

# “SOU FEIA, MAS TÔ NA MODA”: O FUNK COMO CANAL DE TRANSMISSÃO DA VOZ FEMININA NEGRA PERIFÉRICA

## “I AM UGLY BUT I AM FASHIONABLE”: BRAZILIAN FUNK AS A MEDIUM OF TRANSMISSION OF THE FEMALE BLACK MARGINALIZED VOICE

Miguel Alves de Sousa 1

**Resumo:** Neste artigo traço reflexões relativas às trajetórias subalternizadas. A partir de uma análise do documentário ‘Sou feia, mas tô na moda’ apresento considerações sobre as perspectivas de mulheres periféricas que, desde o funk, revelam processos de resignificação dos lugares de silenciamento e invisibilidade diante de condições de poder. Por conseguinte, os caminhos marginalizados das mulheres assemelham-se aos percursos trilhados pelo gênero musical, uma vez que as opressões entrelaçadas também recaem sobre o funk. Parto da hipótese de que as estruturas de dominação estigmatizam o funk e os sujeitos pertencentes ao mesmo como um mecanismo de controle de pessoas marginalizadas. Ademais, é possível perceber, de acordo com os relatos retirados do documentário, que sob a retórica do “bom gosto musical” o preconceito racial, de gênero e de classes são eficazmente reproduzidos.

**Palavras-chave:** Funk. Interseccionalidade. Erótico. Imagens de Controle.

**Abstract:** In this article, I trace reflections concerning subaltern trajectories. From an analysis of the documentary ‘Sou feia, mas tô na moda’ (I’m ugly but fashionable), I present considerations about the perspectives of peripheral women who, since funk, reveal processes of resignification of the place of silence and invisibility to the condition of power. Consequently, the marginalized paths of women resemble the paths taken by this musical genre, since intertwined oppressions also fall over funk. I assume the hypothesis that domination structures stigmatize funk and the subjects who belong to it as a control mechanism over marginalized people. Moreover, according to the participants’ reports, it is understood that under the rhetoric of “good musical taste” prejudice of race, gender and class become wide open.

**Keywords:** Funk. Intersectionality. Erotic. Control Images.

## Introdução

A elaboração deste artigo é resultado das valiosas discussões feitas nos encontros semanais da disciplina *Epistemologias e Feminismos Negros*<sup>1</sup>, acontecida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, durante o primeiro semestre de 2019. Dos frutuosos debates, ancorados nas reflexões de intelectuais negras, brasileiras e estrangeiras, floresceram importantes inquietações no tocante ao reconhecimento dessas epistemologias, outrora silenciadas, como fonte vigorosa de cientificidade, bem como, o seu caráter embrionário para a produção de novos saberes.

O recorte temático em torno do funk e processos de ressignificação, considera que há no imaginário social uma expressão de pensamento preconceituosa que atinge concretamente, e de forma negativa, o funk e os sujeitos que vivenciam identitária e afetivamente essa expressão musical. O funk é um estilo musical inventado por negros norte-americanos e se consolidou como um dos fenômenos de expressão cultural das favelas cariocas, do Rio de Janeiro, no Brasil.

Em diáspora, as culturas negras disseminaram-se e transformaram-se em múltiplos modos de manifestação cultural. Nesse sentido, muitos elementos da diversidade tecnológica serviram como “tempero” para a consolidação do *hip-hop* como símbolo da cultura negra urbana dos Estados Unidos. Em decorrência dessa rota de alastramento das expressões diaspóricas afroamericanas nasceu o funk carioca/brasileiro. Guarda elementos inclusive do *hip-hop* que, por vias informais de comunicação, penetrou no Brasil e ganhou nova roupagem. No Brasil, semelhantemente, o gênero musical, assim como os sujeitos que cultuam, estão marcados por experiências de racismo, pobreza e segregação espacial (LOPES; FACINA, 2010). No entanto, essas vivências têm especificidades em cada país.

Debruçar-se teoricamente acerca do universo urbano periférico, ainda que através de uma análise de documentário, pressupõe retratar trajetórias silenciadas e maneiras de afrontamento às violências estruturais. Os processos de subalternização, silenciamento e inferiorização vividos pelas personagens do documentário referem-se aos lugares sociais ocupados, e impostos, referindo-se também a alguns dos diversos fatores que constituem as subjetividades ou “formatos” de suas vidas. As interações acontecem de acordo com marcadores sociais da diferença que permeiam as dimensões de raça/cor, gênero, classe social.

São sujeitos racializados e feminilizados que subvertem a lógica de dominação racista patriarcal. Racializados no sentido de terem a cor da pele, e traços fenotípicos, como ponto de acionamento por partes daqueles que operam o racismo. No mesmo sentido são feminilizados por acionarem o gênero como destino de sujeitos subalternizados. Entrelaçadamente, mulheres negras periféricas deparam-se com resquícios da colonização impostos para a manutenção de um método de dominação.

A fundamentação teórica acessada para a construção deste artigo parte da concepção de interseccionalidade trabalhada pela antropóloga Lélia González, transitando pelo pensamento acerca do erótico feminino desenvolvido pela escritora estadunidense Audre Lorde. As reflexões e considerações feitas foram influenciadas por discussões pautadas nas ideias de silenciamento e imagens de controle, pensadas pela psicanalista e socióloga Patrícia Hill Collins e também por Grada Kilomba.

## Pensando a Interseccionalidade

A abordagem acerca das variadas maneiras de resistência das mulheres negras brasileiras frente ao poder masculino requer uma mirada sobre os lugares sociais que as mesmas ocupam e ocuparam no processo de construção das suas subjetividades. Esses lugares sociais são condições onde as subalternizações se emaranham. Dessa forma, torna-se necessário o exercício de uma ótica capaz de captar o caminho cruzado que as políticas colonialistas impuseram às mulheres negras. A reflexão resultante do conceito de interseccionalidade é fundamental para a discussão sobre essas experiências marginalizadas.

O conceito de interseccionalidade foi cunhado no campo acadêmico pela jurista negra, estadunidense Kimberly Crenshaw (2002) que entende que

<sup>1</sup> Disciplina elaborada e ministrada pela professora doutora Luciana de Oliveira Dias no âmbito da Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressores que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177).

A antropóloga Lélia Gonzalez (2018)<sup>2</sup> traçou esse debate sobre interseccionalidade muito antes do mesmo ser classificado e penetrado no círculo acadêmico. Dentre a vasta escrita, a intelectual discorre sobre a situação da mulher negra na sociedade brasileira, analisando as questões racial, sexual (gênero), e classe. Daí parte a sua primordial reflexão sobre interseccionalidade. Lélia Gonzalez promove um resgate histórico desde a condição da mulher negra no contexto da escravidão, sua imersão nas relações de trabalho, contribuição nas revoltas negras no Brasil, aos resquícios imagéticos/estereótipos gerados pelo poder colonizador sobre tais vivências.

A dinâmica do capitalismo brasileiro a partir dos anos 1950 refletiu significativamente na vida das mulheres negras, através da decadência do sistema à época, o racismo à brasileira exibiu sua face, pois via reconfiguração capitalista as mulheres negras foram excluídas devido à (não) escolarização e à exigência de “boa aparência”. O racismo é “uma construção ideológica cujas práticas se concretizam nos diferentes processos de discriminação racial. Enquanto discurso de exclusão que é, ele tem sido perpetuado e reinterpretado de acordo com os interesses dos que dele se beneficiam.” (GONZALEZ, 2018, p. 41). A perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez sobre as pessoas negras no Brasil não se restringe às mulheres. A pensadora é enfática ao analisar a situação dos homens negros que são vítimas da violência policial racista:

Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão. Enquanto ser homem é ser objeto da perseguição, repressão e violência policiais (para o cidadão negro brasileiro, desemprego é sinônimo de vadiagem; é assim que pensa e age a polícia brasileira), ela se volta para a prestação de serviços domésticos junto às famílias das classes média e alta da formação nacional brasileira. Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares. (GONZALEZ, 2018, p. 44/45).

O discurso hegemônico criou imagens relacionadas às mulheres negras que as classificam como produtos, onde no percurso trabalhista, segundo Lélia González, a mulher negra é vista como doméstica e mulata. É inegável que os fantasmas colonizadores seguem com interesses políticos para a manutenção da dominação masculina branca. Arduamente as mulheres negras romperam e rompem com os grilhões colocados pela dominação racista patriarcal, no entanto, desde o lugar de marginalização fomentam um poder de criatividade capaz de dismantelar a estrutura de opressão que as tornam alvos.

Pelo exposto talvez se conclua que a mulher negra desempenha um papel altamente negativo na sociedade brasileira dos dias de hoje, dado o tipo de imagem que lhe é atribuído ou das formas de superexploração e alienação a que está submetida.

<sup>2</sup> Citações extraídas de textos que compõem a coletânea Primavera para rosas negras - Lélia González em primeira pessoa, organizada pela UCPA – União dos Coletivos Pan-Africanistas (2018).

Mas há que se colocar, dialeticamente, as estratégias de que se utiliza para sobreviver e resistir numa formação social capitalista e racista como a nossa. (GONZALEZ, 2018, p. 49).

É nessa rota de pedagogia da subalternização que as mulheres periféricas transformam a condição de precariedade em resistências poéticas. Ainda que o peso de uma estrutura de poder insista em permanecer, a periferia brasileira é cenário para distintos formatos políticos de rachaduras ao sistema colonial.

### Sou feia, mas tô na moda

O documentário 'Sou feia, mas tô na moda' foi filmado em 2004, conta com 61 minutos e com a direção de Denise Garcia. O objetivo foi retratar o papel social do universo paralelo do funk, desde uma perspectiva feminina. No documentário pode ser observada uma espécie de excursão pela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, revelando como o funk marca o cotidiano da periferia carioca. As personagens principais são mulheres do funk, como Tati Quebra-Barraco, Deise da Injeção e Vanessinha Pikachu, dentre outras que conduzem a história e mostram como, por meio do funk, são ressignificados os conceitos de cidadania e auto-estima das mulheres que vivem nas favelas.

O funk, expressão da diáspora africana, é um dos elementos principais da cultura urbana do Rio de Janeiro. O estilo explicita as formas de afirmação das identidades periféricas e, sobretudo, a defesa desses territórios como lugares de produção de saberes. No rio de Janeiro, o funk remodelou a influência tomada de empréstimo do hip-hop estadunidense, e ganhou novos elementos, solidificando-se como símbolo da negritude jovem da periferia. Mesmo diante da perseguição, o funk é expressão de criatividade cultural, como argumentam as autoras

Mas o funk é contraditório e tira proveito até mesmo dos estereótipos e de tudo aquilo que se acumula como "lixo" e "vulgar" na cultura moderna. Uma breve análise de sua curta existência no Brasil mostra dois aspectos importantes. Primeiro, o funk evidencia como a juventude negra e favelada reinventa-se criativamente com os escassos recursos disponíveis, subvertendo, muitas vezes, as representações que insistem em situá-la como baixa e perigosa. Além disso, a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pelo retórica ocidental do "bom gosto estético." (LOPES; FACINA, 2010, p. 02).

O processo de perseguição às culturas negras é longínquo no Brasil. O arcabouço persecutório perpassa pela construção da imagem do funk como ponto de conexão às práticas criminosas. Todavia, a comunicação do favelês<sup>3</sup> extrapola as barreiras do racismo, alcança escutas para além do território das favelas e são formas dos próprios sujeitos que vivenciam os sabores e dessabores em morar na favela falarem de si. Os artistas/compositores<sup>4</sup> através de suas canções promovem denúncias sociais acerca da violência, porém convidam o ouvinte exercitar um olhar sobre a favela a partir uma ótica diferente daquela apresentada pela mídia corporativa. As letras de algumas músicas são peças valiosas para a promoção da fala desde as entranhas da marginalidade. Segundo Vianna (1990), o *funk* não pode ser considerado uma imposição da indústria cultural, pois, segundo o autor, existe uma pretensão dessas mídias para apagar a visibilidade do fenômeno.

O documentário começa com Deise Injeção, uma das cantoras negras pioneiras de funk no Brasil, expondo que a comunidade Cidade de Deus, na cidade do Rio de Janeiro, foi o local de surgimento do *funk sensual*, estilo mais moderado do gênero, em contraposição ao *funk*

3 De acordo com Adriana Carvalho Lopes e Adriana Facina (2010), esse termo foi publicizado pelo rapper MV Bill e explicita um aspecto típico da cultura carioca: a existência de uma língua produzida a partir das interações sociais que ocorrem nas favelas e que impõem gírias e modas lingüísticas ao conjunto dos habitantes das cidades.

4 Por exemplo: rap da felicidade. Música de Cidinho e Doca. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=z34HcBcqTas>

*pornográfico*. Essa medida trata-se de práticas para fixar no imaginário social símbolos negativos ligados ao funk. A artista relata a cronologia da história do funk e sua relação com as periferias cariocas. Nota-se, na obra, o trânsito e/ou movimento das mulheres periféricas que através de suas narrativas evidenciam condições de marginalidade, e a partir dessa condição, empoderam-se ressignificando os estereótipos impostos sobre si. Ao moverem-se, desestruturam as arapucas patriarcais, uma vez que transformam o lugar do silêncio no lugar da fala e de poder, apropriam-se da condição de sujeitos objetificados conseguindo conquistar vias para a escuta das suas vozes. Esse “despertar” feminino periférico ocorre principalmente pela crença nos seus potenciais.

A abertura do documentário mostra uma animação onde uma mulher periférica funkeira ao movimentar-se estremece o funcionamento de uma sociedade “aparentemente” confortável em seu status de privilégios. A engrenagem social que está sendo deteriorada diz respeito às relações sociais decorrentes e as disparidades nas condições de vida entre sujeitos moradores da Zona Sul e moradores de favelas/comunidades da cidade do Rio de Janeiro. Logo, as pessoas que estão em momento de lazer são brancas e representam a classe dominante carioca, enquanto a mulher periférica atua no sentido de ocupar espaços que lhes foram negados, utilizando-se de mecanismos próprios para esse processo.

Consequentemente, mediante essa reivindicação, tornam-se desnudados os atritos raciais escamoteados aos olhos de uma sociedade que defende a ideia de democracia racial. No entanto, dentre inúmeros fatores, a geografia da cidade atesta que a segregação racial é uma marca urbana carioca. Através da dança, do canto e do rebolado, as mulheres periféricas apresentam fissuras sociais e expõem e métodos criativos de resistências.

A tentativa de cristalização do funk como reduto musical da pornografia pela classe dominante evidencia a lógica de esvaziamento dos símbolos positivos do gênero, e o apagamento sobre as potencialidades dos sujeitos negros e periféricos partícipes da engrenagem desse segmento. As manifestações de poder das mulheres funkeiras expressam as entranhas da ressignificação desde o lugar de subalternização. O processo de tornar o funk como rota musical extremamente pornográfica, no tocante à presença feminina, suprime o teor do poder erótico dessas mulheres. O erótico, sob a luz do pensamento da escritora Audre Lorde, é a declaração de força vital das mulheres.

O erótico é um recurso que mora no interior de nós mesmas, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, e firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer. Para se perpetuar, toda opressão deve corromper ou distorcer as fontes de prazer inerentes à cultura das pessoas oprimidas, fonte das quais pode surgir a energia da mudança. No caso das mulheres, isso se traduziu na supressão do erótico como fonte de poder e informação em nossas vidas. (LORDE, s.d).

De acordo com Lorde, na sociedade ocidental as mulheres foram ensinadas a desconfiar desse recurso criativo, uma vez que essa potencialidade foi edificada como uma característica de “inferioridade” feminina, bem como, a indução para que as mulheres sofressem e se sentissem desprezíveis em relação à sua existência. Essa ideia contribui acerca da falsa percepção de que a supressão do erótico na vida das mulheres será o fator para torna-las mais fortes.

O processo de retirada do erótico da vida das mulheres pelo poderio masculino resulta na construção da autoestima das mesmas enquanto sujeitas autônomas. Sob esse ponto de vista, a estrutura patriarcal torna-se cenário favorável para que os homens difamem o erótico contra as mulheres, atribuindo caráter pornográfico sobre a fonte de poder erótica das mulheres, enfraquecendo assim suas rotas de empoderamento.

Para Lorde, “o erótico é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nosso sentimento mais forte”, é nesse percurso que as mulheres funkeiras trilham suas trajetórias, no qual suas aspirações são pontos de enfrentamento a tentativa de esfacelamento dos seus fundamentos eróticos. Fundamentos estes que são uma ponte de compartilhamento das criatividade e potencialidades. Portanto, o temor ao erótico, no caso das funkeiras periféricas,



ocorre mediante a ação da branquitude masculina e elitista, que insiste em impedir a ascensão e visibilidade dessas mulheres através do descaso da indústria cultural e das práticas classistas e machistas que pairam sobre o universo do funk.

Na ótica de Audre Lorde, o medo imposto sobre a subjetividade das mulheres é o que as mantém dóceis, leais e obedientes. Ao perceberem seus potenciais, as mulheres começam a “viver desde dentro pra fora” experiências compartilhadas. As maneiras como os sujeitos subalternizados rompem com o peso das opressões sobre seus corpos são diversas. Ao subir no palco, e dizerem que querem fazer “isso” ou “aquilo” elas modificam não somente o funk considerado pornográfico em funk do prazer, como se libertam da submissão construída/imposta.

As mulheres do documentário não se afirmam enquanto feministas, e não há aqui intenção de classificá-las como tal. O que se está analisando são as ações promovidas por elas, onde as mesmas reivindicam espaço no cenário do funk. A escala de opressão patriarcal racista capitalista funciona no sentido de destinar tais pessoas às margens, agindo na direção de aniquilamento das suas subjetividades e interferindo na construção das suas identidades.

Os símbolos e valores construídos sob a estrutura patriarcal racista a respeito das funkeiras e funkeiros reforçam os códigos criados sobre os mesmos. A partir dessa situação de apagamento, as mulheres funkeiras utilizam-se das vias disponíveis. Utilizam-se da condição de “objeto”, acessam espaços e se fazem ser ouvidas. A música concretiza-se como um canal de fala e de escuta, uma vez que por outras vias, tais sujeitos são invisibilizados.

Patrícia Hill Collins (2018) constrói o conceito de imagens de controle, onde salienta que tal reflexão difere do que se entende por estereótipos, no qual “as imagens de controle são impostas sobre as mulheres negras. Essas imagens de controle não são representações benignas. Elas de fato fazem parte de relações de poder que afetam a forma pela qual as pessoas tratam as mulheres negras, a forma pela qual as mulheres negras recebem essas imagens, e como reagem a elas, como lugar de resistência.

Trata-se de uma relação de poder (COLLINS, 2018). A classificação que recai sobre as mulheres negras ocasiona na intensificação das barreiras sobre as mesmas, no entanto, a partir da reflexão cunhada por Patricia Hill Collins, nota-se a possibilidade de transformação desde as entranhas da subalternização. As atribuições negativas não são suficientes para o total aniquilamento das variadas formas de produção de saberes e maneiras de enfrentamento.

A resignificação do lugar de sujeito subjugado é notada logo no início quando a cantora Deise Injeção relata seu protagonismo nesse movimento. É ela a pessoa que/da fala, enquanto todos os homens à sua volta escutam. Patrícia Hill Collins analisou o significado sociológico do pensamento feminista negro estadunidense, onde a autora elenca o processo de apagamento e as árduas trajetórias das mulheres negras acadêmicas<sup>5</sup> e a resignificação da condição de marginalidade à criatividade.

Para a análise, Patricia Hill Collins (2016) elenca três temas fundamentais que caracterizam esse pensamento, quais sejam: 1. a autodefinição e a autoavaliação das mulheres negras; 2. a natureza interligada da opressão; e 3. a importância da cultura das mulheres afro-americanas. Interessa particularmente neste artigo o primeiro tema que versa sobre a *autodefinição* e a *autoavaliação*. Ou seja, sobre os desafios frente ao processo de legitimação do conhecimento político que ocasionou na criação de imagens estereotipadas das mulheres afro-americanas, assim como na substituição dessas imagens estereotipadas por imagens autênticas.

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica

<sup>5</sup> Patricia Hill Collins utiliza o termo ‘outsider whiten’ para referir-se às mulheres negras acadêmicas que resignificam as suas condições de marginalidade. Tal processo ocorre por meio da criatividade e, segundo a autora, pode ser positivo para outros profissionais da sociologia o mergulho nas subjetividades.

ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (COLLINS, 2016, p. 105).

Sendo assim, as mulheres funkeiras desestabilizam as barreiras sistêmicas patriarcais, seus resquícios de colonialismo, humanizando-se e tornando-se agentes e construtoras das suas trajetórias. À medida que transitam por este caminho, as mulheres negras e periféricas questionam o “lugar hegemônico”, que se fez masculino e branco, e informam-no que não concordarão com a permanência de políticas seculares de silenciamento.

### O silenciamento como mecanismo de controle

A escritora Grada Kilomba apresenta, em *Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Cotidiano*, a máscara como um instrumento de tortura utilizado por senhores brancos, para silenciar as pessoas negras violentadas no contexto da escravidão. Esse objeto foi usado para impedir que as pessoas africanas escravizadas se alimentassem da cana de açúcar ou cacau nos locais de exploração. Todavia, a sua principal função era silenciar e impor medo às pessoas negras, uma vez que a boca era o lugar da mudez e tortura. A autora tece uma interessante reflexão para discorrer sobre as políticas de emudecimento perpetradas pelo colonizador. *A máscara do silenciamento* desnuda a essência colonialista de violência, dominação e sufocamento dos sujeitos vitimados e marcados negativamente por essa lógica.

Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros (as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2010, p. 172).

Falar desde o lugar marginalizado nessa estrutura de poder, configura-se um ato de transgressão. Portanto, ao expressar-se, o “outro” não hegemônico arrebenta as correntes do silêncio e escancara estratégias da branquitude no que se refere à manutenção dos seus privilégios.

As trajetórias e subjetividades negras diaspóricas estão profundamente marcadas pela oralidade, esta foi uma das vias de transmissão e conservação das culturas negras. Consequentemente, a oralidade foi o caminho no qual foram penetradas medidas repressivas e variadas tentativas de aniquilamento da diversidade cultural negra e seus “levantes” de enfretamento à violência e ao apagamento promovido pela colonização.

À luz do pensamento de Grada Kilomba, cabe sublinhar a reflexão que envolve a boca como o órgão que necessita de controle, uma vez que, sob esse raciocínio, este é um símbolo de fala e enunciação, que historicamente vem sendo repreendidas. Diante disso, a boca é o alvo principal da arquitetura sistêmica que tenta impor o silêncio aos sujeitos que vivenciam o peso dessa estrutura de opressão. Tal estrutura foi erguida para sustentar a política do silêncio.

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e

seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do 'Outro'. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. Eu realmente gosto desta frase "quieto como é mantido". Esta é uma expressão oriunda da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2010, p. 176/177).

O sujeito branco hegemônico deseja manter a máscara do silêncio encobrendo a boca da pessoa negra para que as verdades silenciadas não sejam reveladas e que não se possa reconhecer a humanidade do outro não hegemônico composto por pessoas negras, mulheres, com sexualidades dissidentes, indígenas etc. Partindo da problematização elaborada por Grada Kilomba, podemos extrair o entendimento de que, metaforicamente, as mulheres funkeiras retiram as máscaras colocadas sobre elas à medida que externalizam suas realidades e vivências o universo do funk.

Nelson Inocêncio (2001) deslinda uma decodificação do corpo negro enquanto atribuição e/ou auto-concepção. O intelectual cataloga um conjunto de signos para apontar os mecanismos do racismo, incorporados à ideologia imagética que caracteriza a cultura brasileira. Os signos que constituem o corpo negro articulam-se autônoma ou coletivamente, a depender da abordagem. Os referentes signos selecionados pelo autor são: o cabelo, o nariz, a boca, os seios, as nádegas, a vagina, o pênis, os músculos, a pele e o corpo. Embora, para esta reflexão neste manuscrito, faz-se necessário apenas a referência ao signo boca.

Corroborando com a abordagem do autor, a boca é lida como um signo racializado. Lembremos da "brincadeira" praticada nas festas de São João intitulada "boca de nega", que funciona no sentido de incentivar as pessoas a acertarem com pequenas bolas um alvo. Este alvo é representado por uma caixa que tem em um de seus lados a pintura caricata do rosto de uma mulher negra, onde a boca tem o formato de um buraco para serem depositados os objetos arremessados pelos competidores. Ou seja, sob a ótica racista, a boca, sobretudo da mulher negra, é um aspecto de cruzamento das opressões de raça e gênero que objetivam a naturalização do racismo.

A classificação traçada por Nelson Inocêncio (2001) demonstra o teor de burla destinado à boca, enquanto Grada Kilomba destaca a boca como o ponto inicial das intervenções racistas que agem no sentido de criar ou fortalecer a política do silenciamento. Desse modo, ambas são maneiras de, a partir da boca, se arrancar a humanidade do sujeito negro. As mulheres funkeiras extrapolam o caráter físico que envolve a boca, pois subvertem performaticamente a simbologia da boca. O conjunto de significados gerados a partir das falas proferidas pelas mulheres funkeiras no documentário estudado realçam as suas vivências enquanto sujeitos que foram sistematicamente "empurrados" para a margem social. Vejamos alguns depoimentos das personagens de 'Sou feia, mas tô na moda':

*Andrea: Ah, muitas mulheres eram acanhadas em fazer as coisas, entendeu? Então, o que acontece, a música incentivou as mulheres "botar pra fora", como a Tati Quebra-barraco canta, "bota na boca, bota na cara". Então, hoje é mais aberto.*

*Deise Injeção: O problema não é o sexo, o problema não é que eles estão discriminando o funk, o problema é que eles estão discriminando o pessoal da comunidade, que eles não querem ver subir de jeito nenhum.*

*Raquel: Porque acha que só porque ser favelado a gente não tem cultura, então eles acham que o funk não é uma cultura, então, partiu, falou em funk vê logo "Cidade de Deus" "os favelados".*

*Denise: Mensagem, né? Diretamente para as pessoas que a gente quer o ouve (sic), não só em relação à mulher também não, até a violência na favela também como*



*nossos amigos aqui mesmo, Cidinho e Doca, que canta (sic) o rap da felicidade, fala da nossa favela, pra respeitar a gente, o preconceito, pra poder parar. Os policiais não respeitam a gente.*

Importante é a alusão à máscara, por entender que a mesma lógica ainda funciona, no campo simbólico. A existência dessa máscara inicia seu efeito pela boca, porém, amordaça todos os corpos negros. Os corpos subversivos conseguem arrebentar essa máscara, promover um desmascaramento. Neste sentido, a negação ao funk trata-se de uma máscara imposta ou de uma tentativa constante de tapar a boca do sujeito negro e periférico. Portanto, o funk revela-se como complexo canal edificado a partir da periferia para a expressão de si, o sustento familiar e a denúncia social.

### Algumas considerações finais

Analisar uma pequena parte, a partir de uma análise de documentário, diante da complexidade que envolve o universo do funk, implica se deparar minimamente com os reflexos sociais da desigualdade social e racial no Brasil. Os elementos que ancoraram esta reflexão expõem o teor conflitivo entre os aparelhos de poder do Estado e sua relação com as populações periféricas. A tensão entre esses “dois mundos” reverbera que a perseguição ao funk é a perseguição ao sujeito negro. De modo similar, em tempos remotos aconteceu com o samba. São utilizadas, pela burguesia, diversas estratégias para a legitimidade de tais violências, principalmente pautadas pelo moralismo social.

As marcas de opressão recaem distintamente sobre a negritude no Brasil, as mulheres negras periféricas desde a base enveredam-se pelos canais tornados por elas disponíveis para ocupar espaços outrora inalcançáveis. Os seus trânsitos são simbolicamente o exercício do culto à auto-estima, o enfrentamento às violências racistas e patriarcais, e a crença na potencialidade feminina periférica.

As mulheres funkeiras de ‘Sou feia, mas tô na moda’ reconfiguraram suas experiências periféricas em mecanismo de poder: fala e escuta. Utilizaram as imagens de controle sobre si como ferramentas para a visibilidade e questionam desde processos de construção social de beleza até o direito de liberdade dos seus corpos. Elas explicitam no documentário como há diversificados formatos de movimentos perante as correntes do sistema patriarcal.

O percurso das funkeiras, delineado no documentário, demonstra uma expressão da voz subalternizada, pois as mulheres falam por/de si, e conseguem ser ouvidas, compreendidas e articuladas. São sujeitos com agência potente que sacodem as relações de poder, transformando lugares marginalizados em lugares de expressão cultural criativa e de ressignificação de gêneros musicais e identidades.

### Referências

BITTENCOURT, B. “Funk movimenta R\$ 10 milhões por mês só no Rio de Janeiro, diz estudo”. Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foiha/ilustrada/ult90u492067.shtml>> Acesso em: 07 de setembro de 2019.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese de doutorado. Faculdade de Educação. USP. 2005.

CARVALHO, José Jorge de. **O olhar antropológico e a voz subalterna**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Sociedade & Estado, Brasília, 31(1), 2016, (p. 99-127).

COLLINS, Patricia Hill. Patrícia Hill Collins explica o pensamento feminista negro – Imagens de Controle, 2018. **Entrevista à editora Boitempo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/>

watch?v=XVdbyhuAJEs&t=355s. Acesso: agosto de 2019.

CRENSHAW, Kimberle. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**, Estudos feministas 1, p.171-189, 2002.

HOOKS, Bell. 2015. **Mulheres negras: moldando a teoria feminista**. *Revista Brasileira de Ciência Política*. N. 16, Brasília, Janeiro-Abril. Pp. 193-210.

INOCÊNCIO, Nelson. Representação visual do corpo afro-descendente. In: PANTOJA, Selma et al (orgs.) *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001. Pp. 191-208.

KILOMBA, Grada. **"The Mask"** In: \_\_\_\_\_. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast. Verlag, 2. Edição, 2010.

LOPES, Adriana Carvalho; FACINA, Adriana. **Cidade do funk: expressões da diápora negra nas favelas cariocas**. VI Encontro de Estudos multidisciplinares em cultura, Salvador, 2010.

LORD, Audre. Textos Escolhidos. [s.d] [Mimeo]. - **Discutir Entrecruzamento de eixos de discriminação**. 36p.

PIECADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

SILVA, Nelson Fernando I. Representação Visual do Corpo Afrodescendente. In: Selma Pantoja. (Org.). *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília: Paralelo 15, 2001, v., p. 191 – 208.

SOU FEIA, MAS TO NA MODA. Direção: Denise Garcia. Brasil, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7TEGmeETANE> Acesso: julho de 2019.

UCPA, União dos Coletivos Pan-Africanistas. **Lélia Gonzalez: Primavera para as rosas negras**. Rio de Janeiro: Diáspora Africana, 2018.

WERNECK, Jurema. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo**. In: Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux [en línea]. Genève: Graduate Institute Publications, 2009.

VIANNA, Hermano. **Funk e cultura popular carioca**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 244-253.

Recebido em 15 de outubro de 2019.

Aceito em 1º de novembro de 2019.