

***PARA A PISTA, VEM QUE AQUI É O MEU LUGAR,
O FUNK CARIOCA E AS EXPERIÊNCIAS LGBTs¹***

Rodolfo PAULO²

Thiago RANNIERY³

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

O texto oferece um exercício reflexivo sobre como as experiências de pessoas LGBT encontraram seu espaço no funk carioca, uma vez que, desde seu surgimento, o funk apresentou referenciais masculinos. A análise faz um entrocamento no meio rádio, onde, através da bricolagem que articula elementos de observação participante em torno do funk tocado na Rádio FM O Dia e duas coberturas fotográficas realizadas ao meio para os shows de Anitta e Valesca. O texto expõe a incorporação de elementos da cultura pop no funk das cantoras, aponta e discute a legitimação de novos espaços e lugares onde o estilo musical se configurou como um híbrido.

Palavras-chave: experiências de pessoas LGBT, funk, Anitta, Valesca Popozuda, rádio, hibridização, música pop, lugar, legitimação.

INTRODUÇÃO:

Este texto é um exercício errante, uma primeira incursão nas inscrições de experiências de pessoas LGBT, no funk carioca a partir do movimento de hibridização com a cultura pop. Partindo dessa premissa, fazemos um exercício de reflexão sobre possíveis reconfigurações sociais criadas mediante uma mesclagem da chamada cultura pop e suas vedetes (MORIN, 1962) com o funk carioca, formando comportamentos e hábitos e ocupando lugares que antes não eram possíveis. É o caso dos exemplos, sobre os quais

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bacharel em Comunicação Social, UNESA. Especialização, ESPM. E-mail: rodolfo.viana@gmail.com.

³ Doutorando em Educação, UERJ. E-mail: t.ranniery@gmail.com

discorreremos aqui, de presença do público LGBT em shows e espaços outrora tipicamente masculinos.

Este estudo é resultado de uma bricolagem que articula elementos de observação participante em torno do funk tocado na Rádio FM O Dia, emissora musical de maior audiência no Brasil, e duas coberturas fotográficas realizadas para meio, de shows das artistas Anitta e Valesca Popozuda. Entrecruzando-os, propomos a análise que se segue.

Desde maio de 2014 foi facultado a um dos autores o acesso a todos os programas da emissora — incluindo o horário de 16h às 18h, faixa de maior audiência do rádio no Brasil, com programação exclusiva de funk⁴ —, trânsito livre em camarins e *backstages* de shows e eventos junto aos artistas, produção e realização de coberturas para diversas matérias e editoriais para o site da emissora, bem como acesso a dados do IBOPE e contato direto com cantores de funk.

Delimitemos o tema nesta teia da qual o rádio é o entroncamento. Em sua atmosfera pode haver espaços de observação da realidade social capazes de munir o interesse científico e acadêmico de horizontes de reflexão. Em primeiro lugar, é preciso apontar que o rádio, hoje, assim como todos os veículos de comunicação, é um meio multiplataforma, não restrito apenas ao *dial*⁵ em aparelhos analógicos. No caso da Rádio FM O Dia, que integra o que se chama "FMs musicais" — nas quais há pouca fala dos locutores e programação constante de música —, esse veículo também tomou sua fatia das novas tecnologias e se atualizou, de modo que o uso de dispositivos móveis para potencializar sua instantaneidade já é bastante comum. Praticamente todas as emissoras têm algum tipo de aplicativo para *smartphone*. Quando se fala em rádio, especialmente em "FMs musicais", deve-se entender que estamos nos referindo a um escopo midiático amplo, que envolve a produção e promoção de shows e grandes eventos com presença em todas as redes sociais. Também existem e são utilizadas com frequência a cobertura e a transmissão em audiovisual de conteúdos exclusivos via web. Ou seja, o veículo atua em todas as frentes de produção e consumo ao seu alcance. Em outras palavras, destacamos a fala de Soares, ao localizar que são em:

⁴Disponível em: www.fmodia.com.br/programacao/. Acesso em: Julho de 2015. Dados da audiência referentes a leitura do IBOPE: Segunda à sexta. Rio de Janeiro FM. Audiência trimestral por faixa etária de horário. Abril a Junho de 2015.

⁵Número referente a estação da determinada emissora, no caso da FM O Dia, trata-se da estação 100,5 FM.

“(...) itinerários midiáticos e circulação de produtos culturais e as implicações da tecnologia na cultura do entretenimento (...) [que] situa-se, portanto, a música pop como foco possível para debater a comunicação e a cultura contemporâneas em dinâmicas globalizantes.” (SOARES, 2015, p. 30)

Tomando por base a fotografia, como propulsora de discussões acerca da formação de identidades de grupos sociais, pinçaremos do contexto acima, com o propósito central de promover um “exercício interpretativo”, a cobertura fotográfica de dois shows. Realizada por um dos autores deste artigo. Sendo assim, foi possível, a partir deste lugar, pelo modo que isto se converteu em observação, construirmos um debate sobre música, entretenimento, formas de expressão e tendências. O primeiro foi o show “Chá da Valesca”, realizado na Fundação Progresso, bairro da Lapa, Rio de Janeiro, em junho de 2014; o segundo foi a “Festa da FM O Dia com Valesca e Anitta”, realizada na casa de show Tradição, bairro de Madureira, na mesma cidade, em março de 2015⁶.

Visando a um refinamento interpretativo, avançaremos a partir de alguns aspectos já expostos por Hermano Vianna (1990, p. 244) sobre cultura popular em seu estudo do funk, sublinhando que visões pejorativas e preconceituosas prejudicam a compreensão do fenômeno. Valendo-se de Lévi-Strauss, o autor aponta para a resistência que há nas formas de vida e cultura presentes no inusitado, ainda que sob a tirania do mercado e dos meios de comunicação de massa (id., p. 252).

Para tal, a seguir vamos expor o contexto e nossos pontos de reflexão. Velho (2013, p. 77) se refere a um processo de “estranhar o familiar”, quando nos tornamos capazes de confrontar, intelectual e emocionalmente, diferentes visões e interpretações de situações e fatos observados ao circular por certos espaços. Ainda que não constitua um saber científico, a familiaridade pode oferecer uma forma de apreensão da realidade. Esse estranhamento levou-nos à vivência ampliada de uma dada experiência, pois a intervenção no espaço do outro por meio da fala, da escuta, dos silêncios, do convite, da recusa, do gesto tornam-se relevantes para o constante movimento de estranhar. O valor desse apontamento, por mais que escape de métodos científicos de estudo orientado, visa localizar a mesma semelhança na maneira de retratar a realidade por autores de quadrinhos, literatura

⁶ Ambas as coberturas foram feitas para o site da Rádio FM O Dia.

de cordel, ou, em nosso caso, o jornalismo e suas variadas manifestações. Se aplicarão ao nosso debate as visões de João do Rio e Rubem Fonseca, que oferecem olhares etnográficos sobre determinada perspectiva da cidade do Rio de Janeiro — onde os autores, de diferentes épocas, fazem um exercício ensaístico no que se refere a espaço, lugar e posição do sujeito nessa cidade.

Para abordar o tema vamos debatê-lo em termos de duas dimensões. A primeira é compreender em que medida o funk se insere na trama de poder da chamado “música popular brasileira”, MPB, e o tipo de legitimação, misturas, fusões e influências que o ritmo teve de passar desde seus primeiros esboços, na década de 90. Em sua pesquisa, Vianna (1990) relata a precariedade do funk enquanto projeto da periferia carioca. Na época, discos eram comprados clandestinamente em Miami pelas equipes de som e tinham seus “rótulos” rasgados. O objetivo era deter a exclusividade da música lançado no baile. No entanto, hoje a antiga precariedade dá lugar à inserção ou fusão do gênero no circuito *pop* pelas grandes gravadoras — fusão por parecer ser um movimento em pleno processo. Neste ponto, a fragilidade do termo “popular” é o gancho para o debate acerca das tensões de força no circuito cultural carioca e brasileiro e as visíveis hibridizações.

Um segundo ponto consiste em discutir que possibilidades de interpretação esses dois shows, em particular, oferecem em termos da ocupação de lugar levada a cabo pelo público LGBT. Nesse sentido, os olhares que João do Rio (2008) e Rubem Fonseca (1992) lançaram sobre zonas subalternas da cidade nos é útil, uma vez que esses autores, por meio de um exercício interpretativo pleno, oriundo de suas visões de mundo, conformaram grupos sociais em espaço, tempo e lugar, retratando-os. Eles também denunciam e apontam as segregações social e urbana que marcam o Rio. Não desconsideraram as estratégias individuais e as formas de vidas desses sujeitos que moldam suas resistências em condições adversas, como a figura do “malandro” ou das “cegas que veem admiravelmente bem” e muito outros (SANT'ANNA, SOUZA, 2014, p. 114).

O FUNK NA SOPA DE LETRINHAS: ENTRE MPB E LGBT

Grosso modo, quando se cita o termo “MPB”, música popular brasileira, está implícito quem faz parte da sigla e quem está fora dela. De um lado ficam os guardiões de uma certa pureza, que preservam o legado simbólico e cultural legitimado, por exemplo, pelo samba, como parte de uma identidade nacional e autêntica. Do outro, aqueles que de algum modo profanam estruturas culturais já cristalizadas sob a forma do “cavaco, pandeiro, tamborim” — caso da Axé Music, do brega, do arrocha, do pagode, do funk, do forró e outros, como lembra Simone Sá (1997) com a máxima “não me altere o samba tanto assim”, de Paulinho da Viola.

A partir de uma discussão sobre identidade nacional apresentada em um GT de Comunicação e Sociabilidade, Sá (1997) recorta diversas falas de jornais de grande circulação acerca da mácula deixada pelo grupo de Axé Music *É o Tchan* ao participar do festival suíço de Jazz de Montreux na noite reservada ao Brasil. A polêmica foi instaurada não com o rebolado de Carla Perez nos mesmos palcos em que já tocaram Djavan, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto e Alceu Valença, mas sim nas páginas dos cadernos de cultura dos jornais cariocas.

A música popular brasileira tem sido instrumento privilegiado da dramatização da vida social, política e afetiva, dentro de nossa cultura. Da Matta (1994, p. 61) lembra que basta mencionar um tema para encontrar uma canção popular que o retrate; pontua ainda que, em um país com altas taxas de analfabetismo, a música popular é tão importante quanto a literatura.

Mas não se trata de qualquer popular. Deve-se obedecer a alguns acordos para que tal música seja incluída em determinados circuitos culturais. Sá (1997) reforça que o termo “MPB”, “inventado em conjunto” por músicos, empresários do *show business*, veículos de comunicação, jornalistas, intelectuais e representantes da cultura oficial, tem por matriz rítmica a cultura carioca — onde “quem não gosta de samba, bom sujeito não é”, ou seja, o Carnaval e seu ritmo reivindicaram pra si o papel de homogeneizadores da harmonia da cultura brasileira, afirma a autora.

A legitimação dessa autenticidade é fruto da fusão e mesclagem de múltiplas influências — desde negros analfabetos e bases rítmicas afro-baianas aos compositores mais letrados e bem relacionados, responsáveis pela sofisticação das músicas e por levá-las para outros espaços. O projeto de nacionalização do samba foi tão bem-sucedido que qualquer tentativa de fusão oriunda de outros lugares é “jogada para escanteio” — seja o frevo, a modinha, o maxixe, o “samba baiano” do *É o tchan*, todos enquadrados sob o rótulo menor de “regionais”, isto é, “menos relevantes” para o projeto de Brasil nesse contexto. (SÁ, 1997). Uma vez localizado, discorreremos, em seguida, sobre o campo de disputa simbólica onde se encontra o funk.

Personagens da favela além do sambista e a indumentária composta pelo terno branco do malandro passam a dividir espaço no imaginário dos morros cariocas. Surgem novas configurações, como a vestimenta importada dos *B-Boys* e do *hip-hop* norte-americano, reapropriada com um visual próximo ao do surf. A dança passa a ser uma coreografia, repetida nos bailes por dezenas de pessoas agrupadas em movimentos que parecem ensaiados. Os primeiros MC’s improvisavam de forma quase falada sobre o ritmo mixado nos bailes pelos DJs, com dizeres pornográficos ou convocando nomes de favelas. No cerne dessa tensão, o início da carreira dos DJs foi precário; segundo Vianna (1991), um dado curioso nesse contexto é que o funk, em 1989 — quando o DJ Malboro, que comandava o programa *Funk Brasil* (mesmo nome do primeiro disco de sucesso de funk) na emissora de rádio Manchete FM, ocupava o primeiro lugar na audiência das rádios cariocas. Hoje, até o momento, a última leitura do IBOPE⁷ aponta ainda o mesmo horário de 16h às 18h, na Rádio FM O Dia, com programas de funk ocupando com a maior audiência no meio rádio. A questão é que ser o estilo musical mais ouvido ou mais amplamente midiaticado não significa ser o mais aceito ou articulado, como o samba foi. Contudo, é possível observar a notoriedade dessa espécie de demarcação de lugar nesta construção de espaço; e, nessa disputa simbólica, é mais importante “quem diz” e de “onde se diz” do que “o que se diz”. Vejamos.

Desde o estudo de Vianna, as letras do funk esbarram em questões de legitimidade. Se saltarmos da década de 90 aos dias atuais, o funk “Rap do Silva”, de Bob Rum, por

⁷ Id. *ibid.*

exemplo, tem seu reconhecimento porque, hoje, é uma “música consciente”, que retratava a realidade social das favelas de maneira poética; afinal, foi preciso reconhecer que “era só mais um Silva / que a estrela não brilha, / ele era funkeiro, mas era pai de família” merecia ser inserido, ainda que com certa ressalva, na sigla MPB. No entanto, houve saltos ainda mais significativos. Em 1996, a dupla Claudinho e Buchecha levou adiante o mesmo estilo crítico de canção, com a chancela da gravadora internacional Universal Music, com presença massiva em diversos programas de televisão; talvez após tanta midiaticização é que o funk pareceu ter seu lugar simbólico admitido ou, ao menos, tolerado.

“Tolerado” pois, com o passar dos anos, as fusões com esse cenário midiático se seguiram. É fácil encontrar no YouTube, por exemplo, se buscarmos pela música “Nosso Sonho”, de Claudinho e Buchecha, um número interminável de comentários ratificando que “isso era funk de verdade” e “o funk de hoje é um lixo” — argumento apoiado no fato de que o ritmo, atualmente, estaria impregnado de “putaria” e faria apologia à violência sexual, com letras carregadas de artificialidade. Ora, seria demasiado depositar apenas no funk o grau de erotização da sociedade brasileira e apontá-lo como responsável maior pela “pouca-vergonha” dos dias de hoje.

Retornemos ao caso do *É o Tchan*, que ludibriava com letras de duplo sentido e de uma mistura de ritmos que incorporava o samba, a salsa, o frevo com o objetivo apenas de celebrar e brincar, mas não alcançou a mesma legitimação, por exemplo, conquistada pelas “marchinhas” no Rio de Janeiro ao longo dos anos. As marchinhas, que por décadas fizeram parte do carnaval de rua carioca, também contêm trocadilhos, superficialidade e conteúdo sexual, mas partem da base rítmica do samba. Ainda sobre este exemplo, Simone Sá (1997) pontua que o que está em jogo é uma disputa política, autoritária, excludente e cristalizada que visa, como mencionamos, à apropriação de uma determinada ideia de autenticidade da cultura nacional que não poderia, supostamente, ser maculada por letras de tão baixo calão. Neste lugar também se encontra o funk.

“Me deixa de quatro no ato / Me enche de amor, de amor” (“Lança Perfume”, de Rita Lee, 1980) e “Perua! Piranha! (...) Me deixa gozar, me deixa gozar (...)” (“Não Enche!”, de Caetano Veloso, 1997) são letras cujos dizeres não se inserem no mesmo lugar do funk, ainda que seu linguajar seja de igual teor; pertencem, porém, a um lugar simbólico

distinto. Valesca Popozuda, por exemplo, não impõe restrições às suas letras em seus shows; no entanto, “Eu lavava e passava, mas você não dava valor / e agora que eu sou **puta** você que quer falar de amor!” (“Agora Virei Puta”, 2008) é alvo de uma certa “higienização” no termo despudorado quando transposta para espaços midiáticos, como a Rádio FM O Dia: “puta” vira “absoluta”. Aqui emergem algumas das ressalvas e “poréns” para passar a outros espaços — caso do tipo de funk de Tati Quebra Barraco, tema da personagem Raíssa, menina loira, de classe média, interpretada pela atriz Mariana Ximenes na novela “América” (2005), da TV Globo.

As letras e demais elementos do funk — transgressão da ordem vigente, voz do negro nas comunidades, reforço do estereótipo machista e, ao mesmo tempo, lugar da resposta da mulher a esse lugar erótico em que é colocada — vêm se somar ao contexto midiático atual, às grandes gravadoras que passam a administrar a carreira dos artistas, à tomada de espaço nos meios de comunicação de massa. No caso da Rádio FM O Dia, atualmente, além da programação exclusiva de funk em um horário específico, por 2 horas, também há músicas de diversos artistas ao longo da programação diária. Logo, essa conjuntura, como qualquer fenômeno midiático, se dá a revelar em um paradoxo radical, ora a questionar padrões, ora a reforçá-los, a partir da necessidade fluida de obedecer às regras de consumo.

O que pendeu o funk para essa vertente sexualizada, que dificulta ainda mais o embate por legitimação, foge ao nosso escopo aqui; interessa-nos, sim, quem repercute esses discursos: vozes femininas como as de Deize Tigrona e Tati Quebra Barraco (2000), Gaiola das Popozudas/Valesca (2000), Kelly Key (2001), Perlla (2006), Ludmilla (2012), Anitta (2013) e outras, que de alguma maneira alcançaram e alcançam repercussão e despertam interesse para apropriação midiática. Podemos assim chamá-las de novas “olimpianas”; são as “vedetes” de que fala Morin (1975, p. 91). São, “simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis”, “efetua a circulação permanente entre o mundo da projeção e o mundo da identificação” (p. 93). Ou, como costumam ser chamadas: “divas”.

Esta “antropofagia” simbólica de elementos da cultura pop americana pela cultura local parece ter se pulverizado, conforme Morin, em projeções e identificações constantes.

Com efeito, segundo nossas observações sobre as vedetes Anitta e Valesca nos dois shows que selecionamos, diva, dançarinos e público são os sujeitos dessa circulação permanente.

De fusão em fusão, o funk constitui hoje um híbrido inusitado, na medida em que a mescla da cultura pop com as “vedetes do funk” permitiu uma aproximação de referências simbólicas do público LGBT. Hoje, os shows de Valesca e Anitta compreendem cenários, trocas de figurino, corpo de bailarinos, ventiladores para cabelos esvoaçantes, bandas de músicos dividindo a cena com o DJ⁸, formação de fã-clubes. Há também um fato intrigante, que nos parece ser uma demarcação extremamente simbólica de uma ruptura com a precariedade de produção: a retirada do termo “MC” precedendo o nome artístico — afinal, o MC pode ser aquele sujeito de menor grandeza e relevância que ainda não alcançou o estrelato.

Em especial, os bailarinos não fazem qualquer cerimônia em se mostrarem femininos e, no geral, se autodenominam gays. Se os analisarmos por um padrão êmico, eles se referem a si mesmos no feminino e são “fechativas” (impactantes); “destruidoras mesmo” (empoderadas); “lacram” (são triunfais); afirmam “sou dessas”⁹ (sabem obter o que querem); ao serem provocados, “afrota” (não se esquivam do embate); e exclamam “te manca, gata!” e mandam seus avisos ironicamente, com um “ó, recalçada, escuta o papo”.

Citamos as expressões acima, presentes em algumas músicas e falas da ambiência do funk, a fim de demonstrar a transição do funk do início da década de 90 até o momento atual. Vale lembrar que os termos, trajés, cortes de cabelo, falas eram, antes, índices exclusivamente do masculino; é o caso da voz do homem convocando a mulher para atender seu desejo, como em “vem potranca linda”, “vou te dar muita pressão” (“Bonde do Tigrão”, 1999), “cria asa, periquita, treme a tabaca” (“Biruleibe”, 2006), “Vem pra cá, tchuchuca linda” (“Malha Funk”, 2001). A resposta feminina notabilizou-se por inverter o esquema machista: tanto Tati Quebra-Barraco como Deize Tigrona devolveram aos MC's homens, em suas letras e posturas, que mulheres desejam o mesmo lugar. Se eles (e mesmo outras mulheres) não estiverem atentos, também podem ser subjugados.

⁸ O funk é tipicamente cantado por um arranjo sonoro chamado “Ponto” em que uma espécie de DJ solta as batidas e o MC canta em sincronia.

⁹ Termo que inclusive deu nome a nova música de Valesca – *Sou Dessas*.

Entretanto, o clímax destas observações é ainda mais radical. Identificamos a incorporação da linguagem LGBT à letra de funk por transexuais, que se apropriam também da possibilidade de se tornarem vedetes imitáveis-inimitáveis. “Tombar” (vencer), “xoxar” (ridicularizar), “causar” (exibir-se), “causação”, “incubada” (furtar-se) — termos presentes na letra de “Close Baby”, de “As Baphônicas” (2015), do Rio de Janeiro¹⁰. A vocalista do “Bonde das Travestis”, MC Xuxu, de Juiz de Fora (MG), em sua principal música de trabalho, avisa: “seu recalque bate no meu silicone e volta, olha o bonde lacrando”. E há outras personalidades, como a MC Trans, da comunidade de Ramos (Rio de Janeiro), *cover* declarada de Anitta, e os cinco meninos do “Bonde das Bonecas”¹¹, que produziram um *remake* amador de um vídeo do “Bonde das Maravilhas”.

Em vista disso, uma primeira hipótese é que essas transições aparentemente graduais do funk (do masculino extremo ao feminino, passando pelo gay até chegar ao exclusivamente gay), aliadas à apropriação e incorporação de elementos simbólicos das divas pop americanas e à reivindicação para si de representar o próprio teor erótico adequando sua orientação de gênero, tenham oferecido condições de possibilidade para a ocupação simbólica e espacial de lugares outrora preponderantemente masculinos. Portanto, elementos ou signos tomados como “gays” emergem por meio de sujeitos que não se furtam a apresentá-los em espaços de onde noutros tempos teriam sido expelidos, conquistando assim seu espaço de legitimação no diagrama de poder em que se encontram (MACHADO, 2013).

CRÔNICAS GAYS CARIOCAS

O título deste artigo faz alusão a um dos últimos lançamentos da cantora Anitta, a música “Na Batida” — aproveitamos o álibi para tentarmos entender que lugar é esse. Há o lugar em que os sujeitos são classificados de acordo com a conveniência mercadológica, caso da FM O Dia, que é um veículo de grande penetração nos bairros pobres da cidade¹². Com a saída da emissora concorrente BEAT98 (antiga 98 FM) do *dial*, em novembro de 2014, a rádio, em seu amplo escopo de atuação midiática, tomou para si a difusão de

¹⁰ O grupo trata-se de 3 transexuais Natasha Fierce, Chloe Van Damme e Ravena Creole que se apresentam em nichos cariocas. In: Youtube – <https://www.youtube.com/watch?v=k1THF6Ulvjg> Acesso em: 06, julho, de 2015.

¹¹ “Bonde das Bonecas Quadrado Tipo Borboleta (Bonde das Maravilhas)”. Views: 1.193.933. In: Youtube – <https://www.youtube.com/watch?v=eEuvXId5NkE> Acesso em: 12, julho, 2015.

¹² O IBOPE aponta a audiência da emissora por região da cidade.

músicas, programação e shows locais destinados às periferias. Esse cenário mercadológico toca o lugar de pertencimento dos sujeitos em seus espaços de lazer, na medida em que o entroncamento proporcionado pela rádio leva-os a um elo de identificação muito anterior, por exemplo, ao programa “Esquenta”, de Regina Casé, na TV Globo. Assim, a propósito da relevância da FM O Dia nos lugares e espaços de sua difusão, segundo Agier, é válido pontuar que:

“É necessário conhecer as cidades a partir dos cidadãos e de sua experiência cotidiana, de seus lugares de vida e situações concretas – dos bairros, das ruas, das redes de sociabilidade, as dinâmicas identitárias apreendidas *in situ*, através da pesquisa direta que dá visibilidade ao que não se vê, não se sabe nem se imagina.”
(AGIER, 2011, p. 19)

É nesses lugares de experiências que os bailes assumiram novos espaços – o asfalto. Grandes casas de espetáculos em regiões centrais do subúrbio abrigam shows de funk. Note-se que não se trata mais de um “baile funk” como 20 anos atrás. Nego do Borel costuma começar seus shows perguntando: “você já foram a baile de favela?! Porque pode mandar fechar tudo, que isto agora vai virar baile de favela!”. Valesca abriu seu show na Fundação Progresso com uma performance teatral em que finge ser uma princesa Disney, com carruagem e uma “corte”; quando vai ser beijada pelo príncipe, outras princesas, possivelmente “recalcadas”, armam uma emboscada e lhe arrancam as roupas longas, deixando-a com um vestido curto. Com uma voz falseada e irônica, sob aplausos, Valesca diz ao público: “hoje estou me sentindo uma diva! Quer dizer, diva, não: estou uma puta bem carioca mesmo!” Nesses dois exemplos, em momentos específicos do show, já não se sabe “se o morro desceu, ou se o asfalto subiu”; ou, como na letra de “Os Ousados” (“Pega o Sambãozinho”), “No asfalto ou na favela / esse é o cotidiano”. Contudo, sugerimos que esses dizeres fazem parte da apropriação desses novos lugares.

Nesse caso, em segunda hipótese, o exagero do estigma e o uso abusivo de elementos indiciais antes postos à margem nos bailes funk na década de 90, encontram na atual hibridização uma estratégia de legitimação de espaço das pessoas LGBT. A partir da cobertura fotográfica dos dois eventos, acreditamos que a realidade ali apreendida oferece esta interpretação. É evidente que, mesmo promovendo subversões simbólicas, convive-se com a máxima do termo espetáculo de Guy Debord. Criam-se relações mediadas por

imagens, reprimindo e gerando pseudogozos, com a promoção de um consumo contínuo (FREIRE, 2003).

No caso do Rio de Janeiro, ao longo de mais de um século esses rearranjos simbólicos espaciais são percebidos e estranhados e retratados de maneira constante. É o caso da rua, espaço público por excelência, de João do Rio (início do século XX) e as mesmas ruas vistas por Rubem Fonseca na década de 1990. Nelas esses autores, em suas respectivas literaturas, apontam diversos sujeitos ignorados, que “são parte integrante do mecanismo das grandes cidades” (RIO, 2009, p. 80). Se, em um exercício de reflexão, atualizarmos esses sujeitos, onde os encontraríamos? “A Musa das ruas, que ri dos grandes fatos e canta os seus amores pelas esquinas, nas noites de luar, a Musa é a de todo um milhão de indivíduos” (RIO, 2008, p. 239). As novas Musas do Rio de Janeiro “dão pinta” (demonstram, em seus gestos, características atribuídas ao sexo oposto, ou seja, o homem não se importa de parecer feminino e a mulher não se importa de parecer masculina). Meninos usam leques nesses novos bailes, agrupam-se em vielas próximas às casas de show. “O copo de *chopp* na mão” (ib., p. 242), embora ainda exista, deu lugar a garrafas de bebidas compartilhadas em um saco plástico no chão e copos descartáveis. O recital do século passado bem poderia ser substituído por palmas ritmadas, e pode-se “abrir uma roda pra mandar passinho”. “Mandar passinho” está para o funk como o “samba no pé” para o samba — algo absolutamente distinto dos movimentos de dança dos bailes funks relatados por Hermano Vianna.

Repensar espaços e propor conexões inusitadas com as crônicas não constitui um saber científico por parte dos autores, mas uma reflexão ensaiada sobre os espaços. É o caso de Augusto, personagem fictício de Fonseca: é uma releitura do *flâneur* de Baudelaire aplicado à cidade, com um olhar debochado das subalternidades do Rio. Por meio do olhar de Augusto, Fonseca apreende a realidade do centro. O autor narra como o personagem certa vez se deparou com uma igreja evangélica que funcionava especificamente de 8h às 11h — o horário restrito devido ao fato de o estabelecimento dividir o espaço, a partir de 14h, com a exibição de filmes pornográficos. Ao fim do dia, o gerente guardava os cartazes com mulheres nuas e frases indecorosas, e pela manhã o pastor colocava à frente da tela do cinema velas, uma lâmpada elétrica imitando um lírio, e o local voltava a tornar-se um templo consagrado a Jesus (FONSECA, 1992, p. 12 – 13). O “cinema-templo” de Fonseca é

a máxima desse exagero dos híbridos que os cariocas experienciam graças à elasticidade de contextos sociais, econômicos e culturais que assujeitam os espaços.

Portanto, o híbrido que é o encontro do funk com as pessoas LGBT agora pode se tornar visível em outros espaços, mediante a incorporação de elementos do pop, como nas duas coberturas fotográficas que selecionamos. Em seu show, na música “Movimento da Sanfoninha”, Anitta convida aleatoriamente o público, em geral meninos, a subir no palco, juntar-se aos dançarinos e, mais uma vez, “causar”, exibindo movimentos sensuais “femininos” ou, simplesmente, “dar pinta”, dançando sem acanhamento. É possível que, por meio da identificação com a figura das vedetes, tenha surgido essa fronteira. Fronteira que, aqui, pode se referir ao desejo de encontrar uma maneira que os “ajudem a estabelecer uma comunhão com a cidade” (FONSECA, 1992, p. 19), como diz Augusto, o personagem de Rubem Fonseca que se compromete a escrever um livro sobre a “arte de andar nas ruas do Rio”. Ou seja: esse conjunto de elementos “gays” de alguma maneira propicia essa comunhão com espaços que pouco a pouco os incorporaram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Furacão 2000, uma das empresas mais antigas do ramo da indústria fonográfica especializada em funk, tem como slogan em seu programa de rádio “Isso é Funk de verdade” — dito na voz de Jonathan Costa, jovem emblemático no cenário carioca, que ficou conhecido por cantar, quando criança, o *hit*: “...dance potranca, dance com emoção, eu sou o Jhonathan da nova geração...”. Tomando a dianteira, divagamos por que será que a Furacão 2000 escolheu esses dizeres e posiciona-se frente aos outros muitos produtores e artistas de funk dessa maneira? A resposta mais evidente seria a demarcação de sua *expertise* no mercado em que atua — e que explicitaria nos espaços midiáticos a que tiver acesso. Perguntamos então ao próprio Jonathan Costa, durante o programa semanal que apresenta, o porquê do *slogan*. Sua resposta não foi exatamente a que esperávamos. Ele nos respondeu: “Está ouvindo essa batida suja? O funk precisa disso. Nós ainda fazemos”. Tratava-se de uma música desconhecida, com tambores muito presentes, voz gritada, beirando uma desarmonia, um áudio chamado de “sujo” (com ruídos) e gírias específicas. Completou suas colocações dizendo que esse funk estava perdendo força e justificando sua fala com informações da indústria fonográfica.

Algumas questões ainda seguem em aberto, instigando-nos mais. Talvez tenhamos tentado discorrer aqui sobre tal “limpeza”, entre os muitos aspectos simbólicos sob os quais o funk vem sendo assujeitado, desde as primeiras incursões da pesquisa de Vianna, no final da década de 80. No entanto, a “higienização” do estilo musical nos parece conter as condições de possibilidade, aos moldes de foucaultiano, que pode levá-lo a outros espaços formando seus híbridos. Ao mesmo tempo, outros projetos de legitimação parecem emergir e “sujá-lo”: as “pintosas”, as “baphônicas”, as “fechativas”, as que gostam de “causar” de alguma forma aparecem e, outra vez, trazem uma certa “sujeira” simbólica, maculando espaços que, na época de Hermano Vianna, eram tipicamente masculinos.

Apontamos o funk que emergiu, sofreu alguma apropriação midiática e, nessa bricolagem, tem seu entroncamento no que entendemos por rádio. O que surgiu, porém, parece-nos que estava sob algum tapete. O funk, que não tocava ou aparecia, e esta complexa ambiência com as pessoas LGBT, que reivindicam lugar — já que tiveram sua “rua” furtada, como diz Fonseca (1992) — acabou por inventá-la, ou seja, se legitimar nos espaços ocupando-os. Assim, este inusitado “sujo”, “subalterno”, para não dizer “xoxado”, deixa-nos caminhos para os próximos estranhamentos.

REFERÊNCIAS

AGIER, M. **Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimento**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011

DA MATTA, Roberto. **Conta de Mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro. Ed. Rocco, 1993

IBOPE. Rádios FM. **Audiência trimestral por faixa etária de horário**. Rio de Janeiro. Segunda à sexta. Abril a Junho de 2015

FONSECA, R. **A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro**. In: FONSECA, R. romance negro e outras Histórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

FM O DIA, Rádio. Disponível em: <www.fmodia.com.br>. Acessado em: julho/2015

FM O DIA, Rádio. **Chá da Valesca**. Fundação Progresso. Junho, 2014. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.fmodia.com.br/fotos-e-videos/?/cha-davalesca/&album=5&gallery=718&pageid=868>> Acesso em: Junho, 2015. Cobertura fotográfica.

FM O DIA, Rádio. **Festa da FM O Dia com Anitta e Valesca**. Tradição. Março, 2015. Rio de Janeiro. Disponível em: “<http://www.fmodia.com.br/fotos-e-videos/?/festa-da-fm-o-dia-com-valesca-e-anitta/&album=5&gallery=899&pageid=868>” Acesso em: Junho, 2015. Cobertura fotográfica.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica Roberto Machado. 26ª ed. São Paulo. Ed. Graal, 2013

FUNK. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: FM O Dia 100,5, segunda à sexta, 16h às 17h, 2014-2015. Programa de rádio

FUNK. **FUNK-U**. Rio de Janeiro: FM O Dia 100,5, segunda à sexta, 17h às 18h, 2014-2015 Programa de rádio

FREIRE, João. **A sociedade do espetáculo revisitada**. In Revista Famecos, nº 22. Porto Alegre: dezembro de 2003, p. 33 – 46

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2006

MORIN, Edgar. **Cultura de Massa no Século XX**. Neuroso. v. 1, 9ª ed., Ed.Forense Universitária, 1962

SÁ, Simone Pereira de. **Entre raízes e antenas – Notas sobre música popular e identidade nacional**. Manaus, anais Intercom, 2000

SANT’ANNA, Anderson de Souza; SOUZA, Iago Vinícius Avelar de. **Etnografia Urbana e Literatura: Olhares de João do Rio e Rubens Fonseca sobre a Cidade do Rio de Janeiro**. RIGS Revista interdisciplinar de gestão social. v.3, n.3, p.107-120, set/dez, 2014

SOARES, Thiago In: Cultura pop. FERRAZ, Rogerio; CARREIRO, Rodrigo; SÁ; Simone Pereira de; (Org.). **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA. Brasília: Compós, 2015

VELHO, G. Observando o Familiar. In: VELHO, G. **Um Antropólogo na Cidade: Ensaios de Antropologia Urbana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013

VIANNA, Hermano. **Funk e cultura popular carioca**. In: Estudos históricos, Rio de Janeiro. vol.3, n.6, 1990, p. 151-295