



Analisando o conceito de comunidade através do funk e da representatividade lésbica na cidade de São Paulo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Musicar Local: Comunidades Musicais de Prática em Diversos Contextos

Raquel Mendonça Martins

Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP – SP – raquiolao@gmail.com

Resumo: Neste trabalho apresentarei minha pesquisa sobre a produção e circulação de funk na cena lésbica da cidade de São Paulo. Esta cena é composta por festas que ocorrem no centro da cidade, em bares e boates, principalmente. A prática musical ocorre pela performance da dança e ações realizadas por jovens mulheres DJs, MCs (cantoras de funk), produtoras musicais, empreendedoras e público. A partir da ideia de comunidade e do musicar local analiso como essas práticas musicais ressoam as demandas das jovens, muitas vezes atravessadas por preconceito e violência. A pesquisa está em andamento, cujas conclusões parciais se referem ao funk como estratégia para aceitação do corpo socialmente negado, enfrentamento a homofobia e violência.

Palavras-chave. Funk. Comunidade. Cena. Gênero. Musicar local.

Title. Analyzing the Concept of Community through Funk and Lesbian Representation in the City of São Paulo

Abstract: In this paper I will present my research focused on the production and circulation of funk in the lesbian scene in the city of São Paulo. This scene is composed of parties that take place in the city center, mainly in bars and nightclubs. The musical practice occurs by the dance performance and actions realized by young women DJs, MCs (funk singers), music producers, entrepreneurs, and the public. Based on the idea of community and local music, I analyze how these musical practices resonate with the demands of young women, often crossed by prejudice and violence. The research is ongoing, whose partial conclusions refer to funk as a strategy for accepting of the socially denied body, facing homophobia and violence.

Keywords. Funk. Community. Scene. Gender. Local Musicking.

1. Introdução

Neste trabalho apresentarei minha pesquisa que está em andamento, referente à produção e circulação de funk na cena lésbica da cidade de São Paulo. Esta cena se configura por festas voltadas ao público lésbico que ocorrem no centro de São Paulo e que possuem em comum o protagonismo do funk no repertório tocado nas pistas de dança. Motivadas pela performance envolvendo a dança e o funk, jovens mulheres de diferentes regiões da cidade de São Paulo convergem para o centro em busca desses espaços que propiciam diversão em local

seguro para a livre experimentação do corpo e vivência da representatividade através do encontro com outras mulheres que possuem gostos, estilos, vivências, desejos e demandas semelhantes. Para compreender de que modo esta cena reverbera a realidade das jovens participantes, a partir de uma prática musical coletiva que se pauta na escuta e performance do funk, irei mobilizar a noção de comunidade, entre outros conceitos que serão elencados a seguir. Baseio-me nos argumentos de Etienne Wenger (1998) sobre “comunidade de prática” e de Kay Kaufman Shelemay (2015) sobre as diferentes dimensões do termo comunidade¹ e que me fizeram identificar inúmeras possibilidades de observação e análise que tais noções proporcionam. A noção de “musicar local”, conforme desenvolvida por Suzel Reily e Katherine Brucher (2018) também vem sendo empregada na análise do campo observado, com o objetivo de compreender a relação entre este fazer musical e a localidade simbólica construída e acessada a partir do funk. Introduzo na presente análise a ideia de engajamento, conforme foi desenvolvida por Arjun Appadurai (1996), que o compreende como uma “estrutura de sentimentos” capaz de criar e perpetuar vínculos dentro de uma comunidade a partir de uma performance coletiva. Outra orientação teórica relevante para esta abordagem se refere à metodologia etnográfica empregada por Anthony Seeger (1991), baseada na observação dos efeitos da música sobre o grupo pesquisado e dos modos como as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência.

2. Fundamentação teórica

A noção de “comunidades de prática” desenvolvida por Wenger (1998) se refere à construção de um engajamento mútuo dos participantes, pois, conforme argumenta, “práticas não existem no abstrato. Existem porque as pessoas estão envolvidas em ações, entre os significados que negociam entre si” (...). Práticas residem em uma comunidade de pessoas e em suas relações de engajamento mútuo” (WENGER, 1998, p, 73). Wenger menciona três dimensões que configuram uma comunidade de prática, a “prática como fonte de coerência de uma comunidade: 1) engajamento mútuo; 2) empreendimento conjunto; 3) repertório compartilhado. O argumento de Wenger me ajuda a compreender o campo que estou pesquisando – a cena do funk lésbico, conforme denomino, como uma comunidade de prática urbana que sustenta e perpetua o próprio grupo.

¹ O termo comunidade também é usado para se referir a favelas e subúrbios, conforme emprego no texto.

Inicialmente foi necessário compreender o conceito de comunidade para entender meu campo etnográfico a partir das relações construídas através de engajamento mútuo que constituem uma comunidade no sentido de coletividade, formada de múltiplas complexidades e pela prática musical compartilhada. Neste processo, as ideias de Kay Kaufman Shelemay foram essenciais para me fazerem compreender as inúmeras possibilidades de análise proporcionadas pela noção de comunidade. Para Shelemay, repensar a noção de comunidade é um caminho para “explorar transmissão musical e performance não somente como expressões ou símbolos de um determinado agrupamento social, mas como uma parte integral dos processos que em diferentes momentos podem ajudar a gerar, moldar e sustentar novas coletividades” (SHELEMAY, 2015, p. 349-350). Este argumento é uma chave para pensar o desdobramento de coletividades que se dá a partir de uma comunidade de prática, como no caso de minha pesquisa, especificamente das coletividades que se formam para suprir necessidades: rede de empreendimento, rede de produção musical, rede de apoio emocional e de doações além da coletividade formada pelo público.

Para Shelemay, estudos baseados no conceito de comunidade podem incluir indivíduos que estão fora dos círculos acadêmicos, para quem os “discursos acadêmicos são frequentemente impenetráveis” (SHELEMAY, 2015, p. 350). Baseada em sua própria experiência no trabalho de campo, Shelemay sugere uma nova estrutura para os estudos musicais que reivindique o conceito de comunidade “como parte de uma pesquisa atualizada para definir o papel generativo da música no processo social com resultados muito diferentes”.

Shelemay salienta a importância dos estudos musicais que se fundamentam na busca pelo coletivo, e neste sentido recorre às ideias de Thomas Turino sobre as “interações dialéticas contínuas entre indivíduos e seus ambientes sociais e físicos realizados através de práticas observáveis” (TURINO *apud* SHELEMAY, p. 350). Turino também sugeriu que estudos teóricos gerais sobre processo artístico e práticas culturais relevantes devem considerar a identidade individual, pois a cultura e os significados musicais residem na vida dos indivíduos. Shelemay também argumenta, à luz das ideias de Gilbert Chase, que essa pluralidade musical envolve processos musicais e sociais menos relacionados a épocas históricas e gêneros musicais e mais comprometidos com uma ampla variedade de coletividades, que inclui músicos amadores. Nesse sentido, a pluralidade cultural propicia um vasto número de coletividades que fazem música de acordo com suas próprias necessidades e gostos musicais.

Shelemay aponta para o crescimento de estudos de caso que abordam a noção de comunidade com recentes contribuições para a discussão etnográfica na literatura que envolvem comunidade musical na internet, atividade de performance em conjunto, até “os direitos culturais definidos e protegidos como parte de uma comunidade, passando de direitos individuais para direitos coletivos ou de grupo (SHELEMAY, 2015, p. 354-355). Shelemay recorre a Turino para se referir à definição de cultura como “os hábitos de pensamento e prática que são compartilhados entre indivíduos” (TURINO *apud* SHELEMAY, p, 355).

Shelemay argumenta que a música, a dança, festivais e outras práticas culturais expressivas públicas podem ser a principal maneira de as pessoas articularem as identidades coletivas que sustentam grupos sociais essenciais para a sobrevivência. (SHELEMAY, 2015, p. 355). Shelemay argumenta que nos estudos iniciais sobre este assunto, o termo comunidade era empregado para exemplificar “um corpo de pessoas que vive no mesmo espaço, usualmente compartilhando uma identidade cultural ou étnica comum” (SHELEMAY, 2015, p. 356). Entretanto, ao introduzir este termo a fim de analisar contextos culturais contemporâneos Shelemay define comunidade como uma coletividade. Conforme aponta a autora, essa mudança ocorreu na metade do século XX, quando pesquisadores passaram a explorar comunidades como locais de identidade, enfatizando a noção de etnicidade.

Shelemay aponta para termos que são empregados como alternativos para comunidade: “*Subculture*” (Dick Hebdige), “*Art worlds*” e “*Musical pathways*” (Howard S. Becker), “*Musical worlds*” e “*Musical pathways*” (Ruth Finnegan), “*Music scene*” (Barry Shanks)” (SHELEMAY, 2015, p. 361-362). Entre esses termos, atualmente o mais empregado vem sendo o de cena, compreendido na literatura da sociologia, “como uma rubrica substituta para comunidade na tentativa de explicar o significado da música na vida cotidiana” (SHELEMAY, 2015, p. 362). Uma comunidade musical, independente da localização no tempo e no espaço, configura uma coletividade que se origina e se sustenta por processos musicais.

Outra importante orientação teórica que emprego na análise sobre meu campo se refere à noção de “musicar local”, que me auxilia a aprofundar o olhar para a relação entre o que se produz (som e performance) e a localidade onde esta cena ocorre, cujos territórios podem ser tanto físicos quanto simbólicos ou virtuais. A ideia de “musicar local” foi empregada por Suzel Reily em 2016 em sua pesquisa sobre a música local praticada na cidade de Campanha, Minas Gerais, envolvendo os conjuntos musicais considerados “locais” pela população, tais como o Coral Campanhense, a banda de música, os congados e as folias de reis (BRUCHER;

REILY, 2018, p. 8). Conforme esclarecem Brucher e Reily (2018), “*musicking*” (ou ‘musicar’) é sempre um ato situado e, portanto, é sempre local” (idem, p. 10). As autoras argumentam que o conceito de Musicar Local se refere a modos de ‘*musicking*’, termo criado por Christopher Small (1989) para abranger todas as formas de envolvimento com a música (BRUCHER; REILY, 2018, p. 1-2). Neste sentido, a performance musical pode ser vivenciada de várias maneiras, tais como por meio de audição e downloads de músicas na internet, conversas sobre música, eventos musicais ou outra atividade no campo da indústria da música.

Como exemplo de *musicking* ou musicar, as autoras apresentam diferentes estudos que envolvem de alguma maneira o “musicar local”, entre eles o trabalho de Ruth Finnegan que enfatiza as atividades musicais locais no mundo atual. Conforme acredita Finnegan, as atividades musicais podem envolver estilos que transcendem os limites da localidade, a partir de diferentes práticas tais como casamentos, formaturas, cerimônias religiosas, festividades cívicas, vida noturna, de modo que a música assume um “papel central na organização da vida social local” através da performance (BRUCHER; REILY, 2028, p. 1).

Brucher e Reily recorrem também às análises de Arjun Appadurai (1996) referentes à “produção da localidade” para propor a observação sobre determinado fenômeno musical local. Para Appadurai, “‘localidade’ é um espaço social vinculado a localizações geográficas em que pessoas reais se envolvem na geração de coexistência produtiva, um espaço comumente construído e sustentado por atividades comunitárias como o musicar” (BRUCHER; REILY, 2018, p. xi). Appadurai argumenta sobre a formação de uma “estrutura de sentimentos”, que cria o elo responsável pelo surgimento e manutenção de determinado espaço não físico ou simbólico. Esta estrutura de sentimentos agrega determinado grupo de indivíduos em torno de cerimônias, rituais, práticas e interações possibilitadas pela tecnologia. O autor aponta para a complexa qualidade fenomenológica da localidade, que ultrapassa o aspecto espacial, “constituindo-se de uma série de conexões entre o imediatismo social, as tecnologias interativas e a relatividade dos contextos” (APPADURAI, 1996, p. 178).

A importância da observação sobre o impacto do fazer musical sobre a comunidade ou cena, pode ser compreendida à luz das ideias de Anthony Seeger (1991), que apresenta o seguinte argumento: “para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência” (SEEGER, 1991, p. 244). Seeger apresenta uma maneira de compreender este impacto sobre o corpo ao defender a ideia de que “música é mais que física” (SEEGER, 1991, p. 244). Para

Seeger, “se quisermos entender os ‘efeitos dos sons no coração humano’ devemos estar preparados para retrair com os ouvintes os ‘costumes, reflexões e miríades de circunstâncias’ que dotam a música de seus efeitos” (SEEGER, 1991, p. 244).

3. Observando a cena lésbica e o funk como uma prática musical e local compartilhada

O funk é um gênero musical urbano brasileiro que surgiu sob forte influência da música negra norte-americana produzida em meados de 1970, que foi reconfigurada no Brasil no início dos anos de 1980 adaptando-se a influências locais das favelas e periferias habitadas por camadas pobres da cidade. Este fenômeno se iniciou no Rio de Janeiro e se expandiu posteriormente para outros centros urbanos de diversos estados e cidades brasileiros. Embora seja marcado por forte protagonismo masculino e por uma narrativa que erotiza o corpo feminino, a partir da primeira década dos anos 2000 algumas MCs mulheres começam a surgir no mercado do funk, destacando-se Valesca Popozuda, que liderou o grupo Gaiola das Popozudas por uma década, aproximadamente. Atualmente, observo o aumento da cena do funk voltado para o público LGBTQ, e no caso da minha pesquisa, para o público lésbico, especificamente.

Esta cena, ou comunidade, surgiu na cidade de São Paulo recentemente, a partir de 2017, e é formada por um conjunto de festas e eventos frequentados apenas por mulheres oriundas de diferentes partes da cidade, principalmente da região central e bairros periféricos. As festas ocorrem no centro da cidade e em espaços alugados como bares e boates que se situam próximos a metrô e pontos de ônibus, para facilitar a locomoção das participantes. Desde 2018 venho realizando minha etnografia em duas festas, principalmente: “Sarrada no brejo” e “Fancha”. Embora tenham características próprias, tais como faixa etária e classe social, as festas possuem aspectos comuns: a presença do funk e a performance como forma de enfatizar o corpo, o prazer feminino e estimular a autoestima e representatividade lésbica.

Nesta cena, o funk é praticado de forma participativa ou apresentacional, nos termos de Thomas Turino (2008), pois a performance é realizada tanto pela dança, por meio da participação do público (performance participativa), quanto pelas apresentações das DJs e MCs que tocam e cantam funk (performance apresentacional). As festas ocorrem em espaços privados e o público varia entre 100 a 200 participantes. A principal demanda que motivou o surgimento dessas festas foi a necessidade das participantes de ter privacidade para performar, dançar, experimentar o corpo e a sensualidade, sem assédio masculino e olhares externos de

censura, preconceito e recriminação. Por esta razão, é estritamente proibida a entrada de homens. Como a maioria dos funks é produzida por homens, as musicistas e DJs amadoras vêm se engajando cada vez mais na produção de seus próprios funks em razão da carência musical desse estilo.

Ao se mobilizarem para realizar as festas, as jovens envolvidas criam engajamento, seja em torno da organização dos eventos ou da partilha de repertório de funk selecionado pelas DJs e MCs, visando enfatizar o corpo feminino e motivar a dança. Uma importante característica desta cena se refere à seleção do repertório dos funks que é realizada pelas DJs, cujo critério é a exclusão de qualquer menção fálica ou de opressão feminina. Os palavrões são liberados, desde que referenciem o corpo feminino. Para suprir a demanda de funks voltados ao público lésbico, tem surgido, ainda que timidamente, um grupo de mulheres compositoras de funk que enfatizam nas letras os corpos femininos e relações homossexuais. Deste modo, uma comunidade formada pelo circuito de festas propiciou o surgimento de outra comunidade: a da produção musical “amadora” realizada por DJs e MCs lésbicas.

As formas de engajamento envolvem, além da dança e da performance, a divulgação e interação com o público através das redes sociais. Outras coletividades se formam em torno do empreendimento coletivo que mobiliza questões financeiras essenciais para a realização das festas, tais como: contratação de serviços, aluguel dos espaços que sediam as festas, fornecimento de bebidas, gerenciamento de mídias sociais, cujas ações geram renda e sustentam a própria cena. As ações de coletivos que se originam nessas festas transcendem os espaços físicos e promovem ações sociais através da realização de eventos filantrópicos e de cunho feminista, como debates para conscientização sobre saúde feminina e arrecadação de ajuda financeira para mulheres em situação de vulnerabilidade social.

Ao trazer para minha pesquisa a pergunta feita por Seeger, “Qual o efeito que a música exerce na vida social?”, observo que a escolha do funk pelas jovens lésbicas, como gênero musical que propicia engajamento e diversão, é movida por fatores interseccionais que reverberam na suas vidas, abrangendo aspectos econômicos, de classe, orientação sexual, gênero e localidade. Conforme argumenta Seeger, “Karl Marx sustentava que a música era parte da superestrutura de uma sociedade e, portanto, um estilo musical seria determinado pela organização dos meios de produção” (SEEGGER, 1991. p, 249). Neste sentido, a cena ou comunidade do funk lésbico se organiza em torno das privações do corpo feminino e lésbico,

considerado abjeto e de violações da identidade que necessitam se tornar visíveis para serem problematizadas.

A performance sensualizada, a resignificação dos palavrões, o ritmo do funk e os locais privados propiciam a vivência da prática musical em diferentes maneiras, seja através do corpo, do canto coletivo, do envolvimento com a sonoridade estrondosa e ruidosa que sai dos altofalantes. Mais uma vez recorro às ideias de Seeger, que reflete sobre como a performance se torna uma lente importante para observação de “aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos” (SEEGER, 1991. p, 256). Esses aspectos salientados por Seeger conectam as partes envolvidas: o funk, as festas lésbicas, o público e a localidade, pois através das emoções, sentimentos, repressões, desejos e criticidade esta conexão se constrói.

4. Conclusões parciais: Por que o funk?

Em minha pesquisa o que mais me intriga é compreender como um gênero musical tão polêmico pode ser resignificado ao ponto de transformar narrativas ofensivas em palavras de engajamento e exaltação ao prazer feminino pela via da performance realizada nos shows, através da dança e do estilo. O funk, desde seu surgimento, sempre foi associado à violência, criminalidade e misoginia. E desde então, apesar das problemáticas que o circunda, o funk vem resistindo à discriminação, explicitando, de algum modo, a segregação social ao demarcar um território por meio dos fluxos (como são chamados os bailes de rua nas comunidades), concentrando grande número de jovens que dançam ao som de altíssimo volume que ecoa das caixas de som de carros e bares até o amanhecer.

Considero ainda que esta forma de musicar transcende a performance da MC e DJ no palco para além da coreografia das participantes, pois existe uma série de redes que se formam em torno da realização dos eventos e que envolvem produção musical, empreendimentos (bares, MCs e DJs juntos promovem a circulação de renda), divulgação em redes sociais, ações sociais etc. Todas essas ações são motivadas por algum tipo de engajamento musical, no caso, com o funk. A cena do funk lésbico se relaciona com a localidade em suas diferentes naturezas: espaço físico, espaço sonoro e translocalidade entre periferia e centro urbano. Essa localidade construída em torno do fazer musical do funk conecta mulheres de diferentes origens de classe e localidades, que convergem para um espaço físico sonoro e sensorial, em busca da experimentação e afirmação do corpo para descobrir e compartilhar meios de enfrentar, através da performance e estilo, o preconceito e a homofobia.



Baseando-me em dados extraídos de entrevistas semiestruturadas e da observação nas festas, considero a possibilidade de que tais efeitos sobre o corpo promovam uma consciência crítica e engajada com suas realidades, quando as jovens entram em contato com suas subjetividades e das demais participantes, mesmo que de modo inconsciente. Em meu trabalho etnográfico venho observando em que medida os efeitos propiciados pelo funk e pela performance constroem engajamento, fortalecem identidades e legitimam a representatividade lésbica em uma sociedade conservadora e regulada por uma heteronormatividade compulsória. Nas festas, a princípio, dedicadas à diversão e ao prazer, o corpo e o funk se tornam um lugar de ensaio para estratégias de resistência e enfrentamento à homofobia e violência. Por meio da resignificação de símbolos, estereótipos e do estilo, as jovens adquirem coragem para assumirem suas sexualidades consideradas “abjetas” por setores conservadores da sociedade.

Existe um forte caráter territorial que configura a cena lésbica e impacta a produção e circulação do funk neste contexto privado. Como esses eventos se concentram no centro da cidade, muitas participantes se deslocam das periferias para esses locais acessíveis, em busca de local seguro para se divertirem, construírem e perpetuarem os vínculos afetivos. Neste fluxo, as participantes trazem da periferia o espírito de luta, autonomia do corpo e engajamento, adquiridos em razão de seus históricos de vida marcados por violência, opressão e discriminação em razão da cor e classe social, compartilhando-os com a comunidade lésbica.

Referências

- APPADURAI, Arjun. “The Production of Locality”. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-199, 1996.
- BRUCHER, Katherine; REILY, Suzel A. 14 Mar 2018, Introduction from: *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking* Routledge. Publisher: Routledge. Accessed on: 01 Apr 2020.
- SEEGER, A. “Etnografia da música”. In: *Cadernos De Campo* (São Paulo 1991), 17, 237-260. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v17i17>
- SHELEMAY, Kay Kaufman. “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 64, Nº 2 (summer, 2011), p. 349-390. Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.



WENGER, Etienne. *Communities of Practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.