do funk carioca no cotidiano escolar. **Educ. Soc.** [online]. 2015, vol.36, n.131 [citado 2015-10-22], pp. 517-532 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302015000200517&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1678-4626. <http://dx.doi.org/10.1590/ES0101-73302015121367> , acesso em 22/10/15.

VIANNA, Hermano. **O mundo do Funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998

SANTOS. Valesca dos. **Sou dessas: pronta pro combate**. I ed. Rio de Janeiro. Best Seller: 2016

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: 34. 1998.