



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

WINGLISON HENRIQUE DO NASCIMENTO TENÓRIO

QUE BRANCO É ESSE NO FUNK?: Investigando a branquitude no funk brasileiro

Recife
2022

WINGLISON HENRIQUE DO NASCIMENTO TENÓRIO

QUE BRANCO É ESSE NO FUNK?: Investigando a branquitude no funk brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Jelder Silveira Janotti Júnior

Coorientador: Tobias Arruda Queiroz

Recife

2022

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

T312q Tenório, Winglison Henrique do Nascimento
Que branco é esse no funk?: investigando a branquitude no funk brasileiro / Winglison Henrique do Nascimento Tenório. – Recife, 2022. 94f.: il.

Sob orientação de Jeder Silveira Janotti Júnior.
Sob coorientação de Tobias Arruda Queiroz.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

Inclui referências.

1. Funk. 2. Branquitude. 3. Performance. 4. Música. 5. Comunicação.
I. Janotti Júnior, Jeder Silveira (Orientação). II. Queiroz, Tobias Arruda (Coorientação). III. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-60)

WINGLISON HENRIQUE DO NASCIMENTO TENÓRIO

QUE BRANCO É ESSE NO FUNK?: Investigando a branquitude no funk brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Aprovada em: 25/02/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Tobias Arruda Queiroz (Coorientador)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Thiago Soares (Avaliador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Luciana Xavier de Oliveira (Avaliadora externa)
Universidade Federal do ABC

AGRADECIMENTOS

À mainha e painho, Iranilza e Eraldo, e à Wendel. Vocês acreditaram sempre. Amo demais.

À Matheus pelo amor, companhia e incentivo constante. Que a gente siga trilhando a vida juntos.

Ao meu orientador, Jeder Janotti Jr., pelo acolhimento, compreensão, confiança no trabalho e as contribuições generosas. Você transforma a academia.

À Tobias Queiroz pela coorientação afetuosa, contribuições relevantes e compartilhamento da experiência negra acadêmica. Estamos juntos!

À Thiago Soares pelas contribuições teóricas e afetivas que fazem a vida um pouco mais pop e mais crítica desde a graduação.

À Luciana Xavier pela potência inspiradora que me mostrou, através de uma palestra ainda presencial na UFPE, que aquele era um lugar que eu também poderia ocupar. Agradeço também pelas contribuições na banca de qualificação.

Às colegas e aos colegas do LAMA, do Grupop e do Coreô pelas trocas inspiradoras e as risadas que acalantam.

À Eduardo Rodrigues, Juliana Maia, Lúcio Silva e Rafael Souza. Amizades da turma de mestrado que fizeram a experiência ser menos solitária e regada de afeto. Um incentivo conjunto a continuar produzindo em meio às dificuldades da pandemia.

À Mario Rolim, Suzana Mateus, Lívia Maria Pereira e Daniel de Andrade Lima por todos os áudios trocados, comentários, observações e palavras de carinho.

À todes alunes ingressantes em 2020.2 do curso de Cinema e Audiovisual que fizeram parte da minha turma do estágio em docência. Foi um dos períodos mais lindos que já vivi. Aprendi demais com o que a gente construiu junto. Vocês me marcaram.

À Bheatriz Meninel por me auxiliar no cuidado da saúde mental e me ajudar a compreender que existe vida para além das obrigações acadêmicas.

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) pela bolsa de estudos que permitiu o desenvolvimento da pesquisa.

À todas as pessoas negras que abriram os caminhos para que eu pudesse cursar o Mestrado Acadêmico pesquisando questões raciais em uma universidade pública, gratuita e de qualidade.

RESUMO

O funk brasileiro é compreendido como um gênero de música negra compartilhado com artistas e demais fruidores brancos. Apesar das entradas do funk no mainstream desde a década de 1990, o estigma do funkeiro e a criminalização do gênero musical permanecem e são atrelados a uma intersecção de questões: geográficas, de classe, raça e de gênero. Sendo o funk um vetor de tensionamentos sociais, políticos e estéticos, investigo a branquitude em performances de artistas brancos do funk ou que se vinculam a ele em determinado momento de suas carreiras, identificando possíveis disputas e deslocamentos do gênero musical no ecossistema de mídias conectadas. Observo o corpo enquanto local de transmissão de conhecimento a partir de artistas como Anitta, Kevinho e Adriana Calcanhotto. Compreendo a branquitude enquanto local de poder, identidade étnico-racial atribuída a pessoas brancas e dispositivo analítico que faz emergir a subjetividade branca em contextos aparentemente não-racializados. Resultando em encenações de afastamento do estigma do funkeiro, observada através de Kevinho; de moralização da bunda no funk, em videoclipe de Adriana Calcanhotto; de trânsitos raciais e entre gêneros musicais mobilizados pela ideia de mestiçagem acionada por Anitta.

Palavras-chave: Funk; Branquitude; Performance; Música; Comunicação.

ABSTRACT

Brazilian funk is understood as a genre of black music shared with white artists and fans. Despite funk's entry into the mainstream since the 1990s, funk singer stigma and the criminalization of the musical genre remain and are linked to an intersection of issues: geographic, class, race and gender. As funk is a vector of social, political and aesthetic tensions, I investigate whiteness in performances by white funk artists or who are linked to it at a certain point in their careers, identifying possible disputes and displacements of the musical genre in the ecosystem of connected media. I observe the body as a place of transmission of knowledge from artists such as Anitta, Kevinho, and Adriana Calcanhotto. I understand whiteness as a place of power, an ethnic-racial identity attributed to white people and an analytical device that makes white subjectivity emerge in apparently non-racialized contexts. Resulting in stagings of distance from the funkeiro stigma, observed through Kevinho; of moralizing the ass in funk, in a video by Adriana Calcanhotto; of racial transits and between musical genres when mobilized by the idea of miscegenation triggered by Anitta.

Keywords: Brazilian Funk; Whiteness; Performance Studies; Music; Communication.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Anitta em imagens publicadas em sua conta no Instagram após chegar em Salvador para sua apresentação no carnaval de 2017.	14
Figura 2 –	Anitta no videoclipe de "Vai malandra".	14
Figura 3 –	Cardi B em apresentação do remix de funk de “WAP” no Grammy 2021.	23
Figura 4 –	Frame do videoclipe da "Dança do Créu" presente no DVD Tsunami 2 da Furacão 2000.	38
Figura 5 –	Iris Chacón em frame do videoclipe “Muchacho Barrigon” (1997).	43
Figura 6 –	Shakira e Jennifer Lopez rebolando no final da apresentação realizada no Super Bowl 2020.	44
Figura 7 –	Comentário de usuário do YouTube no videoclipe de "Rap do Silva".	52
Figura 8 –	Comentário de usuário no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.	56
Figura 9 –	Comentário de usuário no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.	56
Figura 10 –	Comentário de usuário no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.	56
Figura 11 –	Comentário de usuária no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.	57
Figura 12 –	Comentário de usuária do YouTube sobre Kevinho.	69
Figura 13 –	Segundo comentário de usuária do YouTube sobre Kevinho.	69
Figura 14 –	Comentário de usuário do YouTube sobre Kevinho.	70
Figura 15 –	Comentário de usuário do YouTube sobre Kevinho.	70
Figura 16 –	Imagens das férias de Anitta em Aspen, Colorado, EUA, em janeiro de 2022.	72
Figura 17 –	Publicação do Twitter que relaciona o meme de Lolly Vômito sobre a cor da Anitta com as fotos publicadas das férias da cantora em Aspen, janeiro de 2022.	73

Figura 18 – Imagem de "antes e depois" de Anitta presente na publicação
“Anitta, embranquecimento e elitização” de Jarrid Arraes.

76

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2	O FUNK A PARTIR DO OLHAR BRANCO	23
2.1	Antes do tweet de Bonadio, o funk na mídia e o estigma do funkeiro	24
2.2	Interseccionalizando o estigma	29
2.3	O branco quando caga na entrada, caga também na saída	34
3	SENTA A BUNDA	38
3.1	Performance, gesto e corpo no audiovisual	39
3.2	A bunda, a raba, o traseiro, o bumbum e as nádegas	42
3.3	A bunda no funk da quarentena	53
4	ODEIO FUNK, MAS ESSE CARA GANHOU MEU CORAÇÃO	60
4.1	Afastando o estigma de Kevinho	61
4.1.1	<i>O outro lado do menino que faz as músicas</i>	63
4.1.2	<i>Moralizar o funkeiro branco como estratégia pop</i>	70
5	ANITTA E A MOBILIZAÇÃO DO DISCURSO DA MISTIÇAGEM	72
5.1	Os trânsitos de Anitta	74
5.2	A malandra e a mulata	81
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERÊNCIAS	89

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Acredito que carregamos as sombras, os sonhos, os medos e os monstros de casa debaixo da pele, nos cantos externos dos olhos e talvez na cartilagem do lóbulo da orelha. (ANGELOU, Maya, (2019), p. 18)

O vizinho que morava mais acima na ladeira colocava funk para tocar todos os sábados. Começava cedo e só terminava após o pôr-do-sol. A rua Jardim Águas Claras, no bairro de Águas Compridas, em Olinda, ficava tomada pela música carioca. Era metade dos anos 2000, eu tinha entre cinco ou seis anos, mas a memória é nítida porque aqueles sons significavam um certo incômodo, eram um atravessamento da “música do mundo” na minha casa evangélica.

Nunca soube o nome do vizinho, nem consigo indicar qual era a sua casa ao revisitar a rua em que morei, mas lembro da batida grave que descia ladeira abaixo acompanhada de uma cantoria tida como deseducada. Os temas variavam entre amor, sexo e denúncia social. Podia ser a estrela do Silva, que teve seu brilho interrompido, a dificuldade de invadir o Morro do Dendê, que também era terra de Deus, ou um indicativo de que para falar de amor, era com o Marcinho.

Essa não era a nossa primeira casa. Mainha, painho, meu irmão mais novo e eu nos mudamos algumas vezes. A maioria delas dentro do mesmo bairro, Águas Compridas. Perto do Beco do Mijo e com o Rio Lava-tripa como quintal, minha casa era invadida pelo brega, o funk e o forró. Das construções de alvenaria sobre os terrenos mais elevados de barro, saíam caixas de som pretas. Elas estavam ligadas às radiolas que ficavam no interior das casas. Aprendi parte dos clássicos do brega romântico e os variados refrões das posições que marcaram o início do brega funk através das músicas que desciam a barreira.

Antes disso, meus pais contam que o brega entrou voluntariamente na minha casa como canção de ninar. Painho chegava em casa depois de um turno extenso de trabalho como repositor de mercadorias em supermercado, me via esperando que ele colocasse o CD da Banda Labaredas para tocar e me fazer dormir enquanto dançava comigo em seus braços. O ninar bregueiro romântico podia ser substituído em algumas noites pelos hits do pop internacional tocados na rádio Antena 1. Painho apresentava para gente Lionel Richie, Phill Collins e Elton John. A gente não entendia a letra, mas sentia e via em painho o acalanto que a música podia ser. Saber o que os cantores diziam só ocorria nas traduções simultâneas do programa “Amor Sem Fim” da mesma emissora, uma referência a música “Endless Love” de Diana Ross e Lionel Richie.

Tia Cilene e tia Nice, responsáveis por cuidar de mim e de meu irmão enquanto mainha e painho trabalhavam, não perdiam um episódio do Tribuna Show, programa local da Rede Tribuna transmitido na hora do almoço que recebia as principais bandas e artistas de brega. Assistir ao programa junto com elas era reconhecer pessoas próximas do bairro que iam para a plateia em caravana ou dançavam no balé das bandas.

Em meio a isso, estava na igreja evangélica desde a gestação. Comecei aulas de canto na instituição religiosa aos sete anos de idade e, aos 11 anos, tinha aulas de música no Recife. Mainha se tornara cristã protestante bem antes do meu nascimento, foi a única entre nove irmãs e irmãos a cursar uma graduação. Formada em Pedagogia, se tornou diretora de escola pública em Olinda e depois realizou a especialização em Gestão Educacional com os filhos pequenos como companheiros de turma nas aulas noturnas. Ela dividia sua rotina entre os filhos, os cuidados da casa e do marido, o trabalho como diretora e a igreja. Mainha foi responsável por nossa educação cristã, sempre baseada em muita fé e carinho.

Ao mesmo tempo, crescer em espaços religiosos ligados ao cristianismo, me ensinava que os gêneros de música periférica eram coisa de gente mal-educada, era música que não tinha letra, em que as pessoas nem precisavam ou sabiam cantar direito. Mesmo os membros da minha família que curtiavam um breguinha ou funk, não se declaravam orgulhosamente fãs. A música das periferias estava cercada de estigmas de um outro que eu supostamente não deveria ter contato para não me tornar igual.

Minha casa passava a maior parte do tempo habitada por música. Mainha escutava as cantoras e cantores pop do gospel, com foco em Shirley Carvalhaes; painho adorava um pop internacional; minhas tias, um breguinha; eu e meu irmão viramos a confluência de tudo isso, passamos a ouvir os mais variados gêneros musicais com grande apelo para o pop internacional e o pop gospel nacional. A aprendizagem formal de música veio como consequência, Wendel com o violão e a guitarra e eu com o canto e o violão. Entre as arengas do cotidiano, seguimos nos unindo para tocar violão e cantar, compartilhando a música como um afeto e sensibilidade comum.

Seguia na igreja durante a adolescência enquanto me descobria ao mesmo tempo em que negava ser parte da comunidade LGBTQIAP+¹. Tinha como amparo e paixão as divas pops teens dos Estados Unidos. Miley Cyrus embalava meus choros com “The Climb” e me curava. “A vida é uma escalada, mas a vista é ótima”, ela me dizia antes de tirar a peruca loira

¹ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Travestis, Queers, Intersexuais, Assexuais e Pansexuais. O “+” indica adição de demais orientações sexuais e identidades de gênero não normativas.

e revelar que não era Hannah Montana, para, em seguida, dar início a “The Climb” e eu me pôr a chorar. Passava horas vendo e os videoclipes fascinado frente ao computador na sala de casa, depois tentava cantar e tocar as músicas no violão.

Com 15 anos, já morando em Paulista, cidade que integra a Região Metropolitana do Recife, aguardo, em frente à TV, curioso para ver uma das matérias do programa dominical Fantástico da Rede Globo. Se tratava de uma cantora carioca que recebia muitas visualizações no YouTube. Ela cantava funk, mas dançava o stiletto acompanhada de dançarinas em um clipe preto e branco, próximo ao que a cantora estadunidense Beyoncé realizou em “Single Ladies” (2008). Após assistir a reportagem, engatei a ver os poucos clipes que ela tinha lançado até então no YouTube e devagarinho me tornava fã de Anitta e do clipe de “Show das Poderosas” (2013)¹.

Anitta foi minha primeira diva brasileira que não pertencia à música gospel. Ela trazia a estética do pop transnacional e reivindicava seu lugar no funk carioca. Eram os videoclipes que me chamavam atenção no trabalho dela. Eles mediavam minha relação não só com sua voz ou as letras das músicas, mas com esse corpo que dançava, cantava e contava histórias. Assim como fiz com Miley, aprendi a tocar “Cobertor” no violão, uma parceria entre Anitta e o rapper Projota, publicando dessa vez minha versão no YouTube.

Tornei-me negro dois anos depois através de uma situação de racismo cotidiano (KILOMBA, 2019) no fim do meu período escolar. Saber-me negro aos 17 anos, assim como afirma Neusa Santos Souza (2019), é

viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (posição 343).

A graduação em Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) significou então um contato cada vez mais intenso com minha própria negritude em um espaço embranquecido e a aproximação com os estudos de questões raciais que me mobilizavam. Ao mesmo tempo, tinha 18 anos e descobria a cultura pop como objeto de estudo acadêmico possível, culminando em meu incômodo com os estudos raciais em Comunicação que, com frequência, possuíam apenas o negro como objeto. Onde estavam as análises sobre as brancas e os brancos?

Foi aí que me deparei com o conceito de branquitude enquanto “pertença étnico-racial atribuída ao branco” (MÜLLER e CARDOSO, 2017, p. 13), que garante vantagens materiais e simbólicas. Uma estratégia de nomeação que desvela o lugar construído de superioridade

branca na nossa sociedade marcada pelo período colonial. A branquitude também se apresenta ao mesmo tempo enquanto norma e identidade neutra (SILVA in MÜLLER e CARDOSO, 2017). Dessa forma, pessoas brancas seriam seres humanos universais no mundo conceitual branco, em contraponto a não brancos como seres racializados. Algo sintetizado por Frantz Fanon (2008) quando nos disse “de um homem exige-se a conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto” (p. 107).

Minha conduta de homem negro que não aceita o destino branco, mas antes o questiona e perturba, traz a branquitude enquanto instrumento metodológico. A branquitude funciona como dispositivo analítico, “ferramenta capaz de fazer emergir o pensamento racial, mais especificamente a subjetividade do branco, em contextos aparentemente não racializados” (SILVA in MÜLLER E CARDOSO, 2017, p.20).

O resultado das inquietações que me atravessaram na graduação foi a monografia de conclusão de curso “Que branco é esse no rap? – Uma análise dos roteiros de masculinidades performados por rappers brancos em videoclipes” defendida em 2019. Nela, me debrucei sobre os videoclipes de Eminem e Macklemore, rappers brancos dos Estados Unidos. Nomeando suas masculinidades como brancas, buscando compreender como acionavam questões interseccionais a partir de roteiros de performance em videoclipes, mobilizando características do rap enquanto gênero musical com processo de formação afro-latino.

É a partir das minhas memórias de casa, das ligações como fã do funk pop de Anitta e os incômodos com os estudos raciais em Comunicação que esta dissertação de mestrado toma forma. Cansado de ser objeto, busco ser pesquisador e ocupar o espaço acadêmico. Inquietado pelo racismo que me fere, procuro a aproximação da ancestralidade negra que se dedicou a desvelar a falsa neutralidade da branquitude e faço isso olhando para o funk que chega ao *mainstream* comunicacional brasileiro.

Quem me provoca inicialmente a questionar “que branco é esse no funk?” é Anitta. Em fevereiro de 2017, a cantora havia se preparado para conduzir um trio elétrico no carnaval da Bahia, usava tranças e a pele mais bronzada ou enegrecida. A foto do novo visual publicada no Instagram levantou discussões sobre uma possível apropriação cultural da negritude. Em resposta à Folha de São Paulo² sobre a estética aderida Anitta afirmou: “Ninguém é totalmente branco no Brasil. Somos um país miscigenado. E acho que cada um deve se vestir da forma

² BERGAMO, Mônica. 'Somos um país miscigenado', diz Anitta sobre apropriação cultural. **Folha de São Paulo**. 25 de fev. de 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2017/02/1861875-no-brasil-ninguem-e-branco-diz-anitta-sobre-apropriacao-cultural.shtml?cmpid=facefolha>>. Acesso em: 26 de agosto de 2019.

que se sente bem" (ANITTA apud BERGAMO, 2017, online). A cantora repetiu a mesma estética no videoclipe da música “Vai malandra” lançado no final de 2017, um funk com influências do hip-hop dos Estados Unidos, que conta com a participação de Mc Zaac e Maejor *featuring* Tropkillaz e DJ Yuri Martins.

A resposta de Anitta à Folha de São Paulo e sua aparência no clipe de “Vai malandra”, muito mais do que uma discussão a respeito de apropriação cultural, retoma o debate sobre o que significa ser branco no Brasil. Anitta adere ao discurso da mestiçagem, que, de acordo com Sovik (2009), traz uma das vozes da exclusão racial no país, a da noção de que “cor e raça são de importância relativa já que a população é mestiça” (SOVIK, 2009, p. 38).

Figura 1 – Anitta em imagens publicadas em sua conta no Instagram após chegar em Salvador para sua apresentação no carnaval de 2017.



Fonte: Instagram/Reprodução.

Figura 2 – Anitta no videoclipe de "Vai malandra".



Fonte: Print do vídeo.

A mestiçagem no contexto brasileiro de colonialismo histórico não apareceu como sinal de harmonia ou integração social, mas sim como uma “dupla opressão racial e sexual, e o

mulato como símbolo eloquente da exploração sexual da mulher escravizada pelo senhor branco” (MUNANGA, 2019, p. 35). Apesar disso, o mito da democracia racial foi amplamente difundido socialmente, ganhando força no início do século XX a partir de trabalhos como o de Gilberto Freyre, estruturando hoje o nosso cotidiano. O mito institui que “fomos misturados na origem e, hoje, não somos nem pretos, nem brancos, mas sim um povo miscigenado, um povo mestiço” (MUNANGA, 2019, p. 142). Com isso, a ideia de que “aqui ninguém é totalmente branco”, incorpora o discurso da mestiçagem ao conservadorismo que não desbanca os brancos das classes dominantes (SOVIK, 2009).

Anitta reivindica o funk enquanto gênero musical de onde ela parte e permanece, mesmo transitando em outros gêneros, e a favela enquanto território formador de quem ela é. Ela afirma sua trajetória na música que incomoda casas evangélicas, o funk que, desde suas primeiras grandes aparições midiáticas na década de 1990, será associado nos jornais a uma suposta violência provocada por jovens negros periféricos do Rio de Janeiro (HERSCHMANN, 2005), constantemente criminalizado pelo Estado e reprimido pela polícia (CACERES e colab., 2014).

Com isso, é possível observar que gêneros musicais são formados por constelação de mediações que envolvem aspectos estéticos, mercadológicos, tecnológicos e sociais (JANOTTI JR. e SÁ, 2019); e que passam por processos colusivos de formação (FRITH, 1998). A construção do funk enquanto gênero musical ligado a uma ideia de capacidade negra para a violência e criminalidade, não se dá de forma gratuita. Pelo contrário, reverbera a ideologia racista de formação nacional do Brasil, sintetizada no mito da democracia racial. Ao mesmo tempo, a compreensão do funk brasileiro como música de negras e negros não se dá de forma simplista ou essencializada.

É importante então pensar em um estigma do funk. Herschmann (2005) destaca que esse estigma “não se dirige exatamente contra o baile (...), mas contra o setor social que o assumiu como fonte de referencial identitária” (p.102). Luciane Silva (2009) propõe pensar no estigma do funkeiro que mobiliza tensões territoriais na cidade do Rio de Janeiro. Ela aponta que o estigma do funkeiro será construído a partir dos lugares em que são remetidos pelos discursos dos órgãos de controle e pela mídia. Dessa forma, as marcações como baixa renda, baixo nível de escolaridade, moradia periférica e a cor da pele definiriam o lugar dos funkeiros enquanto portadores de cultura.

Apesar das entradas do funk no mainstream desde a década de 1990 e que ganham força nos últimos anos através das ambientações digitais, o estigma do funkeiro e a criminalização do gênero musical permanecem e são atrelados a uma intersecção de questões: geográficas (a

favela e a periferia), de classe (baixo nível de educação formal e poder econômico), de raça (associado a representações negativas da negritude) e de gênero (produzindo entre outras coisas, estereótipos como forma de racismo genderizado (KILOMBA, 2019).

Sendo o funk “um vetor sonoro do processo de tensionamento de divisões sociais territoriais, econômicas e políticas” (TROTТА, 2014, p. 8) estando “associado à violência que estigmatiza o ‘outro’ jovem, negro e periférico” (ibidem, p.10), questiono nesta dissertação: como se dá a performance de branquitude de artistas brancos do funk mainstream nacional ou que se vinculam ao funk em determinados momentos de suas carreiras? Busco através disso identificar possíveis disputas e deslocamentos do gênero musical. Atrelado a isso, procuro compreender o local do discurso da mestiçagem na performance desses artistas e identificar roteiros de performance (TAYLOR, 2013) que são encenados.

Para isso, compreendo que o termo “performance” é utilizado em diversas áreas do conhecimento buscando “entender dinâmicas de construção de identidades e sociabilidades [...]” (AMARAL e colab., 2018, p. 65). A performance para Diana Taylor (2013) funciona como “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Perceber o comportamento reiterado

nas práticas performativas refere-se a reconhecer que as ações do presente são constituídas por comportamentos/ações que, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito pré-determinado, apresentam certa familiaridade que permitirá às pessoas o seu reconhecimento nos diversos espaços da vida social (RAMOS, 2016, p. 55).

Assim, a performance mantém e transmite a memória, atualizando, transportando para o presente “saberes, cosmologias que compõe a história de uma sociedade, comunidade, grupo de pessoas, uma única pessoa, ou mesmo corpo” (RAMOS, 2016, p. 57). A compreensão do que é considerado performance apresenta variações em diferentes sociedades, sendo assim, fenômenos só podem ser entendidos como performances dentro de seus respectivos enquadramentos.

Ao mesmo tempo, Taylor (2013) destaca que a performance atua como uma epistemologia, se apresentando enquanto lente metodológica. Ou seja, “a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a ela, oferece um modo de conhecer” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Nos estudos de gêneros musicais na área de Comunicação as performances

envolvem não só a configuração dos gêneros musicais, bem como as características individuais dos diversos intérpretes. Nesse sentido, a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da execução musical. [...] a performance define um processo de produção de sentido e conseqüentemente, de comunicação, que pressupõe regras formais e ritualizações partilhados por músicos e audiência, direcionando certas experiências frente aos diversos gêneros musicais da cultura contemporânea. [...] Não por acaso os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros (JANOTTI JR., 2003, p. 37–38).

A investigação da performance na área de comunicação então se dará frente a duas naturezas: a performance em arquivo e a performance em repertório. O arquivo é caracterizado por ser supostamente mais duradouro, excedendo o que acontece “ao vivo”. Dessa forma, a performance em arquivo na comunicação é composta por “atos performáticos registrados em suportes midiáticos, passíveis de recuperação a partir do armazenamento material destes registros” (AMARAL et al., 2018, p. 70). Já o repertório é “visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados” (TAYLOR, 2013, p. 48), como performances, gestos, oralidade, movimento, dança e canto.

Apesar de apresentadas como instâncias distintas, o arquivo e o repertório estão em constante interação.

Como Taylor sugere, ainda que essas duas camadas constituam uma relação um tanto conflituosa entre si, já que obedecem a modos distintos de transmitir e armazenar conhecimento, é possível pensá-las em conjunto respeitando as especificidades de cada (MATEUS, 2018, p. 50).

A partir do repertório, me interessam os sujeitos e seus corpos, tendo a interseccionalidade enquanto lente analítica e práxis crítica desenvolvida por feministas negras (COLLINS e BILGE, 2021). Tenho Anitta enquanto uma das minhas sujeitas de estudo, mas meus afetos, desafetos e inquietações me levam nos próximos capítulos a análises dos trabalhos de Kevinho, funkeiro branco de São Paulo, e Adriana Calcanhotto, artista branca do arquigênero Música Popular Brasileira que produz funk em determinados momentos de sua carreira. Traçando interlocuções com outras e outros artistas de funk, assim como da música pop brasileira. Olhar para diversos artistas brancos me permite também elencar uma maior pluralidade da branquitude no funk, zonas de aproximação e afastamento do gênero musical.

Minhas discussões partem de acontecimentos e arquivos midiáticos localizados em ambientações comunicacionais digitais. Considero, a partir de Janotti Jr. (2020), que os modos de produção, circulação e consumo musical foram entrelaçados com novas pontes entre música, tecnologia e relações sociais. Dessa forma, o consumo musical contemporâneo é marcado pela conectividade, mediações e transmissibilidades entre humanos e objetos (artefatos técnicos). Essa percepção parte da noção de que a sociabilidade digital é compreendida a partir da coevolução de plataformas interconectadas, sendo cada uma delas uma microplataforma, que, juntas, compõem o ecossistema de mídias conectadas.

Um sistema que alimenta e, por sua vez, é alimentado por normas sociais e culturais que evoluem simultaneamente no cotidiano. Cada microssistema é sensível a mudanças em outras partes do ecossistema: se o Facebook altera suas configurações de interface, o Google reage alterando seus ajustes de plataformas; se os acessos na Wikipedia diminuïrem, os ajustes dos algoritmos do Google podem fazer maravilhas (VAN DIJCK, 2013, p. 21).

Com isso, o processo de audiovisualização de conteúdos musicais em ambientações digitais é marcado por uma escuta conexa.

Escuta conexa é uma tessitura da intriga (narrativização) que, a partir da sonoridade musical, acopla elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas. A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetagens, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, vídeos, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas digitais. (JANOTTI JR., 2020)

Nesse terreno, analisar um videoclipe no YouTube, por exemplo, como realizo no capítulo três, não se restringe a olhar apenas para as questões que marcam o conteúdo do vídeo, mas sim uma malha complexa constituída a partir das características da plataforma de vídeo, a biografia da artista, os elementos colusivos que constroem as categorizações musicais, demais materiais audiovisuais dispostos em outras plataformas que integram o ecossistema de mídias conectadas.

Cabe destacar que as ambientações digitais são construídas por humanos a partir de códigos que promovem o que a Ruha Benjamin (2019) nomeia como *Novo Jim Code*³: “emprego de novas tecnologias que refletem e reproduzem iniquidades, mas são promovidas e percebidas como mais objetivas ou progressistas que os sistemas discriminatórios anteriores” (BENJAMIN, 2019, posição 190, tradução do autor). Raça, etnicidade e gênero, por exemplo, “estão sendo codificados como características imutáveis que podem ser medidas, compradas e vendidas” (ibidem, posição 423, tradução do autor) por desenvolvedores técnicos e os respectivos setores de marketing. O racismo funciona como ferramenta que estrutura o ecossistema de mídias conectadas, discutir questões raciais a partir de arquivos midiáticos presentes em ambientações digitais constitui também uma forma de desvelar a suposta neutralidade tecnológica.

A escolha de objetos, sujeitas e sujeitos que formam o corpus de análise desta dissertação foi realizada utilizando a branquitude enquanto enquadramento performático, instrumento de clivagem que modula minha seleção. Dessa forma, além de buscar observar características da branquitude encenadas por artistas, como realizei em meu trabalho de conclusão de curso da graduação com os rappers Eminem e Macklemore, já tenho a branquitude enquanto instrumento que me aproxima do corpus, modula o meu olhar e faz como que as questões de análise sejam movimentadas.

Sendo assim, o próximo capítulo parte da observação de uma sequência de tweets, que expressam opiniões preconceituosas sobre o Funk, publicadas em 2021 pelo produtor musical branco Rick Bonadio. Discuto como esse discurso reflete um estigma racista e classista sobre o gênero musical e seus fruidores. Junto a isso, realizo um resgate histórico da associação midiática do funk a uma suposta violência praticada por populações negras e periféricas dos centros urbanos do sudeste brasileiro, evidenciando como o estigma do funkeiro permanece modulando as percepções sobre funk desde os anos 1990 a partir do olhar branco.

No terceiro capítulo, trago a análise do videoclipe da faixa “Bunda Lê Lê” (2021) de Adriana Calcanhoto, artista branca que sob o rótulo da Música Popular Brasileira (MPB), apresenta uma tentativa de moralizar o funk a partir de uma proposta de mudança gestual do que se deve fazer com a bunda. Para isso, penso o lugar do rebolado e da bunda na cultura afro-latina (MOLINA-GUZMÁN, 2010; TORO, 2020) enquanto ciência da mulher preta

³ As leis de Jim Crow instauraram a segregação racial no sul dos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX. A autora trata do “Jim Code” para se referir as desigualdades criadas a partir das novas tecnologias utilizando um trocadilho em língua inglesa, substituindo a palavra “Crow” do nome “Jim Crow”, forma pejorativa de se referir a pessoas negra, por “Code”, “código” em tradução literal para o português, sinalizando uma atualização da política de segregação a partir dos códigos que estruturam as novas tecnologias.

(MACHADO, 2020) utilizada em danças africanistas (GOTTSCILD, 2003). Analiso como os videoclipes de funk de Ludmilla, Anitta, Rebecca, Kevinho, Jerry Smith e MC Zaac, materializam isso a partir de uma esfera gestual que tem como foco a bunda, construindo distinções raciais e de gênero. Chego então à análise do videoclipe de Adriana Calcanhotto partindo dos pressupostos metodológicos dos estudos de performance e da noção de escuta conexa. Evidenciando como ausentar a bunda e privilegiar gestos das partes superiores no videoclipe de funk encenado pela artista de MPB aparece como um projeto de apagamentos de saberes não brancos.

Até este momento da dissertação, trabalho a partir de perspectivas e análises de artistas brancos distanciados do funk que se aproximam do gênero musical, seja para emitir opiniões ou produzir faixas e videoclipes. A disposição dos capítulos parte do distanciamento a aproximação, chegando a análises de disputas dentro do próprio gênero musical encenadas a partir de Kevinho e Anitta nas partes seguintes.

No capítulo quatro, analiso a participação do funkeiro paulista Kevinho no Programa da Eliana, transmitido no canal de televisão aberta SBT em 2019, retransmitido em 2020, por conta da pandemia, e publicado no YouTube. O palco do programa de auditório se torna espaço para o roteiro performático de encontro que por sua vez opera uma tentativa de afastamento de Kevinho do estigma racista do funkeiro apresentado no capítulo dois. Acionamentos de características de uma moralidade branca, cis e heterossexual serão operados pelos familiares de Kevinho, por Eliana e demais convidados da atração dominical, deslocando o pertencimento de Kevinho ao funk. Aponto para o embranquecimento moral e o uso do discurso da meritocracia, que camufla os efeitos práticos do privilégio branco, como estratégias de criação da imagem do cantor enquanto um astro pop global. Evidenciando a importância da questão racial e das masculinidades nos trânsitos entre gêneros musicais.

No último capítulo trato da mobilização do discurso da mestiçagem a partir de uma clivagem de aparições e performances midiáticas de Anitta entre os anos de 2013 e 2017. A artista complexifica as articulações da branquitude com o funk apresentadas até então na dissertação transitando entre características da negritude e da branquitude em diferentes momentos de sua carreira, indicando aproximações e distanciamentos do funk, além de diferentes estratégias mercadológicas.

Utilizo processos metodológicos acionados em capítulos anteriores para analisar a primeira participação da artista no prêmio Melhores do Ano, transmitido pela Rede Globo em 2014 e disponível no serviço de streaming Globoplay. Discuto o papel da segunda cirurgia plástica realizada no nariz da cantora como processo de embranquecimento estético ligado a

ascensão midiática de Anitta como estrela pop brasileira. Relaciono com arquivos de jornalismo digital e estratégias de enegrecimento utilizadas pelas cantoras no carnaval de Salvador, Bahia, em 2017 – que geraram debates nas redes sociais digitais após publicações de imagens na sua conta oficial do Instagram –, e no videoclipe de “Vai malandra” (2017). Compreendo que Anitta atua sobre a premissa da formação branca brasileira, uma branquitude mestiça que pode apresentar a pele clara e traços fenotípicos negros. Se embranquecendo ou enegrecendo a partir de estratégias midiáticas performáticas ligadas aos gêneros musicais, territórios e objetivos profissionais.

Apresento nas considerações finais as interrelações entre as performances, sujeitas e sujeitos analisados ao longo da dissertação. Postulando o caráter perverso da branquitude midiaticizada que promove branqueamentos, apagamentos, reforça ideais racistas e desvaloriza conhecimentos não brancos. Reflito também sobre o desenvolvimento da pesquisa em um período de pandemia e as implicações de ser um sujeito negro que estuda a branquitude.

Construo a escrita a partir dos meus encontros com o que está sendo analisado. Nesse contato, me narro, sou modificado pela pesquisa enquanto percebo seus reflexos em meu próprio corpo, nos meus afetos e sensibilidades, numa troca que se mostra e se esconde entre texto e autor. Assumo alguns riscos ao transitar entre análises de pessoas e objetos diferentes ao longo dos capítulos, com abordagens metodológicas distintas, mas ligadas por uma mesma epistemologia e enquadramento. Faço isso de maneira consciente afim de também construir um panorama da branquitude no funk.

Esta pesquisa é, em primeiro lugar, um ato político. Reivindico meu lugar de sujeito enquanto me dedico a tomar um espaço social elitista e branco que foi negado a quem é preto e LGBTQIAP+ como eu. Sou o primeiro de várias gerações familiares a ingressar em uma universidade pública e a cursar o mestrado acadêmico. As palavras que seguem neste texto podem até tratar de outros sujeitos, mas apresentam a tentativa de retomar o controle da minha narrativa de vida, contrariando as estatísticas genocidas postas como destino para jovens homens negros cisgêneros, periféricos e bissexuais no Brasil.

Enquanto escrevo, mais de 600 mil pessoas foram vítimas de um processo de genocídio em curso capitaneado pelo governo do presidente Jair Messias Bolsonaro. Vidas que poderiam continuar sendo vividas se a gestão nacional tivesse realizado a compra de vacinas em tempo hábil e posto em prática um plano de imunização contra a Covid-19. Intercalo minha escrita com processos de adoecimento mental, a alegria da imunização vacinal e amor trocado em suas variadas vertentes na rede de apoio que me sustenta. Minha casa é o lugar de descanso, trabalho,

estudo e terapia. Foi em casa que construí as memórias de meu mestrado e são às pessoas que dividem esse espaço de confinamento comigo que dedico esta dissertação.

2 O FUNK A PARTIR DO OLHAR BRANCO

There's some whores in this house /
Pedro Sampaio no beat ela vem /
Fica de quatro! /

Levanto da cadeira de balanço e fico boquiaberto em frente à TV. Já é quase madrugada, sou a única pessoa ainda acordada em casa e não posso gritar. O susto e excitação vem de escutar a *tag* “Pedro Sampaio no beat ela vem”, característica das produções do DJ carioca Pedro Sampaio, seguida da frase “Fica de quatro” presente na faixa “Fica de quatro nos bota sem dó” (2020) do MC PR e DJ Menor da B, paulistas, durante a apresentação de “WAP” de Cardi B com Megan Thee Stallion no Grammy 2021. A rapper estadunidense Cardi B rebola ao som do remix de funk e executa o passinho dobrega funk recifense em uma das apresentações mais aguardadas da cerimônia de premiação realizada pela Recording Academy dos Estados Unidos. Esse é um dos principais palcos de legitimação da indústria de música pop ocidental.

Contratado pela Warner Music Brasil, Pedro Sampaio é um jovem branco natural do Rio de Janeiro que conquistou o sucesso nacional no final dos anos 2010 através de suas faixas em parceria com artistas de gêneros pop como o funk, o forró e o bregafunk. Em setembro de 2019, o videoclipe do remix de WAP realizado pelo DJ foi publicado em seu canal do YouTube e categorizado com a *hashtag* “WAPde4”. A produção junta a colaboração das rappers negras dos Estados Unidos ao tamborzão do funk carioca e às vocalizações do MC PR. É com um trecho desse remix que Cardi B finaliza sua apresentação na premiação.

Figura 3 – Cardi B em apresentação do remix de funk de “WAP” no Grammy 2021.



Fonte: Getty Images for The Recording A.

Recorro ao aplicativo do Twitter em meu celular como forma de socializar o impacto que a performance me causou. É na linha do tempo da rede social que Pedro Sampaio, minutos depois, publica: “Fica de quatro! (emoticon da bandeira do Brasil e emoticon de uma chama) CHEGAMOS NO GRAMMY COM A @iamcardib ‘pedro sampaio no beat ela vem’”. Na mesma rede, Cardi B agradece: “Obrigado @DjPedroSampaio (emoticon da bandeira do Brasil). Eu tinha que fazer isso!”⁴. A apresentação reverbera na segunda-feira, 15 de março de 2021, na grade de programação televisiva nacional. E é neste mesmo dia que a presença do funk no espaço que Pedro Sampaio chamou de “o palco da maior premiação musical do mundo”⁵ provoca uma discussão nas redes sociais.

Via Twitter, o produtor musical paulista Rick Bonadio publicou a seguinte mensagem:

Já exportamos Bossa Nova, já exportamos Samba Rock, Jobim, Ben Jor. Até Roberto Carlos. Mas o barulho que fazem por causa de 15 segundos de funk na apresentação da Cardi B me deixa com vergonha. Precisamos exportar música boa e não esse “fica de quatro”. (BONADIO, 2021)

Bonadio não alcançou sucesso comercial no mercado de música nacional produzindo faixas de Jorge Ben Jor, Tom Jobim ou Roberto Carlos. O seu reconhecimento vem do pop, tendo trabalhado nos álbuns da banda Mamonas Assassinas (1992-1996), do *girl group* Rouge (2002-2006 e 2017-2019) e da telenovela infantil musical “Floribella”, veiculada na Rede Bandeirantes entre os anos de 2005 e 2006.

Apesar de vir do pop, Bonadio exhibe sua vergonha e incômodo com a exportação do funk, um funk pop, e traz em seu tweet uma valoração negativa para o gênero musical: essa não seria música boa. A afirmação não integra uma opinião de um suposto “senso comum”, pelo contrário, reflete a construção de um estigma em relação ao funk e sua comunidade de artistas, produtores e fruidores, que possui marcações interseccionais de raça, classe, gênero e território, e que perpassa o campo da comunicação.

2.1 Antes do tweet de Bonadio, o funk na mídia e o estigma do funkeiro

Existe uma associação do funk brasileiro como música de negras e negros. Isso não se dá de forma simplista ou essencializada. Para além da presença de pessoas negras na cadeia produtiva do gênero musical e das favelas do Rio de Janeiro como principal referência

⁴ “Thank you @DjPedroSampaio. I just had to do it!” (2021, Cardi B via Twitter, tradução do autor).

⁵ Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/noticia/pedro-sampaio-fala-da-apresentacao-de-cardi-b-com-seu-remix-no-grammy-fiz-de-manha-na-minha-cama-sem-pretensao.ghtml>. Acessado em 05 de julho de 2021.

geográfica ligada ao início do funk, os veículos de comunicação possuem um papel importante nessa construção. Isso porque o aumento de aparecimento do funk na mídia se dá a partir da construção discursiva da relação do funk com a violência dos arrastões nas praias do Rio de Janeiro em 1992.

Micael Herschmann (2005) aponta que antes desse marco o funk basicamente não existe nos veículos midiáticos. O pesquisador analisou 125 artigos de mídia impressa de 1990 a 1996, chegando a constatar que em cinco anos o número de matérias sobre funk passou de três para 40 e a maior porcentagem delas ocupava os cadernos policiais e de cidades (HERSCHMANN, 2005, p. 96).

As imagens televisivas dos arrastões de 1992 trazem agrupamentos de jovens negros supostamente perturbando a ordem pública, realizando atos violentos, roubando na praia. Esses jovens serão enunciados como funkeiros e práticas de desumanização com demarcação racial serão operadas nesse primeiro momento de aparição do funk no mainstream comunicacional. Alguns termos usados nos artigos analisados por Herschmann (2005) trabalham para anular a humanidade do funkeiro, são exemplos: “bestas”, “animais” e “monstros”, ou seja, não-humanos.

Conferir traços de não-humanidade é uma prática recorrente em comportamentos racistas manifestados no cotidiano social brasileiro e aparece como um traço da colonialidade. Ou seja, o período de colonialismo histórico português no Brasil esteve fundamentado na exploração escravagista de populações negras e indígenas, sendo o corpo negro a primeira mercadoria (BORGES, 2018). Esse passado colonial, como defende Grada Kilomba (2019), não foi apagado, pelo contrário, o cenário da plantação, como espaço de exploração de sujeitos não brancos, “é símbolo de um passado traumático que é reencenado através do racismo cotidiano. (...) lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor” (p. 213).

Dessa forma, a noção de humanidade como uma vida passível de ser vivida em sua totalidade na sociedade ocidental patriarcal capitalista tem como figura central o homem branco, heterossexual com estabilidade financeira. As práticas de desumanização como o racismo, sexismo, LGBTQUIAP+fobia e capacitismo serão operadas como violência aos desviantes desta normatividade.

A partir das singularidades do racismo estrutural (ALMEIDA, Silvio, 2018) no Brasil, é possível visualizar que as políticas institucionais serão estabelecidas e atualizadas na tentativa de conformar lugares de não-humanidade para pessoas negras. “A Lei Criminal no Brasil foi promulgada em 1830, no mesmo período em que se intensificavam as pressões para que o país

abandonasse o tráfico de escravos” (BORGES, 2018, p. 65). Já existia nesse momento uma associação legislativa da figura de pessoas escravizadas a ideia de criminalidade. Após a abolição da escravatura, que ocorreu em 1888, se intensifica a vigilância sobre pessoas negras e pobres.

A polícia ganha outros contornos e a vadiagem, embasada e definida por valores morais e raciais de que as “classes menos favorecidas” eram preguiçosas, corruptas e imorais, alimentavam o imaginário do que se entenderia como “crime” e da representação do sujeito que seria criminalizado, o “criminoso”. (BORGES, 2018, p. 76)

Neste cenário, a capoeiragem é inserida, em 1890, no Código Penal Brasileiro. São criminalizadas mais adiante outras práticas da cultura afro-brasileira, como “o samba e os batuques, as religiões, as reuniões musicais que passaram a ter que ser registradas nas delegacias e sofriam forte repressão” (BORGES, 2018, p. 76). Mesmo após os ideais de democracia racial, estabelecidos no início do século XX, que formularam a ideia de uma identidade nacional baseada no convívio racial harmônico entre brancos, negros e indígenas, olhando para a mestiçagem como um traço positivo da formação brasileira e trazendo essa noção para o campo da cultura (MUNANGA, 2019), práticas culturais afro-brasileiras ou ligadas a ideias de negritude seguirão sofrendo um processo de repressão, mesmo que não oficialmente criminalizadas. Esse é um reflexo das políticas racistas de encarceramento em massa, onde pessoas negras representavam em 2019 aproximadamente 67% do total da população carcerária nacional⁶.

A associação do funk a criminalidade supostamente executada por pessoas negras e periféricas no Rio de Janeiro, materializada nas matérias jornalísticas analisadas por Herschmann (2005), possui ligação com essa construção histórica tensiva entre o Estado Brasileiro e as manifestações afro-brasileiras.

Enquanto o funk entoava ‘Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci’, os meios de comunicação, surdos para a poesia cantada pela juventude popular, estigmatizavam os frequentadores dos bailes, perseguiram artistas e empresários (FACINA in BRAGANÇA, 2020, posição 116).

⁶ Proporção de negros nas prisões cresce 14% em 15 anos, enquanto a de brancos cai 19%, mostra Anuário de Segurança Pública. **G1**. 19 de mai. de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/10/19/em-15-anos-proporcao-de-negros-nas-prisoas-aumenta-14percent-ja-a-de-brancos-diminui-19percent-mostra-anuario-de-seguranca-publica.ghtml>. Acessado em 07 de ago. de 2021.

Sendo possível então observar o processo de criminalização do funk, das funkeiras e funkeiros, que possui diversos momentos ao logo desses cerca de 30 anos.

De acordo com Juliana Bragança (2020), os episódios midiáticos dos arrastões serviram

para endossar os preconceitos baseados em raça e classe e demonstraram o ódio da classe média branca moradora da Zona Sul contra os pobres negros suburbanos que “invadiam sua área” nos finais de semana, pondo em cheque, inclusive, o superestimado mito da democracia racial em nosso país (posição 279).

Com os sujeitos estigmatizados, se constrói a relação do funk enquanto violência, o funkeiro seria o bandido que a executa e, por consequência, o baile funk o lugar de criminalidade. Essa construção vai além dos arrastões. A vertente desenvolvida ainda na década de 1990 e popularizada no início dos anos 2000, nomeada como funk proibidão ou funk neurótico, foi associada ao narcotráfico e acusada de fazer apologia ao crime. Nela, os MCs, como se intitulam os cantores de funk, “contam de forma realista e por vezes até entusiástica (...) histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou as facções criminosas rivais) e fizeram valer sua lei” (ESSINGER, 2005, p. 229).

No proibidão, existe uma dificuldade em encontrar quem são os seus autores. O motivo disso pôde ser percebido no ano de 2010. Um mês após o processo de instalações de Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) através da invasão na Vila Cruzeiro e o Complexo do Alemão no Rio de Janeiro executada pelo Exército, Marinha, Aeronáutica e Polícias Civil, Militar e Federal, os MCs de proibidão “Smith, Max, Frank, Tikão e Dido foram detidos através de uma ordem de prisão temporária pelo prazo de trinta dias, quando o máximo possível é o de cinco” (ALBUQUERQUE, GG, 2019, online). Os artistas foram acusados de associação para o tráfico e apologia ao crime, quando eram os órgãos de justiça que estavam em oposição a garantia constitucional a liberdade de expressão.

Já na cidade de São Paulo, a lei 15.777 sancionada em 2013, conhecida como “Lei do Pancadão”, “proíbe a realização de encontros entre jovens em espaços públicos utilizando som automotivo acima do permitido por lei” (MORGATO, 2014, online) A suposta tentativa de impedir a perturbação da ordem pública, na verdade atua restringindo a realização de bailes funk e festas de fluxo. Os “fluxos” são festas paulistanas informais de rua que passaram a acontecer devido a repressão militar ao gênero proibidão carioca e aos bailes organizados.

Uma festa de fluxo ocorre muitas vezes de forma espontânea: um carro estaciona e os jovens vão chegando. Os celulares são essenciais nessa

dinâmica: aplicativos de conversa como o WhatsApp e Messenger (do Facebook) permitem chamar os amigos e indicar os locais de encontro para a festa. Rapidamente onde estavam dez ou doze jovens, aparecem centenas. (...) Os jovens dançam, paqueram e exibem suas correntes, roupas, bebidas e veículos. (BRÁS, 2019, posição 863 e 867).

A violência policial em bailes e festas de funk mata. Um dos casos, foi o massacre realizado pelo órgão de defesa que terminou com nove pessoas mortas e doze feridas em um baile realizado na comunidade de Paraisópolis, zona Sul de São Paulo, em dezembro de 2019⁷. A polícia alega que realizava uma perseguição a suspeitos que terminou na tentativa de dispersão de aproximadamente 5 mil pessoas que participavam do baile. Uma mulher e oito homens foram mortos, tinham entre 14 e 23 anos. O espaço de cultura, recreação e comércio, é visto pelos órgãos brancos de controle como aglomeração perigosa de pretos, pobres e periféricos.

Herschmann (2005) destaca que o estigma do funk não se dirige exatamente contra o baile (...), mas contra o setor social que o assumiu como fonte referencial identitária (p.102). Luciane Silva (2009) propõe pensar no estigma do funkeiro que mobiliza tensões territoriais na cidade do Rio de Janeiro. Ela explicita que ser portador de um estigma é ser enxergado como um sujeito não completo. Analisando especificamente os funkeiros jovens nascidos nas décadas de 1980 e 1990, ela propõe que o estigma do funkeiro será construído a partir dos lugares em que são remetidos pelos discursos dos órgãos de controle e pela mídia. Dessa forma, as marcações como baixa renda, baixo nível de escolaridade, moradia periférica e a cor da pele definiriam o lugar dos funkeiros enquanto portadores de cultura.

Quero chamar atenção então para a demarcação interseccional do estigma, mas antes é preciso fazer alguns detimentos. Apontar que o funk está associado a pessoas negras ou é compreendido como música negra, não significa afirmar que pessoas brancas não participaram da formação do gênero musical ou não atuem nele hoje. Pelo contrário, a branquitude tem presença em marcos significativos, como o lançamento do disco “Funk Brasil”, primeiro álbum de funk nacional lançado em 1989 pelo DJ Marlboro, um homem branco.

Além disso, as identificações raciais dos sujeitos de estudo podem estar fora do binarismo negros e brancos. O discurso da mestiçagem traz uma das vozes da exclusão racial no Brasil (SOVIK, 2009) e estrutura as construções identitárias a partir do mito da democracia

⁷ Áudios confirmam chamado de perseguição a suspeitos em moto em Paraisópolis; intervenção da PM em baile funk deixou 9 mortos. **G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/18/audios-confirmam-chamado-de-perseguiçao-a-suspeitos-em-moto-em-paraisopolis-intervencao-da-pm-em-baile-funk-deixou-9-mortos.ghtml>. 18 de dez. de 2019. Acesso em 19 de dez. de 2019.

racial. Por conta disso, zonas de indefinição ou de tensionamentos de identidade racial fazem parte da trajetória desses sujeitos e constroem um terreno fecundo para indagações e análises que tomarão forma nos próximos capítulos.

2.2 Interseccionalizando o estigma

Além dos fatores já apresentados, o estigma do funkeiro reflete também um problema da cultura atrelada a um fazer através do corpo e um fazer periférico que é historicamente compreendido como não-branco numa sociedade marcada por processos de colonização, racismo estrutural, poder hegemônico patriarcal e da branquitude. Para tratar dessa premissa, é preciso discutir o conceito de branquitude.

Os estudos sobre branquitude começam a ser realizados de maneira mais sistemática na década de 1990 por intelectuais norte-americanos. Segundo Cardoso (apud MÜLLER e CARDOSO, 2017), a forma como se estudava raça nos Estados Unidos (EUA) foi alterada a partir da formulação e aplicação do conceito de branquitude, dando origem aos *whiteness studies*, “estudos de branquitude” em tradução livre.

Apesar disso, autoras e autores negros ou não brancos que tratavam de questões raciais já pensavam a branquitude ou branquidade em seus escritos ao se referir a características, comportamentos e subjetividades de pessoas brancas. Um exemplo já citado aqui é o de Frantz Fanon, cuja primeira publicação de “Pele negra, máscaras brancas” na França data o ano de 1952. O autor descreve e analisa comportamentos de brancos em relação a pessoas negras, trabalhando as relações entre o homem negro e a mulher branca e o homem branco e a mulher negra. No Brasil, podemos pensar as contribuições teóricas e políticas de Lélia Gonzales escritas entre os anos de 1975 e a primeira metade dos anos 1990, reunidas hoje no livro “Por um feminismo afro-latino-americano” (2020). Gonzales explora parte do que brancos escreveram sobre não brancos, questiona e descreve comportamentos da branquitude jovem masculina em rituais de “iniciação sexual” abusivos com mulheres negras.

Compreendida como pertença étnico-racial atribuída ao branco, a branquitude é “um construto ideológico de poder que nasceu no contexto moderno de colonização europeia” (SILVA in MÜLLER e CARDOSO, 2017, p. 26). Enquanto geradora de conflitos raciais, “demarca concepções ideológicas, práticas sociais e formação cultural, identificadas com e para brancos como de ordem ‘branca’ e, por consequência, socialmente hegemônica” (SILVÉRIO, 2002, p. 240-241 apud SILVA in MÜLLER E CARDOSO, 2017, p. 23).

A branquitude não pode ser categorizada enquanto oposto simples da negritude. As trajetórias e sentidos políticos dos conceitos não são os mesmos.

A negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros. (MUNANGA, 2012, p. 15)

É através da ideia de negritude que pessoas negras afirmam e constroem um senso de solidariedade. Indicando também um processo de engajamento no combate às repressões racistas e tentativas de resgate do que foi perdido no período de afrodíaspóra forçada. Efetuando uma reconquista de si a partir de um constante tornar-se negro, desfazendo as amarras que nos desumanizam e tornando possível nossa afirmação cultural, moral, física e psíquica.

Enquanto atribuímos negritude como motivo de orgulho, o processo de atribuição de branquitude não parte da automegação, nem do orgulho. Pelo contrário, nomear a branquitude é romper com a sua caracterização como norma e identidade neutra, provoca incômodo e possível sentimento de culpa branca. Isso porque “ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos” (SILVA in MÜLLER e CARDOSO, 2017, p.27-28).

Para Dyer (1997), alguns produtos culturais reproduzem a noção de branquitude enquanto identidade neutra, fazendo com que seja considerada apenas como “raça humana”. O autor entende então a branquitude como algo incorporado, ou seja, que está no corpo, mas não pertence ao corpo. Sendo constituída no ocidente a partir de três elementos: o cristianismo, a noção de raça e o empreendimento/imperialismo. Do cristianismo vem a concepção de encarnação: o indivíduo é o que está dentro do corpo, o espírito. Dyer apresenta que a base do imaginário cristão seria o corpo. A cruz, um dos principais símbolos da religião, traz a maior representação disso, um “objeto cujo o significado é o corpo que foi pregado nele” (DYER, 1997, p.15).

Ao mesmo tempo em que foca no corpo, o cristianismo volta os olhos para o espírito que está no corpo, “há no corpo algo que não é do corpo, mas que pode ser chamado de várias maneiras: espírito, mente, alma ou Deus” (DYER, 1997, p. 16). As noções de corpo, espírito e encarnação são úteis para pensar a metáfora que constituiria o racismo. Nela, todos os corpos contêm diferentes qualidades espirituais. Através da ideia de raça, corpos não brancos seriam desprovidos de um “espírito branco”.

O termo “espírito branco” não está ligado a espiritualidade, mas a uma noção hegemônica de que brancos possuem ímpeto para conquistar objetivos, ter aspirações, conhecimento e compreensão intelectual elevados e refinamento estético, por isso dominariam sobre não brancos. O empreendimento para Dyer (1997) é a atuação do espírito branco na organização de aspectos do próprio corpo branco, de corpos não brancos e de outros assuntos materiais. Nesse contexto, o imperialismo europeu dos séculos XIX e XX, segundo o autor, é a chave histórica onde o empreendimento do espírito branco é executado.

Liv Sovik (2009) afirma que “a branquitude é um ideal estético do passado e faz parte do teatro de fantasias da cultura do entretenimento” (p. 50). Segundo a autora, “o valor da branquitude se realiza na hierarquia e na desvalorização do ser negro, mesmo quando raça não é mencionada” (ibidem). No Brasil, ser branco “implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito” (ibidem, p. 36).

É nesse contexto que o discurso da mestiçagem se insere como um importante paradigma para pensar as relações raciais brasileiras. O conceito de “mestiçagem” “designa a generalidade de todos os casos de cruzamento ou miscigenação entre populações biologicamente diferentes” (MUNANGA, 2019, p. 27). Entretanto, o foco está centrado nos fatos sociais e ideológicos da mestiçagem, ao invés do biológico. No contexto colonial, ela não apareceu como sinal de harmonia ou integração social, mas sim como uma “dupla opressão racial e sexual” (MUNANGA, 2019, p. 35).

Sovik (2009) destaca que na esfera pública brasileira o discurso da mestiçagem produz a ideia de que cor e raça têm importância relativa, já que somos todos mestiços e “aqui ninguém é branco”. “Daí o mito de democracia racial: fomos misturados na origem e, hoje, não somos nem pretos, nem brancos, mas sim um povo miscigenado, um povo mestiço” (MUNANGA, 2019, p. 142).

Nessa conformação, as práticas identitárias e culturais da branquitude serão tomadas como neutras e universais, usualmente marcadas como nacionais ou normativas. Se o funk e os funkeiros incomodam as conformações culturais e algumas de suas práticas são tomadas como “expressão de um ‘mal absoluto’ que precisa ser ‘reprimido’ e ‘extirpado’” (HERSCHMANN, 2005, p. 104), é porque o local cultural que o gênero musical e sua comunidade de fruidores ocupa é do não-branco, sintetizada sobretudo nas pessoas negras.

O estigma do homem funkeiro então vai estar atrelado aos limites estabelecidos ao homem negro na sociedade colonialista, patriarcal e supremacista branca, sendo compreendido como não-humano num acionamento racista com disposições de gênero, configurando uma forma de racismo genderizado (KILOMBA, 2019). Ou seja, o racismo trabalha na construção

da diferença que estabelece hierarquias configurando um lugar de outridade articulado através do estigma, da desonra e da inferioridade atribuída por pessoas brancas a pessoas não brancas e suas manifestações culturais. Para que isso ocorra, é preciso que a branquitude se estabeleça enquanto local de poder histórico, político, social e econômico. Nesse contexto, a opressão racista não desvincula cor e raça das regulações de gênero.

Aqui, compreendo gênero a partir de Judith Butler (2016, 2018), para quem o gênero é performativo e não biológico. Dessa forma, pensar gênero é evidenciar uma certa forma de representação que costuma aparecer como uma verdade interna ou inerente, quando é, de fato, induzido por normas regulatórias usualmente enquadradas pelo binarismo homem e mulher, feminino ou masculino.

(...) A reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; (...) não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações (BUTLER, 2018, posição 484).

Nesse terreno, é a partir do trabalho de feministas negras com o conceito de interseccionalidade que compreendemos não só a inseparabilidade de gênero e raça ao pensar o estigma do funkeiro, mas suas ligações com as questões de classe, idade e território, por exemplo. Uma vez que

classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. (DAVIS, 2011, online)

A interseccionalidade evita a reprodução de novos essencialismos a partir da instrumentalização teórico-metodológica da inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado (AKOTIRENE, 2019).

A ideia de interseccionalidade, de fato, propõe um olhar para além da diferença, mas para o que fundamenta, a partir da diferença, a opressão. Assim, é uma perspectiva conceitual em prol da marcação das desigualdades e, dentro dessa estrutura, também dos privilégios (CARRERA, 2021, p. 5).

O conceito ganhou destaque a partir do início dos anos 2000 com a popularização do trabalho da estadunidense Kimberlé Crenshaw na área do Direito. Entretanto, mulheres negras já articulavam a tríade gênero, raça e classe em seus escritos bem antes disso. Como exemplos nacionais, temos os trabalhos de Sueli Carneiro (2011, 2020), compilados de textos das décadas de 1970 até os anos 2010, que pensam as desigualdades sociais brasileiras articuladas ao racismo e o sexismo; Lélia Gonzalez (2020), ao pensar o lugar da mulher negra na formação social brasileira, e Neusa Santos Souza (2019) investigando a construção de identidades de pessoas negras em processo de ascensão social no Brasil, publicando os resultados pela primeira vez em 1983.

Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) defendem que mais importante do que definir o que a interseccionalidade é, é pensar o que a ela faz. Dessa forma, é preciso articular o conceito enquanto investigação e práxis crítica a partir de seis ideias centrais: “a desigualdade social, as relações de poder interseccionais, o contexto social, a relacionalidade, a justiça social e a complexidade” (COLLINS e BILGE, 2021, p. 22).

No caso do estigma atribuído a funkeiros e funkeiras, a desigualdade social pode ser observada a partir da relação interseccional de poder entre racismo, sexismo e capitalismo atuando entre os domínios estruturais, disciplinares, culturais e interpessoais. A partir do princípio da relacionalidade, podemos ver as coalizações entre raça e gênero, por exemplo, que resultam na ideia racista de que o homem cisgênero negro funkeiro seria um homem violento. A complexidade é a característica que impede a formação de novos essencialismos na análise do contexto buscando a justiça social e evidenciando que o estigma não é um dado imutável, mas uma construção a partir do olhar branco.

Mas nem só da análise de grupos subalternos se vale a interseccionalidade. Akotirene (2019) afirma que é

contraproducente empregar interseccionalidade para localizar apenas discriminações e violências institucionais contra indígenas, imigrantes, mulheres, negros, religiosos do candomblé, gordos e grupos identitários diversificados (p. 22).

A norma também é múltipla e por isso que sua análise deve ser feita a partir de um olhar interseccional.

Dentro de cada formação interseccional-discursiva, diante de cada eixo de opressão, sujeitos negociam suas imagens de si, seus comportamentos e seus

discursos, numa tentativa de gerenciar as impressões causadas e fazer valer a sua existência (CARRERA, 2021, p. 15)

É a partir da interseccionalidade que busco olhar para a branquitude de Bonadio na parte seguinte deste capítulo.

2.3 O branco quando caga na entrada, caga também na saída

Volto a 15 de março de 2021, manhã após a cerimônia do Grammy. Rick Bonadio já fez seu primeiro tweet, mas não contente, ele segue:

Eu sinto a necessidade de criticar algumas situações pq (sic) vejo uma alienação generalizada. O Funk precisa evoluir. Os funkeiros precisam ousar evoluir musicalmente para crescer. Não se pode fazer o mesmo sempre pq (sic) isso da (sic) certo. Meu post anterior não teve a intenção destrutiva (BONADIO, 2021, online).⁸

O branco Bonadio também é homem cisgênero heterossexual, experencia os privilégios da branquitude, do patriarcado e da cisgeneridade simultaneamente. Ele sente a necessidade de falar porque a opinião dele é considerada por ele mesmo acima da “alienação generalizada”. É ele, o homem branco universal, quem ousaria não escutar?

A superioridade branca “decorre diretamente da crença da supremacia branca de que pessoas com pele branca ou que são lidas como brancas são melhores e, portanto, merecem dominar as pessoas com pele escura ou retinta” (SAAD, 2020, p. 55). Isso aparece quando se acredita

de maneira sutil ou aberta, que você é mais inteligente, mais importante, mais capaz, mais sábio, mais sofisticado, mais bonito, mais articulado, mais espiritual etc. do que pessoas não brancas (SAAD, 2020, p. 59).

A suposta sofisticação superior branca adentra o domínio da estética de gêneros musicais a partir de uma construção europeísta de ensino formal da música, por exemplo, e do refinamento sonoro atribuído a pessoas brancas compositoras, produtoras e musicistas. O que Bonadio faz quando afirma que os funkeiros precisam evoluir é utilizar essa superioridade racial coalizada com o lugar de classe não-periférica que ele ocupa para dizer o que integrantes de uma manifestação cultural, considerada por ele como inferior, precisam fazer para evoluir

⁸ Disponível em: <https://twitter.com/rickbonadio/status/1371464407004372996>. Acessado: 15 de set. de 2021.

dentro de sua própria produção. E aí é preciso pensar o que significa evolução musical e Bonadio nos apresenta o que pensa sobre isso em mais um tweet:

O que eu espero é que ao fazer sucesso o Funkeiro busque melhorar, estudar música, letra e crescer musicalmente para então tornar o gênero crossover definitivamente, mas com qualidade (BONADIO, 2021, online)⁹.

A evolução a partir disso significa melhorar através do aprendizado formal da música, aprimorar a letra, cantar outra coisa, não esse fica de quatro. Limpar a putaria para promover o crossover de qualidade do funk brasileiro com o rap dos Estados Unidos. Os dois gêneros com características afro-latinas podem sim andar juntos, desde que embranquecidos em suas sonoridades e letras. Cardi B e Meghan Thee Stallion cantam sobre bucetas molhadas que desejam, MC PR e DJ Menor da B sobre transar de quatro, esse já é um crossover bem-feito. Mas, para Bonadio, talvez fosse interessante falar em termo biológicos sobre vaginas lubrificadas e o ato sexual na posição de quatro apoios. Ou melhor, não falar sobre sexo, porque branco não transa, o sexo é preto como preto é a cor do pecado.

O próximo tweet foi publicado três minutos antes do que o apresentei anteriormente, mas trago ele como último ponto de análise do discurso dividido em curtos agrupamentos de caracteres realizado pelo produtor musical.

Não da (sic) pra aceitar que sempre a mesma batida com letras de putaria seja algo necessário ou a " cultura do país " (sic) . De qqr (qualquer) forma eu respeito todos do Funk por suas batalhas e vitórias. Desculpem se ofendi, nunca é minha intenção (BONADIO, 2021, online)¹⁰.

Ao afirmar que o funk brasileiro utiliza sempre a mesma batida, Bonadio apresenta o evidente desconhecimento sobre o gênero musical, a inventividade dos *beatmakers* e as diferentes sonoridades a partir de distintas geolocalizações. Ainda assim, a questão da territorialidade aparece ao dizer que essas “mesmas batidas” com letras de putaria não representam a cultura brasileira. Novamente, autocentrado, é ele quem diz de seu lugar confortável de privilégio o que pode ser considerado manifestação cultural nacional. O mito da mestiçagem se reafirma mito. O Brasil que passível de ser exportado é aquele que se diz plural

⁹ Disponível em: <https://twitter.com/rickbonadio/status/137146552223714310>. Acessado: 15 de set. de 2021.

¹⁰ Disponível em: <https://twitter.com/rickbonadio/status/1371464900682338306>. Acessado: 15 de set. de 2021.

em cultura, mas que esconde pretos e periféricos, ou que permite, desde que adequadamente embranquecidos.

Em sequência, o produtor recorre a não admissão completa da culpa pelas ofensas realizadas: “desculpem *se* ofendi”. A esta altura, Bonadio já havia recebido críticas de usuárias e usuários negros e brancos pertencentes ao mundo da música ou não, com os portais de notícia dando destaque às respostas de Anitta em defesa do funk. Ao utilizar o “se” ele coloca sob responsabilidade de quem ele ofendeu assumir que se sentiu ofendido e, portanto, culpado por isso (que seria um sentimento singularizado e não uma ofensa realizada pelo homem branco). O opressor se torna vítima como estratégia para reprimir a culpa e não reconhecer seus erros.

Me pergunto se não estou dando muita atenção ao branco Bonadio ao dedicar este espaço a suas considerações cercadas de preconceitos sobre o funk, mas em uma busca no Google Trends, percebo que não. José Van Dijck (2013) propõe pensar distintas plataformas digitais como microssistemas, que agrupadas formam um ecossistema de mídias de conectividade, como apresentado nas considerações iniciais. As normas culturais e sociais alimentam e são alimentadas por esse ecossistema produzindo efeitos no cotidiano. Nesse contexto, a plataforma Twitter enquanto microssistema estabelece relação com a site de buscas do Google. O Google Trends é a ferramenta da multinacional californiana que permite identificar a frequência de buscas de um termo no site mais acessado no Brasil (4,69 bilhões de visitas mensais) e do mundo (62,5 bilhões de visitas mensais)¹¹.

Realizo a busca do termo “rick bonadio” no Google Trends, configuro o refinamento de busca para o período “nos últimos cinco anos” e circunscrevo a localização para “Brasil”. De acordo com o resultado, o pico de popularidade do termo entre 20 de novembro de 2016 e 31 de outubro de 2021 ocorreu entre os dias 14 e 20 de março de 2021. Ou seja, o maior interesse de pesquisa em território nacional sobre o produtor musical, em um intervalo de cinco anos, ocorreu devido a publicação dos tweets citados.

Postagens como essas reverberam, refletem a construção midiaticizada do estigma do funkeiro e as questões interseccionais que integram a discussão. Mesmo a parceria de Cardi B sendo com um homem branco, Pedro Sampaio, os comentários preconceituosos foram realizados. Isso complexifica a questão e aponta para a tentativa de afastamento de homens brancos do estigma do funkeiro, questão que analisarei a partir do cantor Kevinho no quarto capítulo.

¹¹ Dados da SimilarWeb referentes ao mês de maio de 2021. Disponível em: <https://blog.aainovacao.com.br/sites-visitados-brasil-mundo/>. Acessado em 17 de nov. de 2021.

De fato, Rick Bonadio conquistou apoiadores e haters, visibilidade no ecossistema de mídias de conectividade. O que ele não entendeu, como disse em resposta a ele no Twitter Ana Flor, travesti, mestranda em Educação na Universidade de São Paulo (USP): “é que ninguém tem obrigação alguma de corresponder ao que você espera. Tão simples, gente. Boa noite” (FLOR, 2021, online)¹².

No próximo capítulo, continuo observando a relação de uma pessoa externa ao funk com o gênero musical. Dessa vez, a partir de produções de músicas e videoclipes na tentativa de moralização do funk a partir dos usos da bunda em performance de dança. Para isso, analiso o videoclipe de “Bunda Lê Lê”, o funk da quarentena, da artista de música popular brasileira (MPB) Adriana Calcanhotto, evidenciando como a branquitude aciona disputas raciais que se estendem para as disputas das categorizações musicais.

¹² Disponível em: <https://twitter.com/Tdetravesti/status/1371634888915439617>. Acessado: 17 de nov. de 2021.

3 SENTA A BUNDA

Antes de olhar para o rabo dos outros, ponho o meu em perspectiva. Magra, negra, pequena e não-rebolativa. Essa é minha bunda. Minhas memórias da bunda me levam a pensar em situações pontuais da infância onde vigiava meu andar para que meu traseiro não se movesse em excesso. Impedia o rebolado para que meu caminhar não fosse considerado “afeminado”, em um sentido pejorativo que revelava sexismo e o risco à homofobia.

Nesse período, os primeiros traseiros que me interessavam foram os das dançarinas de bandas de brega. Era comum que durante as apresentações em programas como o Tribuna Show, a câmera fizesse um passeio pelo palco e filmasse de baixo para cima a bunda da dançarina que escapava em uma minissaia. Mas só me dei conta do teor sexual da bunda enquanto acompanhava mainha em uma reunião da igreja para os pais das crianças que faziam parte do projeto onde eu tinha aulas de canto. Em dado momento, foi feita uma exortação – esse é um termo bem evangélico – para que os pais não permitissem que as crianças dançassem e cantassem a “Dança do Créu”.

O hit de funk do carioca MC Créu ganhou popularidade entre os anos de 2007 e 2008 com o lançamento do DVD Tsunami 2 (2007) pela equipe de som, produtora e gravadora Furacão 2000. Eu já havia escutado que para dançar créu tinha que ter disposição e habilidade, sabia até cantar a letra, mas não tinha me dado conta que o “créu” era sinônimo para penetração sexual. Só assisti ao clipe na casa da minha tia. Meus primos haviam comprando um DVD pirata com coletâneas de hits do momento e entre eles estava lá o mesmo recorte da “Dança do Créu” que encontro em 2021 no YouTube¹³.

Figura 4 – Frame do videoclipe da "Dança do Créu" presente no DVD Tsunami 2 da Furacão 2000.



Fonte: Print do vídeo.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RyemZII2FA8>. Acessado em 25 de nov. de 2021.

Demonstrando exaustão no meio da apresentação ao vivo da faixa de seis minutos, MC Créu chama como reforço as dançarinas Andressa Soares, popularmente conhecida como Mulher Melancia, uma alusão a sua bunda grande, e Dayane Cristina, conhecida como Mulher Jaca em razão de suas coxas grossas. As mulheres-frutas vêm ao palco dançar em frente ao paredão demonstrar a habilidade que possuem com suas bundas. A música apresenta uma escala de velocidade do créu que vai de um a cinco, uma aceleração também da velocidade em que os traseiros se movem. A dança é pélvica, enquanto Andressa e Dayane colocam a bunda em perspectiva, MC Créu simula uma penetração à distância como movimentos sagitais (para frente e para trás) onde é seu pau, mesmo sob a calça jeans, protagonista dos gestos e não a sua bunda.

Em um só clipe, a dança pélvica indica papéis de gênero, questões de raça e classe. Quem expõe a bunda e quem expõe o pau? Que mulheres rebolam e são consideradas habilidosas por essas características? Para além do olhar branco que hipersexualiza, o que há de tradição histórica e cultural negra a partir da bunda e do rebolado? São questões que aparecem para mim agora enquanto um jovem adulto que cresceu sem dar protagonismo ao próprio traseiro.

Observo que isso é reflexo de no mínimo dois fatores: tanto por ser pequeno, enquanto o fascínio midiático e sexual valoriza bundas grandes, quanto porque sou homem cis e, dentro de uma lógica heteronormativa, minha bunda leva ao meu cu e esse seria um terreno proibido. “Dá o cu” é xingamento por aqui, expõe a fragilidade hétero, uma vez que ser macho é penetrar e não ser penetrado.

Mas, já que não sou macho, tenho repensado minha bunda nos últimos anos a partir do momento em que ela entra no campo do desejo sexual ligado principalmente a minha bissexualidade. Olhar para ela é tentar fazer as pazes com uma parte do meu corpo por tanto tempo ignorada, redescobrimo suas potencialidades. Um processo ainda não resolvido e que talvez nunca seja, mas compartilho parte dele aqui.

Este capítulo vai analisar bundas de outras sujeitas e sujeitos a partir de audiovisuais de funk, como articulam disputas de valores estéticos entre a branquitude, a negritude e demais questões interseccionais, além de embates entre gêneros musicais.

Penso performance, gesto e corpo que dança e para isso implico minha corporeidade e minhas memórias. Na próxima seção deste capítulo, traço o caminho teórico sobre performance, gesto e corpo que me levam a bunda.

3.1 Performance, gesto e corpo no audiovisual

E se eu tentasse dançar funk? Era domingo, 17 de janeiro de 2021, eu estava sozinho em casa. Os protocolos da pandemia permitiam que meu pai trabalhasse e minha mãe e meu irmão fossem a igreja. Conectei o notebook na televisão da sala, procurei a coreografia de “Modo Turbo” no YouTube e achei o vídeo no canal FitDance. Me posiciono em frente tv, apoio o celular ao lado do notebook com a câmera frontal me filmando. A vinheta do FitDance passa, uma dançarina e um dançarino em estúdio de dança começam a coreografia ao som do funk com 160 batidas por minuto (bpm). Enquanto ouço as vozes de Luísa Sonza, Anitta e Pablllo Vittar tento reproduzir os gestos realizados pelos dançarinos no vídeo.

Em contato com o videoclipe de dança, que funciona como arquivo de performance, observo o repertório de quem dança e tento encaixá-lo em minhas próprias memórias corporais. Nesse processo, percebo que não rebolo, não adianta. Dobro meu joelho para ficar mais perto do chão, coloco minhas mãos sobre os joelhos inclinando minha coluna para frente e tento mexer minha bunda. Movimento minha coluna e minhas pernas, mas meu quadril segue lá parado.

Sinto prazer no cansaço provocado pela dança e me divirto porque já era fã da faixa produzida por Rafinha RSQ e o DJ Renan da Penha. Ao mesmo tempo, percebo que o contato com a coreografia amplia meu repertório de gestos, movimentos e posturas. Há algo ali que inicialmente não me pertencia ou que fui ensinado a não experimentar. Minha bunda estava empinada durante uma dança, o tipo de vulnerabilidade corporal que só me permiti sozinho em casa, porque do contrário teria vergonha dos olhares e julgamentos.

O simples ato do sujeito se posicionar em relação à gravidade estabelecendo uma postura revela uma mitologia a que o corpo está submetido, considera Hubert Godard (2003). As mitologias do corpo em movimento, segundo ele, são criadas pelo indivíduo ou grupo social em ressonância com a sua respectiva territorialidade. São estabelecidas tanto de forma consciente quanto inconsciente e possibilitam a construção de quadros de referência variáveis da percepção.

As atitudes corporais atuam então como veículos de transmissão das mitologias de corpo e, ao mesmo tempo que estão presentes no sistema postural, são por ele transmitidas. Traçando um diálogo com Taylor (2013), é possível pensar na performance enquanto momento de transmissão de mitologias do corpo através do comportamento reiterado.

A partir disso, três conceitos são relevantes para observar o corpo em movimento com base no que propõe Godard (2003). O primeiro é a definição de pré-movimento, “atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples

fato de estarmos em pé” (GODARD, 2003, p.13). É ele o produtor da carga expressiva que o movimento a ser executado terá.

O segundo conceito é o de “movimento”: “compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço” (GODARD, 2003, p. 17). E, por último, a definição de “gesto”: o “gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas” (ibidem).

Dani Lima (2018) resgata de Godard o conceito de “gestosfera” desenvolvido pelo autor a partir do que Rudolph Laban chamou de “cinesfera”. A cinesfera para Laban, segundo Lima (2018), “seria o espaço pessoal de movimento de cada sujeito, delimitado espacialmente pelo alcance dos membros e das outras partes do corpo” (LIMA, 2018, p. 14). Isso pode ser percebido a partir do momento em que me ponho em pé e com a coluna ereta começo a testar até onde meus braços esticam, o que a minha mão pode tocar e quais as possibilidades de curvar a articulação do cotovelo.

A partir disso, a ideia de “gestosfera” desenvolvida por Godard traz à tona “o quanto a história particular de cada sujeito vai construir sua esfera de gestos possíveis e de gestos impossíveis” (ibidem). Dessa forma, o sujeito teria uma tendência a estar limitado pela gestosfera, apesar do espaço de cinesfera disponível. Acredito que aqui cabe repensar os termos “possíveis” e “impossíveis”, porque propõem uma fixidez às gestosferas. Não se trata de uma impossibilidade definitiva, mas de limitações gestuais condicionadas a aspectos interseccionais moldados culturalmente que constroem as subjetividades do sujeito em relação ao espaço que ocupa (físico, social ou imaginado).

Sendo assim, a produção de sentido na dança, para Godard (2003), será organizada pelo gesto.

Portanto, olhar para a dança a partir da noção de gesto proposta por Godard, em oposição à noção de movimento, é dar ênfase à corporeidade como uma singularidade sensível em processo contínuo de construção, em diálogo de mão dupla com seu meio, continuamente sendo afetado e respondendo, e nesse processo sendo fabricada pelo contexto e, ao mesmo tempo, fabricando o contexto com suas respostas, seus gestos. (LIMA, 2018, p. 14)

Por conta disso, diferentes tipos de danças possuirão seus próprios universos de gestos e mitologias de corpo. A corporeidade de cada dançarino possui “um léxico implícito, e por vezes também explícito, de gestos permitidos e de gestos proibidos” (LIMA, 2018, p. 15). Esses

gestos também processam e articulam questões estéticas e éticas, fazendo com que todos eles possuam importância.

Gestosferas na dança então se tornam lugares interessantes para analisar performances que circunscrevem questões interseccionais de gênero, raça, classe e nação. O gesto de empinar a bunda não fazia parte da minha gestosfera por implicações de gênero e sexualidade. Mesmo já me reconhecendo bissexual em um relacionamento homoafetivo, é a partir do momento em que danço funk que vou redescobrimo possibilidades gestuais que me levam a uma desidentificação com padrões heteronormativos que me constituem. E o quadro de referência imagética que me provoca a isso vem de artistas mulheres latinas.

3.2 A bunda, a raba, o traseiro, o bumbum e as nádegas

Ana Teresa Toro (2020), escritora e colunista porto-riquenha, resgata a figura de Iris Chacón para tratar dos incômodos da bunda da mulher latina. Chacón, dançarina de Porto Rico, ganhou notoriedade nacional e internacional nas décadas de 1970 e 1980 fazendo com que a atenção de todos se voltasse para ela através de seu corpo marcado pela “escassez de tecido e abundância de carne” (TORO, 2020, online). O bater das nádegas da “vedete das américas”, como ficou conhecida a dançarina, constituiu um lugar importante nas memórias da bunda¹⁴ de Toro (2020): “desde menina eu a via na televisão e a imitava batendo as nádegas infantis” (online).

Figura 5 – Iris Chacón em frame do videoclipe “Muchacho Barrigon” (1997).



Fonte: Print do vídeo.

¹⁴ Brenda Dixon Gottschild (2003) utiliza a expressão “*butt memories*”, em tradução livre “memórias da bunda”, para retomar suas lembranças pessoais em relação as conformações sociais e culturais atribuídas a sua experiência enquanto mulher negra a partir dessa respectiva parte do corpo. Retomo a expressão de Gottschild (2003) para enquadrar parte do relato realizado por Ana Teresa Toro (2020).

É importante destacar que, ao mesmo tempo que a imagem de Iris Chacón contribuiu para a exportação de um ideal hiperssexualizado da mulher latina, também conformou um lugar da “mulher que se apropria de seu corpo e faz com ele o que bem entende” (TORO, 2020, online). Algo que também aparece no trabalho de Isabel Molina-Guzmán (2010) ao tratar das negociações corporais conscientes realizadas por Jennifer Lopez na mídia estadunidense e internacional. A atriz e cantora que nasceu em Nova York tem em sua identidade étnico-racial ascendência porto-riquenha e apresenta pele negra clara, transitando midiaticamente entre a identidade da mulher latina, da mulher afro-latina, da mulher negra e, por vezes, da mulher branca.

A partir da análise de tabloides e blogs, Molina-Guzmán (2010) percebe que

ao gerenciar com sucesso sua identidade na indústria de Hollywood, impulsionada por tipificações étnicas e raciais, Lopez transformou sua beleza e corpo exóticos e etnicamente ambíguos e racialmente flexíveis em um sucesso global comercializável. (MOLINA-GUZMAN, 2010, p. 72, tradução do autor)

Entretanto, a análise da pesquisadora também evidencia que os trânsitos corporais e, em certa medida, raciais de Jennifer Lopez possuíam limitações condicionadas ao olhar branco (*white gaze*) e masculino.

Retornando a Toro (2020), a centralidade da bunda de Shakira e Jennifer Lopez, duas artistas latinas de sucesso mundial, durante a apresentação no show do intervalo do Superbowl 2020¹⁵, provocou incômodo em parte dos espectadores estadunidenses porque

essas pessoas não entendem uma máxima do Caribe: aqui o corpo faz cultura. O corpo pensa, articula e gesticula ideias, manifesta a história de forma contundente. Não é um mero consumidor ou um produto, é conceito e é ideia. [...] Essas nádegas falam da música afro-caribenha –Shakira dançou champeta e JLo perreou com J. Balvin–; incomodam porque remexendo os quadris líquidos nos fazem lembrar a mistura que somos, a herança árabe e a história imperial, escravista e dolorosa por trás disso. (TORO, 2020, online)

¹⁵ Final do campeonato de futebol americano nos Estados Unidos com uma das maiores audiências televisivas mundiais.

Figura 6 – Shakira e Jennifer Lopez rebolando no final da apresentação realizada no Super Bowl 2020.



Fonte: Print do vídeo.

Entretanto, as bundas de mulheres latinas ou afro-latinas que alcançam destaque midiático aparecem em corpos magros, curvilíneos e com traseiros avantajados que acionam um ideal de beleza que também é excludente. Isso não significa que mulheres gordas ou mulheres negras gordas, por exemplo, não rebolem, mas não são elas que usualmente estampam as thumbnails de vídeos no YouTube com imagens de seus traseiros em primeiro plano como um atributo positivo. Ao mesmo tempo, o que Toro reconhece nas bundas localizadas no seio da cultura pop retoma questões presentes no transporte de danças durante a colonização das américas e afrodiáspora forçada, onde se busca um controle do lugar da bunda.

Brenda Dixon Gottschild (2003) considera que “a fixação masculina positiva ou negativa no traseiro feminino parece ser um dado (pelo menos nas culturas europeístas¹⁶ e africanistas), independentemente da época ou etnia” (GOTTSCILD, 2003, p. 148, tradução do autor). Entretanto, “as bundas grandes colocaram o desafio para as menores à medida que, cada vez mais, a cultura negra se torna a moeda da prática branca dominante” (ibidem). O traseiro considerado feminino, segundo a historiadora cultural, artista e coreógrafa negra, “faz parte de um discurso generificado, carregado de uma energia sexual envolvendo a nádega feminina em geral e o traseiro preto em particular, não só na dança, mas também no cotidiano” (ibidem).

Entendendo o cristianismo como elemento que constitui e segue moldando a branquitude ocidental (DYER, 1997), é relevante perceber que se estabelece um lugar de medo

¹⁶ Brenda Dixon Gottschild (2003) utiliza o termo “europeísta” (*europeanist*) em contrapartida ao termo “africanista” (*africanist*) para denotar “conceitos, práticas, atitudes, ou formas enraizadas nas tradições europeias e europeu-americanas” (GOTTSCILD, 2003, p. XIII, tradução do autor).

e contenção do poder das nádegas, principalmente das que dançam, porque colocam em primeiro plano a capacidade que o corpo tem para o pecado (GOTTSCCHILD, 2003, p. 147). Dessa forma, Gottschild (2003) destaca que, na “dialética selvagem-versus-civilizada, as nádegas simbolizam a dicotomia histórica entre os princípios estéticos africanistas e europeístas” (GOTTSCCHILD, 2003, p. 147, tradução do autor).

As culturas africanistas valorizariam uma autonomia democrática das partes do corpo, enquanto as europeístas construiriam valor na unidade e linha reta, trabalhando em direção a um ideal de objetividade, considera Gottschild (2003). Isso se presentificaria na dança através de uma observação inicialmente presente no pré-movimento, uma diferenciação postural: danças europeístas valorizam o corpo ereto, enquanto as africanistas favorecem

posturas flexíveis com as pernas dobradas, com as partes componentes do torso articuladas de forma independente para a frente, para trás, para os lados ou em círculos, bem como em ritmos diferentes. (GOTTSCCHILD, 2003, p. 147–148, tradução do autor)

O processo de alinhamento espinhal e a conseqüente verticalização estabelecida pelas danças europeístas, segundo Gottschild (2003), acaba por promover o apagamento de três protuberâncias do corpo: as nádegas, a barriga e os seios. A pesquisadora aponta que danças com raízes em culturas da afrodiáspora na América do Sul e no Caribe precisaram ser controladas e verticalizadas para que pudessem se tornar aceitas no consumo branco. São exemplos: Tango, Rumba, Mambo e Salsa. Ausentar a bunda aparece então como um projeto de colonialidade de saberes incorporados.

Passo a perceber isso de forma prática a partir de aulas de dança. Realizei a matrícula em uma escola de dança próxima a minha casa ainda em janeiro de 2021. Durante o período de aproximadamente quatro meses, participei uma vez na semana da turma de Danças Urbanas. Lecionada por um professor negro um pouco mais jovem que eu, as aulas consistiam em apresentar as bases para dançar hip hop, vogue, kuduro, wacking e jazz funk, por exemplo.

Após aferir a temperatura corporal, de máscara, com álcool em gel nas mãos e nos pés, realizávamos inicialmente uma sequência de aquecimentos corporais no estúdio de dança. O professor então apresentava os gestos que compunham a coreografia e nós repetíamos junto a ele frente ao espelho. Com frequência ele nos pedia para que dobrássemos os joelhos e curvássemos um pouco a coluna para frente como postura base para tudo que seria feito durante a música. Confesso que minha coordenação motora não é das melhores, então me encontrava

perdido em diversos momentos em que braços e pernas precisam se movimentar de maneira autônoma, em direções opostas, por exemplo, e em uma velocidade mais rápida.

Em fevereiro, pude sugerir a música que seria dançada na aula. O professor acatou e preparou a coreografia a partir da faixa “Are you gonna tell her” (2019) da cantora sueca Tove Lo com MC Zaac, funkeiro negro da cidade de São Paulo. O funk pop encontrou a música eletrônica internacional e nós dançávamos jazz funk, uma junção dos gestos das Danças Urbanas com a sensualidade do Jazz, muito utilizado em coreografias de shows e videoclipes de divas pop.

No pré-refrão cantado pelo MC Zaac entro em contato com uma sequência de gestos que põem a bunda em destaque, para realizá-los é preciso que constantemente meu pré-movimento busque estar mais perto do chão. Me sentia sexy, meu black power estava solto. Quando o refrão chegou com a indicação de que era hora de improvisar, tentei rebolar lentamente, meus braços e mãos se moveram suavemente para cima e para baixo com meus punhos dobrados, a “munheca quebrada” que por tanto tempo evitei para não ser chamado de viado. Nesse momento, quanto mais viado me sentia, mais confortável estava no meu próprio corpo.

Mais à frente, meus horários deixaram de ser compatíveis com as aulas de danças urbanas. Migrei para as aulas noturnas de ballet para adultos na mesma escola de dança no final do mês de maio de 2021. Enquanto as danças urbanas me ensinavam sobre inclinação, me traziam para perto do chão e me deixavam mais confortáveis, o ballet me trouxe o desconforto e uma regulação do corpo. A dança de origem europeia é constituída por passos nomeados e categorizados, que funcionam de forma disciplinar. O pré-movimento busca sempre o alinhamento e a verticalidade e demarca gestosferas a partir de distinções de gênero.

Um dos primeiros momentos em que me questionei se continuaria realizando as aulas foi quando um outro aluno corrigiu educadamente a altura em que deixava os meus braços abertos enquanto estava na primeira posição. As mulheres mantêm os braços abertos aproximadamente na altura do umbigo, cabe aos homens manter na altura do peito e eu estava dançando como uma mulher. Comecei a questionar o quanto estava disposto a docilizar meu corpo a partir de normas europeias reguladoras que reiteravam heteronormatividades, mas segui nas aulas.

Tenho tendência a executar o plié, forma de agachamento no ballet que pode ser realizado em diferentes posições, empinando levemente minha bunda. Mas a linha reta vertical é um fator essencial na execução dos movimentos, sendo assim, a professora branca me indica que ao descer é preciso que eu empurre meu quadril para a frente e o deixe ausente.

Apesar das diferentes temporalidades do transporte de danças africanistas para as américas relatadas por Gottschild (2003) e o momento que passo a realizar aulas de dança, os princípios africanistas e europeístas continuam em processo de transmissão através do ensino de dança e das performances registradas em arquivos midiáticos. A minha experiência em contato com essas pedagogias é de um reaprendizado do meu próprio corpo, que se estende para como lido com ele no cotidiano social. Encontro prazer mesmo no ballet, percebo o quanto ajuda na manutenção da minha saúde mental e física. Nesse processo, tenho minhas subjetividades mobilizadas na construção de novas memórias da bunda que me auxiliam a olhar para outras bundas que dançam funk.

Quero agora tratar do lugar da bunda no funk brasileiro. A presença dela no gênero se estabelece desde um fruir na dança através do rebolado quanto nas letras recebendo diferentes nomenclaturas e sentidos. Um dos espaços de fruição das bundas são as festas. Ao participar da festa Batekoo, “que busca oferecer um espaço para fruição de gêneros musicais negros contemporâneos como o funk, twerk, kuduro, dancehall, pop e rap, entre outras sonoridades” (XAVIER, 2021, p. 2), Luciana Xavier (2021) aponta que

chama a atenção tanto nessa festa, como na própria cultura massiva atual, especialmente ligada a uma negritude pop e periférica, a ênfase na bunda convoca ideias de desmesura e exagero, erotismo e desejo, mas também de potência e transgressão, dentro de um conjunto de práticas emancipatórias (p. 6).

Taísa Machado (2020), artista, dançarina e ativista carioca, criadora do Afrofunk¹⁷, considera o rebolado uma ciência da mulher preta. Segundo Machado (2020), mulheres negras periféricas, como ela, não acreditariam na importância do que fazem com a bunda porque é um conhecimento que não está escrito.

É uma outra ciência. É disso que eu falo. O meu trabalho, para quem não sabe, fala que esses são saberes legítimos de mulheres pretas. E que eles podem estar em muitos lugares, no baile funk, no ritual, no twerk¹⁸ da Beyoncé, mas são saberes. E eles têm amplitude: batem na saúde, na espiritualidade, em

¹⁷ Taísa Machado (2020) define o Afrofunk como “uma fábrica de ações e conteúdos para o movimento funk com foco em equidade racial e de gênero” (p.29). O projeto funciona através de oficinas de dança com público principal de mulheres cisgêneras e comunidade queer. Entre os conteúdos apresentados aos participantes, estão diferentes formas de rebolar, algumas delas partem da experiência da artista em bailes cariocas de funk. Taísa Machado também transmite oralmente narrativas e filosofias africanistas relacionadas aos movimentos executados.

¹⁸ “Twerk é um estilo de dança negra que se baseia em movimentos circulares dos quadris e glúteos, com agachamentos repentinos e flexões acrobáticas dos joelhos, cuja origem pode ser localizada na cidade de Nova Orleans, EUA, mas com referências a danças tradicionais de grupos étnicos da África Subsaariana (países africanos de maioria negra situados ao sul do deserto do Saara)” (XAVIER, 2021, p. 2).

como você é na sociedade, na cidadania, na coisa social, no ecossistema social. (MACHADO, 2020, p. 33)

O rebolado não seria então uma vanguarda ou privilégio do tempo presente, mas uma herança ancestral estabelecida na Antiguidade com diferentes propósitos, sendo os mais frequentes “preparar a mulher para parir e para transar” (MACHADO, 2020, p. 35). Machado (2020) pontua que as mulheres rebolam hoje por diferentes motivos: porque gostam, possuem autonomia sobre seus corpos ou porque “a xereca fica molhada” (p.35), a vagina se lubrifica. “Eu digo que rebolar é bom porque quando eu rebolo eu transo melhor e transar é gostoso e é de graça” (MACHADO, 2020, p. 36).

Através das oficinas de Afrofunk, ela percebe que mulheres negras buscam aprender a rebolar como forma de perder o trauma da hiperssexualização racista sobre seus corpos. Já as mulheres brancas, usualmente de classe média, buscam perder o pudor (MACHADO, 2020, p. 64). Em ambas as situações, ela destaca que há uma procura por se sentir empoderada através da dança.

Os diferentes movimentos dos rebolados também são geográficos, segundo Machado (2020). Dessa forma, alternam tanto em relação a diferentes países quanto apresentam distinções dentro da mesma nação, ao mesmo tempo em que apontam para reminiscências corporais históricas.

Aqui no Rio de Janeiro a gente dança curvado, de quatro (...). E esse é um movimento muito comum numa dança chamada batuque, de Cabo Verde. É uma dança que também existe em outros lugares, onde as mulheres dançavam com os filhos amarrados ao corpo – por aqui a gente chama de sling (...). Com os filhos amarrados nas costas, as mulheres precisam dançar nessa posição, fazendo uma dança de mexer com a bunda sem sacudir muito a criança. (MACHADO, 2020, p. 40)

Observando então o rebolado que chega no *mainstream* da música nacional, Machado (2018)¹⁹ percebe o que chama de “*controlização da bunda maluca*”. Ou seja, hoje, há uma prioridade de movimentos da bunda calcados num maior controle do corpo. Para exemplificar, em um vídeo registro de uma de suas aulas de Afrofunk, a artista demonstra um rebolado “muito solto” característico dos anos 1990. Ele se dá através da priorização de movimentos sagitais da região pélvica em uma frequência acelerada, como os rebolados executados pelas dançarinas do grupo de pagode baiano É o Tchan. O contraponto contemporâneo, demonstrado

¹⁹ RIO, Afrofunk. **Registro de Oficina de Afrofunk.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KZ4rKWk5XEg>. Acessado em 20 de mar. de 2021.

por Machado (2018), estaria no quadradinho, passo do funk que integra movimentos do quadril tanto no plano sagital quanto no plano horizontal. Dessa forma, a bunda se movimenta acompanhando usualmente as batidas graves das canções como se delineasse as arestas e vértices de um quadrado. A velocidade e frequência de realização do quadradinho serão estabelecidas de acordo com a quantidade de batidas por minuto (BPM) da canção.

Como tentativa de elencar a pluralidade da bunda funkeira, recorto e apresento em seguida alguns clipes do gênero que fazem parte da música pop nacional alcançando o mainstream dos anos de 2016 a 2020. Escolho esses produtos audiovisuais porque o “videoclipe se insere ‘como um dos objetos que produzem uma embalagem visual do pop’” (GOODWIN, 1992, p. 49 apud SOARES, 2013, p. 139), se fazendo presente no tecido da vida cotidiana através das emissoras de TV musicais, na disseminação de videoclipes em plataformas como o YouTube, nas maneiras como os clipes aproximam artistas e fãs.

O primeiro deles é o single “Rainha da Favela”²⁰ da cantora Ludmilla lançado em novembro de 2020. No clipe, a artista se autoconsagra, “entre becos e vielas, rainha da favela” e em seguida pede repetidamente para que foquem em seu bumbum. O bumbum é destacado coreograficamente no clipe de Ludmilla e nos enquadramentos da câmera. O alto desempenho das nádegas na dança configura parte do valor que a estabelece enquanto rainha da favela. Cabe propor que a valoração dessa realeza negra e periférica se constrói em oposição a propostas de verticalidade e apagamento das nádegas.

O segundo exemplo é a faixa “Combatchy”²¹ (2019) uma parceria de Anitta com Lexa, Luísa Sonza e MC Rebecca. As artistas promovem um combate de bumbuns. Em diferentes rounds o bumbum dá surras até chegar ao nocaute: “Round 1, bota pra tremer, tremer, tremer /Round 2, bota pra descer /Round 3, joga, joga, joga o popotão /Finaliza quando vai no chão, vai no chão”. O clipe apresenta uma disputa de dança em um posto de gasolina. É interessante observar como a bunda é um clichê estético e a câmera prioriza enquadrá-la ao invés de outras partes do corpo das artistas.

Em “Bumbum Granada”²² (2018), os MCs Zaac e Jerry cantam sobre vários homens bombas, mas os bumbuns que explodem são das mulheres (Os mano tá tipo bomba/ E as mina bumbum granada). São elas que durante a festa encenada no clipe dançam em frente ao paredão sonoro com o corpo curvado e a bunda posta em evidência em close-ups que por vezes ocultam seus rostos. As mitologias do corpo nessa comunidade de pessoas periféricas que se divertem

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DWH349RfD7E>. Acessado em 13 de jan. de 2021.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YTeFMxUOAU>. Acessado em 13 de jan. 2021.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EWcOY14GWwM>. Acessado em 13 de jan. de 2021.

ao som do funk possuem marcações generificadas. Os homens observam ao redor e pedem para as mulheres “tacarem” a bunda, ato manifestado através do gesto de movimentar o braço direito a partir do cotovelo em direção a frente com a mão parcialmente fechada, como se estivessem a jogar uma granada.

Já o funkeiro paulista Kevinho lançou o clipe de “Rabiola”²³ (2017) onde também não é a sua raba que mexe e rebola em frente ao paredão, mas sim a da menina “que é um problema/ é cheia de esquema/ ela é complicada”. A bunda de Kevinho não é enquadrada, as rabas que interpelam o espectador são de dançarinas filmadas em contra-plongée, ocultando em alguns momentos os seus rostos. Mexer a rabiola rebolando gostoso até o chão aparece então como uma sequência de gestos generificados e atribuídos ao feminino. Isso se mostra também na posição de Kevinho no clipe enquanto sujeito branco, hétero e masculino que observa e é afetado pelas rabas e as convoca a rebolar. Esses dois videoclipes de artistas masculinos evidenciam que tanto as mulheres quanto os homens possuem a mesma cinesfera, mas estão limitados pelas gestosferas possíveis imbricadas em mitologias de corpo generificadas.

O medley de Anitta no Prêmio Multishow de 2016 transmitido no canal de tv fechada Multishow e publicado no YouTube com o título “Grandes Sucessos | Anitta | Prêmio Multishow 2016”²⁴ é considerado um videoclipe pós-mtv (SÁ, 2019). No palco da premiação, a artista realiza pela primeira vez uma apresentação com cerca de oito minutos de sucessos da sua carreira. A bunda aparece como um elemento central das coreografias realizadas para as diferentes músicas. Entretanto, quero destacar o encerramento com a faixa “Movimento da Sanfoninha”. A música está presente no seu álbum “Meu Lugar” (2014) e Anitta não canta. O funk possui uma batida acelerada com o som de sanfona compondo a melodia, que parece ser tocada, na verdade, em um teclado eletrônico. A voz presente na música é infantil e repete frases como “eu quero ver você dançar”, “faz o quadradinho pra mim” e a palavra “desce”.

O bordão “Vocês pensaram que eu não ia rebolar minha bunda hoje?” se tornou uma marca de Anitta e um gancho para que em sequência o “O Movimento da Sanfoninha” comece a tocar. A partir daí o que toma o espaço de atenção da câmera é a bunda da artista. As dançarinas e dançarinos se posicionam em semicírculo para animar a artista e incentivar que ela se movimente. Anitta de costas para a plateia vestindo um *cropped e hot pants* realiza o quadradinho, faz a bunda quicar algumas vezes, volta a realizar o quadradinho e em seguida vira-se para a plateia encerrando a apresentação. É interessante perceber como em uma

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tXFyeIjwQUw>. Acessado em 13 de jan. de 2021.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X03VJS01kwA>. Acessado em 13 de jan. de 2021.

premiação onde há a priorização da execução da música ao vivo o próprio canto da artista é colocado de lado em um determinado momento para que a sua bunda seja o foco de atenção e valorização de seu trabalho enquanto *show woman*.

Ao mesmo tempo em que existem espaços midiáticos de celebração da bunda, ela assume lugares de desvalorização nas disputas entre gêneros musicais ou de legitimação do sucesso de artistas. Anitta é um exemplo de artista que responde recorrentemente a críticas de que seus êxitos estariam restritos ao uso sexualizado da bunda²⁵, chegando até a ser acusada como motivo no aumento no número de estupros de mulheres²⁶.

Quando se trata de funkeiras negras, a bunda circunscreve tanto um lugar de potência e liberdade quanto de hiperssexualização. No Brasil, isso se dá, por exemplo, com acionamentos do estereótipo racista da mulata²⁷ dada ao sexo, que teria um desempenho sexual melhor do que mulheres brancas. É importante enxergar as nuances entre o controle que essas mulheres estabelecem sobre os próprios corpos, como fazem coisas com a bunda e tem seus lugares enquanto sujeitos completos também questionados a partir desta mesma parte do corpo.

Cabe pensar a bunda agora em relação à dinâmica valorativa dos gêneros musicais, que são marcados pela instabilidade e a predisposição a disputas, negociações e rearranjos sucessivos, envolvendo processos dinâmicos de comunicação (JANOTTI JR. e SÁ, 2019; JANOTTI JR., 2003). Dentro do próprio Funk artistas construirão sua relação com a bunda apresentando marcas distintivas. A percepção de valor na cultura de fãs sobre o uso do bumbum também pode ser variante. Um exemplo, são fãs saudosistas de artistas dos anos 1990 ou início dos 2000 que cantavam sobre o cotidiano das favelas cariocas. Como é possível perceber no comentário do videoclipe publicado no YouTube do “Rap do Silva”²⁸ cantado pelo MC Bob Run: “o tempo em que o funk não (sic) precisava falar de bunda,cachorra (sic) e outras

²⁵ GUIMARÃES, Felipe. Anitta publica texto no instagram rebatendo críticas negativas sobre sua vida. **Gazeta Wen**. 02 de jun. de 2019. Disponível em: https://gazetaweb.globo.com/portal/noticia/2019/06/anitta-publica-texto-no-instagram-rebatendo-criticas-negativas-sobre-sua-vida_78116.php. Acessado em 28 de nov. 2020.

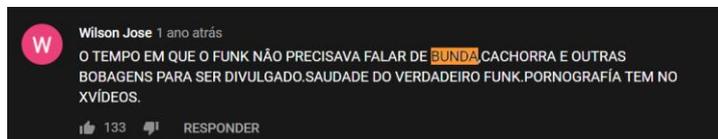
²⁶ WERNECK, Natash. Anitta responde comentários ofensivos e é acusada de 'incentivar estupro'. **Portal Uai E+**. 05 de nov. de 2020. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2020/11/05/noticia-e-mais,264541/anitta-responde-comentarios-ofensivos-e-e-acusada-incentivar-estupro.shtml>. Acessado em 28 de nov. de 2020.

²⁷ “A palavra de origem espanhola vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos do cruzamento dos jumentos com éguas ou dos cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (equus caballus) com o animal tido de segunda classe (equus africanus asinus). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa que indica mestiçagem, impureza. Mistura imprópria que não deveria existir”. (BORGES e RIBEIRO, 2016, online).

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oVO1oGAprG0>. Acessado em 15 de jan. de 2021.

bobagens para ser divulgado.saudade (sic) do verdadeiro funk.pornografia (sic) tem no xvídeos”²⁹.

Figura 7 – Comentário de usuário do YouTube no videoclipe de "Rap do Silva".



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Quando comparado a outros gêneros musicais, o Funk é recorrentemente desvalorizado a partir da oposição entre uso de habilidades corporais versus canto educado, por exemplo. O estigma do gênero musical está vinculado a um estigma social racializado e classista atribuído à comunidade de fruidores. Refletindo assim um problema posto sobre a cultura atrelada a um fazer através do corpo e um fazer periférico, sendo historicamente compreendido como não-branco numa sociedade marcada pela colonialidade, a hegemonia da branquitude patriarcal e o racismo estrutural.

Para materializar essa discussão, analiso na próxima seção o videoclipe da faixa “Bunda Lê Lê” (2020) de Adriana Calcanhotto em parceria com Dennis DJ. Utilizo o arcabouço metodológico dos estudos de performance, compreendendo que

[...] videoclipes performatizam as canções que os originam, propondo uma forma de “fazer ver” a canção a partir de códigos inscritos nas próprias canções, mas também diante da problemática dos gêneros musicais e das estratégias de endereçamento dos produtos do mercado musical (SOARES, 2014, p. 325).

Considero também que, ao audiovisualizar o videoclipe, realizo uma escuta conexa (JANOTTI JR., 2020; JANOTTI JR. e QUEIROZ, 2020).

Escuta conexa é uma tessitura da intriga (narrativização) que, a partir da sonoridade musical, acopla elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas. A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetas, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos

²⁹ Vale destacar que esse tipo de constatação por parte dos fãs oculta a coexistência temporal da vertente “funk putaria”.

heterogêneos e sinestésicos que integram música, videocliques, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas digitais. (JANOTTI JR., 2020)

Dessa forma, outros materiais externos ao clipe, assim como a própria ambientação digital do YouTube onde ele está publicado, serão considerados para a análise.

3.3 A bunda no funk da quarentena

“O que é que faz na quarentena?” nos questiona Adriana Calcanhotto na faixa “Bunda Lê Lê” também conhecida como o “Funk da quarentena”. A artista branca, natural do Rio Grande do Sul e radicada na cidade do Rio de Janeiro é reconhecida nacionalmente por seu trabalho musical no elástico arquigênero Música Popular Brasileira (MPB).

Em maio de 2020, a cantora lançou “SÓ”, seu décimo segundo álbum de estúdio. Nele, Adriana apresenta canções compostas no período de isolamento e distanciamento social provocado pela pandemia da Covid-19. As nove faixas foram acompanhadas por um trabalho audiovisual gravado em dois planos sequência e intitulado “SÓ – Clipão da Quarentena”³⁰. O clipe de “Bunda Lê Lê”, oitava faixa do álbum, além de integrar o “Clipão” está recortado e publicado no canal do YouTube de Dennis DJ, artista de funk que realiza o *featuring* com Adriana Calcanhotto e é creditado como produtor da música.

Na letra, Adriana, enquanto compositora, explora palavras recorrentemente utilizadas em músicas de funk: “Tive essa brincadeira de fazer uma música com as letras que o funk usa, que são ‘senta’, ‘vai’ e ‘bunda’ (CALCANHOTTO apud BRÊDA, 2020)³¹. Como resposta para o que se faz na quarentena ela propõe “Senta a bunda e estuda/ Senta a bunda e lê/ Senta a bunda e vai à luta”.

A aproximação de artistas de MPB com o funk não parte apenas de Calcanhotto. Olhando para alguns exemplos dos anos 2010, temos o cantor Celso Fonseca abrindo a década regravando o hit “Se ela dança eu danço” do MC Leozinho. Em ritmo de bossa nova, a faixa integrou a trilha da telenovela “Escritos nas escritas” (2010) da Rede Globo. Em 2012, Caetano Veloso lançou “Funk Melódico” em seu álbum Abraço. A bateria eletrônica do funk carioca deu lugar a precursão acústica, com direito a solo de guitarra. Já Zeca Baleiro, em 2018,

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1TMhfkf-ajY>. Acessado em 15 de ago. de 2020.

³¹ BRÊDA, Lucas. Adriana Calcanhotto canta ‘funk da quarentena’ em disco feito em isolamento. **Folha de São Paulo**. 28 de mai. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/adriana-calcanhotto-canta-funk-da-quarentena-em-disco-feito-em-isolamento.shtml>. Acessado em 19 de ago. de 2020.

regravou “Cheguei” de Ludmilla como parte de uma campanha de marketing nacional relacionada à Copa do Mundo. O maranhense, diferente da carioca, chega calmo e quieto com a voz grave, acompanhado de um piano, um violão dedilhado e o chimbal da bateria. Julio Secchin, em 2019, ganhou destaque como exemplar da Nova MPB com a música “Jovem”, promovendo um funk acústico categorizado pelo artista como “funk de pelúcia”.

A quarentena de 2020 não foi o primeiro momento em que Adriana Calcanhotto fez seu percurso em direção ao funk. Em 2004, no seu projeto infantil Adriana Partimpim, a artista regravou a música “Fico Assim Sem Você” da dupla de funkeiros Claudinho e Buchecha. A versão que incorpora uma sonoridade acústica recebeu um clipe em animação. Em novembro 2020, o número de reproduções mensais da faixa cantada por Calcanhotto no Spotify, plataforma de streaming musical, superou os números de Claudinho e Buchecha. Adriana recebeu cerca de 26 milhões de escutas em “Fico Assim Sem Você” enquanto a gravação original da dupla possuía cerca de 15 milhões de ouvintes.³²

O disco “Margem” (2019) de Calcanhotto tem como música de encerramento um funk com 150 batidas por minuto (BPM). “Meu bonde” foi interpretada, produzida e composta pela artista. A faixa incorpora elementos de percussão acústicos a sonoridade eletrônica dos beats dos sintetizadores. Na letra, Adriana fala de seu cotidiano viajando entre países, utilizando fechadura biométrica e tomando café na Inglaterra. O videoclipe ao vivo disponível no YouTube³³ intercala imagens de viagens da cantora com cenas dela cantando a música em palcos de teatros pelo Brasil. Adriana não mexe a bunda no ritmo frenético dos 150 BPM, está acompanhada de músicos e não de dançarinos. O foco está em sua performance vocal, quando dança busca a verticalidade e prioriza as partes superiores do corpo, com foco nos braços. Quem parece dançar mesmo é a edição das imagens com cortes rápidos que acompanham a percussão.

Cantar funk não fez de Calcanhotto funkeira. As incursões dela no gênero musical funcionam sobre a égide da MPB enquanto um arquigênero, caracterizado por seus mecanismos de misturas de diferentes gêneros musicais e capacidade de reinvenção enquanto segue unindo atores e coletivos (ALMEIDA, Lais Barros Falcão De, 2016; ALMEIDA, Lais Barros Falcão De e JANOTTI JR., 2014). O rótulo está presente na categorização por hastags (#) #MBP em seus vídeos no YouTube.

³² Dados coletados pelo autor em 30 de novembro de 2020.

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ViJMGZJSZ8>. Acessado em 23 de nov de 2020.

Apesar da MPB ter a mistura como característica, a performance de Adriana Calcanhotto no videoclipe de “Bunda Lê Lê” (2020) revela tensionamentos presentificados no corpo que dança da artista e nas construções estéticas do videoclipe assim como seus enquadramentos midiáticos e da ambiência digital em que está publicado.

Todo o “Só - Clipão da Quarentena” foi gravado no quarto de Adriana Calcanhotto em dois planos sequências. A presença de Adriana como único elemento humano mostrado no quarto contribui para a construção da ideia de isolamento social que marca o período de produção do álbum e do produto audiovisual. Ao mesmo tempo, o cômodo incorpora elementos não usuais como projeções, luzes, caleidoscópios e confetes. É um quarto palco.

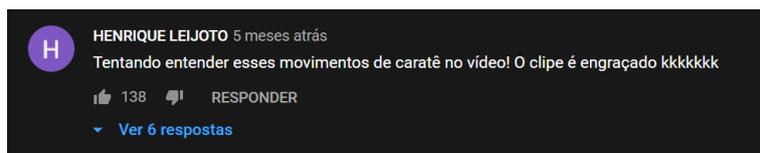
Adriana inicia o videoclipe de “Bunda Lê Lê” levantando-se da cômoda onde estava sentada no final da faixa anterior, “Lembrando da Estrada”. Como marca de todo o “Clipão”, o olhar fixo de Adriana para a câmera interpela o espectador. Ao passo que ela levanta, é possível observar uma bandeira do Brasil com o círculo azul recortado onde são projetados vídeos e textos. A letra da música passa então a ser exibida na bandeira e termos como “bunda”, “senta”, “estuda” e “lê” são transformados em palavras de ordem sobre o símbolo nacional.

A câmera segue enquadrando o rosto de Adriana com a bandeira e as projeções ao fundo. A cantora é filmada em plongée que prioriza o enquadramento do seu corpo do ombro para cima ou da cintura para cima. O pré-movimento da artista busca constantemente a verticalidade e os gestos que marcam sua coreografia priorizam a parte superior do corpo.

A artista dança funk promovendo mudanças posturais bem marcadas e que quebram o fluxo de movimento. Até quando inclina o tronco para lados, para frente ou para trás, Calcanhotto evita curvar a espinha. Seus braços assumem o lugar de maior movimentação corporal. Os gestos se iniciam nas escápulas, nos cotovelos e punhos, lembrando gesticulações realizadas por praticantes de artes marciais. Como percebe um usuário do YouTube que comenta no recorte do clipe de “Bunda Lê Lê” (2020) publicado no canal de Dennis DJ³⁴, artista do funk carioca e parceiro de Adriana na música: “Tentando entender esses movimentos de caratê no vídeo! O clipe é engraçado kkkkkkk”.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xX7I3NqbqHM>. Acessado em 23 de nov. de 2020.

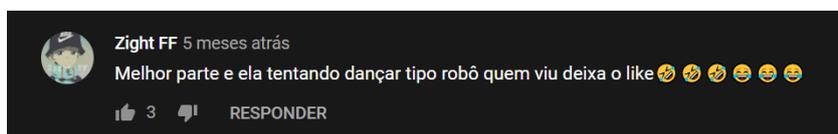
Figura 8 – Comentário de usuário no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Outro usuário estranha os gestos de Adriana e expressa que o que ela faz é tentar dançar como um robô: “Melhor parte e (sic) ela tentando dançar tipo robô quem viu deixa o like 🤖🤖🤖😂😂😂”.

Figura 9 – Comentário de usuário no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

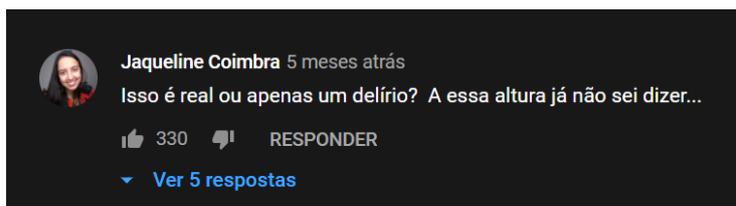
A seção de comentários no canal de Dennis DJ também mostra algumas reações provocadas nos espectadores. Alguns se surpreendem positivamente com a parceria do artista de funk com uma cantora de MPB: “A parceria mais inesperada, o melhor clipe caseiro da quarentena, melhor letra e a maior contribuição musical. Adriana e Dennis, vocês foram muito artistas. Vlw (valeu)”. Outros expressam o quanto consideram incomum o que viram: “Isso é real ou apenas um delírio? A essa altura já não sei dizer...”.

Figura 10 – Comentário de usuário no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Figura 11 – Comentário de usuária no videoclipe de "Bunda Lê Lê" no canal de Dennis DJ no YouTube.



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

O estranhamento observado pelos usuários se dá a partir de uma suposta improbabilidade de junção do rótulo MPB ao funk. Algo que pode ser percebido também em termos numéricos expressivos no canal do YouTube de Dennis DJ³⁵. O produtor carioca é uma importante personalidade na música pop nacional apresentando mais de um bilhão de visualizações em seu canal do YouTube³⁶, mais de 6 milhões de ouvintes mensais no Spotify³⁷ e agrega mais de 5 milhões de fãs nas redes sociais³⁸. O clipe de “Bunda Lê Lê”, em março de 2021, com nove meses de publicação no canal do artista, possuía cerca de 118 mil visualizações³⁹, um número baixo se comparado com outras parcerias de Dennis DJ que figuravam na casa dos milhões, como “Te prometo” com MC Don Juan (155 milhões de visualizações), com um ano de lançamento em março de 2021, e “Deixa de Onda” com Ludmilla e Xamã (27 milhões de visualizações) com dois meses de publicação⁴⁰. A proporção de likes e dislikes também apresenta uma disparidade, dislikes representam 13% do total de likes do vídeo de Adriana Calcanhotto com o produtor, já nas parcerias com MC Don Juan e com Ludmilla e Xamã, os dislikes representam 2,25% e 3% do total de likes, respectivamente⁴¹.

Há de se considerar que os exemplos comparativos aqui apresentados são de artistas que também transitam entre gêneros musicais populares midiáticos que ligados a periferia e a negritude, são mais jovens que Adriana Calcanhotto e cumprem o circuito midiático de divulgação mainstream. Entretanto, a partir dos dados é possível inferir uma maior aceitação do público do canal de Dennis DJ a artistas de gêneros musicais ligados a negritude e a periferia, como o funk, o rap e o trap; e não brancos, negros e indígenas.

³⁵ Escolho analisar os dados do clipe no canal do YouTube de Dennis DJ porque é nele que “Bunda Lê Lê” está recortado e publicado. No canal de Adriana Calcanhotto, o clipe faz parte da publicação de todo álbum audiovisual “SÓ – Clipão da quarentena”. Dessa forma, as opiniões expressas em comentários, likes e dislikes representam críticas aos nove clipes que compõem o trabalho da artista, não permitindo a especificidade analítica proporcionada pelo canal de Dennis DJ.

³⁶ Dado coletado pelo autor em 30 de março de 2021 no canal do YouTube de Dennis DJ.

³⁷ Dado coletado pelo autor em 30 de março de 2021 no perfil de Dennis DJ na plataforma Spotify.

³⁸ Dado apresentado em texto descritivo do artista na seção sobre do seu canal do YouTube.

³⁹ Dado coletado pelo autor em 30 de março de 2021 no canal do YouTube de Dennis DJ.

⁴⁰ Dados coletados pelo autor em 30 de março de 2021 no canal do YouTube de Dennis DJ.

⁴¹ Coleta de dados realizada no canal do YouTube de Dennis DJ em 31 de março de 2021.

Além disso, a dança de Adriana foge de uma gestosfera que faz parte de uma mitologia do corpo feminino que dança o funk em videoclipes. O produto audiovisual também diverge da linguagem do clipe de funk que trata da bunda. Ao invés de close-ups na raba em contra-Plongée, somos apresentados às partes superiores do corpo de Adriana em um plongée com destaque para o seu olhar. Isso pode ser relacionado também a questão etária. Nos exemplos de videoclipes que tematizam a bunda ou o rebolado analisados na seção anterior do capítulo, os quadris exibidos são de mulheres magras e jovens. A opressão etária junto com as opressões de gênero dificultam o aparecimento da bunda 50+ de Adriana Calcanhotto nesse encontro entre MPB e funk? Existe um limite de idade para que a bunda feminina da artista latina continue passível de ser exibida?

Se constitui então uma relação tensiva entre oralidade e imagem no videoclipe. Adriana canta sobre sentar a bunda, mas ausenta a bunda imagetivamente. As bundas que aparecem são bundas outras, bundas periferizadas que dançam o funk e são projetadas sobre a bandeira do Brasil.

Cabe ressaltar que o que a artista propõe fazer com a bunda na letra da música é justamente uma contenção de movimento através do gesto de sentar para estudar. Adriana desloca o sentido de “Bunda Lê Lê” para uma bunda que vai ter o seu lugar de protagonismo de movimento contido para que o usuário possa ler. Há aí uma tentativa de moralizar essa bunda desviante para privilegiar o desenvolvimento das habilidades mentais, do conhecimento objetivo das partes superiores do corpo. “Senta a bunda e estuda/ Senta a bunda e lê/ Senta a bunda e vai à luta/ Senta a bunda e vai”.

Adriana é uma mulher branca com uma carreira estabelecida em um arquigênero musical valorizado por camadas sociais privilegiadas e entendido como não-periferizado. Interpelar a bunda do espectador em isolamento social indicando que ele estude é possível através do lugar de poder em que ela está localizada através de sua branquitude, do gênero musical em que se encontra e, até mesmo, como professora da Universidade de Coimbra, cidade em que canta suas saudades em “Corre o Munda”, clipe que inicia após o fim de “Bunda Lê Lê”.

Dessa forma, a bunda se mostra uma porta de entrada potente para voltar o olhar em torno de questões conjunturais que permeiam os corpos funkeiros ou que se ligam ao funk em determinados momentos. Colocar em evidência ou ausentar imagetivamente essa parte do corpo em videoclipes de funk se liga a fruição do gênero musical pela dança e revela dinâmicas atreladas a reminiscências históricas do rebolado na América Latina e na afrodiáspora.

A partir da bunda, também é possível observar acionamentos de disputas dentro do próprio gênero musical, entre gêneros e arquigêneros. Apontando que diferentes performances de escuta são tratadas como mais ou menos legítimas a partir de distinções embasadas em critérios brancos e europeístas. Nesse cenário, a música negra que evoca a dança, utilizando as partes inferiores do corpo com foco na região pélvica, é tida como minoritária. Sendo apropriada enquanto “brincadeira” para a artista branca, postulando uma modificação racializada da performance de escuta através da dança.

A encenação de Adriana Calcanhotto e a ausência de bunda no videoclipe de “Bunda Lê Lê” ressaltam aspectos de sua branquitude e seu lugar de privilégio, que a torna passível de se posicionar enquanto figura capaz de moralizar outras bundas. A dinâmica de moralização perpassa escolhas de pré-movimento, outras mitologias do corpo e gestosferas possíveis as quais Calcanhotto está atrelada. Em meio a isso, é preciso poder conjuntural e estrutural para tentar moralizar outras gestosferas, ausentando ou substituindo gestos que localizam questões periféricas, negras e tidas como femininas.

4 ODEIO FUNK, MAS ESSE CARA GANHOU MEU CORAÇÃO

Os primeiros domingos pandêmicos, após março de 2020, vieram acompanhados do ócio. A covid-19 impedia que minha família saísse de casa para ter um dia de lazer externo. Na mistura de incertezas provocadas por uma nova doença letal que nos pôs em isolamento, voltei a assistir programas televisivos dominicais com mainha como forma de entretenimento. O principal deles era o Programa da Eliana, transmitido à tarde no Sistema Brasileiro de Televisão, o canal SBT.

A grade televisiva nacional passou a reprisar atrativos de entretenimento devido aos protocolos de segurança para controle da pandemia. Então, nos sentávamos aos domingos para reexibições que funcionavam como novidade, já que não eramos espectadores assíduos. Foi nesse contexto que em sete de junho de 2020 acompanhei a participação de Kevinho realizada em maio de 2019 no Programa da Eliana. Minha atenção foi tomada pela forma que o funkeiro branco de São Paulo mobilizava suas masculinidades e era legitimado enquanto artista naquele palco.

Ao mesmo tempo em que a mídia produz o espaço de estigmatização do funkeiro, ela também oferece um local de glamorização. Ou seja, “ela também produz ‘frestas’, ‘brechas’, nas quais o outro emerge, isto é, constitui-se também em um espaço fundamental para a percepção das diferenças” (HERSCHMANN, 2005, p. 119). No caso da aparição de Kevinho, essa percepção me leva a olhar a colisão entre raça e gênero através de masculinidades brancas construídas a partir de distinções de gênero.

As distinções de gênero fazem parte de um sistema de dominação masculina fortemente institucionalizado e complexo (JANUÁRIO, 2016), constituindo relações de poder, onde o masculino é tomado como parâmetro universal. Apesar da posição social de mulheres e homens não ser paralela, segundo Connell e Pearse (2015), o princípio de Simone de Beauvoir também é válido para os homens: “ninguém nasce masculino, é preciso tornar-se homem” (p. 38).

Sendo assim, pensamos em masculinidades, assim, no plural. Masculinidades são dados históricos e datados, “em que as suas práticas de poder, percepções e experiências são forjadas social e culturalmente” (JANUÁRIO, 2016, p. 119). Não há nada de biológico, mítico ou essencialista, pelo contrário, práticas de masculinidades são plurais ao longo da vida de uma mesma pessoa e não funcionam como identidade.

A partir de uma perspectiva interseccional as masculinidades negras cisgêneras se darão como “um lugar de privilégio subordinado” (CUSTÓDIO in RESTIER e SOUZA, 2019, p. 147). Dessa forma, por mais que homens negros cis experienciem o privilégio social atribuído

ao masculino, terão suas masculinidades subordinadas às masculinidades brancas a partir da lógica racista que estabelece o branco enquanto norma.

Para se tornarem poderosos, e então, para ocupar esse local onipotente, os homens negros (...) devem passar suas vidas se esforçando para emular os homens brancos. Essa luta é o terreno fértil entre os homens negros para uma política de inveja que reforça o sentimento subjacente de que eles não têm valor, a menos que recebam a afirmação dos homens brancos (HOOKS, 2012, tradução do autor)

O principal modelo de exercício de masculinidade evocado pelo estigma do funkeiro parece ser o que bell hooks (2004) chama de *gangsta boy*. Caracterizado pela marginalização do homem negro com atributos como hiperssexual, truculento, violento e agressivo (CUSTÓDIO in RESTIER e SOUZA, 2019). Também indica uma associação a ideia de que “a extensão miticamente avantajada do pênis do negro corresponde, no nível de fetiche, ao subdesenvolvimento de suas faculdades mentais” (FAUSTINO in MÜLLER e CARDOSO, 2017, p. 133), sendo esperado dele nada mais que as habilidades próprias das partes inferiores do corpo.

Isso me provoca até a questão que norteia este capítulo: sendo o estigma do funkeiro marcado racialmente com representações negativas associadas a homens negros e periféricos, qual a relação que ele estabelece na mídia com sujeitos brancos cantores de funk? Tenho como objetivo observar a construção de um roteiro performático de moralização do funkeiro branco na televisão brasileira a partir da participação de Kevinho no Programa da Eliana, um dos principais programas televisivos de auditório do Brasil. Investigo então como isso se dará através de agenciamentos com marcadores interseccionais e com questões do gênero musical.

4.1 Afastando o estigma de Kevinho

A participação do cantor Kevinho no Programa de Eliana está recortada em vídeo com cerca de 30 minutos presente no canal oficial do atrativo televisivo na plataforma YouTube com o título “História de Kevinho - Completo | Programa Eliana (26/05/19)”. Nela, o artista é inicialmente convidado para integrar a bancada do quadro semanal “Famosos da Internet”⁴². Entretanto, após entrar no palco e apresentar o funk “Agora é tudo meu”, uma parceria com Dennis DJ, Kevinho é surpreendido pela apresentadora Eliana que exhibe vídeos de depoimentos

⁴² No quadro “Famosos da Internet” pessoas que viralizaram na web através de vídeos online recebem comentários de personalidades midiáticas famosas que compõem a bancada. Os participantes disputam um prêmio de mil reais que é entregue ao escolhido pela plateia.

realizados por familiares e amigos sobre a trajetória do cantor. Os acontecimentos do programa, a partir de então, destacam, entre outras coisas, qualidades morais de Kevinho que o fazem um bom profissional, um bom filho e principal provedor da família.

Kevinho é o nome artístico de Kevin Kawan de Azevedo, cantor e compositor branco representante mainstream do funk desenvolvido atualmente na cidade de São Paulo. O funk paulista ganha destaque no período do final dos anos 2000 e início dos anos 2010 quando se aumenta a repressão ao funk carioca através das políticas de pacificação das regiões periféricas e do impedimento de realização dos bailes de funk. O proibidão carioca será o gênero que influenciará os MCs de São Paulo inicialmente. Com o assassinato de cinco MCs e um DJ de proibidão no intervalo de 2010 a 2013, os artistas apresentarão uma adesão a vertente ostentação, que já aparecia nas festas de fluxo e bailes entre 2007 e 2008 (ALBUQUERQUE, 2020).

A ostentação é caracterizada pelas letras que exaltam bens de consumo, superação da pobreza e as glórias da vida de luxo, versando sobre festas em áreas vips e camarotes e elencando uma série de marcas e modelos de bebidas, roupas e acessórios, carros e motos, cordão de ouro, perfumes (ALBUQUERQUE, 2020, p. 28).

Segundo Albuquerque (2020), a popularização e consolidação do funk ostentação se dará por volta do ano de 2011 decorrente de políticas públicas que ampliaram o poder de compra de populações de baixa renda, a extensão do acesso à internet e mídias digitais. A figura catalizadora do processo da nova estética de videoclipes de funk é a produtora KondZilla, criada em 2011, que tem Kevinho enquanto artista contratado.

Aos 23 anos, Kevinho possui mais de 5 milhões de ouvintes mensais no Spotify, mais de 850 milhões de visualizações em seu canal do YouTube⁴³ e cerca de 3 bilhões de visualizações na KondZilla⁴⁴. Sua carreira é gerenciada pela Warner Music Brasil, em conjunto com KondZilla Records e Áudio Mix.

Com apenas 13 anos, Kevinho despontou no funk paulista. O marco inicial é o clipe da faixa “Tá bombando é”⁴⁵, lançado em 2014, que reproduz os clichês estéticos da vertente funk ostentação, como casas luxuosas, carros, correntes douradas e festas com a presença de muitas mulheres. O cantor conquistou reconhecimento nacional em 2017 e foi considerado um dos jovens mais influentes do Brasil pela revista Forbes em 2019. Possui hits ao lado de artistas

⁴³ Dados coletados pelo autor em 27 de novembro de 2021.

⁴⁴ Dado disponível em: <https://kondzilla.com/artistas/kevinho>. Acessado em 09 de out. de 2020.

⁴⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HmdAu3Sf_aE. Acessado em 07 de out. de 2020.

nacionais como Anitta, Wesley Safadão, Gustavo Lima, e internacionais como o grupo Major Lazer e o rapper Tyga.

Integrando o cenário da música mainstream brasileira, Kevinho realiza uma agenda de participações midiáticas que inclui os programas de auditório. Assim como demais atrativos televisivos, esses são “ambientes que narrativizam encontros” (SOARES e NUNES, 2020, p. 204). Os encontros por sua vez são “performances que insinuam códigos de conduta atrelados a enquadramentos dos gêneros televisivos” (ibidem).

Olhando especificamente para os atrativos televisivos, Soares e Nunes (2020) propõem analisá-los performaticamente a partir das ideias de quadro performático e roteiro. Taylor (2013) postula que “a noção de roteiro nos permite reconhecer mais amplamente as maneiras como o arquivo e o repertório atuam para constituir e transmitir conhecimento” (p. 67).

Os roteiros “existem como imaginários específicos culturalmente - conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução - ativados com maior ou menor teatralidade” (TAYLOR, 2013, p. 41), sendo ela “o espectro dramático que envolve a encenação” (SOARES, 2021, p. 213). Eles possuem uma dimensão paradigmática que opera na construção de sentido estruturando ambientes sociais, comportamentos e possíveis consequências.

Olhar metodologicamente para os roteiros é estar atento a no mínimo três quadros performáticos: 1) o local físico, tendo em vista as possibilidades de ação permitidas pelo espaço e também a dimensão de modificação provocada pelas ações; 2) “a corporalidade dos atores sociais ou a construção social dos corpos em contextos definidos” (SOARES e NUNES, 2020, p. 212); 3) “A montagem das ações como estruturas que seguem fórmulas predispõe resultados e abre margem para se pensar em inversões, paródias, mudanças” (ibidem).

É a partir disso que passo a analisar o vídeo “História de Kevinho - Completo | Programa Eliana (26/05/19)” na próxima seção deste capítulo. Compreendendo que a relação entre arquivo e repertório não se dá de maneira sequencial ou binária. Essas instâncias se misturam, se afastam ou se confundem até que não se possa identificar onde iniciam ou terminam.

4.1.1 O outro lado do menino que faz as músicas

A apresentadora Eliana, situada no palco do Programa da Eliana, abre o vídeo apresentando os convidados que integram a bancada do quadro “Famosos da Internet”. O seu púlpito fica na lateral do palco, Eliana está à frente de uma tela em formato circular. Em planos

mais abertos é possível notar um cenário muito branco e extremamente iluminado, com pequenos telões e detalhes circulares.

Nas laterais do palco e mais próximo a parte de trás está a plateia dividida em dois grupos. Os convidados Rafael Cortez, Thayse Teixeira, Matheus Ceará e a drag queen Narcisa, todos brancos, estão sentados atrás de uma mesa bem no centro do cenário, de costas para a plateia e de frente para Eliana e para o espaço onde os candidatos que serão avaliados realizarão suas apresentações.

A estética sem muitas cores nas paredes proporciona que os momentos do programa sejam construídos imagetivamente através das luzes e telas. Em situações em que a apresentadora se dirige ao público ou aos convidados, por exemplo, o palco está excessivamente iluminado, permitindo visualizar em detalhes seus rostos. No trecho em que Kevinho passa a cantar o funk “Agora é tudo meu” e as dançarinas aparecem ao fundo, a iluminação diminui, luzes mais coloridas e que constroem um ambiente de show ou festa são utilizadas.

Os elementos indicam um espaço que se adapta a necessidade do que será realizado no palco. Algo que retoma a ideia de que ali “tudo é possível”, nome do programa apresentado anteriormente por Eliana na Record entre os anos de 2005 e 2009, que parece continuar traçando o papel ocupado por ela no Programa da Eliana no SBT. Eliana, assim como Luciano Huck, Gugu Liberato, Netinho de Paula e Rodrigo Faro, integra um quadro de apresentadores de diferentes emissoras que assumem o papel de realizadores de sonhos dos telespectadores quem participam de seus programas.

O dominical também se vincula constantemente a valores cristãos recebendo personalidades como líderes católicos e evangélicos e cantoras de música gospel como Aline Barros e Damares. Ao mesmo tempo, a *drag queen* Narcisa é presença constante como assistente de palco e um dançarino *gogo boy* é convidado ao palco com o bordão “Chama o bombeiro” para dançar sensualmente e “apagar o fogo” quando assuntos mais sexuais entram de forma despretensiosa em pauta.

Cabe destacar que o Programa da Eliana está situado no SBT desde 2009. A emissora é caracterizada por sua construção familiar patriarcal centrada na figura de Silvio Santos, proprietário; Iris Abravanel, esposa e dramaturga de telenovelas, Patrícia, Rebeca e Silvia Abravanel, filhas e apresentadoras; e Renata Abravanel, filha e presidente do Grupo Silvio Santos, que engloba a emissora televisiva. O mesmo canal também tem aproximações com o governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, que defende valores de um nacionalismo militarista, racista, excludente e cristão. O apoio pôde ser percebido quando Silvio Santos em

comunicado a seus funcionários, se referiu a Bolsonaro como “patrão”⁴⁶ ou na concessão de entrevista exclusiva do presidente ao SBT⁴⁷, enquanto sustentava uma relação conflituosa com jornalistas de outros veículos de comunicação.

No vídeo analisado, Kevinho é buscado no camarim pela apresentadora Eliana logo após ela apresentar os demais jurados do “Famosos da Internet”. Ele entra no palco já cantando e depois integra a bancada de jurados. Kevinho traça uma camisa branca, uma jaqueta laranja, uma calça preta e sapatos brancos. Se destacam os adereços: correntes e pulseiras grossas douradas, um relógio e um óculos de grau. As vestimentas indicam um agenciamento entre signos do funk ostentação (correntes douradas e relógio) e o estilo de astros pop globais como J Balvin e Maluma⁴⁸.

O funk apresentado por Kevinho é a faixa “Agora é tudo meu” uma parceira com Denis DJ, um dos principais nomes do funk carioca mainstream do início dos anos 2000. Dennis é branco e produziu hits como “Cerol na Mão”, “Um Tapinha Não Dói”, “Dança da Motinha” e “Vai Lagraia”.

A letra de “Agora é tudo meu” destaca a conquista de uma mulher que dança batendo o seu bumbum e que encontrou libertação com um cara como Kevinho (Que deixa ela de boa pra dançar na pista/ Entre quatro paredes faz o que ela gosta). A construção narrativa estabelece a mulher enquanto posse disputada entre dois homens: o parceiro anterior que a controlava (Ela tá solta de tanto que ele prendeu) e o atual que a deixa dançar. Essa ideia de libertação está condicionada à permissividade masculina que a “deixa” fazer algo. Ou seja, na passagem de um relacionamento amoroso para o outro da mulher referida na canção, há uma reiteração da construção machista ligada a um ideal patriarcal branco onde a autonomia da mulher é controlada pela autoridade que o parceiro, enquanto figura masculina, teria sobre seu corpo. Kevinho confirma isso ao exibir sua conquista no trecho: “Sabe aquela sentada que ele perdeu / Xiii, agora é tudo meu”.

Enquanto o cantor dubla a faixa no palco da Eliana, a apresentadora, dançarinas, convidados, e plateia dançam e batem palmas. Até este momento, suas vestimentas e a canção performada indicam agenciamentos entre signos da periferia e da música funk na mobilização

⁴⁶ Silvio Santos trata Bolsonaro como ‘patrão’ em comunicado para funcionários. **Carta Capital**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/silvio-santos-trata-bolsonaro-como-patrao-em-comunicado-para-funcionarios/>. 19 de abr. de 2020. Acessado em 15 de fev. de 2022.

⁴⁷ REDAÇÃO. Ratinho exhibe entrevista exclusiva com o Presidente Jair Bolsonaro. **SBT**. Disponível em: <https://www.sbt.com.br/auditorio/ratinho/fiquepordentro/175502-ratinho-exibe-entrevista-exclusiva-com-o-presidente-jair-bolsonaro>. 30 de jul. de 2021. Acessado em 15 de fev. 2022.

⁴⁸ GUADAGNUCCI, Natália. O que está por trás da mudança de estilo dos principais funkeiros do país. **Universa**. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/06/01/o-que-esta-por-tras-da-mudanca-de-estilo-dos-principais-funkeiros-do-pais.htm>. 01 jun. 2019. Acessado em: 08 de out. de 2020.

de uma masculinidade heterossexual, que, ao mesmo tempo que reafirma o sentimento de posse pela mulher que com que se relaciona, destaca que, diferente de outros homens, a deixa livre para fazer o que gosta. O elemento corporal de afeto entre o casal é deslocado da figura do coração que bate pela relação romântica para o bumbum (o seu coração não faz tumtum/ agora ela só bate com o bumbum). O batimento do bumbum ao invés do batimento cardíaco também é passível de sinalizar que a referida mulher não está estabelecendo um relacionamento romântico, mas sim uma relação apenas sexual.

A sentada, figura de linguagem para penetração, seria então o que a mulher oferecia de melhor a Kevinho, uma sentada monogâmica, só dele. Dessa forma, a apresentação de “Agora é tudo meu” reafirma também o lugar de Kevinho enquanto homem com vida sexual ativa que manifesta isso publicamente. Essa masculinidade admite a putaria e o coloca no lugar de um bom parceiro, que utiliza a conquista sexual como atributo para provocar outros homens (sabe aquela sentada que você perdeu/ agora é tudo meu). Uma manifestação do ato sexual como reiteração da relação de dominação masculina.

Ao fim da música, a apresentadora conversa com Kevinho em tom corriqueiro sobre o nome da música, destaca que ele ainda vai cantar mais depois e fala rapidamente do quadro “Famosos da Internet”. No entanto, ela diz que antes que o quadro comece é preciso mostrar para os telespectadores e para a plateia uma imagem.

A partir daí é exibido o quarto da casa localizada em Campinas, interior de São Paulo, em que Kevinho morava antes de se deslocar para a capital do estado. As imagens são acompanhadas por uma música de fundo dramática com instrumentos de sopro e piano. A tela é dividida para que o espectador possa ver a reação de Kevinho às imagens. Quando se encerram, Eliana realiza a intermediação destacando a emoção de Kevinho e em seguida apresenta os depoimentos surpresas de seus parentes.

Quatro vídeos de depoimentos serão então mostrados a Kevinho: dos avós maternos, dos avós paternos, da irmã e dos pais. Todos os familiares são brancos. Entre cada vídeo, a apresentadora realiza uma mediação para ouvir Kevinho sobre o que foi dito e destacar atributos positivos do artista.

É construída então uma narrativa com marcas do melodrama para destacar a verdadeira trajetória não contada de Kevinho. A chamada escrita na parte inferior da tela já em um momento próximo ao fim do vídeo sintetiza o enredo contado: “Sucesso no funk, Kevinho já enfrentou grandes dificuldades, chegou a dormir no chão e quase desistiu, mas com o apoio da família realizou seu sonho na música”.

Olhando através da lente da performance, os acontecimentos no programa indicam a presença de um roteiro moralizador que vai atuar sobre Kevinho buscando um afastamento do estigma do funkeiro sob a premissa de uma sinceridade, um desvelamento exposto. O roteiro será reiterado a partir de um acionamento do empreendimento do espírito branco conceituado por Richard Dyer (1997).

Kevinho em sua brancura não ocupa o lugar de opressão experienciado pelo homem negro. Entretanto, sua ligação ao gênero musical funk e a sua rotulação de início de carreira como MC faz com que o estigma do funkeiro apareça como um espectro em sua performance, um fantasma que deve ser afastado. Eliana, no seu lugar de apresentadora branca e loira será a principal responsável por reorganizar aspectos do corpo branco de Kevinho de uma moral desviada pelo funk, devolvendo a ele o espírito branco. É restituir a Kevinho também a “honra de homem” relacionada a dois aspectos: “a responsabilidade de pai e marido de não deixar faltar nada e ter uma mulher respeitada” (CUSTÓDIO in RESTIER e SOUZA, 2019, p. 150).

Mesmo que Kevinho não tenha filhos ou uma esposa, os depoimentos de seus familiares e as intermediações de Eliana destacam o cantor como principal provedor da família. Ele assume as responsabilidades honrosas no papel de bom neto, irmão e filho presenteando o avô com um carro, abrindo uma empresa para sua irmã, tirando seu pai do trabalho exaustivo como caminhoneiro para trabalhar junto a ele. A família também aparece como elemento chave nas próprias declarações emocionadas de Kevinho à apresentadora. São exemplos: “Eu tiro de mim pra dar pra minha família” e “Minha família é minha vida”.

O funk não é uma palavra muito acionada nas diversas falas de Eliana, é destacado que no início da adolescência Kevinho migra para a capital São Paulo com o intuito de trabalhar. O não dito, neste caso, ignora uma preocupante situação de trabalho infantil, uma vez que era menor de idade, além de postular uma dimensão do funk não como diversão, manifestação cultural, ou vetor de violência e desordem pública, mas como trabalho. Um trabalho legítimo que garante honra para Kevinho e o sustento para a família.

O cristianismo é então retomado como elemento no processo de moralização. Sua avó materna destaca que está constantemente rezando pelo neto e que é o próprio Kevinho que pede para que as orações sejam feitas quando ele precisa viajar. Ele se conforma a figura de um bom menino também através de sua fé cristã.

Eliana irá ressaltar como Kevinho é tão jovem e tão responsável, algo que o desviaria dos padrões dos jovens da idade dele que ocupam o mesmo lugar na carreira que possui. A meritocracia aparece então como elemento a fim de que se garanta um suposta universalidade à trajetória de Kevinho. A apresentadora afirma que tudo o que foi conquistado por ele veio

através do seu próprio mérito. O discurso meritocrático, que também aparece na última fala de Kevinho no palco, torna apenas individual e coincidente os privilégios sociais garantidos a ele por sua branquitude.

A intervenção do convidado Mateus Ceará parece indicar que como espectador do roteiro de moralização encenado por Eliana, Kevinho e os seus familiares, chegou ao seu fim pretendido. Com os olhos lacrimejando, Ceará, após o último depoimento dado pela família de Kevinho e os elogios tecidos por Eliana à educação que Kevinho recebeu de seus pais, interrompe a apresentadora e pede para falar:

A gente acompanha as pessoas nas redes sociais, você não imagina a história das pessoas. E você que é jovem, que segue o Kevinho, que gosta do trabalho dele, que você aprenda uma coisa muito importante na sua vida: independente da posição que você tá ou do que do que você tá fazendo, você pode ser qualquer pessoa e o que você quer na sua vida. Sendo que você tem que ter três pilares sempre: família, amor e gratidão e esse menino ensina isso só no olhar dele. Posso dar um abraço?

Eliana sinaliza o fim do roteiro atestando a efetividade do que foi realizado:

Já entendi tudo: esse sucesso, esse amor desse público. E, olha, eu tenho certeza, que quem não conhecia o outro lado do menino que faz as músicas, que dança, que arrebenta por aí, agora, vai começar a te seguir, começar a te acompanhar. Vai até incentivar o filho: “ouve lá! Segue o menino! Esse menino é do bem!”.

O roteiro busca a readequação da masculinidade de Kevinho a um modelo centrado na ideia de família nuclear cristã que também é branca. Essa masculinidade do homem trabalhador, provedor, com sua honra de homem resgata, põe em suspensão na narrativa do programa televisivo, a masculinidade de Kevinho atrelada ao Funk e ainda se apresenta sobre um regime de autenticidade. Esse é o outro lado do menino que faz as músicas, a intimidade revelada, como aponta a apresentadora Eliana. Evidenciando também que, de homem adulto sexual, Kevinho passa à figura do “menino”, uma infantilização de sua juventude remetendo a ideia de inocência.

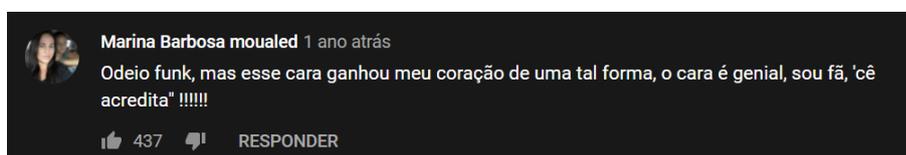
O percurso dos efeitos de sentido da performance analisada se espalha para a ambientação digital em que ele está enredado, o YouTube. Na interface, os comentários aparecem como importantes indicadores para compreender os efeitos do roteiro de moralização na instância dos espectadores. De certo, não são necessariamente o mesmo público que acompanhou a transmissão televisiva. Contudo, possibilitam uma noção de parte da recepção da performance encenada no trecho do programa.

Os comentários do vídeo no YouTube demonstram as disputas que se estabelecem entre os papéis ocupados pelo cantor como funkeiro e um homem de família. A recepção

indica que o roteiro atingiu um dos seus fins, o afastamento do estigma. Como na publicação: “Odeio funk, mas esse cara ganhou meu coração de uma tal forma, o cara é genial, sou fã, 'cê acredita” (sic) !!!!!”, finaliza utilizando o bordão do artista. O funk segue sendo objeto de ódio da usuária, ao mesmo tempo que Kevinho aparece como reminiscência boa afastada deste algo ruim. Outro exemplo é o post “Odeio funk detesto as vozes , as batidas e etc ... Mas esse Kevinho conquistou meu coração (emoji sorrindo com coração nos olhos) que menino incrível honra os pais avós Que lindo”.

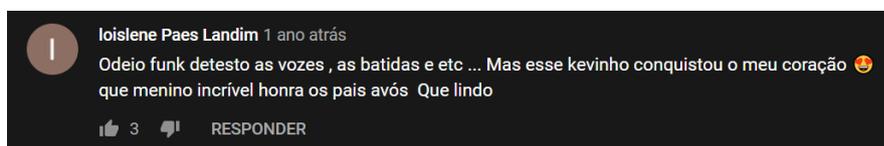
O privilégio branco confere a possibilidade de recepção facilitada de afetos positivos por Kevinho, que contribuem com o afastamento do estigma do funkeiro. Lia Vainer Schucman (2020), ao entrevistar pessoas brancas de São Paulo, aponta que o ideal utópico de beleza nos jogos de desejo romântico está concentrado no homem cis branco. Funcionando em uma hierarquia onde a mulher branca sugere que tem mais chances de conquistar um homem negro, que estaria abaixo dela dentro dos critérios de beleza, do que com um homem branco posicionado acima. A utopia do belo, branco e masculino “ganha” mais corações com facilidade e se estende para além das dinâmicas do amor romântico, reverberando em outras relações de afeto, como entre público e artista.

Figura 12 – Comentário de usuária do YouTube sobre Kevinho.



Fonte: Print do YouTube

Figura 13 – Segundo comentário de usuária do YouTube sobre Kevinho.

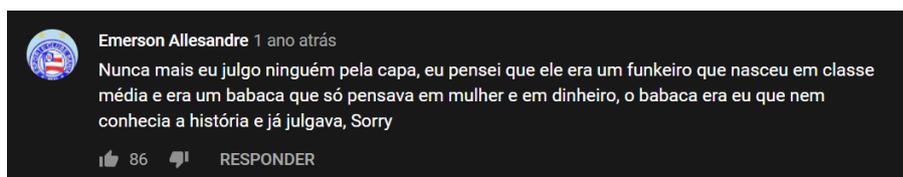


Fonte: Print do YouTube.

Em outro comentário, o estigma se torna mais específico e se vincula a elementos característicos do funk ostentação, como a valorização do capital financeiro e da presença de mulheres. Ao mesmo tempo, o espectador chega a conclusão que cometeu um julgamento

errôneo a partir do que observou da participação de Kevinho no Programa da Eliana: “Nunca mais eu julgo ninguém pela capa, eu pensei que ele era um funkeiro que nasceu em classe média e era um babaca que só pensava em mulher e em dinheiro, o babaca era eu que nem conhecia a história e já julgava, Sorry”.

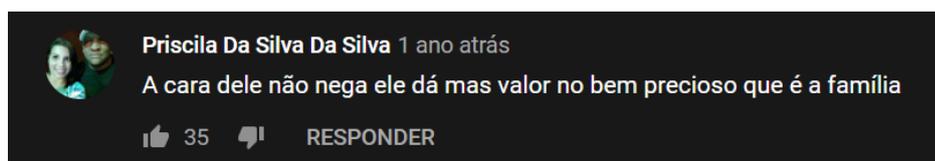
Figura 14 – Comentário de usuário do YouTube sobre Kevinho.



Fonte: Print do YouTube.

Os atributos faciais de Kevinho vão ser associados aos valores da família por outra usuária do YouTube: “A cara dele não nega ele dá mas (sic) valor no bem precioso que é a família”. Dessa forma, cabe pensar que apenas o rosto branco com ausência de traços de um fenótipo associado à negritude, já sinaliza afastamentos possíveis do estigma do funkeiro. Reafirmando também que a ideia de moralidade construída é sobretudo branca.

Figura 15 – Comentário de usuário do YouTube sobre Kevinho.



Fonte: Print do YouTube.

4.1.2 Moralizar o funkeiro branco como estratégia pop

Como os roteiros não são paradigmas culturais fixos, as performances de masculinidades de Kevinho transitam entre os papéis de funkeiro, utilizando signos de negritude e da periferia, e o homem de família. Tendo em conta que a performance está sempre *insitu*, “são inteligíveis nas estruturas dos ambientes imediatos e das questões que ali se inscrevem” (SOARES e NUNES, 2020, p. 205), é importante destacar que o empreendimento do espírito branco não conclui seus fins moralizadores ou se espraia completamente para as outras aparições midiáticas de Kevinho. A vinculação com o estigma do funkeiro teatralizada

em outros espaços, como videoclipes, shows e até em seu perfil na rede social Instagram, garante a ele autenticidade e um regime de sinceridade (JANOTTI JR. e SOARES, 2014) dentro do gênero musical.

Ao mesmo tempo, moralizar o funkeiro branco aparece como estratégia para garantir estabilidade no mainstream, além de ser um passo na carreira de deslocamento do funk para a construção de um astro pop. Kevinho já estabelecia trânsitos entre diferentes atrativos midiáticos e gêneros musicais como o pagode baiano, o reggaeton, o forró eletrônico e o pop. Desvincular sua imagem do funk a partir de agenciamentos com questões de masculinidades e raça, consiste também em suspender seu endereçamento e categorização dentro do gênero musical.

A branquitude é um dos agenciamentos que permite que esse deslocamento seja realizado com maior facilidade, uma vez que brancos “são individualidades, são múltiplos, complexos e assim devem ser representados. (...) A branquitude é, por tanto, diversa, policromática” (CARNEIRO, 2011, p. 71). O lugar de trânsito social garantido a partir da autoridade conformada a branquitude no Brasil, também aparece enquanto trânsito entre gêneros musicais, evidenciando a persistência da ideia de que pessoas brancas são enxergadas sobre a égide da neutralidade.

Contudo, o exercício de análise tendo a performance enquanto epistemologia e a branquitude enquanto dispositivo analítico, desvela essa neutralidade e as implicações do privilégio branco que atuam na construção da categorização musical que circunscreve um artista e dos próximos passos mercadológicos pretendidos em sua carreira.

Por fim, acredito que o afastamento do estigma seja necessário, porque é ele que continua sendo instrumento para morte da juventude negra funkeira e da não legitimação de artistas negras e negros em premiações de música, por exemplo. Entretanto, a realização desse afastamento a partir de um parâmetro de moralização branco e cisheteropatriarcal acaba por corroborar com a existência do estigma ao invés de questionar as bases que o fundamentam. Se existe o bom funkeiro branco Kevinho, é porque existem os maus funkeiros em oposição centralizados na figura de pessoas negras e periféricas. O branco se prova exceção alimentando a narrativa de vitória meritocrática, transita o quanto sua branquitude permite e reforça a estigmatização.

5 ANITTA E A MOBILIZAÇÃO DO DISCURSO DA MESTIÇAGEM

Eu voltei porque eu quero falar mais coisa. E é um troço que assim, que eu sempre fico abismada, tá? Que é sobre a cor da Anitta! Todo mundo discute qual é a cor da Anitta, qual é a raça da Anitta (VÔMITO, 2017, online).

É quase meia-noite de cinco de janeiro de 2022. Já deitado, recebo uma notificação em meu celular do aplicativo Twitter. Um amigo do curso de mestrado sabe que Anitta motiva o ponto de partida da minha pesquisa e me marca em um retweet que associa abertura do vídeo “A Cor Da Anitta...” (2017)⁴⁹ da influenciadora digital Lolly Vômito, citada acima, às novas imagens publicadas na conta da cantora durante suas férias nas montanhas rochosas, cobertas de neve, de Aspen, cidade do estado do Colorado, Estados Unidos. A relação entre o vídeo e as fotografias me provoca o riso. Estou no período de finalização da pesquisa, Anitta está branquíssima, usando roupas de frio e mais uma vez tem sua categorização racial indagada.

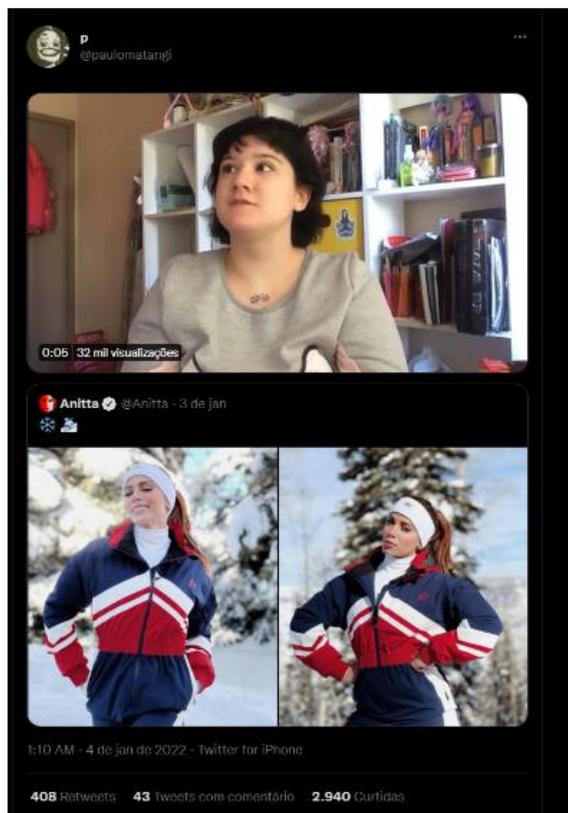
Figura 16 – Imagens das férias de Anitta em Aspen, Colorado, EUA, em janeiro de 2022.



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor em 07 de fevereiro de 2022.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TnmsBeaB5-g&t=26s>. Acessado em 15 de fev. de 2022.

Figura 17 – Publicação do Twitter que relaciona o meme de Lolly Vômito sobre a cor da Anitta com as fotos publicadas das férias da cantora em Aspen, janeiro de 2022.



Fonte: Captura de tela realizada pelo autor em 07 de fevereiro de 2022.

Antes mesmo de virar meme no Twitter, o vídeo de Lolly Vômito publicado no YouTube era um exemplar, em novembro de 2017, de que aquele foi o ano em que as dúvidas sobre a identidade étnico-racial de Anitta foram acentuadas. A artista, que havia começado sua carreira cantando funk melody na Furacão 2000 – famosa equipe de som, produtora e gravadora de funk carioca – se consolidava como estrela pop brasileira, já tendo lançado “Bang” (2015), seu terceiro álbum de estúdio pelo selo da Warner Music Brasil. O videoclipe de Show das Poderosas (2013), responsável por apresentar nacionalmente Anitta, completava quatro anos do sucesso alcançado no YouTube. As aparições midiáticas em programas de televisão eram frequentes assim como sua presença nas redes sociais digitais, como Instagram. Foi nessa rede, no início de 2017, que Anitta publicou a imagem em que estava pronta para se apresentar no carnaval da Bahia utilizando tranças no estilo *box braids* e a pele excessivamente bronzeada, enegrecida, levantando discussões sobre apropriação cultural. O que levou a sua declaração para a Folha de São Paulo de que no Brasil ninguém seria totalmente branco. Discussão novamente acionada em dezembro do mesmo ano com o lançamento do videoclipe de “Vai malandra”, um funk pop em parceria com MC Zaac, o rapper estadunidense Maejor e os

produtores Tropicallaz e DJ Yuri Martins. Dirigido pelo estadunidense Terry Richardson, a aposta encerrava o projeto audiovisual *Checkmate*, que dava início a internacionalização da carreira da cantora. Nele, Anitta novamente usa tranças, estava enegrecida, acionava signos da negritude e da periferia.

Acompanhava tudo isso transitando entre o fascínio e a raiva. Enquanto fã, não deixava de consumir as músicas, aguardar ansiosamente os lançamentos de videoclipes no YouTube, estar atento às novidades jornalísticas e teorias de fãs sobre os próximos passos da cantora. Ao mesmo tempo, eu tinha 19 anos, já era um negro consciente das problemáticas raciais, havia começado a discutir as relações entre mídia e racismo na graduação e, por isso, me incomodava o constante trânsito racial de Anitta. Um trânsito que jamais conseguiria fazer, porque o racismo cotidiano fazia questão de me lembrar que eu era negro.

É a partir disso que busco neste capítulo discutir a mobilização do discurso da mestiçagem a partir de aparições performáticas e enquadramentos comunicacionais que constroem questões sobre a racialidade de Anitta. Compreendendo que o discurso da mestiçagem no Brasil reafirma o lugar de poder da branquitude e contribui para continuidade da opressão racista (SOVIK, 2009), enquanto também apresenta e atualiza a história cultural das Américas através de sua incorporação em repertórios performáticos (TAYLOR, 2013). Junto a isso, olhar para a mestiçagem relacionada às categorizações musicais possibilita compreender estratégias de aproximação e distanciamento do funk assim como acionamentos e apagamentos de características da negritude e da periferia.

Na próxima seção, analiso aparições midiáticas de Anitta que fazem emergir disputas de categorizações raciais a partir do corpo midiático da artista, compreendo acontecimentos entre os anos de 2013 e 2017. A escolha da amostra analítica é intencional e situada no meu posicionamento enquanto fã e pesquisador em relação ao contato com os arquivos presentes no ecossistema de mídias conectadas.

Em seguida, realizo a análise do videoclipe “Vai malandra” (2017) pensando como ele materializa trânsitos raciais performáticos. Articulando o enegrecimento da figura da malandra com o imaginário racista da mulata discutido por Lélia Gonzalez (2020) quando trata das relações sociais brasileiras.

5.1 Os trânsitos de Anitta

“A operada mais poderosa do Brasil!”, é a frase que o apresentador Fausto Silva grita após Anitta finalizar a apresentação de “Show das Poderosas” na premiação Melhores do Ano.

A canção ganharia na mesma noite o prêmio de “música do ano” de 2013. Era a primeira aparição da artista no evento transmitido em 2014 no canal de televisão aberta Globo e disponível no catálogo do serviço de *streaming* Globoplay⁵⁰. Anitta também estava indicada a categoria “cantora do ano”.

Pouco trazia em minha memória da apresentação musical que acompanhei aos 17 anos durante a transmissão ao vivo na TV, a não ser que Anitta havia passado por várias cirurgias e nem conseguia segurar o microfone, colocando-o em um pedestal. Revisitando o arquivo, me salta aos olhos que a cantora havia se submetido a no mínimo dois procedimentos: sua segunda mamoplastia redutora, cirurgia plástica de redução dos seios, que provocavam dores na coluna e problemas na sua postura; e sua segunda rinoplastia, também cirurgia plástica que corrigiria um problema respiratório deixado pela primeira rinoplastia, realizada para modificar o nariz que a artista considerava feio aos 18 anos, como expressa ao entrar no palco da premiação e conversar com o apresentador.

Anitta está com o cabelo pintado na cor loira. Um vestido longo de mangas compridas esconde o corpo operado. Ela dubla “Show das Poderosas”, tenta dançar, mas constantemente se contém. Seus gestos estão restritos a movimentações que começam nos ombros, passam por seus cotovelos que apontam para o chão, e terminam no pulso, como a emular ondas que se deslocam de um lado a outro do seu corpo no plano sagital através de seus membros superiores. Quando movimenta as partes inferiores, curva levemente o joelho, como quem ensaia rebolar, mas não rebola.

A ausência da coreografia de funk com *stiletto*, usualmente encenada por Anitta, é compensada pela movimentação constante do Ballet do Faustão que a acompanha no palco. São dançarinas e dançarinos que utilizam o Jazz Funk e a prática esportiva *slackline* tomando a atenção das câmeras. Vejo Anitta mais vezes em planos abertos, as lentes tentam omitir a dublagem, a restrição de movimentos e um esparadrapo coberto de maquiagem que disfarça o nariz ainda não cicatrizado. Mas, mesmo enfaixado, a artista, em diálogo com Faustão antes da sua apresentação musical, agradece porque agora tem um nariz de “gente metida”.

Começo a me questionar, qual era o nariz feio de Anitta? Quando conheci seu trabalho, ela já havia assinado com a Warner Music Brasil e lançado “Show das Poderosas”, era um nariz pós-cirúrgico. Filha de pai negro e mãe branca, Anitta nasceu Larissa de Macedo Machado com o nariz mais próximo de características classificadas como negroides (dorso curto, asas da base alargadas e ponta arredondada), como observo nas imagens de sua infância

⁵⁰ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3217115/?s=0s>. Acessado em 15 de fev. de 2022.

presentes na biografia “Furacão Anitta” de Leo Dias (2019). Um formato nasal distanciado dos traços finos e arrebitados que constroem um padrão marcado pela branquitude. Para além da cor de pele, se constrói raça e cor branca no Brasil a partir de outras características fenotípicas. É o cabelo liso e loiro, o nariz “afilado”, a boca fina contraposta aos lábios grossos de “negros do beijo virado”. Junto a isso,

[...] há uma hegemonia, veiculado pelos meios de comunicação de massa, da estética branca. Isso significa pensar que cabelos lisos, pele clara, olhos claros e traços afilados faça parte do modelo de beleza vigente de beleza em corpos humanos (SCHUCMAN, 2020, p. 120).

Ainda em 2013, a versão digital do jornal britânico *The Guardian*, apontava para um processo de embranquecimento (*whitening*) de Anitta após o seu contrato com a Warner.

Na primeira imagem, quando ela era relativamente desconhecida, ela parecia mais escura. Na segunda – uma foto de marketing depois que ela ficou famosa – ela parece mais pálida. Seja o resultado de produtos de clareamento e cirurgia plástica ou – mais provavelmente – ajustes do Photoshop, o contraste reacendeu a discussão sobre se você precisa ser pálido para progredir no Brasil (WATTS, 2013, online, tradução do autor).

Figura 18 – Imagem de “antes e depois” de Anitta presente na publicação “Anitta, embranquecimento e elitização” de Jarrid Arraes.



Fonte: Blogueiras Negras.

A partir de fotos de “antes e depois” publicadas junto ao texto “Anitta, embranquecimento e elitização”, Jarrid Arraes (2013), foi a principal fonte para o veículo estrangeiro. Arraes apontava em sua publicação não só para o embranquecimento fenotípico de Anitta, mas também para um embranquecimento do gênero musical, uma higienização racista (*whitewashing*) do funk que estava vinculada a uma aproximação da cantora à classe média.

A Anitta é um exemplo de uma mulher miscigenada que foi embraquecida e “enriquecida” para que o seu trabalho artístico fosse valorizado. A aparência de Anitta vem se tornando cada vez mais diferente desde a sua fama, com tratamentos de clareamento sobre uma imagem cada vez mais elitizada. Sabendo disso, vale a reflexão: será que Anitta é aceita por ser reconhecida como uma mulher branca ou terá embranquecido em busca de aceitação? Se outras funkeiras passassem por um processo de embraquecimento e elitização classial, seriam elas abraçadas pelos programas da televisão aberta nos mais diversos horários? (ARRAES. 2013, online).

Nesse contexto, a artista aparece em uma zona de categorização racial marcada pelo processo de mestiçagem. A mestiçagem de raças não é de ordem biológica, uma vez que as categorizações raciais não se dão por diferenças genéticas, mas sim por atributos fenotípicos e culturais racializados a partir da dinâmica social racista que estrutura nossos modos de vida, como tratei nas considerações iniciais a partir de Kabengele Munanga (2019).

Taylor (2013) propõe que, na América Latina, o lugar central de presentificação da mestiçagem é o corpo, evidenciando alianças raciais que constroem subjetividades e ramificações políticas. A autora trata da identidade mestiça no contexto da América Hispânica a partir do contato colonial nocivo entre espanhóis e povos originários. Quando pensa a afirmação de mestiças e mestiços, há aí um lugar de valoração política positiva, de não ser “nem um nem outro”, mas ser “um e outro” racialmente. O mesmo tipo de olhar para a mestiçagem não se adequa a forma como o conceito foi tomado para construção da identidade nacional brasileira.

No Brasil do final do século XIX e início do século XX, a população mestiça foi tomada como símbolo de degeneração. Intelectuais como Sílvio Romero, Alberto Torres e Nina Rodrigues, aderiram ao determinismo biológico, onde seres humanos nascidos das relações entre brancos e não brancos carregariam características negativas e tendências a desvios morais como a violência e a criminalidade. A criatividade perniciosa desses homens brancos leva a teorias de classificação e separação entre negros e mestiços, em uma tentativa de divisão das populações não brancas para um maior domínio e descentralização política.

Com diferentes justificativas e rotas racistas bem pavimentadas, a eugenia aparecia como solução de salvamento, já que os genes brancos se sobressairiam em relação aos não brancos, levando ao embranquecimento gradual da população ao longo dos anos. Até porque o progresso para eles era branco.

Francisco José de Oliveira Viana se consolidou no hall dos racistas autores de teorias de branqueamento transferindo as características de classificação dos mestiços dos genes,

características biológicas, para os fenotípicos, características físicas aparentes (MUNANGA, 2019). Dessa forma, as qualidades intelectuais ou morais passam a ser apreendidas pelos traços mais negroides ou mais caucasianos. Adicionava a isso o mito da democracia racial, pregando uma convivência pacífica entre diferentes raças, povos e etnias, o que supostamente impedia no Brasil a ocorrência de problemas de desigualdade racial enfrentados por outros países. Ao final, a população brasileira construiria uma aparência branca, se comportando e sendo tratada como branca.

Na década de 1930, a preocupação política com o desenvolvimento do país a partir da ideia de uma única nação transfere o debate do biológico para o cultural e tem como principal figura Gilberto Freyre. A mestiçagem passa a ser apresentada como vantagem, uma vez que aponta contribuições positivas das populações não brancas para formação da cultura brasileira. A ideia freyriana de Brasil é fundada a partir do encontro das três raças: a branca (europeia), a negra e a indígena, em convivência harmônica e plástica do bondoso colonizador português com a população que ele explorava. Uma construção social baseada na cultura do estupro de mulheres negras e indígenas por homens brancos é suavizada a partir da mestiçagem. Há aí a necessidade de fazer com que todo o território nacional se identifique com a brasilidade, ao mesmo tempo em que os conflitos raciais, de gênero e classe são omitidos para manutenção da ordem opressiva que mantém pessoas brancas em lugar de poder.

A mistura agora adquire caráter positivo, mas a ideologia do branqueamento segue modulando as práticas sociais. “Apesar de o processo de branqueamento físico da sociedade ter fracassado, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços” (MUNANGA, 2019, p. 21).

Ao colocar meu corpo no mundo cerca de 70 anos depois, minha negritude de pele clara foi alienada até o período final da adolescência. Nunca gostei de raspar o cabelo, meus pais narram o meu desespero infantil em toda visita ao barbeiro. Já entre o fim da infância e o início da adolescência lembro da raiva que me consumia por ter que ir a cada 15 dias cortá-lo. Meu cabelo não poderia crescer por mais do que esse período porque ele era considerado feio e ruim. Então, manter ele o mais baixo possível era a forma de evitar as piadas ofensivas, de um racismo recreativo que na época já me incomodava, mas eu não entendia o porquê.

Todas as afirmações racistas entranhadas na minha subjetividade me levaram durante 18 anos a querer ser mais branco. E já que meu ciclo social próximo não aceitaria meu cabelo alisado, eu estaria mais perto da branquitude com meu cabelo bem curto.

Só descobri que ele formava cachos depois de me reconhecer negro. Deixei crescer o black power por mais de um ano e pela primeira vez me sentia realmente bonito. Junto com o cabelo aprendi amar meu lábio grande inferior, entendendo que agora eu queria sim mostrar a todos que eu era negro e me orgulhava disso. E quanto mais negro eu pudesse ser, com o cabelo maior e mais alto, mais lindo eu me sentia.

O discurso da mestiçagem não impediu que eu me sentisse mal no meu próprio corpo enquanto buscava não provocar ainda mais a branquitude. Carregava em mim a culpa da opressão como se a minha existência e meus traços negros fossem errados. Precisei da companhia de outras pessoas negras com um maior letramento racial para entender que a culpa não estava em mim, mas sim nas pessoas brancas. Essa branquitude brasileira, que é uma branquitude mestiça, “possuem uma branquitude ‘enegrecida’, porém não deixam de existir” (CARDOSO in MÜLLER e CARDOSO, 2017, p. 176).

Em relação com a branquitude estrangeira, principalmente do norte global, o branco brasileiro ocupa o lugar do branco não branco (CARDOSO in MÜLLER e CARDOSO, 2017). Sendo a branquitude colonizadora portuguesa branca aqui e já não tão branca na Europa, a partir da visão Alemã e Inglesa, uma vez que o território de Portugal foi colonizado “por, aproximadamente, seis séculos pelos Mouros” (ibidem, p. 178), um povo não ocidental e não cristão. Em contato com os menos brancos brasileiros, a população portuguesa é reconhecida com branca-branca. Reafirmando as questões contextuais e relacionais das categorizações raciais sem negar seus efeitos e hierarquia social.

Ser branco brasileiro também pode ser considerado uma pessoa de valor. O branco, nos dias de hoje, nem sempre rejeita a sua parte negra. As heranças cultural e biológica não brancas, não europeias, podem ser consideradas positivas. Entretanto, o branco que deseja tornar-se mais branco – entende-se virtuoso, moderno, mais belo – ambiciona embranquecer, no sentido de se modernizar. Nesse particular, embranquecer significa “estadunizar-se” porque é a “branquitude referência” contemporânea. O branqueamento alcança-o em sua intenção de ser mais branco, de se colocar numa hierarquia racial de superioridade entre os próprios brancos (CARDOSO in MÜLLER e CARDOSO, 2017, p 176-177).

Quando entra na indústria de entretenimento, a dimensão cultural dos processos de mestiçagem é reencenada a partir dos corpos. Anitta chega até mim através de performances e aparições midiáticas como sujeita que trabalha a partir de uma dupla subjetividade racial mestiça, que só pode ser acionada tendo a branquitude enquanto dispositivo que permite trânsito. A filiação política do discurso da mestiçagem, como apresentado por Liv Sovik

(2009), é a manutenção da branquitude e de seu pleno funcionamento. Anitta, apesar de não autodeclarar, pode ser reconhecida dentro desse conjunto de características da branca brasileira, acionando as características da branquitude ou da negritude com maior ou menor ênfase produzindo coalisões com gênero e classe a partir dos espaços onde as performances se constroem e a que noções de autenticidade dos gêneros musicais, por exemplo, ela busca vinculação.

Indo pela primeira vez a premiação Melhores do Ano, a cantora aciona a branquitude e a perversidade do processo de embraquecimento através de modificações corporais diluindo a problemática racial no tom recreativo das suas falas junto ao apresentador Fausto Silva. A cirurgia estética no nariz parte da noção de que algo está errado no corpo da cantora e a correção é executada para tornar mais branco. Junto a isso, se torna mais feminina, já que a mulher desejada é a mulher cis branca, enquanto mulheres negras atravessadas por outras camadas de opressão são preteridas em dinâmicas de afeto romântico construídas a partir da supremacia branca. Ter nariz de “gente metida” é então ascender socialmente. Raça e classe se encontram em uma negação da periferia e da negritude que marca o processo de mestiçagem. A legitimação dela enquanto uma cantora de relevância nacional, sua consagração midiática por meio da premiação, perpassa também um reconhecimento de que ela está ascendendo socialmente através de outros marcadores de subjetividade.

Contudo, a adesão do discurso da mestiçagem feita por Anitta não funciona em um contínuo de negação de características da negritude. Olhando para 2017, ela está em Salvador, que tem o título de “cidade mais negra do Brasil”, dado o Mapa da População Preta e Parda no Brasil do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁵¹, onde 80% dos 3,5 milhões de habitantes se declaravam negras e negros (pretos e pardos). Para conduzir um trio elétrico no circuito Barra-Ondina, Anitta aparece com a pele bronzeada e os cabelos trançados, como apresentei anteriormente. O acionamento das características da negritude é mobilizado como algo a ser vestido que faz parte do seu estilo para o carnaval da Bahia: “No Brasil, ninguém é branco. E cada um *deve se vestir* da forma que se sente bem” (ANITTA apud BERGAMO, 2017, online, grifo meu), responde quando acusada de apropriação cultural pela estética aderida. Anitta se caracteriza de negra em território majoritariamente negro, em show onde transita entre gêneros de música pop negra nacional: o funk, como a faixa “Blá blá blá” (2014),

⁵¹ G1 BA. Salvador é capital mais negra do país, aponta IBG. G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/11/salvador-e-capital-mais-negra-do-pais-aponta-ibge.html#:~:text=Com%20base%20nesses%20dados%2C%20Salvador,negros%20e%20pardos%20do%20pa%C3%ADs.> 14 de nov. de 2011. Acessado em 15 de fev. de 2022.

axé e covers no ritmo do axé, como apresenta “Levada Louca” (1996) da Banda Eva, “Erva Venenosa” (2001) de Rita Lee e “Ana Júlia” (1999) do Los Hermanos⁵². Estar mais negra aponta para uma necessidade de se mostrar mais autêntica e integrada ao território e às sonoridades. Entretanto, isso configura uma prática racista, uma vez que na suspensão da moralidade do cotidiano provocada pelo teor dionisíaco do carnaval, enegrecer vira fantasia e coopera para o processo de desumanização de mulheres negras de pele clara.

5.2 A malandra e a mulata

Olhando agora para o videoclipe de “Vai Malandra”, trago as seguintes observações da coluna de Stephanie Ribeiro (2017) para o portal online da revista Glamour:

No videoclipe, Anitta repete as tranças que usou durante uma viagem à Bahia neste ano. A pergunta que fica é: Por que no Vidigal e na Bahia, espaços de maioria negra, ela optou pela mesma estética? Tanto na foto de sua chegada à Bahia, quanto no clipe Vai Malandra, a cantora aparece com um tom de pele mais escuro, bronzeada. Por quê? Por fim, por que em outras ocasiões ela assume uma estética que não remete a uma certa “negritude”? (RIBEIRO, 2017, online).

Gravado no Morro do Vidigal, zona sul do Rio de Janeiro, “Vai Malandra” popularizou a Anitta que utiliza um biquíni de fita isolante para bronzeamento na laje e *box braids*. A artista caminha e, em seguida, sobe o morro de moto. Sua bunda voluptuosa e com celulite toma a câmera, em seguida imagens aéreas da periferia urbana do Rio são exibidas, alternando com takes de momentos de lazer de pessoas não brancas e periféricas.

A Anitta malandra, quando não está utilizando o biquíni de fita isolante, veste um short vermelho curto que deixa a poupa da bunda amostra, um casaco cropped rosa, botas de salto alto estampadas com a bandeira do Brasil, muitos colares de bijuteria no pescoço e o cabelo trançado. MC Zaac começa cantando o refrão que incentiva a malandra a brincar com o bumbum, seguido de vocalizações que marcam o ritmo em que a bunda de Anitta será movimentada: “Vai malandra an, an / E ta louca, tu brincando com o bumbum / An, an tutudum an, an”.

A bunda que dança da artista está enquadrada em um jogo que transita entre o desejo sexual mútuo cantado por Anitta e MC Zaac: “Desce, rebola gostoso / Empina me olhando / Te pego de jeito / Se eu começar embrazando contigo / É taca, taca, taca, taca”; a habilidade

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9gFUTl2nDg>. Acessado em 10 de fev. de 2022.

que a cantora tem com o quadril e que confere um tipo de poder sobre os homens: “Tá pedindo, an, an / Se prepara, vou dançar presta atenção / An, an tududum an, an // Cê aguenta an, an / Se eu te olhar / Descer, quicar até o chão”; e o desejo estrangeiro do rapper Maejor pelo traseiro brasileiro:

Vai malandra / Mostre alguma coisa / Brasileirinha, você sabe que eu te quero / Grande traseiro, equilibra um copo sobre nele / Veja meu zíper, cole sua bunda nele / Hipnotizado pela maneira como você balança / Eu não posso mentir, estou tentando te ver nua / Anitta baby, estou tentando dar palmadas / Eu posso dar para você, você pode tomá-las⁵³.

A produção da música, realizada pelo duo Tropkillaz transita entre o pop, o funk e o trap. A mudança de sonoridade mais latente é marcada não só pela diferença de idioma e pelo *flow* utilizado por Maejor, mas pelo preenchimento sonoro de sintetizadores nos intervalos do beat de funk criado a partir de efeitos de bateria eletrônica. As imagens respondem a isso. Cenas noturnas do Vidigal apresentam Maejor cantando sem camisa, utilizando um grande casaco vermelho, calça preta e uma corrente dourada com um grande medalhão, elemento da cultura hip hop. Anitta também troca a pouca roupa de malandra por um boné, brincos grandes, corrente dourada, blusa larga onde se lê “*Savage*” – termo em inglês para “selvagem” ou “destemida”, calça de moletom, tênis e meias da Nike. Encena em frete do paredão sonoro uma coreografia de hip hop acompanhada por duas dançarinas vestidas de forma semelhante. A partir do vestuário e do bronzeamento, Anitta novamente busca se apresentar enquanto autêntica e capaz de transitar entre gêneros musicais afro-latinos.

Partindo então para uma contextualização do clipe como parte do projeto *Checkmate*, o audiovisual de “Vai malandra” é lançado após Anitta divulgar os videoclipes de “Will I See You”, faixa de bossa nova em inglês em parceria com Pool Bear; “Is that for me”, também em inglês, produzida pelo DJ sueco de música eletrônica Alesso; e “Downtown”, reggaeton em espanhol com o colombiano J Bavin como *featuring*. Simone Pereira de Sá (2021) destaca que o clipe marca o retorno de Anitta ao funk e à favela, ao mesmo tempo que não nega o pop.

Construindo

uma narrativa afirmativa sobre a periferia, que não se dá, contudo, por meio dos sentidos ideológicos presentes na letra da canção, mas sim por meio da cultura material, na fricção com corpos e objetos (SÁ, 2021, p. 108).

⁵³ Tradução do autor. No original: “Vai malandra / Show me somethin / Brazilian baby u know I want ya / Booty big sit a glass on it / See my zipper put that ass on it / Hypnotized by the way you shake it / I can't lie I'm tryna see you Naked / Anitta baby I'm tryna Spank it / I can give it to u can u take it”.

A autora também pensa a malandragem em relação a cultura musical carioca, onde o malandro é figura recorrente no samba, um personagem negro que transita entre a favela e o asfalto e que está presente, por exemplo, nas canções de Noel Rosa. Um símbolo masculino

que encarna a cultura popular carioca das ruas, que circula pela cidade e traz no corpo a sabedoria para lidar com o poder e com as injustiças que oprimem as camadas populares, de maneira escorregadia (ibidem).

Dessa forma, o tratamento da malandragem no feminino, como faz Anitta, é algo que promove uma inversão de gênero, atribuindo a perspicácia da malandra a mulheres, segundo Sá (2021). Algo que Anitta também faria “por subverter sutilmente – e não sem ambivalências e contradições – as narrativas essencialistas sobre o lugar da mulher e do funk no universo da música pop” (SÁ, 2021, p. 109).

Entretanto, é preciso considerar que a malandra de Anitta é enegrecida e tem sua sensualidade provocadora também porque lembra a figura da mulher negra de pele clara no carnaval, pejorativamente chamada de mulata. Um dos lugares de fixação desse imaginário foi a Mulata Globeleza: “é sempre uma mulher negra que samba como uma passista, nua com o corpo pintado de purpurina, ao som da vinheta exibida ao longo da programação diária da Rede Globo” (RIBEIRO e RIBEIRO, 2016, online). A mulata, segundo Lélia Gonzáles (2020), é exaltada no carnaval como produto de exportação. “O que nos remete a reconhecimento internacional, a um assentimento que está para além dos interesses econômicos, sociais e etc., embora com eles se articule” (GONZALEZ, 2020, p. 92). Anitta não só se aproxima da figura da mulata no carnaval de Salvador, como durante sua estratégia de internacionalização sem negar a cultura local em “Vai malandra” aciona o imaginário da mulata já exportado. O que coloca o trânsito performático racial como operador de inserção em novos mercados de música pop para fora do Brasil.

A partir dessas três aparições midiáticas de Anitta é possível indicar que ela complexifica o debate em torno do afastamento do estigma relacionado ao funk. Enquanto Kevinho encena um roteiro de afastamento da figura do funkeiro para que se torne um astro pop, como apresentado no capítulo anterior, Anitta joga aproveitando convenientemente os lugares de estigmatização, seja produzindo narrativa afirmativas sobre o funk e a periferia, seja mobilizando o imaginário racista ao seu favor enquanto contribui para manutenção da estrutura racista. Algumas vezes, realizando as duas manobras ao mesmo tempo.

Tenho que considerar também que os momentos debatidos circunscrevem temporalidades distintas da carreira artística da cantora. Dessa forma, embranquecer aparece como caminho para ingressar no mainstream comunicacional brasileiro. Enegrecer e articular símbolos periféricos como estratégia de manutenção no mercado da música se provando autêntica a partir de uma ideia de origem geográfica fabulada, as favelas, e de gênero musical, o funk. Digo fabulada porque Anitta se orgulha de ter vindo de Honório Gurgel, mas utiliza o Morro do Vidigal como locação, uma favela para gringo ver.

Até o momento em que escrevo, em fevereiro de 2022, Anitta se prepara para lançar seu primeiro álbum totalmente em inglês focada no público dos Estados Unidos, intitulado provisoriamente de “Girl from Rio”. Uma divulgação que já dura cerca de dois anos, devido a pandemia que atrapalhou o lançamento do álbum no início de 2020. Sou tomado por surtos de animação a cada novo lançamento, entrevistas ou apresentação internacional. Entre promoção de singles em inglês, espanhol, francês ou italiano, Anitta volta ao Brasil e lança um funk, como “SexToU” (2021) com o DJ Rennan da Penha, ou se propõe a lançar um funk pop em inglês como “Faking Love” (2021) em parceria com a rapper Saweetie. Ela continua transitando e percebo que parte da minha fixação em acompanhá-la é por tentar enxergar até onde ela conseguirá transitar com sua branquitude.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos agir de modo sofisticado e comum, mas acredito que nos sentimos mais seguros quando dentro de nós mesmos encontramos nossa casa, um lugar ao qual pertencemos e talvez o único que realmente criamos (ANGELOU, 2019, p. 18–19).

São quatro paredes, três brancas e uma azul. Inspiro devagar. Tem um guarda-roupa a minha esquerda. Expiro lentamente. Minha mesa de trabalho está junto a ele. Sobre a mesa um notebook, um teclado, um mouse e meus livros recém usados. Inspiro novamente, parece que não está funcionando. Embaixo da cama dorme a minha gata e minha cachorrinha. A pulsação segue acelerada, a descrição do espaço não me mantém no presente. Estou ansioso em relação ao futuro próximo, mas viver no presente também me assusta.

É fevereiro de 2022, quase dois anos de pandemia declarada. Logo mais tomo minha dose de reforço da vacina contra a Covid-19. Só que os números de casos da doença, mesmo que mais leves, crescem. Junto a isso, uma epidemia de gripe se instaura. As aberturas de estabelecimentos e espaços de lazer, dão lugar a novos fechamentos ou receios em continuar saindo de casa, mesmo vacinado. Parece que vivo em *looping* no meu próprio quarto e nele me sinto mais à vontade. Os limites entre local de descanso e de trabalho já foram ultrapassados. Por mais que tente manter o sorriso em minhas fotos no Instagram ou nos caracteres de meus tweets, sinto a desesperança tomar conta. Envio mensagens que começam com “espero que você esteja bem”, mesmo sabendo que ninguém está por inteiro.

Manter uma rotina de escrita ficou mais difícil. Ela é parte essencial da minha pesquisa, mas como é que escrevo enquanto sinto que fora dessas páginas estamos apenas sobrevivendo? Ao mesmo tempo, a escrita se tornou o lugar da minha re-existência em tempos de pandemia. É nela que me afundo, me empolgo sorrindo, choro e descarrego, que me permito ser vulnerável admitindo que não estou bem e que os planos iniciais de execução deste trabalho foram modificados em relação a isso.

A pandemia atrasou o início formal das aulas do mestrado em cerca de três meses, alterando o cronograma em que programava concluir todos os créditos de disciplinas ainda em 2020. A experiência do ensino remoto durante o período de isolamento provocou uma maior sensação de solidão. Por mais que estivéssemos entrando em contato por mensagens instantâneas, e-mails e chamadas de vídeo, estávamos aprendendo até onde o “estar junto” era possível numa experiência mediada por telas entre discentes e docentes. Por outro lado, os vários encontros online possibilitaram que o desenvolvimento da pesquisa se desse em contato

com pesquisadoras e pesquisadores distantes geograficamente. Adicionando uma pluralidade de olhares que provocaram e contribuíram.

Em meio a isso, pensar performances de branquitude vinculadas ao funk no ecossistema de mídias conectadas foi se tornando mais complexo à medida que as características do gênero musical, das performances e da própria branquitude brasileira se apresentavam fora de um binarismo, de relações cartesianas ou de construções performáticas reguladas que alcançam apenas fins pretendidos. Zonas de fricção entre sujeitos e objetos emergiram provocando uma ampliação da proposta feita inicialmente em projeto de só analisar conjuntos de videoclipes de três jovens brancos: Anitta, MC Guimê e Kevinho, reconhecidos como artistas que iniciaram suas carreiras no funk.

Em uma nova clivagem, priorizando pluralizar o debate ao longo dos capítulos, optei por manter Anitta e Kevinho, abrindo mão de MC Guimê, uma vez que ele também era de São Paulo e vinha do funk ostentação como Kevinho. Tenho consciência que apesar disso as conclusões analíticas não seriam as mesmas, mas poderiam apontar para lugares parecidos.

Os contatos com os tweets do Rick Bonadio no capítulo dois e a análise do videoclipe de Adriana Calcanhotto no capítulo três, reconfiguraram a estrutura do trabalho. As afetações e desconfortos foram experienciadas durante o meu uso cotidiano das plataformas digitais, provocando reflexões que se transformaram em questões de pesquisa. Observar quem estava fora do funk, mas que se vinculava momentaneamente, seja para emitir opiniões ou para produzir faixas dentro do gênero, possibilitou enxergar o funk em disputa, mobilizando subjetividades, noções de moralidade, embates racializados em contato com a música pop negra brasileira.

A branquitude se mostra moduladora do olhar estigmatizado construído sobre o funk e sua comunidade de fruidores. É ela, associada a outros privilégios sociais, que permite a pessoas brancas como Rick Bonadio, emitirem opiniões solidificadas em bases classistas e racistas sobre o gênero musical. O lugar de poder se reafirma quando Adriana Calcanhotto quer “brincar” com palavras presentes em letras de funk e usa essa jogada para tentar moralizar a performance de corporalidades funkeiras.

Quando o funk é tomado pela MPB, o terreno do popular retoma às ideias de mestiçagem cultural promovendo apagamentos estéticos da negritude em valorização de construções brancas brasileiras e europeias. O lugar de um suposto reconhecimento do funk pela classe artística branca e não periférica está condicionado a estratégias de desvínculos, inclusive coreográficos. Os conjuntos de gestos que priorizam posturas retas e uso das partes superiores do corpo serão empregados, deixando de lado a bunda, os joelhos curvados e o

rebolado. Um acionamento feito em conjunto com as câmeras enquanto dispositivos que enquadram o arquivamento midiático.

Ao caminhar de fora para dentro, deixei uma zona de disputa entre gêneros para investigar a intriga racializada dentro do próprio funk a partir de Kevinho. O roteiro performático de afastamento do estigma do funkeiro possibilita desvincular o artista do funk para que se construa um astro pop. O espírito branco (DYER, 1997), conduzido pela apresentadora Eliana, reorganiza aspectos do corpo de Kevinho, vinculando-o a uma moralidade cristã e patriarcal e, portanto, mais branca.

O empalidecer do cantor, não toca necessariamente o fenótipo, como observei em Anitta, mas perpassa as construções subjetivas de comportamento e relacionamentos no núcleo familiar. É possível amar o artista e não o gênero musical, como se o funk significasse um estar, transitório, e não um permanecer. A branquitude se coloca como meio de trânsito entre gêneros musicais, que não deixa de ser um ir e vir de classe e desassociação do estigma racializado do funkeiro. Ou seja, a branquitude produz o olhar racista sobre o gênero musical, aciona de maneiras perversas, e ela mesma opera as ferramentas para afastar os seus do espectro estigmatizante. Tornando essa uma conquista de pessoas brancas.

A tentativa de afastamento da negritude e da periferia observada em Kevinho, reaparece com Anitta em um jogo intenso de aproximações e distanciamentos. Revelando filiações territoriais que evocam enegrecimentos ou embranquecimentos partindo do paradigma da identidade branca brasileira, uma branquitude mestiça. A dinâmica do funk enquanto gênero musical negro e periférico, parece mobilizar performances que evocam autenticidade a partir de acionamentos da estética negra, de um conjunto de gestos e coreografias próximas ao que Gottschild (2003) nomeou danças africanistas. Ao mesmo tempo, as instâncias mercadológicas de ampliação de carreira, alcance de novos públicos e trânsitos para outros gêneros de música pop é mediada pelo embranquecimento, em uma ascensão, cada vez mais branca, e de classe. Os dois percursos não se anulam, são acionados de forma estratégica, às vezes até em uma mesma performance.

Acionar a branquitude desvela a neutralidade do debate em tornos dos corpos midiáticos de artistas. Questiona a própria dimensão de fabulação e construção de narrativas sobre si como algo dado e não racializado. Desvelando também que as microambientes digitais são marcadas por categorizações raciais, que se expressam em rotulações de gêneros musicais por *hashtags*, debates no twitter, endereçamentos de sugestões algorítmicas, interação de usuários com as *affordances* das plataformas, seus likes, dislikes e formas de produzir conteúdo.

A branquitude, enquanto lugar de privilégio, estará cercada por outros eixos que estruturam lugares de poder ou subalternização. Sendo assim, a interseccionalidade e a observação de coalisões de questões estruturais traz à superfície a complexidade não só da categorização racial no Brasil como também das diferentes formas de exercer a branquitude midiaticizada. Estar ou não mais próximo do funk é uma forma de artistas performarem raça e classe, ao mesmo tempo em que a performance racial e/ou periférica também perpassa a performance de gosto, sem visualizar onde uma questão termina para que a outra comece.

Os trajetos metodológicos adotados ao longo da dissertação em contato com sujeitas, sujeitos e objetos de pesquisa, apontaram uma necessidade de aproximação dos estudos de performance em comunicação e música com as questões gestuais dos corpos que dançam. Pensando uma instância corpórea efêmera da escuta conexa que se materializa na dança. Uma observação sobre as possíveis esferas de gestos construídas em relação aos formatos arquivais das microambientações digitais, olhando para as particularidades das performances de dança, como elas mobilizam subjetividades e características enquadradas por categorizações musicais. Esse será um desdobramento desta dissertação que proponho desenvolver em meu processo de doutoramento no PPGCOM da UFPE com início programado para março de 2022.

A discussão sobre branquitude no funk precisa ainda ser adensada a partir de diferentes recortes, olhando para brechas, uma vez que trabalhei com artistas que já se destacam no *mainstream* comunicacional nacional. Acredito também que é necessário olhar para o funk a partir da hipótese de que o gênero musical é um espaço onde sujeitos queer e drag queens brancas traçam vinculações estéticas e políticas, construindo alianças a partir de lugares compartilhados de precariedades periféricas e de gênero.

Volto então a me enxergar enquanto pesquisador negro, LGBTQIA+, que se dedica a estudar parte da estrutura que o oprime. E às vezes dói, aumenta a desesperança e produz efeitos em meu corpo, seja pela ansiedade, a raiva ou a tristeza. Ao mesmo tempo, não nego a potencialidade de ser um corpo questionador do mundo. Me vejo dançando na experiência da negritude entre o Nada e o Infinito de Fanon (2008). Certo de que “as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande”, como afirma Audre Lorde (2019, p. 137), mas estou tentando empurrar alguns tijolos com minhas palavras e dedos inquietos. Trago a raiva como fonte de energia para promover mudanças e sou alimentado pelo amor preto que cura as feridas emocionais provocadas pelo racismo. “Tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstruído, edificado” (FANON, 2008, p. 124).

Talvez a negritude seja a minha casa.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade (Feminismos Plurais)**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

ALBUQUERQUE, Gabriel. **KondZilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos**. 2020. 159 f. Universidade Federal de Pernambuco, 2020. Disponível em: <https://www.academia.edu/43963063/KondZilla_e_redes_de_musica_pop_periferica_estetic_a_mercado_e_sentidos_politicos>. Acessado em 15 fev 2022.

ALBUQUERQUE, GG. **O que o caso do DJ Rennan da Penha diz sobre estado atual do Judiciário brasileiro**. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/7xgvvz/o-que-o-caso-do-dj-rennan-da-penha-diz-sobre-estado-atual-do-judiciario-brasileiro>>. Acesso em: 28 jul 2021.

ALMEIDA, Lais Barros Falcão De. **A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB Recife**. 2016. 143 f. Universidade Federal de Pernambuco, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17438>. Acessado em 15 fev 2022.

ALMEIDA, Lais Barros Falcão De e JANOTTI JR., Jeder. **Movimento de Renovação da MPB ou um Novo Gênero Musical? Discussões sobre a Nova MPB**. Associação LatinoAmericana de Investigadores em Comunicação, 2014. Disponível em: <https://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT11-de-Almeida-Junior.pdf>. Acessado em 15 fev 2022.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte, MG: Letramento, 2018.

AMARAL, Adriana e SOARES, Thiago e POLIVANOV, Beatriz. **Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas**. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 41, n. 1, p. 63–79, Jan 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442018000100063&lng=pt&tlng=pt>. Acessado em 15 fev 2022.

ANGELOU, Maya. **Carta a minha filha**. Rio de Janeiro: Agir, 2019.

ARRAES, Jarid. Anitta, embranquecimento e elitização. **Blogueiras Negras**. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/anitta-embranquecimento-e-elitizacao/>. 16 de ago. de 2013. Acessado em 15 de fev. de 2022.

BENJAMIN, Ruha. **Race after technology**. Cambridge, Reino Unido: Polity Press, 2019.

BERGAMO, Mônica. **“Somos um país miscigenado”, diz Anitta sobre apropriação cultural**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2017/02/1861875-no-brasil-ninguem-e-branco-diz-anitta-sobre-apropriacao-cultural.shtml?cmpid=facefolha>>. 25 de fev. de 2017>. Acesso em: 26 ago 2019.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte, MG: Letramento: Justificando, 2018.

BRAGANÇA, Juliana. **Preso na Gaiola: A Criminalização do Funk Carioca nas Páginas do Jornal do Brasil (1990-1999)**. 1. ed ed. Curitiba: Editor Appris, 2020.

BRÁS, João Marcelo. **Funk Ostentação: SP-ZN**. Curitiba: Editora Appris, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. [S.l.]: Civilização Brasileira, 2016.

CACERES, Guillermo e FERRARI, Lucas e PALOMBINI, Carlos. **A Era Lula/Tamborção política e sonoridade**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 58, p. 157, 30 Maio 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394>>. Acessado em 15 fev 2022.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARRERA, Fernanda. **Roleta interseccional**. E-Compós, v. 24, 13 Out 2021. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198>>. Acessado em 15 fev 2022.

COLLINS, Patricia Hill e BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONNELL, Raewyn e PEARSE, Rebecca. **Gênero: Uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

DAVIS, Angela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>>. Acesso em: 22 set 2019.

DIAS, Leo. **Furacão Anitta**. Rio de Janeiro: Agir, 2019.

DYER, Richard. **White**. New York: Routledge, 1997.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma historia do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. SOTER, S.; PEREIRA, R. (Org.). . Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidadeEditora, 2003. .

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afrolatinoamericano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The Black Dancing Body: A geography from coon to cool**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOOKS, Bell. **Reel to Real: Race, class and sex at the movies**. Londres: Routledge, 2012.

HOOKS, Bell. **We Real Cool: Black Man and Masculinity**. New York: Routledge, 2004.

JANOTTI JR., Jeder. **Gêneros musicais em ambientações digitais [recurso eletrônico]**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFGM, 2020. Disponível em: <<https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/publicacao/generos-musicais-em-ambientacoes-digitais/>>. Acessado em 15 fev 2022.

JANOTTI JR., Jeder e QUEIROZ, Tobias Arruda. **Deixa a Gira Girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa**. , 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação., nº Anais Temporários. Salvador, BA: [s.n.], 2020. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-1990-1.pdf>>. Acessado em 15 fev 2022.

JANOTTI JR., Jeder e SÁ, Simone Pereira De. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital**. Revista Galáxia, n. 41, mai-ago, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/CQwFcXVDrpWKYr9tWhzp3wb/?format=pdf&lang=pt#:~:text=Resumo%3A%20O%20artigo%20tem%20por,em%20tempos%20de%20cultura%20digital>. Acessado em 15 fev 2022.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. **À procura da batida perfeita: a Importância do gênero musical para a análise da música popular massiva**. Revista ECO-Pòs, 2003. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1131. Acessado em 15 fev 2022.

JANOTTI JR., Jeder e SOARES, Thiago. “Mentiras sinceras me interessam”. 2014, Pará: [s.n.], 2014. p. 18. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04_COMUNICACAO_E_EXPERIENCIA_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos_2165.pdf>. Acessado em 15 fev 2022.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em (re)construção: Gênero , Corpo e Publicidade**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Dani. **Gesto, Corporeidade, Ética e Política: Pensando Conexões e Diálogos**. Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos, p. 12–17, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/view/1185/1283>>. Acessado em 15 fev 2022.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**. 1. ed. Rio de

Janeiro: Cobogó, 2020.

MATEUS, Suzana Maria de Sousa. **Narrativas do feminino nas performances de Beyoncé**. 2018. 112 f. Universidade Federal de Pernambuco, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/33298>>. Acessado em 15 fev 2022.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel. **Dangerous Curves**. New York: NYU Press, 2010.

MORGATO, Fernando. A criminalização do baile funk em São Paulo: O início do fim?. **Perspectivismo**, online, 2014. Disponível em: <https://perspectivismos.wordpress.com/2014/01/08/a-criminalizacao-do-baile-funk-em-sao-paulo-o-inicio-do-fim/>. Acessado em 15 fev 2022.

MÜLLER, Tânia M.P. e CARDOSO, Lourenço (org.). **Branquitude: Estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentido**. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **O corpo como repertório nas performances culturais**. Corpo, Cultura e Tradição: Diálogos Transdisciplinares sobre Performances Culturais e Artes da Cena [Edição Especial, v. 3, n. 2, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36896>>. Acessado em 15 fev 2022.

RESTIER, Henrique e SOUZA, Rolf Malungo de (org.). **Diálogos Contemporâneos Sobre Homens Negros e Masculinidades**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2019.

RIBEIRO, Stephanie. **Stephanie Ribeiro: Por que Anitta incomodou os negros com o clipe de “Vai Malandra”?** Marie Claire, Dez 2017. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Blogs/BlackGirlMagic/noticia/2017/12/stephanie-ribeiro-por-que-anitta-incomodou-os-negros-com-o-clipe-de-vai-malandra.html>>. Acesso em: 10 fev 2022.

RIBEIRO, Stephanie e RIBEIRO, Djamila. **A Mulata Globeleza: Um Manifesto**. Geledés, 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-mulata-globeleza-um-manifesto/>>. Acessado em 15 fev 2022.

SÁ, Simone Pereira De. **Cultura digital, videoclipes e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica**. Fronteiras - estudos midiáticos, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/fem.2019.212.03>. Acessado em 15 fev 2022.

SÁ, Simone Pereira De. **Música pop-periférica brasileira: videoclipes, performances e tretas na cultura digital**. Curitiba: Appris, 2021.

SAAD, Layla F. **Eu e a supremacia branca: Como reconhecer seu privilégio, combater o racismo e mudar o mundo**. [S.l.]: Rocco Digital, 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude**,

hieraquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

SILVA, Luciane Soares Da. **Funk para além da festa: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro.** 2009. 212 f. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=193587>. Acessado em 15 fev 2022.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe.** João Pessoa-PB: Editora UFPB, 2013.

SOARES, Thiago. **Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas.** ALCEU, v. 21, n. 43, p. 210–227, 24 Maio 2021. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/225>>. Acessado em 15 fev 2022.

SOARES, Thiago. **Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de vídeos.** Contemporânea: Comunicação e Cultura, v. 12, n. 02, p. 323–339, 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapocom/article/view/10721>>. Acessado em 15 fev 2022.

SOARES, Thiago e NUNES, Caroline Govari. **“Eu Quis Comer Você”: Fantasia roqueira num programa televisivo infantil.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 47, n. 53, p. 202–222, 4 Maio 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/147591>>. Acessado em 15 fev 2022.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro.** São Paulo: Lebook Editora e Livraria, 2019.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORO, Ana Teresa. **Por que as bundas de JLo e Shakira incomodam?** El País, v. Online, 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/eps/2020-02-17/por-que-as-bundas-de-jlo-e-shakira-incomodam.html>>. Acesso em: 19 ago 2020.

TROTTA, Felipe Da Costa. **A música que incomoda: o funk e o rolezinho.** XXIII Encontro Anual da Compós (Anais Eletrônicos), 2014. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2014/trabalhos/a-musica-que-incomoda-o-funk-e-o-rolezinho?lang=pt-br>. Acessado em 15 fev 2022.

VAN DIJCK, Jose. **The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media.** [S.l.: s.n.], 2013.

XAVIER, Luciana. Bata o seu koo: estéticas corporais alternativas e novas performances de gênero e raça em uma festa negra LGBTQIA+. 2021, [S.l.: s.n.], 2021. p. 15.

WATTS, Jonathan. Brazilian funk star Anitta sparks new debate about skin whitening and race. **The Guardian.** Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2013/sep/08/brazilian->

funk-anitta-debate-race. 08 de set. de 2013. Acessado em 15 fev 2022.