

IMAGENS DE MULHERES EM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS POPULARES: UM ESTUDO DAS CANTIGAS DE AMIGO MEDIEVAL E DOS FUNKS CARIOCAS

IMAGES OF WOMEN IN POPULAR ARTISTIC PRODUCTIONS: A STUDY OF MEDIÉVAL FRIEND CANTIGAS AND CARIOCAS FUNKS

Amanda Macêdo Nunes 1
Maria Perla Araújo Morais 2

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar reflexões sobre o perfil feminino presente em uma composição literária medieval e em alguns funks cariocas, para vermos se a imagem da mulher das cantigas é a mesma imagem da mulher dos funks. Isso porque acreditamos que o que pensamos sobre a mulher hoje é uma construção social reforçada, ao longo do tempo, por imagens comuns em nossa vida cultural. Nas produções literárias da Península Ibérica entre os séculos XII e XV, as cantigas de amigo tratam sempre de assuntos relacionados ao cotidiano das mulheres do povo. Entretanto, observando o perfil do sujeito feminino, notamos que as mulheres, nessas cantigas, são vistas como aquelas que, a todo o momento, se valem da sensualidade. No contemporâneo, quando atentamos para produções musicais populares como algumas letras do funk carioca, podemos observar um tratamento similar, quando propagam a objetificação da mulher.

Palavras-chave: Mulher. Cantigas Medievais. Funk.

Abstract: The present work aims to present reflections on the female profile present in a medieval literary composition and some carioca funks, to see if the image of the songs is the same image of the woman. This is because we believe that what we think about women today is a social construction reinforced over time by common images in our cultural life. In the literary productions of the Iberian Peninsula, the songs of friend always deal with subjects related to the daily life of the peasant women. However, observing the profile of the female subject, we note that women in these songs are seen as those who, at all times, use sensuality. In the contemporary, when we look at musical productions such as some letters of funk carioca, we can observe a similar treatment, when they propagate the objectification of women.

Keywords: Women. Medieval Songs. Funk.

Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Tocantins 1
(UFT). Pós-graduanda em Tradução, Interpretação e Docência em Libras pela
Uníntese. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5502-9252>.
E-mail: amandamnnunes@gmail.com

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal 2
Fluminense (UFF). Professora da graduação e da pós-graduação em Letras da
Universidade Federal do Tocantins (UFT). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9860-1706>. E-mail: perlamorais@gmail.com

Introdução

O objetivo deste artigo é observar através da análise de uma cantiga de amigo e alguns funks cariocas a imagem de objetificação da mulher em várias produções artísticas, reflexos de uma sociedade que, muitas vezes, institui um lugar subalterno para o sujeito feminino.

As cantigas de amigo da Península Ibérica foram escritas entre os séculos XII até meados do século XIV e têm como característica retratar a realidade da mulher através de um eu-lírico feminino: “As cantigas de amigo se caracterizam pelo fato de o trovador cantar a realidade da mulher: o “eu” feminino exterioriza suas emoções, aflições, expectativas, encontros amorosos, desencontros etc.” (ABDALA; APARECIDA, 1994, p.13). Os pensamentos, sentimentos e desejos das mulheres eram descritos pelos trovadores, e não por elas mesmas, o que nos faz questionar se a versão contada pelo trovador, de fato, pode ser vista como uma maneira legítima de representar a mulher. Percebemos que as mulheres representadas nessas cantigas são de um grupo, as mulheres do povo, e comumente estão associadas às imagens que correspondem, no mundo cristão, à personagem bíblica Eva. A maneira como as cantigas de amigo representaram a mulher do povo é bem distinta da forma como as mulheres da corte foram tratadas. Para estas, há as cantigas de amor, que representam a mulher de maneira idealizada, algo mais próximo à imagem de Maria, numa acepção cristã. Portanto, tanto nas cantigas de amor quanto na de amigo há uma imagem que acaba reduzindo a experiência de ser mulher, o que pode ser explicado pelo fato de quem estar falando pelas mulheres serem os trovadores.

Acreditamos que a imagem da mulher, sendo retratada por homens, reduz a experiência feminina a comportamentos caricaturais e muitos limitados, enfim, podemos perceber que o sujeito feminino é reduzido a estereótipos que reproduzem, ainda hoje, as imagens que vemos nas cantigas.

São poesias, romances, contos em que vemos essa repetição, mas uma produção específica nos chamou a atenção por também muitas vezes tratar da mulher do povo sob o ponto de vista masculino: as letras do funk carioca. Escolhemos alguns funks para observarmos essa similitude: *Malandramente*, de Dennis DJ, *O bonde passou*, de MC Gui, e *Sobe e desce*, de MC Papo.

Segundo Spivak (2014, p.165), “o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais [...]”. A afirmação de Spivak chama atenção para como a sociedade trata de maneira diferente o sujeito feminino. Isso se dá principalmente porque quem é a identidade hegemônica em nossa sociedade é o sujeito masculino. As instituições e a arte também acabam reproduzindo e ratificando essa valorização, às vezes, de maneira explícita e, outras, reproduzindo certos símbolos e imagens sociais. Por isso, analisando certos produtos culturais somos capazes de perceber como a sociedade trata a mulher.

O ódio às mulheres é historicamente sustentado pelo mando, autoridade e autoritarismo. A importância da auto-representação da mulher é que, a partir do momento em que lhe é permitido o direito à fala, ela pode expressar de forma autêntica, política e, até mesmo poética, o seu ponto de vista, propiciando à representação literária outras vivências ou perspectivas diversas às que estamos acostumadas pela escrita falocêntrica. Observar a escrita literária a partir de um “lugar de fala” é uma atitude que contribui, portanto, para que alguns sujeitos subalternos sejam ouvidos bem como suas formas de pensar o mundo também. Ao lutar pelo direito das mulheres, lutamos também pelos direitos do índio, do negro, de pessoas trans, trabalhadores etc. Essa luta não é uma luta por direitos individualistas; é uma luta pela efetivação das identidades.

Lopes (1996) afirma que a imagem da mulher não se constrói apenas em relação ao homem, mas historicamente. Como exemplo, temos os primeiros textos literários produzidos na Península Ibérica, as cantigas, em que as mulheres aparecem sendo descritas ora como imagens de Eva, ora como as imagens de Maria. Acionamos essas personagens bíblicas e as relacionamos às cantigas, porque é o momento em que a Igreja Católica se fortalece como instituição não só unificadora da Europa, mas como produtora de dogmas, normas e comportamentos. Em *Uma história do Corpo na Idade Média*, Jacques Le Goff e Nicolas Truong (2006) nos ajudam a entender essas imagens e como elas são entendidas e reproduzidas no período medieval.

A primeira parte deste trabalho se dedica a apresentar as características do funk e dos gêneros cancioneiros. O funk é apresentado como patrimônio cultural do Rio de Janeiro, suas características e uma breve introdução sobre o seu surgimento no Brasil. Também falaremos das cantigas e, em especial, das cantigas de amigo na Península Ibérica.

Na segunda parte do trabalho, será abordada uma cantiga de amigo: *Vayamos irmana*, de Fernando Esquio, e três funks cariocas: *O bonde passou* de MC Gui, *Malandramente*, de Dennis DJ, e *Desce e Sobe*, do DJ Papo, para que possamos comparar como a imagem da mulher vem sendo construída ao longo dos anos nessas produções artísticas. Nessa parte falaremos sobre a misoginia, patriarcalismo, a imagem de Eva e Maria e lugar de fala.

As cantigas de amigo

Os gêneros cancioneiros da Idade Média são legitimados por vários críticos e distinguem-se em cantigas de amigo, cantigas de amor e cantigas escárnio e maldizer. As cantigas de amigo supõem a fala de uma mulher; as de amor, o eu-lírico é masculino. As cantigas de escárnio e maldizer são de assuntos satíricos: “Os cancioneiros resultam de um complexo processo de coleção de rolos, ou rotuli, de poemas individuais, ou jograis, que se acaba por realizar numa fase em que o gênero das cantigas em causa aparece como constituindo uma escola” (SARAIVA; LOPES, 1996, p.48).

Diferente das cantigas de amigo, onde o amor pode acontecer, nas cantigas de amor, é retratado o ideal de amor cortês e provençal. A mulher da cantiga de amigo é a mulher do povo e a mulher da cantiga de amor é a mulher da corte. A mulher das cantigas de amor é retratada como Maria, mãe de Jesus, a virgem, fiel e intocável:

[...] o amor não é uma experiência vivida ou aguardada às margens da fonte, mas é – acima de tudo – a experiência de amar sem ser correspondido, de sonhar com o objeto inacessível. E quanto mais inatingível se torna a figura feminina, mais ela é símbolo de perfeição e pureza (ABDALA; APARECIDA, 1994, p.16).

A demonização e tensão entre o corpo feminino e o corpo masculino fica mais latente no período em que o cristianismo começa a tomar forma no ocidente. A Igreja passa a ser mediadora entre o corpo da mulher, sua vida sexual, gestos, comportamentos e a maneira como deveria se portar na sociedade. Todos esses preceitos da Igreja eram questões que começam a circular na sociedade. Existia também uma tensão entre o bem e o mal, corporificado no sujeito feminino. O bem seria a procriação divina, castidade, casamento, família e a virgindade de Maria. O mal seria a perversão de alma, vida luxuosa, prostituição, fornicção:

A ‘tensão’ entre um corpo feminino ‘diabolizado’ e um corpo masculino ‘endeusado’ ficaria latente no período, porque de início o corpo na Idade Média foi renunciado. Controlar a sexualidade feminina, seus gestos, suas práticas, sua conduta na sociedade passaria a ser uma questão mediada pela Igreja e aceita pela sociedade. Mesmo assim, o próprio corpo feminino não deixou de também ter ‘tensões’ entre o bem (a procriação, a virgindade de ‘Maria’, a castidade e o cuidado com a família) e o mal (a sexualidade, a prostituição, a luxúria e a perversão da alma), porque “o culto do corpo da Antiguidade cede lugar, na Idade Média, a uma derrocada do corpo na vida social” (p. 37). Igualmente importante, foram os ‘tabus’ construídos pela instituição religiosa sobre os fluidos corporais, como o esperma e o sangue. [...] não é por acaso que “a subordinação da mulher possui uma raiz espiritual, mas também corporal”. Sendo ela ‘fraca’, conforme a verá a Igreja, “a primeira versão da Criação presente na Bíblia é esquecida em proveito da segunda, mais desfavorável à mulher” (SILVA, 2019, n. p).

Maria, personagem bíblica, é usada, em textos medievais, como exemplo de uma mulher que não é associada à traição, é confiável e o oposto de Eva, que é associada a algo negativo, mas, como já mencionado, esses dois perfis são propriedades dos homens e passam a ser vinculados pela narrativa cristã da Igreja Católica. Maria não é associada ao sexo, assim como as mulheres das cantigas de amor. Segundo LE GOFF e TRUONG (2010), os teólogos transformaram o pecado original, de Eva e Adão, em pecado sexual, por isso a mulher que é associada a Maria paga com o próprio corpo, não sendo associada a sexo e muito menos ao prazer nesse ato. O contrário acontece com a mulher associada a Eva, que também paga com o próprio corpo, mas de forma negativa, suja, pecaminosa e culposa. Poderíamos associar a imagem de Maria às mulheres que aparecem na cantiga de amor, já Eva poderia ser associada às mulheres das cantigas de amigo.

As duas cantigas podem ser pensadas por essa distinção, além de outras como o fato de serem escritas uma com o eu-lírico feminino e a outra com o eu-lírico masculino. Saraiva e Lopes (1996), além dessa diferenciação quanto ao eu-lírico, optam também por creditar às cantigas de amor mais complexidade, embora também percebamos nas cantigas de amigo o uso do paralelismo, algo que demonstra o trabalho formal dessa produção artística. Assim, não sabemos ao certo se há um julgamento de valor oriundo do status da cantiga, uma vez que as cantigas de amigo também são populares.

As cantigas de amigo apresentam objetivos e estruturas bastante peculiares. Geralmente o último verso de cada estrofe é o primeiro verso da próxima estrofe. São construídas em paralelismo e sua unidade rítmica é o conjunto de estrofes ou um par de duas estrofes e dois versos. Na página 14 do livro *História Social da Literatura Portuguesa*, os autores Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1994), trazem um exemplo dessa estrutura das cantigas de amigos, usando como exemplo uma cantiga de D. Dinis:

- Aí flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai, Deus, e u é?

Aí flores, ai flores do verde ramo,
se saberes novas do meu amado?
Aí, Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo
aquele que mentiu do que pôs comigo?
Ai, Deus e u é?

Se sabedes novas do meu amado
Aquele que mentiu do que mi á jurado?
Ai, Deus, e u é?

- vós preguntades polo voss' amigo?
E eu ben vos digo que é san' e vivo.
Ai, Deus e u é?

Vós me preguntades polo voss' amado?

E eu ben vos digo que é viv' e sano.

Ai, Deus e u é?

Eeu ben vos digo que é san' e vivo,

e será vosc' ant' o prazo saído.

Ai, Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é viv' e é sano

e será vosc' ant' o prazo pasado.

Ai, Deus, e u é?

O amor, o cotidiano doméstico e trabalhos femininos tornaram-se materiais para as cantigas de amigo. É importante ressaltar as figuras naturais sempre presentes nessas cantigas, como na poesia acima. Árvores, aves, riachos, rios e animais acabaram contribuindo para o lirismo das cantigas de amigo e para o “eu” feminino expressar o desejo e o amor. Na cantiga acima, o eu-lírico tem como interlocutora as flores, mostrando que os elementos naturais servem para a expressão do desejo e do sentimento. As flores são questionadas pelo eu-lírico feminino, que é retratada como uma moça que está aflita por respostas do seu amigo. Até o chama de mentiroso por não cumprir o que lhe prometeu. “Aquele que mentiu do que pôs comigo?”

Na segunda parte da cantiga, a partir da quinta estrofe, as flores começam a responder à moça, acalmando a moça e sanando suas dúvidas. Ao final da cantiga, as flores dizem que seu amigo chegará antes de passar o prazo, ou seja, antes do tempo estipulado.

Toda a inquietação expressa nessa cantiga era apenas ansiedade para ver logo o amado, por isso, a moça faz perguntas ao pinhal, demonstrando sua insegurança e desejo. A mulher é retratada nessa cantiga como insegura, apaixonada e ansiosa pela presença do seu amigo, o contrário do que acontece nas cantigas de amor em que é o homem que demonstra insegurança e desejo amoroso.

Na cantiga acima, notamos que o paralelismo utilizado reforça a ideia de ansiedade e inquietação por parte da donzela. O final de cada estrofe é o mesmo “Ai, Deus, e u é?”. As duas primeiras estrofes começam com “Ai, flores [...]”, a terceira e quarta estrofe “se sabedes [...]”, quinta e sexta estrofe “Vós me preguntades [...]” e as duas últimas estrofes com “eu ben vos digo [...]”.

Segundo Saraiva e Lopes (1996, p. 59), um grande grupo de cantigas mostra a vida popular e rural. A principal personagem é a mulher que se encontra com o namorado, que vai à fonte, que lava as roupas e o cabelo no rio, ou seja, apresenta a vida das mulheres do povo. Outro grupo de cantigas de amigo diz respeito aos ambientes domésticos, apresentando as moças a fiar, os rapazes pedindo autorização para um namoro e discussões entre mães e filhas. Nesse segundo tipo de cantiga, a mulher é apresentada como sendo mais segura de si e até provocando ciúmes.

Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1994) afirmam que a literatura oral foi divulgada em castelos e aldeias, por cantores e músicos que perambulavam por feiras, jograis e recitadores, desde a época do reinado de D. Sancho I (1185 -1211). Essas cantigas de amigo eram feitas para o povo, mas as cantigas de amor retratam a vida dentro da corte. A poesia era composta pelo trovador, representante da nobreza. Além do trovador, existia também o menestrel, que era um músico da corte. “recebiam o nome de trovadores os poetas que compunham, cantavam e instrumentavam suas próprias cantigas.” (MOISÉS, 1968, p.19). O vigor dessas produções foi entre 1250 e 1350. Essa literatura foi organizada em coleções, denominada *Os Cancioneiros*, que nos permitem a amostra de uma literatura peninsular em

galego – portuguesa: “Cancioneiro da Ajuda”; “Cancioneiro da Biblioteca Nacional”; “Cancioneiro da Vaticana”.

Os funks cariocas

Os funks cariocas são produções culturais não hegemônicas. Entretanto, no dia 1º de setembro de 2019, o funk carioca foi elevado a patrimônio cultural do Estado do Rio de Janeiro: “O funk carioca é hoje uma das maiores manifestações culturais de massa do Brasil e está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências da juventude de periferias e favelas” (LOPES, 2010, p. 10).

A história do funk está relacionada ao hip hop estadunidense, que teria se espalhado pelo mundo, chegando ao Brasil, se desligando de seu lugar de origem. Logo o hip hop tomou conta dos bairros do Rio de Janeiro. “Nos subúrbios e nas favelas do Rio de Janeiro, a diáspora africana ganha novos contornos e significados” (LOPES, 2010, p. 20). O hip hop passa a ser chamado pelos bairros periféricos de funk carioca, deixando de imitar práticas de outras culturas e adquirindo características próprias (LOPES, 2010).

Segundo Vianna (1990), desde os anos de 1970, o estilo musical animava os bairros periféricos do Rio de Janeiro. Os bailes funks contavam com os jovens das camadas mais pobres e periféricas. No ano de 1987, aconteciam cerca de seiscentos bailes funks por semana, no Rio de Janeiro, passando ser, assim, um evento muito comum no cenário carioca.

Mesmo com o número crescente de bailes, não eram lançados no Brasil os discos de maior sucesso nos bailes funks e na mídia não existia apoio ou divulgação desses bailes. Entretanto, esses eventos não dependiam de instituições externas, porque era algo pertencente às comunidades periféricas cariocas.

Para que os bailes acontecessem, os organizadores desses eventos conseguiam trazer discos novos e de forma clandestina dos Estados Unidos. Na maioria das vezes, esses discos eram gravados por gravadoras pequenas e independentes. Furacão 2000 e Soul Grand Pcx eram as proprietárias de equipamentos de baile funk mais conhecidas da época. Após conseguirem novos sucessos vindos dos Estados Unidos, era comum que rasgassem os rótulos dos discos, dessa forma as organizadoras de bailes rivais não teriam acesso aos mesmos funks (VIANNA, 1990).

O mercado carioca do funk e o mercado norte – americano são bem diferentes. Ao comparar uma festa de funk eletrônico no Rio de Janeiro e outra em Miami ou Nova York, percebe-se que as músicas, as danças, as roupas e até os equipamentos de som são diferentes. O hip hop nos Estados Unidos seguia o estilo B-Boy, um uso exagerado de marcas esportivas. Já no Rio, as roupas seguiam o estilo de se vestir dos surfistas, algo que seria inaceitável para um B-Boy. Os dançarinos cariocas preferem versões instrumentais, as letras de suas músicas são carregadas de rimas com o nome da favela, bairro ou pornografia (VIANNA, 1990).

Vianna (1990) afirma que os funkeiros de São Paulo seguiam o padrão de Nova York, já os funkeiros do Rio seguiam outro caminho: criaram seu próprio estilo com base no que veio de fora. A constante exaltação do funk por jovens suburbanos, aparentemente dificultou o acesso do funk as camadas médias do Rio de Janeiro. Essa juventude de classe média estava envolvida com o Rock, movimento que às vezes tem características conflitantes com o funk. Um novo estilo de funk, conhecido como *house*, surgiu em Chicago e chegou às boates de classe média do Rio, mas não repercutiu nos bailes funks. O *house* foi tocado em rádios e até virou coletânea de novela da rede Globo de televisão, provando que a aceitação de determinado estilo musical tem a ver com o contexto social e cultural onde ele aparece, pois o *house* surgiu em Chicago e depois nas boates de classe média da zona sul do Rio.

Segundo Rocha (2017), no ano de 2017, o funk foi alvo de um abaixo – assinado que contava com mais de 20 mil assinaturas. O abaixo – assinado pedia que o Senado transformasse o funk em crime. No ano seguinte, o prefeito de São Paulo, João Dória, chegou a afirmar que os eventos de funk que aconteciam nas ruas da cidade, chamados de Fluxos, eram o cancro que destruíam a sociedade. No mesmo período, surgiu um hit com mais de 300 milhões de visualizações no YouTube, “Deu onda”, de MC G15. A primeira música de uma cantora carioca que saiu pelo selo da Furacão 2000 foi “Show das poderosas”, da cantora Anita, em 2011, logo após ela

se tornou um dos maiores fenômenos pop do Brasil na década de 2010.

A discriminação do funk se dá por vários motivos. De um lado, reclamações de sua falta de musicalidade e nos lugares em que ocorrem os bailes funks são comuns às reclamações por perturbação da paz. De outro lado, existem reclamações de machismo, apologia à violência, objetificação da mulher, pedofilia e machismo. Acontece que não é raro que os movimentos de cultura popular sofram preconceito, mas nenhum é tão atacado quanto o funk, diz MC Leonardo. O antropólogo Hernano Vianna aponta que várias vezes ouviu relatos de policiais atirando com metralhadora nos bailes funks. Até mesmo o veículo caveirão, utilizado pelo BOPE, é utilizado para destruir festas de funk (ROCHA, 2017).

MC Leonardo afirma, em um artigo no jornal *O Globo*, que “o funk não é criador de violência... mas canaliza a violência” (2016 n. p.). O momento de surgimento do funk conta com a ampliação do código penal, fim da ditadura, aumento do consumo e o comércio de cocaína. Com o fim da ditadura militar, precisa-se de um novo inimigo e, o jovem pobre de periferia é o novo escolhido para ser vítima da criminalização brutal. No Rio, em 1995, uma Comissão Parlamentar de inquérito municipal foi instaurada para tentar, sem sucesso, relacionar o funk ao tráfico de drogas. Quatro anos depois de instaurado uma nova CPI, originou uma Lei que exigia uma série de medidas de segurança para as realizações dos bailes entre elas: permissão e presença da polícia para os bailes, detectores de metais e proibição de músicas com apologia à violência. No ano de 2008, nas comunidades cariocas foram instaladas as Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs), que proibiram os bailes funks. Eles, então, migraram para as zonas de tráfico de drogas, daí surgiram os “proibidões”, que são os funks com apologia a violência, crimes e facções (ROCHA, 2018).

Mesmo após o funk ter sido elevado a patrimônio cultural do Rio de Janeiro, ele continua sendo alvo de preconceito. Entende-se que a cultura é um direito do cidadão e, que a cultura de qualquer povo deve ser protegida, principalmente a dos silenciados e marginalizados. Portanto, é preciso seriedade para tratar do assunto, uma vez que ele é cercado por ideias que comumente reproduzem a resistência que a identidade brasileira tem com as comunidades periféricas.

Para Lopes (2010), assim como toda cultura negra, o funk é invadido pelas forças da mercantilização, pois precisa ser vendido, dessa forma, é produzido o que se pode vender. Assim, não mais se canta a realidade da favela, preferindo temas que o mercado quer ver dentro das comunidades periféricas. Essa mercantilização interrompe as formas de expressão da cultura negra e do funk. Nas palavras da própria autora,

Porém, como toda cultura negra, o funk é criativo e estratégico, mas é também vulnerável. As forças da mercantilização penetram diretamente nas suas formas de expressão, classificando e homogeneizando a sua musicalidade, oralidade e performance. Reificam-se, desse modo, os binarismos dos padrões culturais ocidentais: autêntico versus cópia, alto versus baixo, resistência versus cooptação etc. O funk entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras dentro de uma perspectiva burguesa, na qual a alteridade é posta em seu devido lugar, ou seja, é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo desses binarismos hierárquicos. (LOPES, 2010, p.20)

Críticas ao funk vêm sendo feitas desde o seu surgimento. Muitas críticas ao gosto musical são mascaradas de preconceito, uma das maneiras que a sociedade brasileira encontrou de reforçar o seu racismo e preconceito com os negros, pobres e moradores de comunidades periféricas. Muitas vezes, utiliza-se a desculpa de que quem ouve esse gênero de música é sem cultura, mesmo o funk sendo reconhecido como patrimônio cultural do Rio de Janeiro. Lopes (2010, p. 20) afirma que “[...] a crítica ao funk escancara a maneira pela qual a sociedade brasileira renova seu racismo e preconceito de classe camuflados pela retórica ocidental do ‘bom gosto estético’”

Segundo Prado (2018), após o funk ter nascido no Rio de Janeiro, hoje já se espalhou por São Paulo e outros Estados. Em São Paulo e outros estados, os DJs trabalham com o 150 bpm (velocidade das batidas por minuto). Essas tentativas de implementarem o 150 bpm se dá em razão de quererem sons mais comerciais e um número maior de ouvintes. A batida mais comum do funk e usada até 2015 é o 130 bpm, ainda usada em São Paulo. Segundo o DJ RD, que foi o responsável por incluir o 150 bpm no funk paulista “Só quer vrau”, o 150 é um som mais “pegado”, “mais para cima”.

Nos últimos anos, o Rio de Janeiro deixou de ser o protagonista do funk brasileiro, enquanto que, em São Paulo, houve a elevação da ostentação nas letras de funk e a ascensão de nomes como Kondzilla, MC Fiot, Kevinho, Livinho e outros. A volta do 150 bpm se deu justamente no período em que o funk carioca deixou de ser proibido. Esse funk acelerado estaria presente em festas como Complexo da Maré, Nova Holanda e Baile da Gaiola (PRADO, 2018).

Dennis DJ, um importante nome no mundo do funk, responsável por produzir “Cerol na mão”, em entrevista ao portal de notícias G1, conta que, devido à crise no Rio de Janeiro, boates e casas de shows foram fechadas. Isso acabou por minar alguns talentos que migraram para outros lugares. O retorno do 150 animou novamente os amantes do mundo do funk a voltarem a produzir. O funkeiro foi responsável por remixar funks do 150bpm para uma camuflagem mais comercial como, por exemplo, “Medle y da Gaiola” (PRADO, 2018). Dennis DJ acredita que sua criação foi uma boa ideia, pois deu um ar mais profissional ao funk e acrescentou mais qualidade.

O reconhecimento do funk como patrimônio cultural é visto por muitos pesquisadores do tema como um fruto de resistência e lutas contra o preconceito com a música que veio dos bairros periféricos do Rio de Janeiro. O funk carioca ou funk da galera, como também é chamado no Rio, é um dos principais movimentos culturais dos jovens periféricos, está diretamente relacionado aos estilos de vida e experiências desses jovens subalternos (COUTINHO, 2014).

O projeto de lei que elevou o funk a patrimônio cultural contava com algumas justificativas: o funk promovia empregos e união entre jovens e classes sociais, unindo a favela ao asfalto.

Um levantamento da FGV (Fundação Getúlio Vargas) de 2008 estimou que, só no Rio de Janeiro, o ritmo era responsável direto por cerca de 10 mil empregos e um faturamento de R\$ 10 milhões por mês. Segundo o estudo, as bilheterias de 879 bailes rendiam R\$ 7,02 milhões. Os ganhos de MCs, DJs, vendedores ambulantes e funcionários de equipes de som seriam responsáveis por mais R\$ 1,4 milhão. Já os cachês das equipes de som totalizariam R\$ 2,14 milhões. (ROCHA, 2017. n.p.).

O funk, entretanto, também conta com empresários que, pensando no mercado, restringem a diversidade de letra que seus MC's podem cantar. Assim, vemos que o lugar que muitas vezes foi de crítica social, foi mercantilizado, reproduzindo imagens estereotipadas sobre a periferia. Apesar disso, alguns MC's ainda continuam cantando a poesia da favela, mas que não tem espaço nas mídias e bailes (COUTINHO, 2014). Abaixo, um exemplo de rap com apelo social, interpretado por Mc Cidinho e Doca. “Rap da felicidade” que foi lançado no ano de 1994.

Eu só quero é ser feliz

Andar tranquilamente
Na favela onde eu nasci
É...
E poder me orgulhar
E ter a consciência
Que o pobre tem seu lugar

Minha cara autoridade eu já não sei o que fazer

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

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar
 Pois até lá nos bailes eles vem nós humilhar
 Ficar lá na praça que era tudo tão normal
 Agora virou moda a violência no local
 Pessoas inocentes que não tem nada a ver
 Estão perdendo hoje o seu direito de viver
 Nunca vi cartão postal que se destaque uma favela
 Só vejo paisagem muito linda e muito bela
 Quem vai pro exterior da favela sente saudade
 O gringo vem aqui e não conhece a realidade
 Vai pra zona sul pra conhecer água de cocô
 E o pobre na favela vive passando sufoco
 Trocaram a presidência uma nova esperança
 Sofri na tempestade agora eu quero a bonança
 Povo tem a força, precisa descobrir
 Se eles lá não fazem nada faremos tudo daqui (2018, s.p.)

Esse rap faz um apelo à maneira como a periferia é esquecida pelo poder público. No início da música, há o sentimento dos desejos de jovens serem felizes no lugar onde nasceram e do desejo de poderem ter consciência de seu lugar social. O funk de Cidinho e Doca também expressa a violência vivida na periferia e reclama a falta de diversão do povo, pois, quando acreditam que se tem diversão, são humilhados nos bailes funks: “Diversão hoje em dia não podemos nem pensa, pois até lá nos bailes eles vem nos humilhar”. A desigualdade social também é apontada, quando reflete que os ricos vivem bem, enquanto o pobre fica a mercê da violência: “Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela o pobre é humilhado, esculachado na favela. Já não agüento mais essa onda de violência”.

Por fim, o rap faz um apelo às autoridades, para que tenham mais competência, para que aprendam a olhar para a comunidade com outros olhos. “Só peço autoridades um pouco mais de competência”. O povo é chamado a lutar e a descobrir a força que tem. “Sofri na tempestade agora eu quero a bonança, povo tem a força, precisa descobrir, se eles lá não fazem nada faremos tudo daqui.”

Segundo Lopes (2010), quando o funk começa a ser ouvido pela zona sul, depois dos anos 1990, existe uma espécie de divisão: um tipo é ouvido nos bairros de elite e outro que é ouvido pelos bairros pobres, deixando em evidência pela mídia que a favela seria um lugar de retrocesso e primitividade. Os constantes ataques midiáticos ao funk e seu povo podem ser encarados como um processo de criminalização da cultura negra: “Por outro lado, tais culturas são sempre vistas com muita desconfiança pelas elites nacionais, que geralmente colocam-na num esquema classificatório que as associam com tudo aquilo que é considerado de baixa qualidade, esteticamente pobre e politicamente alienável” (LOPES, 2010, p. 45).

Alguns MCs tornaram – se notícia no ano de 2005, por estarem envolvido em um suposto crime, ligando o funk ao tráfico de drogas. Quando é associado à favela, o funk é noticiado pela mídia como um distúrbio da ordem, nunca é visto como cultura ou diversão de jovens. Qualquer prática associada à favela costuma ser vista com olhos de preconceito. Os adeptos desse ritmo musical são vistos como marginais, sempre ligados ao que é bárbaro, sujo e criminoso. (LOPES, 2010).

O problema que a elite tem em reconhecer o funk como cultura é o fato de que tal reconhecimento negaria que o funk é crime e questão de polícia. Esse movimento dá voz aos

subalternos e é tão perseguido, pois dá espaço ao que antes não tinham voz: “A questão do funk é classista e, pior, racista. O funk é perseguido por racismo. O Funk é preto! Tem em sua história a negritude dos bailes black do passado. O funk é democrático e, por isso, perigoso” (SALLES, 2011, p. 37). Portanto, para pensar o funk também temos que refletir sobre como a sociedade se relaciona com as identidades periféricas.

A imagem da mulher nas cantigas e funks

Sobre o tratamento que se dá ao sujeito feminino em algumas composições artísticas, notamos algumas recorrências, sobretudo em relação a algumas imagens de subalternidade. Isso porque uma sociedade patriarcal e misógina acaba retratando em seus produtos culturais uma maneira de ver a mulher reduzindo-a a alguns estereótipos como a “do lar”, “a louca”, “a traiçoeira”, “a devassa” ou a “mãe”. Embora sejam até imagens díspares ou antagônicas, acabam reduzindo a experiência do sujeito feminino a alguns comportamentos, linguagem, corpo, elaborando uma gramática de gênero que acaba sendo naturalizada em nossa vida social.

Romances, poesias, músicas, pinturas não estão imunes a essa gramática, portanto é preciso um olhar atento ao que se fala sobre mulher nos produtos culturais. Nesse sentido, podemos aproximar alguns aspectos presentes nas cantigas de amigo e em algumas letras de funks cariocas quando ambos tratam do sujeito feminino. A forma como a mulher do povo é retratada nas cantigas e a forma como a mulher da periferia aparece nos funks cariocas nos fazem lembrar da maneira subalternizada como a identidade hegemônica trata do sujeito feminino: o homem como superior e a mulher como algo negativo.

Segundo Tiburi (2018), a misoginia é um discurso de ódio que constrói uma imagem verbal e visual das mulheres como seres que pertencem a um campo negativo. Esse tipo de violência também é linguagem, assim a misoginia envolve violência física, verbal, estupro e espancamento. A mulher em nossa sociedade está constantemente associada à loucura, à histeria, como se houvesse uma natureza ou uma predisposição a ser inferior ao homem.

Simone de Beauvoir afirma, em seu livro *O segundo sexo* (1980), que ninguém nasce mulher, pelo contrário, torna-se mulher. Não é o destino psíquico, biológico ou econômico que molda a forma como a mulher se firma na sociedade. Seria a sociedade que moldaria o sujeito feminino com imagens subalternas subordinadas ao homem.

Nas cantigas de amigo, podemos perceber claramente como a mulher do povo é relacionada ao sexo e desejo. A exemplo disso, temos a cantiga “*Vayamos irmana, vayamos dormir*”, de Fernando Esquio. Segundo Manuel e Lopes (2011), Fernando Esquio era um trovador galego que, provavelmente, era ativo em finais do século XIII e início do século seguinte. Sua família possuía propriedades em Neda e Jubia, de onde ele era originário. Alguns especialistas apontam que Fernando Esquio pode ser reconhecido como um autor presente nas coleções dos cancioneros, Fermão do Lago. Entretanto, alguns investigadores como Resende de Oliveira acreditam que Fernando Esquio e Fermão do Lago não são a mesma pessoa. Devido à falta de informações sobre o autor, não é possível conhecer mais de sua história. Analisaremos a imagem da mulher em sua cantiga, *Vayamos irmana, vayamos dormir*.

Vayamos irmana, vayamos dormir

nas ribas do lago hu eu andar vi

a las aves meu amigo.

Vayamos irmana, vayamos folgar

nas ribas do lago eu hu vi andar

a las aves eu amigo.

Nas ribas do lago hu eu andar vi
seu arco na mão as aves ferir
a las aves meu amigo.

Nas ribas do lago hu eu andar vi
seu arco na mão a las aves tirar
a las aves meu amigo.

Seu arco na mão as aves ferir
a las aves que cantavam leixá – las guarir
a las aves meu amigo.

Seu arco a mão a las aves tirar
a las que cantavam non nas quer matar
a las aves meu amigo (ESQUIO, 1994, p. 58).

As duas primeiras estrofes da cantiga apresentam – nos duas moças: uma que sabe que existe um amigo no lago e a outra que está sendo levada para o lago pela primeira moça. É importante ressaltar que essas cantigas demonstram a forma como a mulher do povo era vista e retratada pelos cancioneiros. A mulher que chama sua amiga para ir ao lago, mesmo sabendo que existe um homem lá, é retratada como aquela que se vale da sensualidade e liberdade corporal. Na estrofe seguinte, existe uma metáfora para o órgão sexual do homem: o “arco na mão” faz menção ao falo do homem, e as aves que o amigo fere são moças. Ou seja, o cancioneiro coloca a moça em uma posição semelhante à posição da imagem cristã da Eva, quando foi acusada de levar Adão ao pecado. A moça vai se oferecer ou tentar o caçador no lago. Expliquemos melhor essa tradição cristã.

De acordo com a narrativa cristã, quando Adão e Eva comeram do fruto proibido por Deus, no Jardim do Edem e Deus lhes perguntou sobre tal ato, Adão culpou Eva pelo erro dos dois. Em *Gênesis*, capítulo 2, versos 16 e 17, vemos que Deus deu a ordem de que os frutos da árvore do conhecimento do bem e do mal não poderiam ser consumidos, mas essa ordem foi dada a Adão antes de Eva ser criada. Após o diabo ter oferecido o fruto a Eva, ela levou a Adão e ele comeu. Ao serem questionados pelo erro, ele joga a culpa para a mulher. “Então, disse o homem: A mulher que me deste por esposa, ela me deu da árvore, e eu comi.” (BÍBLIA, Gênesis, 3:12). Além de o homem culpar a mulher, culpou a Deus.

Essa culpa atribuída a Eva, dentro da narrativa cristã, com o fortalecimento da Igreja na Idade Média, acaba sendo incorporada à figura da mulher na vida social e nas produções culturais. Os corpos, a linguagem, o comportamento das mulheres vão sendo reproduzidos a partir dessas imagens, algo que perdura até hoje e corrobora para a maneira subalternizante de olhar para a mulher em algumas produções culturais e em nossa vida social.

Na penúltima estrofe da cantiga, vemos que o amigo do lago não fere as moças que cantam: as mulheres que lhe agradam são bem tratadas. Beauvoir (1980), afirma que, desde criança, a mulher aprende a distinguir o que é feio e o que é bonito, aprende que precisa ser bonita e agradar ao homem, algo reforçado pela cantiga. Dessa forma a mulher precisa renunciar sua autonomia e apenas preocupar – se em ser agradável, como na cantiga. Graça Lopes e Manuel Ferreira nos explicam essa cantiga e chamam atenção para a “sugestão” de sensualidade, obtida pela polissemia da linguagem:

Uma moça desafia a sua irmã para irem ambas dormir e folgar (e a sequência destes verbos não é fortuita) para as margens do lago, onde sabe que o seu amigo anda, com o seu arco, à caça de aves. Nas duas estrofes finais, ela acrescenta que ele não tencionar matar as que cantam. Mas se o que esta voz feminina diz é relativamente simples e quase elementar, é no que ela sugere (mas não diz) que teremos de procurar as pistas que conduzem a este universo de subtil sensualidade, harmónico com o quadro natural em que a cena se desenrola. O leitor pode, assim, tentar perceber, por exemplo, o valor simbólico das aves no poema, o contraste entre o feminino e o masculino (em particular, o papel da caça e do arco), ou ainda a mistura de ousadia e receio com que o trovador desenha, de forma notável, a figura intemporal de uma jovem apaixonada. (LOPES; FERREIRA, 2011, s.p.)

No livro *História da Literatura Portuguesa* de A. J. Saraiva e Óscar Lopes (1994), existe uma análise da cantiga de amigo citada acima e é importante ressaltar que os autores do livro elogiam a forma como os cancioneiros retratavam as mulheres do povo: “É de notar, por outro lado, a simpatia com que alguns poetas sabem colocar – se dentro do ponto de vista da mulher e dos interesses femininos [...]” (SARAIVA; LOPES, 1996, p.64). Os escritores não questionam quem está falando por essa mulher (o trovador), nem se sua visão sobre ela é tão vigorosa quanto seria se fosse uma mulher falando realmente de si. Acabam elogiando a maneira perfeita como os trovadores se colocam no lugar das mulheres. Sabemos, atualmente, como afirmações como essa introduzem o problema da representação: o problema de que qualquer identidade, de maneira universal, pode entender e falar de outras identidades.

O homem branco falante é uma forma personalizada da velha soberania patriarcal. Um corpo presente, um modo de ser, a materialização concreta do poder, seu simulacro em estado bruto. Na ordem do discurso patriarcal, o “homem branco” é uma figura e uma lógica ao mesmo tempo. Está autorizada a falar sobre todos os assuntos, a fazer o que bem entender, muitas vezes até a perversão, a produzir e a reproduzir uma visão de mundo que a favorece (TIBURI, 2018, p. 58).

Marcia Tiburi (2018) defende ainda que a conquista do lugar de fala da mulher só é possível através de um contexto dialógico. Fora disso não é possível sustentar a defesa por direitos. O lugar de fala pede o lugar de escuta: “[...] os homens não escutam as mulheres, os heterossexuais não escutam os não normativos, os brancos não escutam os negros, os opressores afinal, não escutam os oprimidos” (TIBURI, 2018, p.57). Em uma sociedade democrática deveria existir o espaço de fala e escuta de todos, mas, se não existe o lugar de escuta, como haveria o lugar de fala? Daí se dá a problematização do lugar de fala, que é colonizado por um sistema de opressão e poder, pois quem fala, invariavelmente, é quem tem o poder.

Tiburi (2018) afirma que, ao longo dos anos, os homens produziram discursos, apagaram os textos das mulheres e se tornaram os proprietários de todo o saber e de toda lei, desde a literatura, ciência, filosofia até o direito. Foi um processo demorado até a mulher conquistar o seu lugar de pesquisa, de memória e seu “lugar de fala”. O direito simples de falar sempre esteve com os portadores do falo. As mulheres sempre foram tratadas como incapazes para o poder e para o conhecimento, o conhecimento lhes era negado. Somente as mulheres “boas” eram merecedoras disso e invariavelmente essas mulheres seriam as que se encaixassem nos padrões que são criados para elas, numa normalização do corpo e comportamento. Mesmo assim, o conhecimento que podiam acessar era muito restrito, em detrimento ao oferecido ao homem.

A cantiga de amigo, de Fernando Esquio, expressa que as donzelas do povo ou tentam e se oferecem aos amigos, ou estão sempre procurando sensualidade e realização dos seus desejos. Aparentemente a donzela não é obrigada a ir ao lago, até porque ela sabe que, se não

agradar ao amigo, ele pode a ferir. Mesmo assim, ela vai e ainda convida uma amiga, reforçando o que Simone de Beauvoir afirma e já foi citado antes nessa pesquisa: a mulher é ensinada a ser mulher. A donzela da cantiga aprendeu que é necessário agradar aos homens e acaba repassando isso a outra moça da cantiga.

Por fim, seria interessante percebermos que as imagens reforçadas na cantiga é a do caçado (o amigo) e a da caçada (a moça e amiga). Não invariavelmente dentro das cantigas de amigo os homens são associados a imagens potentes como cervos e caçadores. Enquanto isso, as mulheres são imagens impotentes: aves e passarinhos. Essas imagens reforçam uma maneira de lidar com a identidade feminina como sendo sempre a subalterna, inferior ou mais fraca. Portanto, acreditamos que há na cantiga a subalternidade feminina associada à mulher do povo: ela é sensual, procura ser caçada e ensina isso para as amigas, instituindo um círculo vicioso.

Na letra de funk “Malandramente”, de Dennis DJ, podemos perceber que assim como os canceiros viam a mulher do povo como aquela que precisa agradar ao homem, essa letra de funk mostra que a mulher seduz e só quer curtir:

A menina inocente
Se envolveu com a gente
Só pra poder curtir

Malandramente
Fez cara de carente
Envolvida c’a tropa
Começou a seduzir

Malandramente
Meteu o pé pra casa
Diz que a mãe tá ligando
Nós se vê por ai.

A palavra “menina” presente nesse funk é muito comum em muitos outros. Às vezes, a palavra é trocada por “novinha”, o que, para muitos, estaria associada à pedofilia. A erotização e pornografia fazem parte de alguns funks, porque, como já exposto, a indústria cultural elabora certas demandas e expectativas para esse mercado, sobrevalorizando temáticas mais sexualizadas do que sociais. “Novinha” é um termo que se refere às jovens menores de idade. Desse modo, parece que a erotização do funk encaixa-se muito bem no contexto de expansão da indústria pornográfica (LOPES, 2010, p. 147).

A letra de funk abaixo, *O bonde passou*, de MC Gui, apresenta uma imagem de mulher subalterna, assim como o funk e a cantiga já apresentados acima:

Corpinho uma beleza
Carinha de princesa
Vale mais que um diamante
Essa mina é uma riqueza

Ela quer AP na praia
Cobertura beira mar
Se ajoelha no chão
Me pedindo pra casar

Passou no calçadão
Do jeito que tá na moda
Olha a cara dos menino

Vish
Não tem quem no olha

O bonde passou a novinha observou
E o MC Gui
Nesse daí eu vou que vou

(ALVES, 2013, n.p).

O funk de MC Gui apresenta uma mulher que faz de tudo pelo homem, até mesmo se ajoelhar no chão, quer se casar, pois, teria uma vida boa, com apartamento na praia e cobertura a beira mar. O interesse pela mulher se dá devido ela ter um corpo bonito. O interesse é correspondido, mas no funk a situação subalterna da mulher fica claro porque quem tem o dinheiro é o homem; é o homem que a tem jogada a seus pés e é o homem quem a avalia. A imagem do homem como provedor ou caçador, porque potente economicamente, é reafirmada aqui.

Outra letra de funk que chama atenção pelo fato de demonstrar uma mulher submissa que faz o que o homem manda é o funk “Desce e sobe”, de MC Papo:

Seu jogo sensual
Me conquista, me domina
Descendo até o chão
Parece uma garotinha,
Vo faze o que se já to enfeitado,
Seu jogo de cintura
Esse requebrado.

(MATERNA, 2010, n. p).

Tiburi (2018) afirma que o machismo é sustentado pelo mando. No funk acima podemos ver a mulher se insinuando para o homem. É ela a responsável pelo jogo de sedução. Ela é vista sempre como o agente, que incita o outro, o homem.

De um lado, a mulher situa-se como a “fiel” ou a “amante” (e suas inúmeras nomeações, como “lanchinho da madrugada,” “mulher fruta”, “boa”, “puta”, “cicciolina” etc.); de outro lado, os rapazes se posicionam como um tipo de “jovem macho sedutor (LOPES, 2010, p. 132).

Assim como os gêneros canceiros tratavam a mulher do povo de uma forma diferente da mulher da alta sociedade, nos funks existe um tratamento dado a esposa, mulher fiel e outro tratamento dado a mulher que é amante. A mulher que se oferece o serve para dar prazer ao homem, mas não é digna do casamento, isso na visão machista e patriarcal da sociedade.

Fry (1982), afirma que jogos de sedução são fundamentados por conceitos “ativo” e “passivo”. O passivo é visto como o mais fraco, ou lado feminino, dominado e submisso. No funk e nas cantigas de amigo, as mulheres são tidas como passivas, vítimas da visão masculina que ou as colocam no campo do sagrado ou as colocam no campo da adoração, mas ambas colocam a mulher como propriedade e prestadora de serviços ao homem. A mulher que é a esposa fiel presta o serviço de esposa feliz que oferece uma boa família a seu homem. A mulher que é tida como a “puta” também acaba prestando serviço ao homem, voluntária ou involuntariamente.

Considerações Finais

No decorrer no trabalho, observamos o perfil de mulheres em cantigas medievais e funks cariocas. Na cantiga de amigo analisada, constatamos que o tratamento dado à mulher, como aquela que sempre se vale da sensualidade, é muito parecido com o de alguns funks cariocas. Nos funks ainda temos a imagem da “novinha” e da mulher que gosta de dinheiro e, por isso, se joga aos pés do homem, o agradando.

Assim como a mulher da cantiga de amigo *Vayamos irmana, vayamos dormir*, ensina sua amiga a agradar o rapaz do lago, observamos nos funks a mesma imagem de subalterna da mulher, que precisa agradar, satisfazer os desejos sexuais do homem, estar bonita e ser novinha. Com base nisso, concluímos que, a mulher ainda hoje, é vista como inferior ao homem. Essa imagem de passiva, caça, sexo frágil e subalterna é construída historicamente.

Referências

ABDALA, B. J.; APARECIDA, M.P. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Editora ática, 1994.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DESCE E SOBE. **Letras mus**. S.D. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-papo/1253099/> Acesso em: 19 nov. de 2019.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na idade média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LOPES, Adriana. “Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca. **Unicamp Instituto de Estudos da Linguagem**, 2010.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]. Lisboa: **Instituto de Estudos Medievais**, FCSH/NOVA. [Consulta em (indicar data da consulta)] Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt> Acesso em: 19 nov. de 2019.

LUCENA, F. História do Canecão. **Diário do Rio**, 2016. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-do-canecao/> Acesso em: 16 out. 2019.

MALANDRAMENTE. **Letras mus**. 2016. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/dennis-dj/malandramente/> Acesso em: 10 nov. de 2010.

MASSAD, Moisés. A literatura portuguesa através dos textos. São Paulo: Cultrix, 1968.

MAUSSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

O BONDE PASSOU. **Letras mus**. 2013. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-gui/o-bonde-passou/> Acesso em 19 nov. de 2019.

PRADO, Carol. **Visto como reviravolta no Rio**, Funk 150 bpm amplia território 2018. Por que ele é diferente?. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/10/16/visto-como-reviravolta-no-rio-funk-150-bpm-amplia-territorio-por-que-ele-e-diferente.ghtml> Acesso em: 14 nov. de 2019.

ROCHA, Camilo. Popular e perseguido, o funk se transformou no som que faz o Brasil dançar. **Nexo jornal**, 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2017/10/22/Popular-e-perseguido-funk-se-transformou-no-som-que-faz-o-Brasil-dan%C3%A7ar> Acesso em: 15 nov. de 2019.

SALLES, Marcelo. O funk é democrático e, por isso, perigoso. *Le Monde Diplomatique Brasil*. São Paulo: ano quatro, n. 42, jan, 2011.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura Portuguesa**. Porto, Portugal: Porto editora, 1996.

SILVA, Diogo. O corpo no ocidente medieval. **Scielo**, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2010000200019 Acesso em: 12 nov. de 2019.

TIBURI, M. **Feminismo em comum**: para todos e todas. Rio de janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular a carioca. **Revista Estudos Históricos** , 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304> Acesso em: 15 nov. de 2019.

Recebido em 28 de fevereiro de 2020.
Aceito em 6 de maio de 2020.