

PONTIFÍCIA UNIVERIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA SOCIAL

Thaina De Paula Oliveira

Da captura e do incapturável: considerações sobre Funk, capitalismo e desejo.

MESTRADO EM PSICOLOGIA SOCIAL

São Paulo

2020

Thaina De Paula Oliveira

Da captura e do incapturável: considerações sobre Funk, capitalismo e desejo.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Psicologia Social, sob a orientação do(a) Prof.(a), Dr. – Raul Albino Pacheco Filho

São Paulo

2020

OLIVEIRA, T. de P. **Da captura e do incapturável: considerações sobre Funk, capitalismo e desejo.** Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## **Agradecimento**

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

Número de processo: **130258/2018-0**.

## **Agradecimentos**

Às mulheres da minha vida, Cleusa, Nayara e Inaeh, por todo amor e apoio em cada passo e conquista até aqui. Aos meus cunhados queridos, Lucas e Thiago, obrigado por todo apoio.

À minha querida amiga/irmã Marina, obrigado pelo amor infinito, sem seus incentivos essa jornada não seria possível. Às queridas Sandra e Marília, minha igual gratidão.

Ao meu orientador Raul Albino Pacheco Filho, pelas apostas e interlocuções desde a graduação, pelo acolhimento no Núcleo de Psicanálise e Sociedade e pela transmissão de uma psicanálise que seja ética e subversiva.

Ao professor Amailton Azevedo Magno pelas conversas tão cruciais para a realização desta pesquisa e ao Fernando Megale pelas contribuições no exame de qualificação.

Aos amigos do núcleo, Karla, Gabriel, Neto, Paulo e Leo, muito obrigado pelas trocas teóricas e de figurinhas. Também à Carol, pelo carinho em acompanhar esse processo sempre me incentivando e cuidando nas crises.

À Marina e Michele, presentes que ganhei neste tempo compartilhado e cujo afeto tanto me fortaleceu para realizar este trabalho.

Às minhas amigas queridas, Caroline, Fernanda, Sheila, Pamela e Yasmin, por preencherem esse percurso com amor e carinho. E também ao Ricardo, por discordar em tudo comigo.

À minha família querida, Madrinha, Tio Zé, Pedro, meus afilhados Matheus e Aline, e João, por todo amor que não caberiam em palavras, obrigado.

Ao meu pai, que me deu por herança o amor à cultura e a vontade de encontrar nas raízes o futuro.

Por fim, agradeço à Marlene Camargo, por sempre acolher e ajudar nos momentos difíceis.

*Até caminhando e cantando a canção  
você dá passos políticos  
sobre um solo político.*

Wisława Szymborska

*Mão na parede  
E o tambor pra trás  
E dance, dance*

***E dance***

*Mc Tha – Bonde da Pantera*

## RESUMO

O presente estudo desenvolveu-se a partir do questionamento sobre as relações entre o funk, e os discursos de dominação vigentes na sociedade brasileira, dado a sua importância e posição ímpar na cultura. Para tal, exploramos duas vias que pudessem ampliar o debate sobre o tema, sendo a primeira a de estabelecer algumas relações entre o funk, enquanto cultura, e o modo de produção capitalista e a cultura hegemônica a partir dos eixos estruturais: classe, raça e gênero. A segunda via é a de investigar a partir de uma perspectiva psicanalítica o que o funk, enquanto fazer/viver artístico, pode ensinar sobre o desejo e a singularidade dos sujeitos. Dessa forma, procuramos estabelecer um diálogo entre a Psicanálise e os campos dos Estudos Culturais, Arte e História. Assim, o primeiro capítulo é composto por uma apresentação da história do funk, cujo objetivo é o de destacar a heterogeneidade do fenômeno, considerando suas transformações e seus elementos estruturantes: música, dança e bailes e a de construir uma base para as discussões nos seguintes capítulos. No segundo capítulo buscamos apresentar algumas noções pertencentes ao campo dos Estudos Culturais, as relações entre e indústria e cultura, a partir da noção da cultura como um campo de disputa entre um bloco de poder, que determina e quais são as manifestações que devem ser transformadas de acordo com os valores deste mesmo bloco, e outro bloco de poder, que resiste aos movimentos de captura e dominação total. No terceiro capítulo procuramos tecer algumas das articulações entre o campo da arte e a psicanálise a partir do conceito de sublimação, que inicialmente foi apresentado por Freud como um processo presente na criação artística, e que se constitui como uma terceira destinação possível para a libido. Entretanto, é de acordo com os desenvolvimentos de J. Lacan para o conceito, a partir da apresentação do seminário *A ética da Psicanálise* (1959-1960/2008), que avançamos com a discussão entre a arte, sujeito e desejo, através do debate acerca do objeto *das Ding*, ou a Coisa, a criação artística e o sujeito de desejo. Por fim, no quarto capítulo buscamos explorar questões estruturais às discussões sobre o funk enquanto uma manifestação da cultura e artística, com o objetivo de estabelecer pontos de fechamento e abertura entre os distintos campos do conhecimento, assim como de discutir possíveis resistências que o funk pode trazer em relação aos discursos de dominação.

**Palavras-chave:** psicanálise; funk; estudos culturais; sublimação; arte; cultura.

## ABSTRACT

The present study was developed from the questioning about the relationship between funk and the discourses of domination prevailing in Brazilian society, given its importance and unique position in culture. To this end, we explored two ways that could broaden the debate on the subject. The first one was to establish relations between funk, as culture, and the capitalist way of production and hegemonic culture from the structural axes: class, race and gender. The second was to investigate from a psychoanalytical perspective what things the genre, as both a creative process and a way of life, can teach about the desire and uniqueness of subjects. Thus, we seek to establish a dialogue between Psychoanalysis and the fields of Cultural Studies, Art and History. For that, the first chapter consists of a presentation of the history of funk, whose objective is to highlight the heterogeneity of the phenomenon, considering its transformations and its structuring elements: music, dance and parties and to build a basis for the following discussions. In the second chapter we seek to present some notions pertaining to the field of Cultural Studies, the relations between industry and culture, based on the notion of culture as a field of dispute between a block of power, that determines which are the manifestations that should be transformed according to the values of this same block, and another block, that resists the movements of capture and total dominance. In the third chapter we intended to weave some of the articulations between the fields of art and psychoanalysis based the concept of sublimation, which was initially presented by Freud as a process present in art in artistic creation, and that constitutes a third possible destination for libido. However, it is in accordance with J. Lacan's developments for the concept presented on *The Ethics of Psychoanalysis* (1959-1960 / 2008), that we evolve the discussion between art, subject and desire, through the debate about of the object of *das Ding*, the artistic creation and the subject of desire. Finally, in the fourth chapter we seek to explore structural issues in the discussions about funk as a manifestation of culture and art, with the aim of establishing opening and closure points between the different fields of knowledge, as well as discussing possible resistances that funk may offer against the dominant discourses.

**Keywords:** psychoanalysis; funk, cultural studies; sublimation; art; culture.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – HISTÓRIAS, ALGUMA HISTÓRIA</b> .....	<b>20</b>
1.1 <i>Make it Funky!:</i> O Funk nos Estados Unidos .....	22
1.2. <i>O que eu quero é ser feliz:</i> A música dos bailes .....	29
a. Um novo som .....	34
b. Outros subgêneros: Ostentação e Ousadia .....	44
c. Funk, indústria e cultura .....	47
<b>CAPÍTULO 2 – O CAMPO DA CULTURA É UM BAILE DE CORREDOR</b> .....	<b>51</b>
2.1 A cultura popular como um campo de disputa .....	52
<b>CAPÍTULO 3 – SUBLIMAÇÃO, CRIAÇÃO ARTÍSTICA E DESEJO</b> .....	<b>68</b>
3.1. Freud e a sublimação: breve percurso .....	69
3.2 Alguns avanços para a sublimação a partir de J. Lacan .....	78
<b>CAPÍTULO 4 – IMPOSSIBILIDADES E POSSIBILIDADES</b> .....	<b>87</b>
4.1 Eixos da dialética cultural, o sujeito de desejo e o furo estrutural .....	87
4.2 A conquista de territórios na luta cultural e o sujeito de desejo .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>107</b>

## Índice de Figuras

<i>Figura 1 - James Brown</i>	24
<i>Figura 2 – Kool Herc e os Herculoids em 1975 no Bronx</i>	27
<i>Figura 3 - DJ SAMUEL E MAXS PEU NA SOUL GRAND PRIX</i>	31
<i>Figura 4 - Dançarinos em Baile - Movimento Black Rio</i>	32
<i>Figura 5 - Funk Brasil do DJ Marlboro e Figura 6 - Super Quente - DJ GrandMaster Raphael</i>	36
<i>Figura 7 - Baile de Corredor - Lado A x Lado B</i>	38
<i>Figura 8 – Circuito da pulsão contornando o objeto a</i>	101

## INTRODUÇÃO

As questões motivadoras desta pesquisa despontaram em 2016, quando um dos sons que recortam a cidade de São Paulo passou a distinguir-se em muitos ambientes que frequentava. Seja como moradora em um bairro da ponte pra cá<sup>1</sup>, ou em estágios em equipamentos do SUS e do SUAS que distam tantas outras pontes pra lá em relação aos centros econômicos e geográficos da cidade, um *som* atravessa a vida cotidiana. Permeando os transportes coletivos, individuais, festas, e também ecoando através das paredes dos consultórios nas UBSs, compondo a trama de experiências na cidade de forma ritmada.

Esse som, meio máquina eletrônica, meio tambor e atabaque, é uma criação absolutamente brasileira, mas ainda assim não é passível de redução somente às suas ondas sonoras. Tal som é o funk, que se constitui como um gênero musical dentro da cultura brasileira, mas que também possui desdobramentos estéticos, de dança e de modos de viver nos centros urbanos.

Rebento da música negra na diáspora, e irmão mais novo do Rock e do Hip Hop, e de outros gêneros como o Samba, além dos diversos outros ritmos latinos, o funk é hoje um dos gêneros musicais mais importantes em diversos centros urbanos no Brasil<sup>2</sup>. É justamente por esta última característica, a de ser uma música urbana, que o funk se distingue das outras tradições afroindígenas

---

<sup>1</sup> “Da ponte pra cá”, música lançada em 2002 pelos Racionais MCs, tematiza as diferenças sociais que fazem parecer que existem duas cidades dentro da mesma São Paulo. *Da ponte para cá* marca como a cidade e a população é recortada pelas pontes, onde os rios muitas se constituem como limites intransponíveis para a circulação geográfica e simbólica na cidade.

<sup>2</sup> Embora a presença do gênero não seja expressiva nas emissoras de rádio tradicionais (GRP; KANTAR; CROWLEY, 2019), em relação às mídias de engajamento ativo como Youtube e o Spotify o gênero divide com o Sertanejo o posto de mais reproduzido (SOCIALBLADE, 2019; SPOTIFY, 2018). Ou seja, não é porque não toca no rádio que se trate de um gênero menor ou menos popular nos gêneros brasileiros.

brasileiras. Absolutamente urbana, sim, mas igualmente jovem, inventada na década de 1980 nos morros do Rio de Janeiro e disseminada no país inteiro.

O funk é uma expressão cultural singular, pois seu desenvolvimento histórico e sua constituição enquanto gênero musical possuem certa solidariedade com o desenvolvimento da população e da ocupação brasileira dos centros urbanos. Apareceu primeiramente em bailes que tocavam música negra norte-americana nos morros no Rio de Janeiro, e posteriormente na cidade de Santos, em São Paulo e, por fim, em outras capitais.

Em razão destas localizações histórico-sociais e geográficas, o Funk é profundamente atravessado pelas questões ligadas a esses espaços, pertinentes à realidade brasileira de modo mais amplo. Podemos destacar, por exemplo, que muitos bailes surgiram na cidade de São Paulo em espaços que haviam sido planejados de maneira monofuncional. Esse planejamento designa bairros e até mesmo cidades<sup>3</sup> cuja arquitetura e planejamento público construíram tais espaços como somente lugares de descanso, necessários à medida em que são opostos complementares aos lugares de trabalho do centro urbano. O funk e o os bailes como produção da cultura estão ligados a estes espaços pois questionam com sua presença não só a lógica mecânica e binária do planejamento urbano. Questionam também o resumo destes lugares à condição de dormitório, de lugar para dormir, a partir da constante afirmação de que são, na verdade, lugares de vida e de cultura.

No entanto, o funk não está dissociado dos conflitos presentes em seu contorno social. Aspectos como a desigualdade social, criminalização da vida e da pobreza, e a violência e o genocídio da juventude negra são temas recorrentes na produção do gênero. Influenciados não só pela realidade destes, mas também de seu intercâmbio e fusão com o Hip Hop, o Black e o Soul, por exemplo. Desta

---

<sup>3</sup> A percepção de bairros ou cidades como dormitório é especialmente importante na Grande São Paulo pela relação entre o desenvolvimento econômico, demanda de mão-de-obra e a ocupação da cidade. Assim, bairros como Cidade Tiradentes, e cidades como Suzano, e Carapicuíba. No Rio de Janeiro podem ser destacadas Niterói e Belford Roxo.

forma, o gênero carrega em seus elementos formais e estéticos traços do contexto no qual é produzido, bem como de aspectos sociais e históricos deste, que estão em intercâmbio o tempo todo no gênero.

O Funk pode ser considerado como a resultante de um intenso intercâmbio musical que ocorreu a partir de 1970 nos bailes nos subúrbios e morros do Rio de Janeiro. Em um primeiro momento, tais festas tocavam quase que exclusivamente música negra norte-americana, em especial o Soul de artistas como James Brown e Kool and the Gang, que eram considerados ritmos melhores para dançar por possuírem uma batida mais marcada (VIANNA, 1987).

Desde seu surgimento, a dança possui uma importância central para o Funk, costurada aos bailes e às músicas. Nesse sentido, propomos um paralelo entre o funk e a cultura Hip Hop em termos de elementos estruturais, pois, à medida em que o Hip Hop possui a sua estrutura fundamentada nos quatro elementos culturais, o funk também deve ser pensado como estruturado em, pelo menos, três. O primeiro elemento que compõe a cultura Hip Hop são os DJs, seguidos pelos MCs, que juntos compõem o Rap, o terceiro seria o Graffiti e quarto a dança break. Já para o funk podemos pensar a dança, a música e os bailes, que assim como na cultura Hip Hop, possuem relações de interdependência entre os elementos. Da mesma forma como não podemos pensar o Rap fora de suas relações com os outros três elementos, não se pode pensar o funk separado de sua tríade estrutural.

As primeiras músicas com as características do Funk atual surgiram em meados de 1985-1990 a partir das experimentações com batidas eletrônicas e samples de músicas norte-americanas. A partir desse período, o Funk se desenvolveu com a influência de como gêneros Miami Bass e do Rap, priorizando sua característica de batidas marcadas e com as letras somente em português. Este é um traço que diferencia o funk de outros estilos desenvolvidos no Brasil, que têm a presença de composições tanto em português como em outros idiomas (VIANA, 2010).

Apesar da presença discreta na indústria musical a partir do lançamento do Disco Funk Brasil<sup>4</sup>, a produção significativa do gênero se deu de modo independente, em função tanto de uma proximidade com sua origem e local onde era consumido como por sua caracterização na mídia, que o tornava pouco comercial. De 1970 a 1990, os discos que mais faziam sucesso nos bailes em sua maioria não eram lançados no Brasil, nem eram produzidos em larga escala e as emissoras de televisão e rádio não concediam espaço ao gênero em sua programação regular. Ainda assim, os bailes seguiam lotados, apesar da falta de espaço também na divulgação em jornais e revistas, dessa forma, constituindo o funk de uma maneira muito mais complexa do somente um produto da indústria cultural que se estabeleceu de forma heterogênea.

Uma das características mais proeminentes do funk é o surgimento de subgêneros, que se dividem quanto à temática, batida e passos. No início da década de 1990, por exemplo, há o surgimento do Melody, com letras que tratavam sobre o amor romântico, e que é marcado pelo grande uso de samples e de batidas eletrônicas. Concomitantemente, há a aparição de outros dois subgêneros que possuem relação direta com os movimentos de criminalização do funk. O primeiro é o Proibidão, pelos temas principais nas composições que são a violência, ao consumo e comércio de drogas, e muitas vezes as referências feitas a organizações que estão envolvidas em tais atividades. O segundo é o subgênero Putaria, que é marcado pela temática principal das letras ser o sexo e a sexualidade de maneira explícita, e que compartilha com o proibidão o privilégio das batidas de tambor eletrônicas.

Outro subgênero importante é o estilo Ostentação no estado de São Paulo, cuja diferença em relação aos outros subgêneros é a presença nas letras da exaltação ao consumo e aos bens luxuosos. Compartilha com o Melody e o

---

<sup>4</sup> Lançado em 1989 pelo DJ Marlboro, foi um marco importante no desenvolvimento e estabelecimento do funk no Brasil devido ao seu grande sucesso comercial (cf. Capítulo 1).

Proibidão as influências vindas do Rap e do Hip-Hop norte-americano, em especial o gangsta Rap, mas diferencia-se à medida que os temas têm uma maior assimilação desta influência (FRANÇA; DORNELAS, 2015).

O Funk Ostentação passa a se diferenciar dos outros subgêneros com o surgimento de MCs no estado de São Paulo que produzem músicas majoritariamente com a temática do consumo e da valorização das marcas de luxo, por um lado, e com a diminuição radical das referências diretas a práticas criminalizadas como o comércio varejista de drogas e o consumo destas, por outro. Além destas duas características, o Funk Ostentação tem um terceiro fator a ser considerado: o crescimento e consolidação da internet como uma plataforma de produção, divulgação e consumo da música, assim como de outras artes. A produção de videoclipes para as plataformas de vídeo online, como o Youtube, Facebook e, mais recentemente o Instagram, deram ao Funk o espaço de divulgação anteriormente monopolizado pelas rádios e pela televisão – já que qualquer um pode ter um canal e postar suas próprias músicas – e os clipes constituem uma verdadeira identidade visual ao gênero com os objetos ostentados: carros, joias, mansões, bebidas e pessoas (PEREIRA, 2014).

O Funk Ostentação teve um pico de popularidade entre 2005 e 2015, seguido pela ascensão de um outro subgênero, o Funk Ousadia, que é influenciado por elementos do Ostentação e do Putaria, mas também os elementos humorísticos que remontam ao início da história do Funk. Neste subgênero, o conteúdo geralmente é sobre a sexualidade e sua expressão, além do uso de trocadilhos, gírias e referências aos bailes e danças Funk. Outro elemento do Funk Ousadia que deve ser destacado é a presença de um hibridismo musical e o intercâmbio com outros ritmos como o Reggaeton e a Bachata, ambos ritmos latinos, e o Brega Funk, Sertanejo Universitário e o Forró Eletrônico, ritmos brasileiros populares em outras regiões do Brasil.

Pensar o Funk dentro da indústria cultural é imprescindível, pois, apesar de ter uma participação discreta na indústria musical tradicional, cujo circuito se configura como estúdio, produção e distribuição das grandes gravadoras

multinacionais, o gênero movimenta muito dinheiro. De fato, essa circulação implica na construção de uma indústria própria que possui diferenças que devem ser levadas em conta. Uma delas é que ela engendra uma outra forma de circulação monetária em bairros onde o planejamento urbano segue o modelo monofuncional. Outra é o privilégio dos canais de comunicação como meios de consumo e distribuição de acesso livre. Por exemplo, o compartilhamento de áudio/vídeo no Whatsapp, o Youtube, no Instagram, SoundCloud e no Spotify como vias que atravessam o circuito entre a produção e o consumidor final.

É preciso considerar, também, quais ideais e ordenações estão em jogo, à medida que, estando inserido em um determinado tempo histórico com determinado modo de produção, possui contradições que só podem ser compreendidas a partir destes marcadores. Marcadores que foram definidos pelas políticas de escravização, empobrecimento e genocídio da população preta e nativa no período colonial e que foram atualizadas como políticas de Estado em todos os períodos históricos seguintes no Brasil. É impossível discutir o Funk sem considerar os efeitos que o racismo estrutural, interseccionados com as opressões de classe e gênero, possuem sobre os sujeitos que pulsam a vida.

Dessa forma, uma das inquietações sobre as relações entre o Funk e capitalismo, em sua expressão na indústria musical, é justamente os movimentos de captura, dominação e resistência dentro do campo da cultura. Se o funk surge como uma expressão de vida entre becos e vielas, também se tornou um grande gênero dentro da indústria cultural.

É a partir da noção que Hall (2013) apresenta da cultura como um campo de luta, no qual as tensões advindas das lutas de classe, raça e gênero são expressas, que buscamos compreender tais relações. Tal campo também é definido também pela impossibilidade de ser capturada totalmente por um ou outro da disputa, e que adquire diversos contornos, como incorporação, distorção, resistência, negociação e a recuperação.

Se por um lado, então, as políticas de criminalização, repressão e extermínio indicam que o gênero não é aceito aos padrões ideológicos das

indústrias, também há um movimento que busca a dominação e “pasteurização” do funk. Desde versões censuradas de letras, mudanças importantes nas carreiras dos artistas, até a prisão de MCs que não se adequam a certas políticas para a cultura, essas modificações dos elementos que compõem o gênero que estão relacionadas à indústria são muitas. E, de fato, dizem respeito à disputa no campo da cultura, e ao que está posto como prêmio. Tais transformações não ocorrem somente em decorrência da especificidade do campo -que é de mudança constante-, mas também como um resultado da relação entre as classes dominantes e dominadas.

No entanto, deve-se também considerar a impossibilidade de captura completa. Ainda que haja muitas formas de captura, nas quais o funk é transformado em um produto altamente vendável, com algumas características privilegiadas em detrimento de outras, também existem as formas em que o gênero não é capturado. Uma das características que marcam o Funk é a produção abundante, cujos giros – tanto nas batidas e danças, quanto no aparecimento de novos subgêneros – são traços de uma intensa atividade de criação artística.

Tomando o funk como uma manifestação, ao mesmo tempo, cultural e artística, é no processo criativo que destacamos um dos campos onde o sujeito de desejo se insinua. Sujeito cindido e marcado pela falta, que não é o *eu* ou que apresentamos performaticamente ao outro semelhante, tampouco a imagem corporal ou a somatória das insígnias através das quais nos relacionamos com os Outros, mas outra coisa incapturável. Como nos diz Quinet (2000), o sujeito é desejo. Sujeito este que não está em antagonismo ou descontinuidade com o campo social, mas em pulsante relação e produzindo-a, dançando, ouvindo, cantando e estudando funk.

Assim, esta pesquisa desenvolveu-se a partir do questionamento sobre as relações entre o funk, enquanto uma manifestação da cultura e artística, e os discursos de dominação. Dessa forma, estabelecemos o objetivo de explorar duas vias que pudessem ampliar a discussão sobre o funk. A primeira é a discussão de

quais são as relações que o funk, enquanto cultura, sustenta com o modo de produção capitalista, a partir de seus eixos estruturadores de classe, raça e gênero. A segunda é o que a criação artística, presente no funk, pode nos ensinar sobre o sujeito de desejo e a singularidade dos sujeitos, marcados exatamente pela falta impossível de ser preenchida.

Assim, procuramos um caminho que pudesse estabelecer um diálogo entre a Psicanálise e os campos dos Estudos Culturais, Arte e História. A interlocução, principalmente com a história do Funk, se faz necessária pois, como Lacan (1959-1960/2008) aponta, é impossível uma articulação entre a arte e a psicanálise que não considere que toda produção da arte é historicamente datada. Além disso, é a partir da posição da arte como pertencente ao registro do que é cultural que podemos superar uma noção falsa de que existe uma separação entre o que é singular e do que é social.

Portanto, o primeiro capítulo desta dissertação é composto pelo resgate da história do Funk desde seu surgimento nos Estados Unidos, passando por suas maiores mudanças no ritmo brasileiro, até os subgêneros atuais. Nosso objetivo neste capítulo é o de apresentar alguns elementos na história do Funk que entendemos como essenciais para o desenvolvimento da pesquisa e como base para os capítulos seguintes. Dessa forma, não buscamos realizar uma historiografia completa do Funk, dado o escopo do nosso trabalho e a complexidade do próprio campo, mas um resgate histórico em que fosse possível destacar a heterogeneidade do gênero, considerando suas transformações, assim como seus elementos estruturantes: música, dança e baile.

No segundo capítulo, então, buscamos introduzir algumas noções pertencentes ao campo dos Estudos Culturais, as relações entre e indústria e cultura. Partimos da noção da cultura como um campo de disputa entre um bloco de poder, que determina o que é cultura e quais são as manifestações que devem ser transformadas de acordo com os valores deste mesmo bloco, e outro bloco de poder, que resiste aos movimentos de captura e dominação total, e que produz efetivamente a cultura e arte.

Dessa forma, pautamos algumas singularidades a partir da posição ímpar do Funk enquanto um movimento do campo da arte, que está em constante e delicada relação com a cidade, o Estado e a própria indústria cultural, que por meio da ideologia sustenta na cultura o modo de produção e consumo capitalista.

No terceiro capítulo procuramos tecer algumas das articulações entre o campo da arte e a psicanálise a partir do conceito de sublimação. Tal conceito foi apresentado por Freud como um processo presente na arte e, especialmente, na criação artística, e se constitui como uma terceira destinação possível para a libido. Esta escaparia tanto aos destinos da inibição quanto da compulsão e teria como traço uma certa dessexualização. Entretanto, é de acordo com os desenvolvimentos de J. Lacan para o conceito a partir da apresentação do seminário *A ética da Psicanálise* (1959-1960/2008), que avançamos com a discussão entre a arte, sujeito e desejo. Esta se dará através do debate acerca do objeto *das Ding*, ou a Coisa, a criação artística e o sujeito de desejo.

A discussão sobre a sublimação e a sua relação com a criação artística se dá a partir de uma posição que não toma, em momento algum, a arte como um testemunho do inconsciente do artista, ou que faça qualquer conjectura interpretativa sobre o artista a partir de sua obra, na tentativa de construir uma psicologia do artista. Realizar tais articulações incorreria em tanto em uma análise selvagem quanto em erros teóricos. O diálogo entre os dois campos só é possível à medida em que o limite da aplicação da psicanálise, que é restrita somente ao sujeito que está em tratamento, é respeitado.

Por fim, no quarto capítulo buscamos explorar pontos estruturais às discussões sobre o funk enquanto uma manifestação da cultura e artística, com o objetivo de estabelecer pontos de fechamento e abertura entre os distintos campos do conhecimento, assim como de discutir possíveis brechas que o funk pode trazer em relação aos discursos de dominação. Nesse sentido, buscamos discutir as condições estruturais que os nexos de raça, gênero e classe possuem na dialética cultural, e a impossibilidade de se excluir o sujeito de desejo destas produções.

## CAPÍTULO 1 – HISTÓRIAS, ALGUMA HISTÓRIA

*É som de preto / de favelado / Mas quando toca ninguém fica parado (AMILCKA E CHOCOLATE, 2011).*

*Som de preto, de favelado né /Que toca pra boy e pra paty na boate onde os preto é barrado (BACO EXU DO BLUES, 2015).*

Com quase quarenta anos de existência, o Funk é uma expressão cultural da cuja história reflete o desenvolvimento da própria população e da ocupação dos centros urbanos no Brasil. Surge a partir dos anos 1980, primeiramente em bailes que tocavam música negra norte-americana nos subúrbios e bairros periféricos no Rio de Janeiro, seguido por São Paulo e outras capitais do país. Por estes marcadores históricos, sociais e geográficos, é profundamente atravessado pelas questões ligadas a esses espaços, pertinentes também à realidade brasileira. O Funk, enquanto música popular brasileira, contém características socioculturais oriundas das relações com o contexto em que é produzida, assim como os elementos formais e estéticos presentes na junção de linguagem entre música, letra e performance em algum ponto reverberam também o entorno cultural (VARGAS, 2008).

Essa articulação pode ser reconhecida ao longo de sua história, seja pela característica de cantar as condições de vida em bairros empobrecidos na cidade do Rio de Janeiro, como é o Funk consciente em um primeiro momento, ou pelo aparecimento de bailes em bairros-dormitório. Tais bairros são definidos por suas áreas residenciais construídas a partir de um delineamento monofuncional, com a característica de um subúrbio uniforme e afastado da vida pública nas cidades (PEDRO, 2015). Assim, o surgimento dos bailes pode também ser percebido como uma forma possível de enfrentamento da lógica do planejamento desses espaços, pois implica uma ocupação artística-cultural onde a arquitetura tem uma única função: servir de lugar de descanso entre jornadas de trabalho.

A desigualdade social, violência e criminalização da vida na periferia são temas recorrentes na produção do Funk, influenciados não só pela realidade, mas

também pelo intercâmbio e fusão com outros gêneros que tradicionalmente abordam tais pautas. Outro elemento importante no gênero é o sexo, que pode estar articulado ou não à dança, assim como o consumo de bens e questões sobre os relacionamentos amorosos, muitas vezes abordadas através de uma via cômica. É a partir dos conteúdos presentes nas músicas, assim como em quais lugares as músicas serão tocadas e para quem, que são determinados os subgêneros do Funk.

No entanto, se em um primeiro momento tais delimitações eram importantes e necessárias para distinguir os MCs e os locais onde as músicas eram produzidas, atualmente há um entrelaçamento das temáticas. Tais transformações podem ser reflexos tanto de um movimento do próprio Funk, como de estratégias mercadológicas que visam tornar o Funk mais vendável, apesar de sua representação midiática negativa. Pois, apesar dos recorrentes processos de criminalização da música e dos bailes e dos preconceitos que incidem sobre o gênero, o Funk é um dos gêneros musicais mais importantes em termos comerciais.

Desde o seu surgimento, e por sua expressividade na cultura, o Funk convoca defensores e críticos engajados. Entretanto, é necessário atravessar a percepção dicotômica entre demonizada ou salvadora para entender como, em suas contradições, este apresenta as contradições da própria sociedade. De acordo com Wisnik (1987), a música popular é uma das maneiras de enlaçamento da vida individual e coletiva, e suas pulsões sonoras carregam uma rede de significações políticas, entrelaçadas no próprio corpo dos significantes musicais. Uma das possibilidades para discutir como ocorrem esses enlaçamentos, e quais as suas possíveis significações culturais, é abordar o seu desenvolvimento histórico. Assim, este capítulo irá tratar sobre a trajetória do Funk, desde a nascente na música norte-americana, com a influência de outros ritmos brasileiros até a sua montagem atual. Este resgate histórico não tem o intuito de esgotar o assunto, pois além de possuir uma história muito rica e extensa o fenômeno tem como característica a mudança rápida e dinâmica, inapreensível no tempo desta pesquisa. Queremos, então, destacar os elementos que nos permitem uma

discussão sobre as relações entre o Funk e a cultura, e quais as repetidas insurgências que o fenômeno apresenta.

### 1.1 *Make it Funky!*<sup>5</sup>: O Funk nos Estados Unidos

Proveniente da língua inglesa, o termo Funk surgiu nos Estados Unidos e inicialmente era referido a um odor forte corporal, sendo utilizado nas décadas de 1920 a 1960 como uma gíria racista – relacionava o odor corporal ruim aos negros que trabalhavam no campo. Contudo, há uma transformação de sentido a partir de 1970 na qual o Funk é referido tanto a um tipo de música – com uma linha de baixo sincopada, batida marcada e elementos elétricos-, como a um estilo de ser e se vestir elétrico, despojado, excêntrico ou dançante, relacionados à cultura negra em expansão no momento.

Sobre a existência de dois sentidos quase contraditórios para a palavra Funk, o historiador Thompsom (1983) sugere um possível paralelo etimológico com a palavra quicongo *lu-fuki*. O termo seria utilizado para elogiar alguém pelo sucesso de sua arte e exaltar o trabalho necessário para tal conquista. Assim, *Lu-fuki* também estaria associada a uma “boa energia” de uma pessoa trabalhadora, emanada através do suor, e a pessoa que estivesse perto também poderia ser beneficiada desta boa energia. O possível elo histórico-geográfico que o autor apresenta se dá pelo fato de que o povo Bakongo foi um dos grupos étnicos Bantu mais afetados pela colonização e tráfico de pessoas da África para os países ocidentais para serem escravizados, inclusive nos Estados Unidos e no Brasil.

Assim, é a referência a um corpo que se movimenta que destacamos enquanto ponto de intersecção entre o *lo-fuki*, o *Funky* dos anos 1970 e o Funk brasileiro. Podemos traçar também um paralelo com as viradas de sentido que o

---

<sup>5</sup> Single lançado por James Brown em 1971. Em tradução livre: Torne isso Funk!

termo no Brasil sofre, como no termo Funkeiro que discutiremos com o avançar do capítulo, pois o caráter de corpo e movimento permanece.

Na música, e especificamente no gênero brasileiro, a dança ocupa um lugar central para a produção e a experiência da música pelos ouvintes. A articulação entre o Funk e a dança é fundamental, pois se encontra na própria origem do gênero nos Estados Unidos e no Brasil, e se mantém como característica indissociável da música e dos bailes.

A história do Funk norte-americano pode ser entendida como um processo histórico que parte do Blues e resulta, inevitavelmente, da convergência de vários gêneros musicais. Vincent (1996) propõe um modelo simplificado deste processo, indicando os intercâmbios dos gêneros ao longo do tempo:



(VINCENT, 1996, p. 21, tradução livre)

O Blues, gênero inicialmente rural, atravessa a urbanização e o desenvolvimento das cidades a partir da década de 1920, ramificando-se no Jazz por um lado, e no Rhythm and Blues por outro quando encontra os instrumentos elétricos. O R&B, por sua vez, é o gênero que essencialmente dá origem ao Rock, mas que também engendra aspectos essenciais do Funk (como a batida marcada), e inicialmente era recebido pela comunidade de musicistas de Jazz

como uma música popular vulgar. Apesar disso, passou por um processo de aceitação e refinamento no processo criativo, que reverberaram no sucesso que passou a ter a partir da década de 1960. Um exemplo desta mudança é a recepção que o Disco *Live at the Apollo* de James Brown, obteve em 1963 obteve, cujo ápice foi o número de 66 semanas como álbum nº 2 no *rank Billboard* do ano (VINCENT, 1996).

Figura 1 - James Brown



Fonte: David Corio, Londres, 1985

O Soul, de acordo com Vianna (1987), é o resultado milionário do casamento de dois gêneros que aparentavam estar separados para sempre: o R&B, considerada a música profana da vida noturna, com o gospel, música protestante negra, descendente direta e eletrificada dos *Spirituals*<sup>6</sup>. O Soul era produzido a partir de um intenso intercâmbio com as transformações políticas, sociais e econômicas pelas quais a comunidade negra lutava nos Estados Unidos

---

<sup>6</sup> Gênero musical rural, de tradição oral, criado por negros na diáspora nos Estados Unidos que mesclava valores cristãos com lamentos sobre as dificuldades do trabalho escravo.

na década de 1960, e no início desta, era um elemento importante da trilha sonora nas lutas emergentes nos Estados Unidos naquela época.

Davis (1985/2017) aponta que esse caráter de luta e contestação presente na música negra norte-americana esteve presente mesmo nos *Spirituals*. De fato,

De todas as formas de arte historicamente associadas à cultura afro-americana, a música atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social da comunidade. Durante o período da escravidão, as pessoas negras foram vítimas de uma estratégia deliberada de genocídio cultural, que proibiu praticamente todos os costumes africanos, com exceção da música. Se escravos e escravas receberam permissão para cantar enquanto labutavam nos campos e para incorporar a música em seus rituais religiosos, isso se deu porque a escravocracia não conseguiu apreender a função social da música em geral e, em particular, seu papel central em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental (Davis, 1985/2017, p. 167).

A autora segue,

Em consequência disso, o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade(...). Com o *spiritual* afro-americano foi criada uma linguagem de luta que era tão facilmente compreendida por escravas e escravos quanto mal interpretada pelos senhores (Davis, 1985/2017, p. 167)

Os movimentos pelos Direitos Civis e Black Power, assim como a criação do Partido dos Panteras Negras são três marcos importantes para a luta dos negros nos Estados Unidos, e os três tinham convocações e respostas dos artistas da época. O racismo, a violência contra os negros e a efervescência sociopolítica estavam presentes na produção cultural do momento, não só no Soul, mas em todos os outros gêneros da música negra. Em 1963, dois meses após o

bombardeamento de Igreja Batista em Birmingham<sup>7</sup>, John Coltrane lançava *Alabama*, canção marcada por luto e emoção. Em 1964, Birmingham seria lembrada por Nina Simone em *Mississippi Goddam*, música que rapidamente se tornou um hino para a luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos. Em 1968, James Brown, consagrado como criador do Funk, lança *Say it Out Loud – I'm Black and I'm Proud!* como uma expressão do empoderamento através do orgulho e do engajamento político da comunidade negra.

De acordo com Vincent (1996)

“Havia, de fato, uma cultura Soul que passou a refletir os novos cativantes e coordenados estilos, o calor, otimismo e o recém-encontrado orgulho emanando da América negra. Muitos escritores chegaram ao ponto de alegar que o Soul era a música do movimento Black Power. Ao ponto de que a comunidade negra estava unida nos anos 60 e a música Soul era uma celebração disso” (VINCENT, 1996, p. 120, tradução livre).

Próximo ao fim da década de 1960, no entanto, o Soul já havia alcançado uma popularidade muito alta, e passou a ter o sucesso comercial como um ponto de crítica da comunidade negra de artistas da época. Foi nesse período que um dos giros de sentido para o Funk ocorre. Assim, no início dos anos 1970, foi estabelecido o significado positivo para a gíria *Funky* e a caracterização musical com ritmos mais marcados se torna predominante. Com a popularização da música negra a partir dos anos 1970 é que também acontece uma maior produção comercial do Funk, assim como a explosão da música Disco. Esta, por sua vez, é caracterizada como é uma versão industrializada, não-étnica, de dança a partir de

---

<sup>7</sup> Em setembro de 1963 a 16th Street Baptist Church, Igreja Batista de grande importância política para o movimento negro, foi bombardeada pela Ku Klux Klan, organização supremacista em franca expansão na década de 60 nos Estados Unidos. Nesse atentado, faleceram 3 meninas de 14 anos e uma de 11, além de outros feridos. A segregação racial era a política principal do Governador de Estado do Alabama na época, e este era o terceiro ataque à Igreja após o mandado federal para a integração no sistema escolar do estado.

uma produção eletrônica e repetitiva de músicas Funk, sem a improvisação dos músicos (Vincent, 1996).

Ao mesmo tempo que o Funk e o Disco se consolidaram nas discotecas, surge no Bronx, um bairro majoritariamente negro e latino de Nova York, uma maneira diferente de relação entre pessoas, música e cidade. Importada das festas Sound Systems<sup>8</sup> nas praças de Kingston, é o nascimento das *Block Parties*, festas de bairro que se espalharam pela cidade.

Em 1973 o DJ jamaicano Kool Herc toca na primeira festa na rua do Bronx, usando os discos não só para executar, mas também para criar novas músicas já gravadas usando técnicas de colagem e mixagem. A partir deste evento, há uma disseminação das festas com aparelhagem nas vizinhanças do Bronx com os DJs Grandmaster Flash, Grandmaster Caz e Afrika Bambaataa. De acordo com Dutra e Ikeda (2006), a exemplo do que ocorria nos Sound Systems jamaicanos, os Mestres de Cerimônias (MCs) usavam o microfone para dar recados e animar as festas, e o faziam de forma ritmada sobre as versões *dub*<sup>9</sup> das músicas com ritmos mais dançantes.

Figura 2 – Kool Herc e os Herculoids em 1975 no Bronx

---

<sup>8</sup> Parte importante da cultura jamaicana, o Sound System é um conjunto de DJ, MC, e Engenheiros de Som que tocavam Ska, Rocksteady, Reggae e Dancehall em praças e ambientes públicos em Kingston.

<sup>9</sup> Técnica na qual alguns instrumentos e vozes são retirados, e são mantidas somente as linhas de baixo e bateria



Fonte: Collectors Weekly<sup>10</sup>

Assim, surgia a poesia rimada sobre a base rítmica, um dos primeiros elementos do Rap. Diferentemente dos Sound Systems de Kingston que usavam músicas caribenhas como base para os Mestres de Cerimônias, em Nova York eram as músicas Funk e Soul populares na época que serviam de base para o MC. Os DJs e MCs compõem, juntamente com o Graffiti e a dança break dos B-boys e B-girls, os quatro elementos fundamentais da cultura Hip Hop. Desse modo, batida, Rap, arte visual e dança são componentes que entrelaçam música, corpo e a ocupação dos espaços.

Assim como o Funk e o Soul, o Hip Hop, em seu início também era uma via de expressão para as lutas antirracistas nas décadas de 1970 e 1980. Grandmaster Flash and the Furious Five lançaram em 1982 o single *The Message*, que era realmente uma expressão de uma população muito específica: jovens negros e pobres nas periferias de Nova York. De acordo com Price (2006),

A gravação em 1981 de “The Message” por Grandmaster Flash and the Furious Five oferece um vislumbre precoce da relação entre o Hip Hop e o ativismo. Muitos se apressam em destacar que o Hip Hop, na sua própria essência é

---

<sup>10</sup> Disponível em < <https://www.collectorsweekly.com/articles/davey-d-on-the-vinyl-roots-of-hip-hop>> . Acesso em 22 de nov. 2019.

ativismo, como foi o início do movimento Hip Hop que transformou os bairros dominados pelas gangues nos bairros de Nova York em ambientes prósperos para a uma expressão sonora, colorida, animada e verbal (PRICE, 2006, p. 64, tradução livre).

De fato, Davis (1985/2010) aponta que este gênero musical, cujas raízes se encontram em tradições milenares de narração de histórias, “reflete inequivocamente a vida cotidiana das pessoas da classe trabalhadora, em especial jovens da comunidade urbana afro-americana e latina” (p.174).

Impulsionadas pelos avanços tecnológicos que permitiam a divulgação global, o *Soul*, *Hip Hop* e especialmente o *Miami Bass* tiveram influência determinante na construção do Funk carioca, tanto em sua estética como em relação às temáticas abordadas nas músicas. Assim, deixamos por enquanto a história da música nos Estados Unidos para nos aproximar do que estava acontecendo no Brasil, em termos de recepção da música Funk e Soul e quais as revoluções que, a partir do Hip Hop, o Funk suscitou nos bailes.

## 1.2. *O que eu quero é ser feliz: A música dos bailes*

O Funk surge no Brasil nos bailes na periferia do Rio de Janeiro, que tocavam música negra, principalmente o Soul e o Funk de músicos estrangeiros como James Brown, Kool and the Gang, e nacionais como Cassiano e Tim Maia. Na década de 1970, os primeiros bailes que celebravam a música negra ocorriam no clube Renascença, na zona norte do Rio de Janeiro, e eram organizados por Dom Filó, figura importante para o movimento negro e o fortalecimento da cultura Black no Brasil. Os bailes eram utilizados também como estratégia de reunir a comunidade negra em torno da celebração da cultura Soul, e ao mesmo tempo, promover ações de saúde coletiva, de debate político, cultural e de cidadania (PALOMBINI, 2013). No mesmo período, o discotecário Ademir Lemos e o locutor

de rádio Big Boy organizaram no Canecão os Bailes da Pesada, que consistiam em festas domingueiras que tocavam todos os estilos de música, mas especialmente Soul e Funk. Entretanto, os bailes na prestigiada casa no bairro do Botafogo não aconteceram por muito tempo, devido a uma mudança estratégica na direção da casa.

A mudança de estilo na programação do Canecão ocorrida a partir dos anos 1970, como uma maneira de privilegiar os cantores da MPB, impulsionou o Baile da Pesada para clubes do subúrbio. Tal decisão, ao mesmo tempo, descentralizou o Baile da Pesada, incentivou a criação dos bailes nos próprios bairros e fortaleceu os que já existiam, como é o caso do baile do Renascença. Em função dessa proliferação de bailes focados em música negra, também foram criadas as equipes de som, que eram grupos responsáveis pela aparelhagem, discos e DJ, e que garantiam as músicas famosas de qualidade nos bailes. As equipes também respondiam a uma demanda do público por músicas Soul e Funk por estas serem as melhores para dançar, em razão das batidas mais marcadas, e eram nomeadas a partir dos discos e temas populares na época. A maior parte dos temas estavam relacionados ao movimento pelos direitos humanos e a luta antirracista tanto dos Estados Unidos como do Brasil, que resultaram em equipes nomeadas, por exemplo, como Atabaque, Black Power e Revolução da Mente. E os bailes eram acompanhados por grupos de dançarinos, muitas vezes com coreografias e estilos distintivos entre eles (VIANNA, 1987).

Uma questão que deve ser ressaltada é que é a dança que vai determinar a explosão dos bailes e a orientação musical definitiva que eles vão tomar em direção ao Funk e ao Soul, em consonância com as movimentações políticas e sociais da época presente em ambos os gêneros. No entanto, fazer um baile dançante e, portanto, de sucesso, era uma tarefa árdua. Os discos eram difíceis de se obter devido ao fato de que poucas lojas importavam os LPs, e a exclusividade de se ter uma música famosa era um dos fatores que determinavam a popularidade de um baile. Com esse objetivo, então, instaurou-se entre os DJs uma prática de rasgar os rótulos, para que só o DJ dono do LP soubesse de ouvido as músicas que mais agitavam os bailes. Tal prática refletia não só uma estratégia

de cativar o público para certos bailes, mas também a uma certa rivalidade entre os próprios bailes e DJs, uma das tradições herdadas da prática dos DJs.

Sobre as trocas e relações entre os bailes e os DJs, Vianna (1987) afirma que

Mesmo com toda a precariedade, os anos 74/75/76 foram momentos de glória para os bailes. Uma equipe como o Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas onde quer que elas fossem, facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. A divulgação dos locais das próximas festas era feita primeiro apenas com faixas colocadas em ruas de muito movimento e o anúncio feito pelos próprios discotecários no final de cada baile (VIANNA, 1987, p. 54).

A partir de 1975 alguns bailes começaram a ter um detalhe diferente: uma ação eminentemente social. Um exemplo dessa característica é a equipe de Soul Grand Prix, de Dom Filó, que incentivava à cultura e educação da comunidade negra dos bairros do Rio de Janeiro, a partir de uma moda específica e também um estilo de viver a partir de lemas como *Black is beautiful*, presente em boa parte das músicas da época. Esse movimento é chamado pela imprensa de *Black Rio*, que tentou reunir em um nome todos os elementos musicais, estéticos e políticos-ideológicos presentes nos bailes. Essa efervescência nos subúrbios e periferias do rio de janeiro não passaram despercebido pela ditadura, que acreditava que por trás das equipes de som atuavam grupos subversivos de esquerda (VIANNA, 1987).

Figura 3 - DJ SAMUEL E MAXS PEU NA SOUL GRAND PRIX



Fonte: Acervo dos Bailes<sup>11</sup>

É interessante destacar o surgimento de redutos de cultura Black em diversas áreas do país a partir das décadas 1970 e 1980, concomitantes ao *Black Rio*. Em São Paulo temos, além do aparecimento da cultura Hip Hop com os jovens na estação São Bento do metrô, o surgimento de um movimento *Black São Paulo*, que tinha suas equipes de Soul como as Black Mad, Transanegra e Chic Show. Também em outros centros urbanos do Brasil a cultura Black estava presente, por exemplo em Belo Horizonte, com o *Black Uai!*, Porto Alegre, com o *Black Porto*, e *Black Bahia*, em Salvador (ESSINGER, 2005).

Figura 4 - Dançarinos em Baile - Movimento Black Rio

---

<sup>11</sup> Disponível em < <http://acervodosbailes.blogspot.com/2008/05/dj-samuel-e-maxs-peu-na-soul-grand-prix.html>>. Acesso em 20 de nov. 2019.



Fonte: PEIXOTO E SEBADELHE, 2017. <sup>12</sup>

Por outra perspectiva, a popularização dos bailes de Soul nas cidades despertou o interesse da indústria fonográfica, ainda que por pouco tempo. Se por um lado eles tentaram conquistar esse nicho do mercado produzindo coletâneas de sucesso dos maiores bailes da cidade, como os discos *Le Bateau* em 1970, *Baile da Cueca* em 1972 e o LP *Soul Grand Prix* de 1976, por outro tentava formar uma leva de artistas Soul em grandes gravadoras. Dessa época destacaram-se clássicos como Tim Maia, Cassiano, Tony Tornado, União Black, Gerson King e Rosa Maria. Contudo, esse interesse mercadológico durou pouco tempo, devido tanto ao fato de que a produção nacional não se comparava ao sucesso da produção norte americana quanto ao despontar de uma nova descoberta dos bailes: a música Disco (VIANNA, 1987).

O filme *Embalos de Sábado à noite*, o lançamento de bandas como Bee Gees, Abba e a produção da novela *Dancin' Days* em 1978, embasaram o estouro da música Disco no Brasil e a sua tomada nos bailes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ao ser incorporado nos bailes do subúrbio e das periferias, se desdobra em fusões do Funk com o Disco, como o Disco-Funk (com sonoridades Disco e com

---

<sup>12</sup> PEIXOTO, L.F.de L; SEBADELHE, Z. O. 1976: Movimento Black Rio. Editora José Olympio. 2017.

as batidas marcadas do Funk), processo semelhante ao do surgimento do Rap nos palcos dos bailes. É importante destacar que tanto o Rap como a música eletrônica influenciaram muito fortemente os bailes e o Funk brasileiro atualmente. Um dos precursores dessa fusão entre Soul, Funk, Disco e música eletrônica é o DJ Afrika Bambaataa, que apresenta uma nova sonoridade eletrônica e junto com as técnicas de colagens do DJ Grandmaster Flash, marcam forte presença nos bailes brasileiros deste momento (PEDRO, 2015).

O surgimento da música eletrônica também possibilitou o subgênero Miami Bass, produzido a partir dos anos 1980 dentro da cena de Hip Hop em Miami e com a batida produzida em uma bateria eletrônica chamada Roland TR-808. Sua diferença consiste em uma produção mais ligada à festa e às celebrações da liberdade sexual do que os temas explicitamente políticos. É também por sua característica de graves pulsantes e uma estética profundamente dançante que o Miami foi logo incorporado aos bailes, sendo indicado como talvez o ritmo que determinou o desenvolvimento do Funk carioca (FACINA, 2009).

a. Um novo som

É desse caldo cultural, com todas as influências do Soul, Funk, *Disco*, *Hip Hop* e *Miami Bass*, além do Samba, do jongo, capoeira, e todas outras expressões e técnicas musicais e corporais afrobrasileiras, que surge o Funk carioca, que enreda baile e música de maneira indissociável. A batida eletrônica orientava a todos os frequentadores, seja em danças coordenadas ou em brigas entre as galeras, seguindo na batida do *Miami Bass*, gênero que tinha muitas letras repletas de palavrões e sexo. A barreira da língua estrangeira, no entanto, foi logo superada, dado que o entendimento de músicas como *Me so horny*<sup>13</sup> do 2 Live

---

<sup>13</sup> Lançada em 1989, ficou na lista de 100 Melhores Músicas da Billboard (Hot 100) por 36 semanas, apesar de não ter sido tocada em nenhuma rádio em razão de seu conteúdo erótico, e do processo sofrido pela banda por obscenidade nos Estados Unidos.

Crew, por exemplo, circulava entre os bailes e exercia influência sobre a criação musical naquele momento. No entanto, o estabelecimento da língua inglesa como elemento principal das músicas e dos bailes nunca aconteceu, ao invés, a língua portuguesa foi tomando espaço nos bailes como um acontecimento diferente do uso tradicional das versões dub das músicas.

Tal fenômeno é o melô: a adaptação das letras das músicas em inglês para versões em português, determinadas pela semelhança sonora dos refrãos com as palavras em português. Desse modo, os melôs que primeiramente tinham por objetivo fazer com que as músicas famosas nos bailes fossem reconhecidas por sua sonoridade, ganharam um protagonismo nos bailes. O aspecto cômico e da criatividade abriram espaço para a produção de letras e refrãos totalmente novas sobre as batidas famosas, que muitas vezes não tinham relação nenhuma com o conteúdo original (VIANNA, 1987). Essa mudança, que privilegiou as letras em português ao invés dos hits em inglês, tornou-se uma das principais características do Funk carioca: as músicas são quase em sua totalidade em português, ao contrário de gêneros como o Rock, Rap e o pop que têm também produções em inglês e espanhol.

DJ Marlboro, já consolidado nos bailes do Rio de Janeiro, lança em 1989 um Disco chamado *Funk Brasil*, que das 8 faixas do LP, 5 são melôs. Tal lançamento por uma gravadora grande na época, a Polygram, permitiu que as criações que surgiam nos bailes fossem gravadas pelos DJs, com uma roupagem mais comercial (sem os palavrões, por exemplo). O Disco foi um sucesso de vendas, restaurando um nicho na indústria musical do que até então não era considerado música vendável por se distanciar demasiadamente do Funk tradicional, como o de James Brown, tido como referência. Neste mesmo ano o DJ Grandmaster Raphael lançou o Disco Super Quente, com batidas do estilo Miami Bass e com a mesma forma de produção e criação sobre letras que já eram presentes nos bailes. Assim, pode-se pensar o Funk carioca mais como um acontecimento que emerge dos bailes simultaneamente, do que propriamente um gênero inaugurado com o Disco *Funk Brasil*, versão amplamente veiculada devido ao grande sucesso deste (PEDRO, 2015).

Figura 5 - Funk Brasil do DJ Marlboro e  
Figura 6 - Super Quente - DJ GrandMaster Raphael



Fontes: Acervo Proibidão.org<sup>14</sup>

A produção de discos de Funk, agora já com as características do Funk carioca, também contribuiu para o surgimento de um elemento importante nos bailes do Rio de Janeiro no momento, que foi o surgimento dos Festival de Galeras, que consistiam em batalhas nas quais os MCs subiam aos palcos e apresentavam suas músicas. Geralmente estas produções se davam sobre a batida Volt Mix, que pode considerada uma das batidas que consolidaram uma estética brasileira do Funk nos anos 1990. Os festivais eram permeados por um aspecto de competição entre os MCs, tradição herdada já das festas dos DJs Grandmaster Flash, Afrika Bambaata e dos primeiros MCs. Muitas vezes a competição era utilizada como uma maneira de conter a violência nos bailes, visto que os produtores acreditavam que a competição nos palcos poderia minimizar as disputas entre as turmas. O que determinava qual MC seria o vencedor e levaria não só o prêmio em dinheiro, mas também a fama nos bailes, era a reação do público.

A partir dos festivais, a figura do MC se tornou constante nos palcos dos bailes e consolidou-se como um dos elementos centrais destes, assim como as

---

<sup>14</sup> Disponível em < <http://www.proibidao.org/>>. Acesso em 19 de nov. 2019.

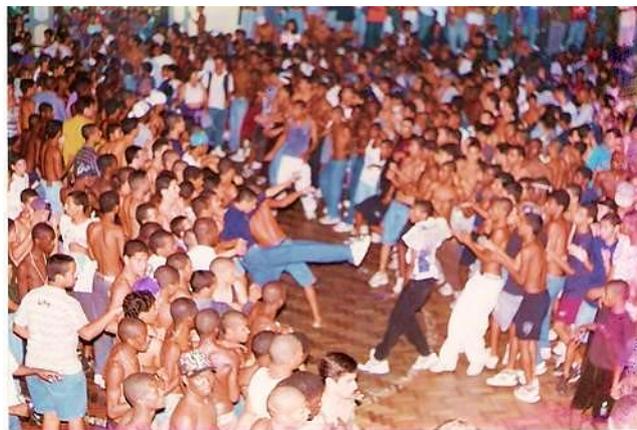
batalhas, o que permitiu o surgimento de MCs na cidade inteira. A ampliação dos meios de divulgação das músicas também ajudou na disseminação do Funk neste período que, além da presença discreta nas rádios, também passou a contar com as fitas cassetes. Estas, por sua vez, apesar de diminuírem a qualidade da música, possibilitaram que as gravações saíssem dos bailes e fossem distribuídas nas comunidades e para outros bairros, expandindo os sucessos das músicas (PEDRO, 2015).

Cymrot (2012) destaca uma organização de três tipos de bailes que ocorriam concomitantemente na década de 1990 na cidade do Rio de Janeiro: o baile de comunidade, o baile de corredor (ou embate) e o baile normal, que contavam com a participação de turmas ou galeras compostas pelos moradores de todo subúrbio da cidade. O primeiro era realizado em quadras, terrenos e espaços públicos dentro das comunidades e de acesso gratuito à população – mediante a garantia de que não houvesse brigas que pudessem atrair a polícia para o território. Já o segundo e o terceiro se davam em espaços pagos, como escolas de Samba e clubes, e muitas vezes tanto as instalações quanto a própria área física dos espaços eram incompatíveis com o sucesso dos bailes – sempre superlotados. O autor segue que a diferença entre o baile de corredor e um baile normal, então,

estava no tempo e no espaço destinados ao confronto entre as galeras, grupos de amigos que moram na mesma comunidade e saem juntos pela cidade em busca de lazer. Na maioria dos bailes normais, as brigas eram vetadas. Havia outras atrações, como sessões de músicas lentas, românticas e eróticas, shows de MCs (os cantores do Funk) e gincanas. Na minoria dos bailes normais em que a briga era permitida, o tempo dela era limitado severamente pelos organizadores. Durante o evento, os seguranças reprimiam qualquer esboço de briga, mas, quando o baile chegava ao final, se afastavam e ocorria o que se convencionou chamar de quinze minutos de alegria, momento em que temporariamente o baile ficava dividido em dois territórios e as galeras se enfrentavam em um corredor. (CYMROT, 2012, p. 171)

Uma das características do baile de corredor não eram a maioria na cena dos bailes no Rio de Janeiro, mas a influência dos “quinze minutos de alegria” foi determinante para a sua distinção dos bailes normais ou dos bailes de comunidade. Isso pois a briga era a própria tônica da festa e era organizada pelos DJs e pelas equipes de som. Com esse objetivo, o espaço onde o baile ocorria era dividido em dois lados, A e B, territórios pertencentes às galeras que se afiliavam a um lado ou outro. O corredor intermediário era, então, o espaço onde as galeras poderiam se enfrentar abertamente, e onde também ficavam os seguranças que garantiam que a violência não se tornasse excessiva no decorrer do baile. Diferentemente dos bailes normais e dos de comunidade, nos bailes de corredor nenhum membro do Lado A passava a fronteira imaginária marcada pelo corredor para acessar o território B, sendo organizado inclusive através de banheiros e bares separados para cada galera (CYMROT, 2012).

Figura 7 - Baile de Corredor - Lado A x Lado B



Fonte: Acervo Experimentalismo Jornalístico<sup>15</sup>

Sobre a disputa entre galeras nos bailes, Herschmann (2005) afirma que

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://experimentalismojornalístico.wordpress.com/2013/06/12/sou-feia-mas-to-na-moda/>> Acessado em 15 de nov. de 2019.

“Em geral, as galeras respeitam ou temem esses ‘mediadores do combate’ que se introduzem constantemente entre os lutadores para separa-los e realinhá-los novamente no corredor quando passam dos ‘limites’ ou não respeitam as regras. Na ritualização da violência nos bailes Funk, os grupos não visam à eliminação propriamente do inimigo. Através de suas *performances* buscam o reconhecimento de um lugar – um território – para a galera na ‘comunidade’ ou nas demais turmas. Experimentam no jogo a participação, a inclusão, compensando um cotidiano que, em geral, os rejeita, os exclui. Nos bailes, se, por um lado, percebe-se a impossibilidade de uma integração total, plena entre as galeras, por outro, renova-se o sentimento de pertencimento àquele universo” (p. 175-176).

É no contexto dos Festivais, que aconteciam nos bailes normais e nos de comunidade na década de 1990, surgem também as músicas que retratam o cotidiano nas comunidades do Rio de Janeiro. Segundo Pedro (2015), diferentemente dos Melôs, que eram criados coletivamente pelo público e pelos DJs, agora as músicas apresentadas nos festivais eram fruto das composições dos próprios MCs, que segundo a influência dos grupos de Hip Hop, intitulavam as músicas de *Raps*. Pode-se destacar deste período o *Rap da Felicidade*, da dupla Cidinho e Doca, moradores da Cidade de Deus, lançada em 1995:

Minha cara autoridade,  
Eu já não sei o que fazer  
Com tanta violência eu sinto medo de viver  
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado  
A tristeza e alegria aqui caminham lado a lado  
Eu faço uma oração para uma santa protetora  
Mas sou interrompido à tiros de metralhadora  
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela  
O pobre é humilhado, esculachado na favela  
Já não aguento mais essa onda de violência  
Só peço a autoridade um pouco mais de competência  
(CIDINHO e DOCA, 1995)

Segundo Essinger (2005), o *Rap da Felicidade*, com sua batida *Miami Bass* simples e mensagem forte, é um dos clássicos do Funk no Brasil, quase vinte anos

depois da sua criação. Nos versos de Cidinho e Doca são abordados temas como a humilhação que os Funkeiros sofrem nos bailes, a violência que ameaça quem mora na Cidade de Deus e sobre a exclusão das favelas do cartão-postal da cidade. Um dos fatores que determinam a sua popularidade é de que a canção aborda as questões sobre a vida e a morte de uma expressiva população no país e não só dos moradores da Cidade de Deus.

Essa explosão de MCs, DJs e bailes, impulsionada pela maior facilidade de divulgação das músicas, colocaram o Funk definitivamente no mapa do Rio de Janeiro. Depois da década de 1990 o gênero se tornou impossível de ser ignorado pela mídia e pelos bairros de elite no Rio de Janeiro, já que começa a ser tocado em canais de TV e jovens de classe média passam a frequentar os bailes. Ao mesmo tempo, setores mais conservadores dessa mesma mídia e classe média expressavam forte preconceito contra o gênero através da associação deste com o tráfico de drogas e com a "marginalidade" de forma geral, o que culminou na proibição de bailes e prisão de vários MCs. Neste momento ocorre com o Funk o que já havia acontecido com outras manifestações culturais difamadas e criminalizadas, como os Batuques e o Lundu, a Capoeira, o Maxixe e o Samba.

Um exemplo dessa caça aos MCs que ocorreu nesta época é o fato da dupla Cidinho e Doca, que no *Rap da Felicidade* abordavam a violência policial, foram chamados à delegacia pois supostamente pediam “paz, justiça e liberdade”, o lema do Comando Vermelho, em uma versão do Rap da diferença, da dupla Markinhos e Dollores. O mesmo aconteceu com diversas outras duplas de MCs, assim como passou a ser recorrente a proibição de bailes em clubes tradicionais pela Polícia Militar, que se ocupava com os bailes Funks devido a uma relação estabelecida entre estes e os arrastões, e com a incidência de brigas, sequestros e assassinatos em torno destes. Tais associações eram alimentadas pela mídia, que aliada à opinião de uma parcela da população carioca, deram ensejo a instauração, em 1995, de uma CPI municipal que visava investigar a suposta ligação dos bailes Funk ao tráfico (PEDRO, 2015; CYMROT, 2011).

Sobre os arrastões, no entanto, Medeiros (2006) afirma:

O divisor de águas na história do Funk foi o mês de outubro de 1992. Facções rivais de jovens Funkeiros se encontraram na praia do arpoador e reproduziram ali, em pleno asfalto, em plena luz do dia, os rituais de luta dos bailes de briga. Isso sob o olhar chocado de uma elite que desconhecia esse universo e correu em pânico – achando se tratar de assalto. No dia seguinte, fotos ocupavam as primeiras páginas dos jornais em todo o país e ganhavam manchetes no mundo. O episódio ficou conhecido como arrastão. Mal interpretado como um levante de assaltantes, o fato ainda agregou ao termo Funkeiro uma conotação de violência. Catorze anos depois, a história fez uma correção sobre esse episódio que demonstrou a revolta e a ira de uma elite que se sentia segura numa bolha de paz. “Eu tenho um levantamento completo do que aconteceu ali. Não teve uma vítima, não teve uma pessoa ferida. Só teve o furto de uma toalha ou um par de sandálias havaianas. Ridículo.”, desabafa Nilo Batista, que era vice-governador do rio e secretário de justiça e de polícia civil naquele verão” (MEDEIROS, 2006, p. 53 e 54).

A presença do Funk na mídia antes dos anos 2000 é descrita por Freire Filho, Herschmann e Paiva (2002) em três momentos. No primeiro, entre 1992 e 1998, esteve fortemente associado à violência e a criminalidade urbana, seguido pelo período de 1998 a 2002, em que foi acusado de promover um erotismo exacerbado ou pornografia nos bailes. O terceiro momento, após os anos 2000, o Funk tem um crescimento tanto na produção como em espaço nas mídias sociais e tradicionais. No entanto, esse espaço não se configura como uma presença totalmente livre das associações anteriores: após 2002, as narrativas midiáticas, em geral, condenam a falta de um conteúdo social ou político nas letras das músicas e/ou a suposta falta de qualidade deste tipo de produto cultural.

No período de 1990 a 2000, momento de exposição dos bailes para a ampla sociedade e do início das intervenções do Estado nestes, surgiram três gêneros populares do Funk que podem ser destacados. O Funk Melody, que era o mais veiculado na grande mídia (por exemplo, um gênero privilegiado pelo DJ Marlboro nos programas da apresentadora Xuxa na década de 1990) e tem por maior característica os conteúdos amorosos nas letras, além de maior presença de

batidas mais lentas na melodia. Este gênero sempre teve uma participação maior na indústria, juntamente com as músicas com teor cômico.

O segundo gênero são os conhecidos por Raps conscientes ou Funk neurótico, e eram Funks que diziam sobre a vida nas comunidades e sobre as relações entre Estado, violência e o comércio ilegal de drogas. Dessa vertente surge, em uma parcela dos bailes nas comunidades, Funks clandestinos que exaltavam figuras centrais do comércio varejista de drogas ilícitas onde eram tocados, assim como ridicularizavam as corporações e atuações policiais. Logo essa dissidência do Funk consciente é apelidada pela mídia de Proibidão, que juntamente com o Funk neurótico, foram utilizados para reforçar tanto o preconceito contra o gênero quanto uma opinião pública a favor da proibição dos bailes, afastando-os do reconhecimento como um movimento cultural (MEDEIROS, 2006).

É interessante destacar que os argumentos utilizados sobre o Funk, circulando na mídia e na sociedade sempre apontam um mau caráter da música, como se esta fosse destacada do contexto social e histórico, mas ainda assim capaz de influência poderosa sobre ambos. Como se uma entidade desincorporada, chamada baile Funk, fosse a responsável pelo sofrimento da população e pela manutenção das opressões de classe, gênero e Estado. Sobre isso, Mr. Catra afirma:

“Ninguém está incitando ninguém. Ninguém vira bandido por causa do Funk. O Funk é uma crônica mesmo. Junto com muito suingue, muita pancada, muita dança, muito suor. O que acontece é que as pessoas ainda não se acostumaram a conviver com a realidade dos outros, tá ligado?” (CATRA apud MEDEIROS, 2006, p. 71)

O proibidão é um dos subgêneros que mais ilustram a complexidade do funk, cuja compreensão exige o abandono de uma visão apressada, muitas vezes calcada em um racismo cultural, de que são as músicas que incitam à violência. Efetivamente, o funk Proibidão é um subgênero de música e não uma conduta,

que possa ser criminalizada ou reprimida e, no entanto, juntamente com o Putaria são alvos de repetidos processos de criminalização (PEDRO, 2015).

O Funk Putaria surge no fim da década de 1990 e estabelece-se a partir dos anos 2000 como uma vertente singular do Funk, caracterizada pelas referências sexuais diretas. Entre MCs famosas dessa vertente estão Deize Tigrona, com a música *Injeção*<sup>16</sup> e Tati Quebra Barraco, que compôs *Dako é bom* e *Kabo Kaki*, além do Mr. Catra, um dos maiores nomes do gênero.

Seja pela influência do *Miami Bass* ou pela presença do tema na própria música popular brasileira, a sexualidade não foi, de modo algum, inaugurada na música pelo Funk. O tema é abordado por meio da exploração do duplo-sentido, metáforas, alegorias e perpassadas também pelos aspectos cômicos, e o Putaria é um dos subgêneros mais fortes dentro do Funk. Como seus pares, também é herdeiro dos preconceitos sobre quem produz e consome tal gênero, assim como sobre os lugares onde se dão ambos processos. Sobre a relação histórica entre o preconceito e as manifestações populares, Faour (2006) no livro *A história sexual da MPB* aborda os paralelos entre a perseguição a ritmos como o lundu e o maxixe no início do século XX e as que ocorrem hoje relacionadas ao Funk, apontando a referência a sexualidade como um dos pontos das acusações morais.

As discussões a respeito do subgênero Putaria, assim como sobre o consciente e o Proibidão, exigem uma reflexão sobre os diversos elementos envolvidos no surgimento dos gêneros musicais e das manifestações populares. No entanto, é necessário ultrapassar as concepções de que é o Funk que inaugura e sustenta a violência e o uso abusivo de substâncias, veiculada muitas vezes como argumento aliado que justifica a criminalização dos bailes e da música. Esta

---

<sup>16</sup> Deize Tigrona ganhou projeção internacional quando a música *Injeção* foi sampleada pela cantora MIA na música *Bucky Done Gun*, como parte de um projeto de internacionalização do Funk desta com o DJ Diplo

posição não significa, entretanto, afirmar que no Funk não existem violências ou que este não é um campo onde as contradições da sociedade se exprimem.

De fato, as opressões que estruturam o sistema econômico capitalista também estão presentes no Funk, com letras que muitas vezes abordam as violências de gênero, sexual, de Estado e civil a partir de uma perspectiva que, aparentemente, as enaltecem. No entanto, é preciso distinguir dois pontos: o primeiro é a expressão destas violências na cultura, e o segundo são os mecanismos de manutenção destas violências como estruturantes da sociedade. Dessa maneira, podemos entender como essas violências também aparecem em outros gêneros, pois músicas que pautam o feminicídio e a discriminação racial não faltam em nenhum gênero musical ao longo da história brasileira, e quais são as manifestações culturais que serão alvo de processos de criminalização, que não incide sobre todos os gêneros os corpos igualmente na sociedade brasileira.

#### b. Outros subgêneros: Ostentação e Ousadia

Uma das transformações importantes dentro do Funk é o surgimento do estilo Ostentação no estado de São Paulo, em meados dos anos 2000, cuja diferença de conteúdo para os outros subgêneros é a presença nas letras da exaltação ao consumo e aos bens luxuosos. Compartilha com o Melody e o Proibidão as influências vindas do Rap e do hip-hop norte-americano, em especial o *gangsta* Rap, mas diferencia-se à medida que os temas têm uma maior assimilação desta influência (FRANÇA; DORNELAS, 2015).

O Funk Ostentação passa a se diferenciar dos outros subgêneros com o surgimento de MCs em São Paulo que produzem músicas majoritariamente com a temática do consumo e da valorização das marcas, por um lado, e com a diminuição radical das referências diretas a práticas criminalizadas como o comércio varejista de drogas e o consumo destas, por outro.

Um funk ostentação famoso na década de 2000 é o Kit da Oakley, de Mc Juninho

Oakley (8x)  
Oakley Teeth, Air Strip, Flack Low ou Flack Jack  
Bermuda, camisa com O estampado  
Na meia o titânio, no pé o Flack Jack,  
boné da gascan, pulso blade 2, com a lente transition é o  
Juliet  
Romeo 2, black metal, Juliet com a lente ruby,  
Double Shock de Ecko ou Oakley, muleque zika só anda  
assim  
É o kit to portando (2x)  
Mais na família bagunçados é só treinado e espertos, é só  
cara que usa mochila da Oakley Icon 2.0  
Tênis bermuda camisa e boné, tênis bermuda camisa e boné  
Nóis só porta Oakley  
É oakley da cabeça aos pés (MC JUNINHO, 2000).

Além destas duas características, o Funk Ostentação tem um terceiro fator a ser considerado: o crescimento e consolidação da internet como uma plataforma de produção, divulgação e consumo das músicas do gênero. A produção de videoclipes para as plataformas de vídeo na internet, como o Youtube, Facebook e Instagram dão ao Funk o espaço de divulgação anteriormente monopolizado pelas rádios e pela televisão – qualquer um pode ter um canal e postar suas próprias músicas- e os clipes constituem uma identidade visual ao gênero com os objetos ostentados: carros, jóias, mansões, bebidas e pessoas (PEREIRA, 2014).

Se em uma primeira percepção sobre o *funk ostentação* pode fazer parecer com que este seja o subgênero símbolo do capitalismo e do fetichismo das marcas e mercadorias, ao contextualiza-lo dentro da cultura e da sociedade brasileira podemos desvelar algumas nuances das relações entre o funk e o discurso dominante. Por um lado, temos a exaltação das marcas e das insígnias que estas portam, que podem ser percebidas como um sintoma do mote capitalista de consumo e produção. No entanto, por outro, afirmar certas marcas e estilos descreve também a construção de uma estética própria, afirmando o valor da

cultura funk e das estéticas que resistem à homogeneização da cultura hegemônica, à medida que buscam positivar um lugar historicamente discriminado.

A Ostentação no Funk teve um pico de popularidade entre 2005 e 2015, e foi seguido pela ascensão de um outro subgênero, o Funk Ousadia. Este, por sua vez, reúne elementos dos subgêneros Ostentação e Putaria, combinando-os com traços humorísticos que remontam ao início da história do Funk. Neste subgênero, o conteúdo geralmente é sobre a sexualidade e sua expressão, além do uso de trocadilhos, gírias e referências aos bailes e danças Funk. Outro elemento que deve ser destacado é a presença de um hibridismo musical e o intercâmbio com outros ritmos latinos como o Reggaeton e a Bachata, e o Sertanejo universitário e o Forró eletrônico, ritmos brasileiros populares em outras regiões do Brasil. Um exemplo do que seria o Funk Ousadia é a música *Deu Onda*, do MC G15:

Eu preciso te ter / Meu fechamento é você, moção  
Eu não preciso mais beber / E nem fumar maconha  
Que a sua presença me deu onda  
O seu sorriso me dá onda  
Você sentando, moção / Me deu onda  
Que vontade de fuder, garota  
Eu gosto de você, fazer o quê? /  
Meu pau te ama  
(MC G15, 2016)

Ainda temos, após 2015, o surgimento do Funk 150 bpm (batidas por minuto), que se constitui como uma versão acelerada do Funk produzido até então, o 130 bpm. Também conhecido como ritmo louco, o 150bpm é um ritmo tem ganhado muita popularidade nos bailes do Rio de Janeiro, e diferentemente do Funk em São Paulo, a produção de maior sucesso é a que está distante das maiores produtoras de Funk no país (KondZilla e GR6 Explode). Uma das características do Funk 150bpm é a influência marcada de batidas afro-brasileiras, e um exemplo disso é o beat *Macumbinha*, no qual toques de atabaque são

acelerados em uma base 150bpm, processo muito parecido com o que aconteceu com o Samba e tantos outros ritmos que sofreram influências afroindígenas.

Um dos bailes conhecidos por tocar o Funk 150 bpm é o Baile da Gaiola, idealizado pelo DJ Rennan da Penha, que em 2019 foi condenado por associação ao tráfico de drogas, sob os argumentos de que o DJ, ao mandar mensagens sobre a presença da polícia no Complexo da Penha, atuava como olheiro para traficantes e de que a produção do baile seria uma maneira de “atrair mais pessoas e aumentar as vendas” de drogas na região.

### c. Funk, indústria e cultura

De acordo com Vianna (1990) os primeiros bailes no Rio de Janeiro movimentavam em torno de um milhão de pessoas, competindo em número somente com a praia nas atividades de diversão na cidade. Atualmente, o gênero mantém a sua popularidade, mobilizando pessoas em muitos bailes nos centros urbanos, assim como uma presença importante nas plataformas digitais voltadas para música e entretenimento, como o Youtube e Spotify. Um exemplo dessa relevância é o canal da produtora Kondzilla, que segundo a descrição no canal é “A maior plataforma de comportamento do jovem de favela do Brasil”, com mais de 37 milhões de inscritos. O canal está entre os maiores do mundo, em termos de influência, inscritos e visualizações, e de acordo com estimativas do site SocialBlade (2019), recurso que faz levantamentos estatísticos e previsões para plataformas de mídias sociais, pode movimentar de 2,5 a 40 milhões de dólares por ano. Isso somente em uma plataforma digital, desconsiderando o dinheiro envolvido em shows e produções de eventos.

Deve-se destacar que o consumo de uma música ou vídeo em plataformas é atravessado pelas transformações que a Internet impôs ao modelo tradicional de produção e consumo. Ao colocar produtor e consumidor em uma mesma plataforma, tem-se como desdobramento uma nova hierarquia entre a produção e

distribuição, visto que a aproximação entre estas é inevitável. Assim, forma-se também uma nova lógica de mercado onde papéis são anulados ou invertidos no cenário da música com notável rapidez. De fato, o Funk como um gênero de evidente importância não só é relativo ao campo social, mas também ao econômico, visto que tal nicho é uma fonte de lucro significativa (VIANA, 2016).

O funk também possui um lugar de destaque nos campos da Publicidade e Propaganda no Brasil. No entanto, o uso do gênero e da cultura funk por estes campos não se dá de forma isenta de conflitos, que muitas vezes são determinantes para o sucesso ou fracasso de determinadas campanhas. Nessa perspectiva, podemos destacar dois exemplos de propagandas brasileiras

O primeiro é a utilização da música “As novinhas tão sensacional” pelo McDonalds, em 2015, como parte de uma estratégia multimidiática para apresentar novas opções no cardápio dos restaurantes. Originalmente da dupla Mc Romântico e Dj Bambam, a música atingiu grande sucesso em 2013, nos bailes, em sua versão putaria, e o relançamento em 2014 de uma versão *light* a estabeleceu como um hit comercial:

As novinha tão sensacional  
As novinha tão sensacional  
Descendo gostosa, prendendo legal  
Subindo gostosa, prendendo legal  
Rebola gostosa, prendendo legal  
Isso aqui 'tá gostoso, 'tá sensacional (MC ROMÂNTICO E  
DJ BAMBAM, 2014).

A propaganda era composta basicamente por uma letra modificada, uma sonoridade mais pop, a substituição dos corpos dançantes, e negros, do videoclipe original pelo foco exclusivo no preparo dos alimentos que estavam no centro da campanha (CUNHA; POLIVANOV, 2017). Nesse sentido, todos os elementos foram descaracterizados o suficiente para que seus elementos constitutivos de funk fossem “neutralizados”, mas não inteiramente apagados, dado que assim seria impossível explorar a popularidade da música na campanha.

O segundo exemplo é de 2013, ano em que a montadora Mercedes-Benz usou a música “Passinho do Volante” do MC Federado e os Leleks, que figurava um dos vídeos mais visualizações no Youtube naquele ano, como trilha sonora de uma propaganda. O clipe da montadora foi publicado somente no Youtube – utilizando a mesma plataforma onde o *Passinho do Volante* havia estourado – como parte das estratégias para promover o lançamento do carro Mercedes-Benz Classe A. Constituído somente pelo refrão da música:

aaaaaaaaah lelek lek lek lek lek lek lek lek lek lek (2x)  
Girando girando girando para o lado  
Girando girando girando pro outro  
No passinho do volante  
Quero ver o baile todo (MC FEDERADO E OS LELEKS, 2013).

A música foi utilizada de forma inalterada pelo marketing, e a repercussão da estratégia foi tomada como inapropriada, em razão da associação que a propaganda estabelecia entre o mercado de luxo e o gênero. O uso da música obteve um índice de rejeição pelo público alvo e pelo setor automotivo tão alto que foi o suficiente para que a montadora decidisse retirar o vídeo de seu canal. A música *Passinho do Volante* não pode ser encaixada em nenhum dos subgêneros que poderiam ser considerados inapropriados para uma estratégia de propaganda, dado que não possui nenhuma referência nem ao Proibidão nem ao Putaria. Ainda assim, evoca todos os elementos formais e estéticos que constituem o funk (CUNHA; POLIVANOV, 2017).

Dessa forma, podemos pensar em alguns aspectos que dizem respeito à importância do funk em um contexto industrial. Um deles é a entrada cada vez maior no circuito da indústria musical tradicional, por meio de remodelações e adaptações mercadológicas que aos poucos abrandam e apagam os elementos radicais do funk, como as referências ao empoderamento negro ou à sexualidade. Outro aspecto é a criação de uma própria indústria do funk, possibilitada pela facilidade de criação e distribuição independente das músicas e com estreitas

relações com os circuitos culturais dos bailes – o local de produção muitas vezes está sobreposto aos lugares onde o funk é consumido.

## **CAPÍTULO 2 – O CAMPO DA CULTURA É UM BAILE DE CORREDOR**

A relação entre o Funk e a indústria musical está presente no surgimento dos bailes e desde seu início é marcada por práticas que subvertem as cadeias de produção e distribuição tradicionais. Num primeiro momento, e em intenso intercâmbio com o que era produzido nos Estados Unidos, e devido à grande dificuldade de se conseguir os discos no Brasil, uma rede alternativa era necessária para que os discos pudessem circular nos bailes cariocas. Na passagem da década de 1980 para 1990 e ao longo desta, a oferta de discos para os bailes era muito pequena em relação à demanda dos bailes que se multiplicavam pelo Rio de Janeiro, o que determinava o surgimento de um comércio paralelo de importação por pessoas que trabalhavam trazendo os discos dos Estados Unidos fora do circuito tradicional entre as gravadoras e distribuidoras no Brasil.

O cenário mudou à medida que o Funk produzido no Brasil foi ganhando um discreto espaço dentro da indústria – reflexo dos imensos espaços conquistados nos bailes e nas rotinas dançantes das capitais, com lançamentos esporádicos como dos discos *Funk Brasil* do Dj Marlboro e *Super Quente* do Dj Grandmaster Raphael. Ainda que o sucesso destes discos tenha sido grande o suficiente para colocar o Funk como um gênero ao qual deve-se prestar atenção, é nos anos 1990 e 2000 que os bailes e, portanto, o próprio Funk, tornam-se impossíveis de ignorar por todos setores da sociedade, inclusive pelas grandes gravadoras.

Para além das transformações próprias ao movimento do Funk, a sua incorporação à indústria cultural não acontece sem que ocorram diversos movimentos que buscam ordenar o Funk de acordo com os pilares de dominação que sustentam o capitalismo. Por um lado, são empregadas estratégias de criminalização, perseguição violenta pelo Estado e genocídio que visam exterminar os que produzem, consomem e se identificam ao gênero, cuja faixa

populacional é composta basicamente por jovens negros e pobres das grandes cidades do Brasil. Por outro, há também os movimentos de incorporar o gênero à indústria, aos moldes do que aconteceu com o Samba e com a música Disco, em tentativas de apagar as origens e os elementos que designam o Funk enquanto um gênero de música, dança e estética afro-brasileiras.

Entretanto, o Funk, enquanto dança, música e estética, não são capturados de forma completa, e os movimentos de resistência a estes processos se dão de diversas formas e lugares no campo da cultura. Em uma posição de disputa no campo da cultura, estes elementos estão sempre em negociação entre o que é aceito e o que deve ser dominado ou destruído.

## 2.1 A cultura popular como um campo de disputa

Um dos autores que se debruçaram sobre os estudos culturais é Stuart Hall<sup>17</sup>, cuja interlocução entre o marxismo e os estudos culturais é uma marca na sua obra. Articulação não desavisada, no entanto, à medida que o autor pontua que a interlocução entre o marxismo e os estudos culturais não é a de completude teórica entre ambas, ou até de encaixe perfeito, mas ao contrário, se dá através de um tensionamento (HALL, 2013).

O autor apresenta uma característica da cultura a qual todos pesquisadores deveriam atentar-se: é preciso reconhecer que este trabalho se dá sempre em uma “área de deslocamento” (HALL, 2013, p. 233). Nesse sentido, existe sempre algo descentrado no meio cultura, na linguagem, na textualidade, na significação, algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, imediata e direta, com outras estruturas. No entanto, é preciso avançar nos estudos respeitando o

---

<sup>17</sup> Nascido em Kingston em 1932 e com formação em sociologia, Hall se tornou um importante teórico na Inglaterra e atuou como diretor do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) e professor de Sociologia na Open University.

deslocamento característico do campo e a impossibilidade teórica de dar conta das relações da cultura e dos seus efeitos, a partir da sustentação da tensão que surge entre ambos os fatores (HALL, 2013). É nesse sentido que apresentamos alguns elementos que compõem o Funk enquanto um fenômeno artístico, cultural e social, a partir da compreensão de que é impossível abarcar todos as questões pertinentes à temática, assim como a velocidade que o campo se transforma. Dessa forma, buscamos compreender elementos da ordem da estrutura nas relações entre capitalismo, cultura e arte.

De fato, Hall (2013) apresenta que no estudo da cultura popular deve-se sempre começar pelo duplo interesse da cultura popular, por assim dizer, o duplo movimento que se situam inevitavelmente em seu interior. A primeira, é a de conter as reformas necessárias ao capitalismo, em contraposição com a segunda que *resiste* a este processo. Tais dualidades, segundo o autor, se definem a partir da noção de que a cultura se constitui como um campo revelador das mudanças das relações sociais ao longo da história. Assim, à medida que o capitalismo industrial se estabeleceu como modo de produção dominante, houve um interesse na cultura das classes de operários e dos pobres, já que estas se constituíam como locais de resistência às maneiras pelas quais o povo deveria ser reformado. Sobre tal processo, o autor afirma que

A "transformação cultural" é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente "caírem em desuso" através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares (HALL, 2013, p. 274).

Assim, a transformação se torna a chave do processo de "moralização" das classes trabalhadoras, de "desmoralização" dos pobres e de "reeducação" do povo. Efetivamente, a cultura popular é por excelência o terreno onde as transformações são operadas (HALL, 2013, p. 275). Podemos pensar os processos de moralização, desmoralização e reeducação em relação ao Funk

através das formas em que o gênero é retratado na mídia e a sua relação com o Estado nas políticas. Em 2017, uma ideia legislativa para o Senado foi à consulta pública com a seguinte descrição:

### **TÍTULO**

Criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família

### **DESCRIÇÃO**

É fato e de conhecimento dos Brasileiros difundido inclusive por diversos veículos de comunicação de mídia e internet com conteúdos podre alertando a população o poder público do crime contra a criança, o menor adolescentes e a família. Crime de saúde pública desta "falsa cultura" denominada "Funk". (sic)

### **MAIS DETALHES**

Os chamados bailes de "pancadões" são somente um recrutamento organizado nas redes sociais por e para atender criminosos, estupradores e pedófilos a prática de crime contra a criança e o menor adolescentes ao uso, venda e consumo de álcool e drogas, agenciamento, orgia e exploração sexual, estupro e sexo grupal entre crianças e adolescentes pornografia, pedofilia, arruaça, sequestro, roubo e etc. (sic) (BRASÍLIA, 2017a).

Ainda que a sugestão não tenha sido aprovada, é importante destacar alguns pontos que nos indicam onde, frequentemente, o Funk está situado na sociedade. Neste projeto podemos destacar a afirmação de que o Funk seria uma "falsa cultura", uma forma de recrutamento de crianças e adolescentes para organizações do comércio varejista e, portanto, inerentemente "mau", e até de que seria o responsável pelas violências de gênero e infantil na sociedade. Tais argumentos indicam uma perspectiva que busca a deterioração do Funk enquanto uma legítima expressão artística e cultural popular.

Sobre este último termo, são necessárias algumas considerações que nos permitem situar o Funk dentro da cultura. Quando referenciado à cultura, Hall (2013) apresenta uma primeira definição comercial do termo que é o popular como

algo que as massas escutam, leem, compram, consomem e apreciam imensamente. Sobre esta definição, o autor apresenta dois polos cristalizados dos quais se afasta teoricamente: o primeiro diz respeito à afirmação de que se a produção cultural comercial – absolutamente manipulável e aviltante – e é altamente consumida pelas classes dominadas, estas são, elas próprias, aviltadas e manipuladas. Ora, se não o são, encontram-se em um permanente estado de “falsa consciência”, que em última instância os configura como “tolos culturais”. Esse argumento, que toma as classes como agentes totalmente passivos e com força mínima diante da dominação cultural, segundo Hall é uma perspectiva essencialmente antissocialista.

O segundo polo da noção do popular seria a adoção de uma perspectiva de uma “cultura pura”, alternativa, advinda das classes trabalhadoras que não se deixam enganar pelos produtos comerciais. Essa visão, segundo o autor, erra ao ignorar as relações essenciais do poder cultural – relações de dominação e subordinação, intrínsecas às relações culturais. Hall propõe então uma outra perspectiva para os estudos da cultura popular, que se desloca destes dois polos inaceitáveis: autonomia pura ou do total encapsulamento.

O autor aponta que a concentração de poder cultural se configura no processo no qual as indústrias culturais têm o poder de retrabalhar e remodelar constantemente o que representam e, através da repetição e da seleção de determinados elementos, impõem e implantam definições com a finalidade única de ajustar as pessoas à cultura dominante.

Uma das formas que podemos entender como a indústria cultural opera sobre os elementos da cultura no gênero é a retirada do MC no nome artístico. Prática recente e, entretanto, comum no Funk, a mudança se dá geralmente após o momento em que um cantor assina com alguma gravadora grande. Esta alteração se dá por dois motivos, basicamente; o primeiro é de que a abreviação restringiria o/a cantor/a somente ao Funk, impedindo sua migração e intercâmbio com outros gêneros. O segundo é a própria associação de “MC” ao gênero, que

ainda é visto pelas grandes gravadoras como marginalizado ou de menor qualidade musical.

Outra mudança comum são as alterações nas letras, chamadas de “versões light”. Estas alterações acontecem geralmente quando as músicas passam a circular nas grandes mídias, em decorrência do grande sucesso com a população. Na música do MC G15 que citamos no capítulo anterior, a versão light foi circulada da seguinte maneira:

Eu preciso te ter  
Meu fechamento é você, moção  
Eu não preciso mais beber  
Não tenho vergonha  
Que a sua presença me deu onda  
O seu sorriso me dá onda  
Você sentando, moção, me deu onda  
Que vontade de te ter, garota  
Eu gosto de você, fazer o quê?  
O pai te ama  
O pai te ama, é  
(MC G15, 2016)

No entanto, estes processos de seleção de alguns elementos em uma cultura em detrimento de outras não se dão em uma tábula rasa – elas operam nas contradições internas dos sentimentos e das percepções das classes dominantes que já existentes. De fato,

A dominação cultural tem efeitos concretos — mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural (HALL, 2013b, p. 282).

Assim, o autor define o campo cultural como um campo de batalha: o processo de luta contínua é inscrito nas linhas complexas entre resistência e aceitação, recusa e capitulação, e onde não há precisamente vitórias, mas posições estratégicas que podem ser conquistadas ou perdidas. A partir dessa perspectiva é possível pensar o campo da cultura não como completo e coerente – inteiramente corrompido ou inteiramente autêntico – mas através de suas profundas contradições, especialmente intrincadas neste campo.

Ainda sobre a noção de popular, Hall (2013) apresenta uma segunda definição do termo, mais descritiva. Popular seria retomado a partir de uma perspectiva etimológica e é referenciado a *tudo o que o povo faz ou fez*. Nesse sentido, aproxima-se de uma definição “antropológica”, que considera a cultura, valores, costumes e modo de vida de um povo. Um dos limites de se tomar popular a partir dessa perspectiva é exatamente a sua abrangência, aponta o autor, à medida que *quase tudo o que o povo faz ou fez* pode entrar na lista do que é popular. Assim, pode ser um problema distinguir essa lista, de uma maneira que não seja descritiva, do que *não é* popular.

No entanto, aponta Hall, uma segunda dificuldade surge dessa definição: não é possível juntar todas as coisas produzidas pelo povo sem considerar que a verdadeira distinção analítica não surge da lista do que é popular, mas sim da oposição entre pertencimento/não pertencimento ao povo. Nesse sentido, o autor destaca que o princípio estruturador do que é dito popular são as próprias tensões e oposições entre aquilo que pertence à elite ou à cultura dominante e a cultura “periférica”. É essa oposição que estrutura o domínio da cultura, em termos de definir categorias como “popular” e “não-popular”.

Assim, também o que é popular não deve ser definido por uma via descritiva, dado que os conteúdos das categorias são mutáveis ao longo da história. O que é popular pode ter seu valor cultural muito elevado, e aí se passar para a categoria oposta, ou algo com valor cultural pode ser apropriada pelo popular, e assim serão transformadas. De fato,

O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria — os quais, insisto, se alterarão de uma época a outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem (HALL, 2013b, p. 284).

O autor ainda aponta que essas distinções são sustentadas pelas instituições – que diferenciam o que deve ser valorizado na cultura, a herança cultural, a história a ser transmitida e o que não tem “valor”. Se o que preenche as categorias é variável, é importante analisar, então, as relações de poder que “dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais”, afirma o autor (HALL, 2013b, p. 284).

Hall apresenta também, uma terceira definição para o termo popular, ainda que com incômodos que esta possa oferecer, baseia-se na consideração como popular, em qualquer período de tempo, “as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares” (2013, p. 284). Essa definição pode, ao mesmo tempo, considerar o que o conteúdo das categorias tem de valor, assim como que reafirmar o que há de central nas definições de cultura popular. De fato, o que é essencial nessa definição são os tensionamentos (como modos de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Dessa maneira, a concepção de cultura popular pode ser polarizada em torno de uma dialética cultural, na qual o campo constitui-se de forma *variável*, mas atentando-se para as relações estruturantes deste enquanto formações de dominação e de subordinação.

A concepção de cultura atrelada às condições sociais e materiais das classes também pode considerar como um processo as articulações realizadas entre as classes que dominam e as que são subordinadas. Nesse processo é que são definidos quais elementos devem ser privilegiados em detrimento daqueles que devem ser apagados ou transformados. A luta cultural é situada como central

nesse processo, ou seja, as relações de forças mutáveis e irregulares que estão em disputa no campo da cultura e que estabelecem as relações entre cultura e hegemonia.

Essa definição de cultura parte do princípio de que as formas culturais quase todas são contraditórias, constituídas por elementos antagônicos e instáveis. É preciso compreender que o significado de uma forma cultural e sua posição no campo não está inscrito no interior de sua forma - ou seja, sua manifestação em si-, nem isso garante a sua posição em qualquer lado, dado a alta possibilidade de mudança desta. Efetivamente,

O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas as quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela (HALL, 2013, p. 285).

Sobre a luta cultural, Hall também destaca que esta assume diversos contornos, seja de incorporação, distorção, resistência, negociação ou recuperação. Porém, para além do conteúdo em si, é importante observar os fenômenos culturais como processos históricos, nos quais as forças emergentes estão em constante movimento. De fato, a luta nunca se repete e, à medida que os significados e as épocas mudam, se dá em torno da decisão -garantida pelas instituições escolares, midiáticas, artísticas, etc. – do que deve ser preservado, ou incorporado à “tradição”, e o que não deve ser.

Ainda sobre a noção do termo “popular”, o autor ressalta que este possui relações muito complexas com outra categoria, a de “classe”. Isso porque muitas vezes o termo “cultura popular”, enquanto algo mais inclusivo, é utilizado para designar o campo no qual pertencem formas específicas de cultura de classes trabalhadoras. Essa utilização parte da premissa de que existe uma luta de classes, mas também pode encobrir que a relação entre as classes e formas e

práticas culturais não se dá de maneira direta. Embora classe e popular possam se entrecruzar, os termos não são equivalentes, isso pois não existem culturas isoladas e fixadas a classes “inteiras”, como se pudessem representar totalmente a classe à qual estão referenciadas. Nesse sentido, Hall assinala que as culturas se entrecruzam, se sobrepõem em um mesmo campo de luta.

Assim, o termo “popular” indica um relacionamento deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, o termo está referido a uma aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”, ou seja, é a cultura dos oprimidos, das classes excluídas, que o termo “popular” nos remete. Já o polo oposto – o poder cultural de decidir o que deve pertencer ou não à cultura – não é exatamente uma classe inteira, mas uma outra aliança de classes, estratos e forças sociais, que constitui o que não é “o povo”, ou a “classe popular”, ou seja, a cultura do bloco de poder.

Para Hall (2013), a centralidade da contradição entre dois polos no terreno da cultura é entre o povo *versus* o bloco de poder, o que garante ao terreno uma especificidade, também certa problemática em torno do que seria o “povo”, pois, assim como não há nenhum conteúdo fixo para a categoria “cultura popular”, não há nenhum sujeito determinado para a categoria de “povo”. Na prática, povo diz respeito à capacidade de constituir classes e indivíduos enquanto força popular, o que caracteriza a natureza das lutas políticas e culturais. Ou seja, a capacidade de reunir povos divididos e isolados pela cultura em uma força cultural popular-democrática, ainda que forças de outras classes também tenha interesse em definir o que é o povo.

Esta é também a luta cultural: a disputa para definição do que é o “povo” que deve ser disciplinado, policiado, tolhido em suas expressões ou valorizado em outras.

Às vezes, podemos ser constituídos como uma força contra o bloco de poder: esta é a abertura histórica pela qual se pode construir uma cultura genuinamente popular. Mas, em nossa sociedade, se não somos constituídos assim, seremos constituídos como o oposto disto: uma força populista eficaz, que diz “sim” para o poder. A cultura

popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; e também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. E a arena do consentimento e da resistência (2013, p. 291).

Hall (2013) também aborda por questões relativas à cultura e as questões de raça e classe intrincadas nesta. A partir de genealogia do momento histórico proposta por West<sup>18</sup>, Hall aborda que este seria definido por três grandes eixos, que assinalam mudanças importantes geopolíticas, mas também sociais e econômicas.

O primeiro seria o deslocamento dos modelos de alta cultura, à medida que a Europa deixa de ser um sujeito universal desta, acompanhada pelo surgimento dos Estados Unidos como uma potência socioeconômica mundial e sua transformação em centro de produção e circulação de cultura em escala global. Nesse sentido, Hall aponta tais trocas como um processo em que simultaneamente ocorre um deslocamento e uma mudança hegemônica na própria definição de cultura. Ou seja, muda-se não só o centro, mas também as categorias do que deve ser considerado cultura e o que não, que parte do que era considerado alta cultura – relativo à Europa – para a cultura popular americana dominante e suas manifestações como cultura de massa. Dessa forma, a descolonização do chamado Terceiro Mundo, marcado pela emergência do pensamento descolonizado, no qual Hall acrescenta sua leitura a partir do que foi proposto por Frantz Fanon, que inclui o impacto dos movimentos por direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes dos povos da diáspora negra no mundo (HALL, 2013).

Sobre o primeiro deslocamento, Hall (2013) destaca que este não ocorreu sem conflitos, visto que ele contém as relações ambivalentes tanto dos Estados Unidos com a Europa e sua *alta cultura europeia*, quanto a própria ambiguidade

---

<sup>18</sup> WEST, Cornel. The new cultural politics of difference. **October**, v. 53, p. 93-109, 1990.

deste com suas hierarquias étnicas. Pois, ao passo de que a Europa se negava a reconhecer suas etnicidades, os EUA sempre tiveram diferentes etnias e, conseqüentemente, políticas culturais que fossem definidas pela construção de hierarquias étnicas. Dessa maneira, quando ocorre tal deslocamento, coloca-se em evidência a cultura popular norte-americana, que sempre conteve -silenciadas ou não- tradições vernáculas da cultura popular *negra* americana.

Um segundo ponto que Hall (2013) apresenta sobre as mudanças apresentadas por West é o apontamento de que a relação de ambigüidade do povo negro com a pós-modernidade é tão presente quanto na modernidade. Pois, à medida que a primeira se desenvolve de modo extremamente desigual, os fenômenos antigos de centro-periferia – pertinentes à alta modernidade – reaparecem constantemente. Nesse sentido Hall afirma que não é possível rejeitar inteiramente o “pós-moderno” global, visto que este imprime mudanças estilísticas designadas como dominantes culturais. Para o autor,

Mesmo que o pós-modernismo não seja uma nova era cultural, mas somente o modernismo nas ruas, isso, em si, representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular — rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas. Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e causa uma importantíssima mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se, dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular (2013, p. 374).

Hall (2013) ainda aponta um terceiro fator a ser considerado, que seria uma ambivalente fascinação do “pós-modernismo” pelas diferenças culturais, sexuais, raciais e étnicas. Como uma oposição à postura da alta cultura europeia de cegueira e hostilidade em relação a tais questões, o pós-modernismo global é marcado pelo fascínio em relação ao diferente. Nessa perspectiva, o autor destaca que estaria presente nesta proliferação da diferença no pós-modernismo uma certa repetição do jogo com o primitivismo que marcou a modernidade. Seria,

então, a diferença um objeto de fascínio ao mesmo tempo que ocorre o silenciamento, o qual “devemos indagar sobre esse silêncio contínuo no terreno movediço do pós-modernismo, e questionar se as formas de autorização do olhar a que esta proliferação da diferença convida e permite, ao mesmo tempo em que rejeita” (2013, p.375).

O autor destaca que tais transformações também afetaram a relação, na cultura, entre marginalidade e *mainstream*. Ainda que periférica, a produção cultural “marginal” passou a ser um polo importante de produção cultural, como resultado das mudanças nas políticas culturais da diferença, produto das lutas em torno destas e do surgimento de novas identidades e sujeitos no cenário político e cultural. Nesse aspecto, podem ser destacadas não só as lutas raciais e de etnias marginalizadas, mas também a luta pela igualdade de gênero e as políticas sexuais do movimento LGBT. O que não significa, no entanto, dizer que tais lutas alcançaram um estado de vitória total que se contraponha à história de opressão. As alterações nas políticas culturais não podem ser analisadas através das duas grandes contra narrativas – de vitória ou cooptação total – que expressam uma eterna divisão inexistente na política cultural verdadeira. De fato,

Estamos falando da luta pela hegemonia cultural que hoje é travada tanto na cultura popular quanto em outro lugar. A distinção entre erudito e popular é precisamente o que o pós-moderno global está deslocando. A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele (HALL , 2013, p.376).

Assim, Hall (2013) pontua que o importa são as estratégias culturais que podem fazer a diferença, aquelas que conseguem deslocar as disposições do poder. Ainda que tais avanços sejam pequenos, dispersos, exaustivamente policiados e regulados, e com uma certa parte de cooptação necessária de ser paga quando os aspectos mais subversivos da diferença e da transgressão se

tornam espetáculos. Contudo, ainda assim, é na luta cultural – com movimentos entre subversão e cooptação – que se inscrevem as possibilidades de mudança.

O autor apresenta um quarto ponto relativo às mudanças, que são os movimentos de resistência, em muitos momentos agressiva, às diferenças colocadas em questão pelas transformações das políticas culturais. As tentativas de restaurar os cânones da civilização ocidental, os ataques ao multiculturalismo e os retornos às narrativas que sustentam as identidades e culturas nacionais, bem como a defesa do racismo cultural e do absolutismo étnico são exemplos de movimentos reativos que se dão no campo da cultura popular.

Hall (2013) ainda apresenta que a base da cultura popular são as experiências, prazeres, tradições e memórias de um povo, que se ligam às esperanças e aspirações, tragédias e cenários locais que se dão nas práticas e no cotidiano das pessoas comuns. Por isso que esta é tão importante estrategicamente, pois é o “popular” na cultura que tem o papel de fixar a autenticidade das formas presentes na cultura, ao mesmo tempo que indicam que são das comunidades populares que saem a força e o vigor que nos permitem vê-las como uma expressão de vida social específica, que resiste aos processos de repressão, conformação e reformulação.

No entanto,

como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é, então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas as vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação (HALL, 2013c, p.379)

A cultura negra, o autor afirma, não está excluída dessa dialética e, como todas as culturas populares no mundo moderno, também está destinada a ser contraditória. Esta, o autor segue, é por definição um espaço contraditório e de contestação estratégica, mas que não pode ser capturado pelas categorias binárias de resistência/cooptação, autêntico/inautêntico, oposição/homogeneização. De fato, “sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou o deles” (HALL, 2013c, p. 380). Dessa maneira, não importa o quão cooptadas, deformadas e inautênticas as expressões culturais, tradições e comunidades negras – e as pessoas negras – sejam representados na cultura, há sempre nessas representações elementos das experiências por trás delas. Assim, até mesmo nas variantes mais contraditórias da cultura popular, pode ser identificado um discurso diferente, que diz de outras formas de vida, de tradição de representações, um discurso diaspórico.

Hall (2013) aponta, ainda sobre a questão da cultura negra, que existem elementos importantes em relação à transmissão e herança cultural, que estabelecem vínculos complexos entre as origens africanas e as dispersões da diáspora. Nesse sentido, os repertórios dessas culturas diaspóricas – à medida que foram excluídas do polo cultural dominante – se configuraram a partir de uma limitação dos espaços performáticos, e que eram sobredeterminados de duas maneiras. Essa sobredeterminação se dava parcialmente por suas heranças, assim como criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram estabelecidas. Assim, a apropriação, cooptação e rearticulação seletiva de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a uma herança africana conduziram a transformações linguísticas, nas retóricas do corpo, nas formas de ocupar e utilizar os espaços sociais, e em todas as formas de manifestação de vida.

Sobre essa determinação, ainda, Hall aponta que

A questão subjacente de sobredeterminação — repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções — é talvez mais subversivo do que se pensa.

Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes (2013, p. 381).

Assim, Hall afirma que as formas são sempre impuras, hibridizadas, a partir de uma base vernácula, e que devem sempre ser ouvidas não como recuperação nem de um diálogo perdido ou de algo puro pelo qual podemos nos orientar, mas como adaptações aos espaços mistos e suas contradições e hibridizados da cultura popular. São, de fato, o que o moderno é: uma estética diaspórica.

Por fim, o autor aponta perigos da essencialização das diferenças, à medida que esta estabelece a diferença como um embate entre tradições “deles *versus* nossas”. Diferença não a partir de uma análise posicional, mas que toma duas culturas como mutuamente excludentes, autossuficientes e autônomas. Considerar as culturas a partir de um ponto de vista essencialista impede a compreensão das estratégias dialógicas e do caráter híbrido inerente à estética diaspórica. Para ir além desse essencialismo é importante, então, constituir estratégias críticas estéticas aliadas às políticas culturais, com marcações da diferença, que não sejam simplesmente a rearticulação e reapropriação como fins em si mesmo. É subverter a dicotomia ou/ou intrínseca do essencialismo em direção a uma outra posição cultural, uma lógica da diferença que seja distinta.

Nesse sentido, Hall (2013) destaca que

O momento essencializante é fraco porque naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante "negro" é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas (pensem em gênero e

sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e das intervenções políticas. E uma vez que ele é fixado, somos tentados a usar "negro" como algo suficiente em si mesmo, para garantir o caráter progressista da política pela qual lutamos sob essa bandeira — como se não tivéssemos nenhuma outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é (p. 345).

A tendência essencialista impede a compreensão dos significantes flutuantes na cultura popular negra, dado que *negro não é uma categoria de essência*. Segundo Azevedo (2018), as afirmações que Hall propõe “desconstroem qualquer pretensão essencialista e atávica. Muito pelo contrário, as novas versões do estilo elaborado entre as constelações de signos e símbolos culturais africanos e afrodiaspóricas refundam como algo histórico e nunca natural e biológico” (p. 46).

Além disso, apesar de existir um conjunto de experiências negras historicamente distintas, que constituem os repertórios alternativos, é para a diversidade da experiência que devemos nos dirigir e não para uma homogeneidade. Não só para apreciar as diferenças, mas também para reconhecer os variados tipos de diferenças que posicionam o povo negro em todas as outras culturas na diáspora. Isto porque as diferenças raciais não são os elementos que constituem inteiramente uma pessoa, e a negociação entre os diversos tipos de diferença – classe, gênero e sexualidade, devem ser sempre pautados.

## CAPÍTULO 3 – SUBLIMAÇÃO, CRIAÇÃO ARTÍSTICA E DESEJO

Como um reflexo da relação entre o modo de produção e economia capitalista e as manifestações que estão no campo da cultura, a cooptação do Funk – arte volátil – em um processo de industrialização é inevitável. Sendo o campo, por excelência, onde as disputas ideológicas se dão, este processo descreve, pouco a pouco, as substituições dos elementos que conflitam com os valores de certos grupos dominantes por elementos que apagam o conflito de classes, raça e gênero, estruturais ao mesmo modo de produção e economia.

No entanto, há algo que escapa aos repetitivos intentos de cooptar e pasteurizar. Por mais que seja incorporado, transformado, o novo - ainda que do mesmo – sempre aparece, cavando outro lugar do que aquele que destina o fenômeno cultural como somente um produto. Uma das formas de pensar esta dialética entre a captura e a insurgência do que não pode ser capturado no funk é discutir qual é o papel que a criação artística desempenha nestes movimentos.

O interesse de Freud pelo campo da arte atravessa a sua obra, seja nos escritos sobre os artistas e suas produções, discutindo como se articulavam o fazer artístico e a subjetividade dos artistas, ou mesmo na influência direta que algumas obras tiveram na elaboração da teoria psicanalítica, como a tragédia *Oedipus Rex* na construção de um dos conceitos centrais da psicanálise. O mesmo interesse está presente na obra de Lacan, cujas referências e interlocução constante com o campo da arte é um marco que atravessa sua obra.

No entanto, em uma conferência que deu à universidade de Yale, em 1975, Lacan adverte-nos sobre a relação entre a psicanálise e a arte: esta não deve ser tomada como uma espécie de testemunho do inconsciente do artista. Fazer isto seria uma psicanálise *selvagem*, pois qualquer interpretação sobre uma obra é uma conjectura: não podemos estar seguros dela, pois não existem meios de analisar a pessoa que a produziu. De fato, a psicanálise serve somente ao sujeito

que está em tratamento, e não ao objeto de arte nem ao artista (LACAN, 1975/2016).

Borges (2008) nos fala sobre essa relação, possível por uma outra via:

Em outras palavras, a arte pensa através dos dispositivos que a fazem funcionar, sabendo, então, à psicanálise cernir as verdades que anuncia e procurar os meios para formulá-las. Freud, ao abordar o estranho, a partir da obra de Hoffmann, desenvolveu a teoria da angústia, e ainda revolucionou a estética com a introdução desta noção. Pode-se pensar que, nestes termos, é a arte que presta serviço à psicanálise, e não o contrário (p. 143-144).

A noção de que é a arte que oferece algo à psicanálise é uma das orientadoras para este trabalho. Assim, nosso intuito não é pensar o Funk com o objetivo de psicanalisar quem o produz, mas de compreender como este – enquanto obra de arte – pode desvelar algo da gramática do desejo. Para tal, este capítulo aborda algumas discussões sobre a sublimação e a sua relação com a arte.

### 3.1. Freud e a sublimação: breve percurso

Anterior à metapsicologia freudiana, o termo sublimação tem diversos significados em diferentes campos do conhecimento. Oriunda do termo latino *sublimatio*, seu primeiro uso foi designar a ação de exaltar, elevar. No campo da arte, o sentido de *elevação* ainda é preservado, utilizado para dizer de um objeto artístico com grande valor, *sublime*. Para a química, a sublimação descreve um processo no qual um elemento vai do estado sólido ao gasoso sem passar pelo estado líquido. O sólido vira gás, em suspensão sublimada.

No campo da psicanálise, a sublimação é outra coisa. Nem exaltação – embora tenha a sua poética singular – nem a transformação do sólido em gás. É

outra coisa. A primeira aparição do termo nos escritos freudianos se dá no *Rascunho L – a arquitetura da histeria*, escrito enviado por Freud a Wilhelm Fliess em 1897<sup>19</sup>. No entanto, é somente em 1905, nos textos *Análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) (1905a)* e *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905b)* que o termo é introduzido de modo significativo na metapsicologia.

As primeiras referências indicam a sublimação como um processo de defesa do sexual, à medida que os termos defesa e recalque não haviam sido diferenciados em especificidade, e o último era concebido como manejo possível do conflito psíquico e, portanto, constitutivo da neurose. A diferenciação acontece em 1900, quando Freud publica *A interpretação dos sonhos (1900)*. O autor apresenta a distinção entre os conceitos, na qual o recalque é caracterizado, então, como o mecanismo fundamental para a constituição do inconsciente.

Tal distinção é consoante com a aparição do termo em 1901 no texto *Análise fragmentária...* onde a sublimação também é situada como uma defesa, porém, defesa do ponto de vista da transferência, como uma maneira de conter as exigências eróticas e possibilitar o trabalho analítico. De fato, o que é postulado em *Análise...* é o aparecimento do sexual na transferência e não uma suspensão deste, que ocorre somente à sua descarga direta e que possibilita a criação. Assim, em um primeiro momento a sublimação aparece por um lado como uma defesa contra o sexual – com o sentido de não permitir a emergência deste – e, por outro, como um processo cuja criação está presente (CASTIEL, 2007).

Um pouco após a elaboração de *Análise fragmentária...*, em 1905, são escritos os *Três ensaios...*, texto no qual Freud conceitua de maneira mais detida a sexualidade e a sua gênese no sujeito. Nesse texto, a sublimação é apresentada a partir de sua relação com a sexualidade, como um processo no qual a energia dos impulsos sexuais infantis é destinada para outras finalidades. Esse

---

<sup>19</sup> FREUD, Sigmund. (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887/1904* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Imago.

redirecionamento se daria a partir da oposição de forças psíquicas como a vergonha, a repugnância e a moralidade ao curso da pulsão perverso-polimorfa, em reação às pulsões perversas do sujeito que permanecem ativas durante o período de latência (Castiel, 2007; Metzger, 2008).

Freud, nesse momento, introduz a sublimação como um dos elementos essenciais para construção da civilização, e em uma de suas referências à essa importância, o autor afirma

Os historiadores da civilização parecem concordes em supor que, desviando-se as forças instintuais sexuais das metas sexuais para novas metas – um processo que merece o nome de sublimação – adquirem-se fortes componentes para todas as realizações culturais (Freud, 1905b, p. 80-81).

Assim, Freud apresenta os enlaçamentos entre o social e o singular dos processos subjetivos, a partir de uma primeira formulação sobre a sublimação que comporta dois aspectos importantes: uma mudança das metas sexuais da pulsão e a relação da sublimação com as produções culturais.

Deve-se destacar que, inicialmente, a sublimação estaria próxima à formação reativa, denotando certo caráter de defesa contra o sexual. No entanto, em 1915 o autor adiciona uma nota de rodapé aos *Três Ensaios...* na qual indica que, embora a formação reativa possa ser uma via para a sublimação, é necessário distingui-las conceitualmente, pois trata-se de processos diferentes e que “pode haver sublimações por outros mecanismos mais simples” (FREUD, 1905b, p. 81).

Ainda nos *Três ensaios...*, Freud aborda a ocultação do corpo, hábito que acompanha a civilização, e destaca que esta mantém desperta a curiosidade sexual (que visa completar para si o objeto sexual no desvelamento do que foi ocultado). Contudo, a curiosidade sexual pode ser desviada – sublimada – para o âmbito artístico, quando o interesse é retirado dos genitais e é dirigida para a forma do corpo em seu conjunto (FREUD, 1905b).

Dessa forma, a dessexualização da pulsão em função de uma produção artística é apresentada como um elemento relacionado à sublimação. Ainda que com diferentes relevos, Metzger (2008) aponta que a dessexualização e a valorização social, relacionadas com o campo da arte e das produções culturais, são elementos presentes de forma transversal na conceituação da sublimação na obra freudiana.

Em 1908, a sublimação aparece novamente nos textos *As fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade (1908a)*, *Caráter e erotismo anal (1908b)* e *A moral sexual e o nervosismo moderno (1908c)*. Enquanto nos dois primeiros textos a sublimação é descrita como o desvio da libido para outros metas – denominadas por Freud de metas mais elevadas – no último o autor apresenta a sublimação também como um processo essencial para o desenvolvimento da cultura, no qual a dessexualização é parte central:

Ele [o instinto sexual] coloca à disposição do trabalho da cultura montantes imensos de energia, graças à característica, que nele é pronunciada, de poder deslocar sua meta sem moderar significativamente sua intensidade. Essa capacidade de trocar a meta originalmente sexual por outra, não mais sexual, mas àquela aparentada psiquicamente, chama-se capacidade de sublimação (FREUD, 1908c, p. 167).

A partir disso, a sublimação teria dois desdobramentos na sociedade: ao mesmo tempo em que é necessária para as produções civilizatórias, a dessexualização também se tornaria causa para o adoecimento. O autor segue em *A moral sexual...*:

(...) dominar um impulso tão poderoso como o do instinto sexual por outra via que não a da satisfação é uma tarefa que talvez solicite todas as forças do indivíduo. Dominá-lo pela sublimação, desviando as forças instintuais sexuais da meta sexual para metas culturais mais elevadas, é conseguido apenas por uma minoria, e, mesmo assim, só temporariamente, e mais dificilmente na época do ardente vigor juvenil. A maioria das outras pessoas torna-se neurótica ou sofre algum outro dano (FREUD, 1908c, p.168).

A neurose seria, então, uma saída como satisfação pulsional substitutiva para essa exigência de dessexualização – maior do que os indivíduos possam atender – feita pela moral civilizatória, à medida que esta proíbe a satisfação sexual direta. Por outro lado, seria também um prejuízo à para a própria cultura, dado que a neurose faz com que muitos indivíduos sejam apartados ou pouco participem desta (METZGER, 2008).

Em relação ao recalque, a sublimação permanece em consonância com este, pela renúncia ao sexual através do domínio da pulsão pela dessexualização, porém há a indicação de que o processo sublimatório promova uma saída alternativa àquela sintomática produzida no recalque, pois o direcionamento da pulsão para a produção cultural se contrapõe ao adoecimento neurótico (TOREZAN e BRITO, 2012).

Em 1910, Freud publica *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*, e este artigo apresenta importantes avanços teóricos para o conceito da sublimação. Nele, o autor faz uma análise de aspectos da vida do pintor e inventor Leonardo da Vinci a partir dos materiais biográficos encontrados, discutindo de forma mais detalhada sobre como a atividade científica de Leonardo – mais especificamente sua sede de conhecimento – são sublimações da pulsão, ativa desde sua infância, e que substituiu um objetivo por outro.

A partir desta perspectiva, o autor aborda a curiosidade infantil acerca dos enigmas sexuais e como essa mesma curiosidade se torna o impulso em relação ao conhecimento científico, indicando a modificação dos objetivos sexuais em objetivos não-sexuais. Nessa modificação há também uma mudança de objeto, já que a pulsão se satisfaz por outro objeto, mas ainda preserva como fonte motivadora o conteúdo sexual presente na investigação científica (CASTIEL, 2007).

Segundo o autor, quando se encerra o período de *pesquisa sexual infantil*, período no qual a criança investiga sobre a sexualidade, o impulso pelo

conhecimento pode sofrer três destinos. A primeira, segundo o autor, é a inibição neurótica, e diz respeito à mesma destinação da pesquisa infantil e da sexualidade, na qual há a inibição da curiosidade e da atividade intelectual, reforçadas pelos processos educacionais e religiosos, e da qual pode derivar o adoecimento neurótico. No segundo tipo de destinação, o desenvolvimento intelectual é forte o suficiente para resistir ao recalque – podendo inclusive ajudar a contorná-lo posteriormente – e torna-se uma via para que a pesquisa sexual suprimida no inconsciente retorne na forma de um caráter de pesquisa compulsiva.

O terceiro, apresentado por Freud como o “mais raro e perfeito” (1910, p. 101) é a sublimação, na qual a libido escapa tanto à inibição quanto à compulsão. Nesse destino o recalque não está excluído, mas não consegue designar ao inconsciente nenhum componente do impulso sexual, em vez disso, a libido furta-se ao destino do recalque e pode ser sublimada em desejo de saber. Também na terceira direção, complementa Freud, a pesquisa se torna, em alguma medida, compulsão e sucessor da atividade sexual, mas devido à completa diferença entre os processos – sublimação e o retorno do recalcado- o caráter de neurose está ausente, dado que não há mais vínculo entre a libido e os complexos da pesquisa sexual infantil, e esta pode servir livremente ao interesse intelectual (FREUD, 1910).

Ao abordar a sublimação como uma terceira destinação para as pesquisas sexuais infantis, Freud estabelece uma distinção entre o recalque e a sublimação. Na afirmação de que a pulsão é sublimada em desejo de saber desde o início e que, portanto, furta-se ao recalque, o autor destaca a diferença entre ambos processos, observando que o que é sublimado é essa pulsão perverso-polimorfa. Tal processo resulta na constituição de novos objetos para a satisfação pulsional, diferente daquela proveniente do sintoma no retorno do recalcado (CASTIEL, 2007).

Seguindo uma ordem cronológica, em 1914, o texto *Introdução ao Narcisismo* é publicado e nele Freud, a partir do estudo sobre o narcisismo, é

levado a investigar sobre “as relações entre a formação do ideal e a sublimação” (FREUD, 1914, p. 28), ainda que neste momento não haja uma distinção clara entre Ideal de Eu e Eu Ideal.

Assim, a sublimação é apresentada como pertencente ao campo da libido, à medida em que consiste no processo no qual a pulsão se lança a outra meta – com ênfase no distanciamento da satisfação sexual. Por sua vez, a formação de um ideal envolve diretamente o objeto, que é aumentado e supervalorizado psicologicamente, sem que haja uma transformação da sua natureza. Dessa maneira, a sublimação descreve algo que acontece à libido e, portanto, está ligada à pulsão, ao passo de que a idealização diz respeito ao objeto e ao investimento libidinal neste (FREUD, 1914). De acordo com Metzger (2008), neste artigo a elevação do objeto na idealização poderia se dar tanto a partir da libido do eu quanto da libido do objeto, enquanto a sublimação sempre se daria com a libido do objeto.

Freud também aborda a diferenciação entre a formação entre o Ideal de Eu e a sublimação da pulsão, à medida que a passagem do narcisismo para o Ideal de eu não significa a sublimação da pulsão e, ainda que o Ideal de Eu precise e possa incitar tal processo, esta se constitui como um processo particular. Segundo o autor,

A formação do ideal do Eu é frequentemente confundida, em prejuízo da compreensão, com a sublimação do instinto. Haver trocado seu narcisismo pela veneração de um elevado ideal do Eu não implica ter alcançado a sublimação de seus instintos libidinais. É certo que o ideal do Eu requer tal sublimação, mas não pode forçá-la; a sublimação continua sendo um processo particular, cuja iniciação pode ser instigada pelo ideal, mas cuja execução permanece independente da instigação (FREUD, 1914, p. 28).

No que se refere à neurose, Freud diferencia ambos em termos de sua causação: a formação do ideal aumenta as exigências do Eu, colocada como o que mais favorece a repressão, à medida que a sublimação representa uma saída para a cumprir as exigências sem ocasionar a repressão.

## Segundo Freud

A formação de ideal e a sublimação também se relacionam diferentemente à causação da neurose. Como vimos, a formação de ideal aumenta as exigências do Eu e é o que mais favorece a repressão; a sublimação representa a saída para cumprir a exigência sem ocasionar a repressão (FREUD, 1914, p. 28).

No texto *As pulsões e seus destinos* (1915), Freud estabelece a sublimação como uma das destinações possíveis para as pulsões, juntamente à reversão no seu contrário, o retorno à própria pessoa e a repressão, que poderiam ser consideradas como modalidades de defesa contra a pulsão considerando-se os motivos que impedem a pulsão de seguir o seu curso. Essa noção já havia sido expressa nos textos anteriores, e a escolha por não trabalhar a sublimação em *As pulsões...*, ao mesmo tempo em que o texto metapsicológico que trabalharia o conceito de sublimação é dado como desaparecido, apontam para uma lacuna na obra freudiana, visto que as menções ao longo desta não abordam uma definição mais detida sobre o assunto. Apesar disso, neste artigo Freud dá relevo à importância do objeto na sublimação, na qual a possibilidade da mudança de objeto é colocada como parte indissociável desta (METZGER, 2008).

Em *As pulsões...* Freud aborda que as pulsões sexuais podem mudar de objeto e, assim, realizar funções muito distintas das ações originais. Nesse sentido, articula a modificação do objeto à mudança da meta, esta última relacionada à dessexualização, mas que descreve uma vicissitude em termos da descarga da pulsão. Esta, por não ser imediata, pode satisfazer-se em outros objetos, que considera uma realização diferente da pretendida originalmente, ainda que o motor desse processo seja a sexualidade (CASTIEL, 2007).

A publicação de *Mais além do princípio do prazer* (1920), que instaura o segundo dualismo pulsional entre as pulsões de vida e pulsões de morte, e em seguida *O Eu e o Isso* (1923) são marcos que apresentam novas contribuições para a sublimação na obra freudiana. No último, são elaboradas questões já

havam sido indicadas em 1914, no texto sobre o narcisismo, como as identificações e a necessidade de uma formulação mais detalhada sobre o ego e os ideais.

Em *O Eu e o Isso*, Freud afirma que

A transformação da libido objetal em libido narcísica, que então ocorre, evidentemente acarreta um abandono das metas sexuais, uma dessexualização, ou seja, uma espécie de sublimação. E surge mesmo a questão, digna de um tratamento mais aprofundado, de que este seria talvez o caminho geral da sublimação, de que talvez a sublimação ocorra por intermediação do Eu, que primeiro converte a libido objetal sexual em libido narcísica, para depois dar-lhe quiçá outra meta (1923, p. 37).

É importante destacar que, embora a dessexualização seja usada como sinônimo para a sublimação durante o primeiro dualismo, ao propor em *O eu e o isso* que a dessexualização seria “uma espécie de sublimação”, Freud de certa forma desfaz essa confusão, pois destaca tanto um parentesco quanto uma diferenciação entre ambos processos (METZGER, 2008).

Assim, devem ser destacados dois pontos de fechamento e abertura importantes para a sublimação: por um lado a dessexualização, muito acentuada neste artigo. Por outro, a sua vinculação às instâncias que compõem a nova tópica, bem como o desenvolvimento de conceitos como identificação e a castração, relacionados a um entendimento da sublimação a partir da oposição entre pulsão de vida e pulsão de morte.

Em 1930, é publicada o texto *O mal-estar na civilização*, no qual a noção expressa em *Três ensaios...* de que a sublimação seria central na construção da civilização. Para Freud,

A sublimação do instinto é um traço bastante saliente da evolução cultural, ela torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas, tenham papel tão significativo na vida civilizada. Cedendo à primeira impressão, seríamos tentados a dizer que a sublimação é o destino imposto ao instinto pela civilização.

É melhor refletirmos mais sobre isso, porém (FREUD, 1930, p. 39-40).

Desse modo, o autor reafirma a importância da libido e da sublimação para a construção da civilização sem, no entanto, deixar-nos levar pela conclusão de que a sublimação seria o destino pulsional imposto à pulsão pela cultura. De fato, neste texto Freud apresenta a partir do segundo dualismo pulsional as relações as pulsões e a cultura.

Em relação ao que foi postulado no texto *Moral sexual...*, em 1908, podemos destacar uma diferença em termos da base do conflito. Se neste momento, anterior ao segundo dualismo pulsional, o conflito se constituía entre a cultura e a pulsão, em 1930 Freud o apresenta a partir da revisão realizada nos textos de *Mais além...* e *O Eu e o Isso*. Em *Mal-estar...* Freud aponta que as pulsões de morte têm consequências para a cultura – à medida em que esta se expressa nas pulsões de agressividades e de destruição. Tal pulsão se opõe à cultura, que se constitui como um acontecimento à serviço da pulsão de vida. Nesse sentido, a ampliação da oposição entre cultura e pulsão é ampliada para a noção de oposição entre cultura e pulsão de vida versus agressividade/destruição e pulsão de morte (METZGER, 2008).

### 3.2 Alguns avanços para a sublimação a partir de J. Lacan

“(…) Não há avaliação correta possível da sublimação na arte se não pensamos nisto - que toda produção da arte, especialmente das Belas-Artes, é historicamente datada. Não se pinta na época de Picasso como se pintava na época de Velázquez, não se escreve tampouco um romance em 1930 como se escrevia no tempo de Stendhal. Este é um elemento absolutamente essencial que não devemos, por enquanto, conotar no registro do cultural. O que é que a sociedade pode aí encontrar de satisfatório? É o que para nós se encontra agora colocado em questão” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 132).

As manifestações artísticas são evocadas muitas vezes ao longo da obra freudiana e, frequentemente, como uma das destinações possíveis para a pulsão através da sublimação. Enquanto um destino de satisfação para a pulsão, esta seria uma terceira via entre a satisfação paradoxal do sintoma, que constitui o sofrimento, e a satisfação sexual direta.

Segundo Lacan (1959-1960/2008)

A sublimação nos é representada como distinta dessa economia de substituição, onde se satisfaz habitualmente a pulsão na medida em que é recalcada. O sintoma é o retorno, por via de substituição significativa, do que se encontra na ponta da pulsão como seu alvo. É aqui que a função do significante adquire toda a sua importância, pois é impossível, sem colocá-la em jogo, distinguir o retorno do recalcado da sublimação como modo de satisfação possível da pulsão. É um paradoxo - a pulsão pode encontrar seu alvo em outro lugar que não seja naquilo que é seu alvo, sem que se trate aí de substituição significativa que constitui a estrutura sobredeterminada, a ambiguidade, a dupla causalidade, do que se chama de compromisso sintomático.” (p. 135)

De acordo com Quinet (2003) a sublimação em Freud, trata-se de uma satisfação que não é sexual, mas não deixa de sê-lo. De fato, distingue-se do recalque que constituirá o sintoma neurótico dentro do regime de substituição, designado pela representação psíquica (da qual origina o sintoma) que toma o lugar daquela que levaria à satisfação sexual direta. Assim,

Na sublimação artística o objeto está presente, mas não é o objeto sexual que permitiria a satisfação pulsional direta. Ao conferir à pulsão uma satisfação diferente do seu alvo, a sublimação revela a natureza própria da pulsão no homem: ela é sempre derivada, desviada do objeto que lhe traria uma satisfação total e derradeira” (QUINET, 2005, p.105).

Apesar de ter uma grande importância para Freud e nos desdobramentos teóricos do campo, a sublimação emerge na obra freudiana com certa nebulosidade. A falta de um artigo dentro da metapsicologia que se detivesse à exploração do conceito e a aparição do termo de maneira esparsa em artigos diversos nos escritos se somam à complexidade do próprio conceito. Uma das consequências desta nebulosidade, por exemplo, é a interpretação da sublimação como uma alternativa moralizada para a satisfação pulsional, ainda que este desdobramento não seja afirmado por Freud.

Metzger (2014) aponta outra interpretação da qual decorre a noção de que a sublimação se trata do uso da pulsão para a produção de objetos que possam ser comercializados. Nesse sentido, a autora aponta que

“Interpretações como essa se apoiam basicamente na ideia de que a plasticidade da libido que estaria em jogo na sublimação apontaria para uma maior possibilidade de adaptação à realidade, em oposição à fixidez libidinal que se apresenta no sintoma neurótico – nesse sentido, a sublimação surge como um ideal a ser atingido, já que seria uma manifestação da “normalidade”. A sublimação implicaria a “aceitação social”, o que a colocaria no lugar ideal desde a ênfase da adaptabilidade” (Metzger, 2014, p.32).

Não é sem razão que Lacan aborda a sublimação em paralelo à discussão sobre a ética na Psicanálise em seu seminário, portanto. Se por um lado a sublimação, em Freud, está muitas vezes colocada no campo da produção e da valorização social como resultante desta, Lacan pauta a sublimação no campo da criação e do desejo, justamente como uma forma de afastar destas concepções normativas e de boa adaptação social.

Segundo Lacan (1959-1960/2008)

Uma única coisa faz alusão a uma possibilidade feliz de satisfação da tendência, e é a noção de sublimação. Mas é claro que tomando a formulação mais exotérica em Freud, quando ele a representa para nós como eminentemente realizada pela atividade do artista, isso quer dizer literalmente a possibilidade para o homem de tornar

comerciais seus desejos, vendáveis sob a forma de produtos. A fraqueza e até mesmo o cinismo de uma tal formulação têm, a meu ver, um mérito imenso, ainda que não esgotem o fundo da questão que é – como, portanto, isso é possível? (p. 343).

Assim, destacamos que é importante pensar a sublimação – e a sua relação com a criação artística – para além do entendimento desta como um processo que tenha a finalidade de produzir um objeto artístico valorizado socialmente. Com o intuito de superar tais interpretações e de avançar em uma leitura ética da sublimação é que tomamos, então, alguns comentários de Jacques Lacan sobre este conceito.

Proveniente do questionamento de Lacan acerca das interpretações da sublimação enquanto um processo adaptativo, ressaltamos um ponto importante sobre a sublimação a partir da proposição proferida:

“E a fórmula mais geral que eu lhes dou da sublimação é esta – ela eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 137).

Da associação entre *das Ding* e a sublimação podemos depreender três desdobramentos para o estatuto da sublimação. Segundo Metzger (2014), o primeiro ponto é que esta definição aponta para o vazio central como cerne de toda criação artística, o que é destacada como uma mudança em relação ao estatuto do objeto, que já não é um objeto em si, mas que foi elevado à dignidade da Coisa. Um segundo ponto é que esta mudança de estatuto é colocada como uma condição para a sublimação, que se situa para além de considerar somente as mudanças relativas ao objeto e à meta da pulsão. Por fim, muda-se também a ênfase do processo sublimatório, que agora não se restringe somente ao distanciamento do que é sexual nem ao objetivo de reconhecimento social.

*Das Ding* é abordada em *A ética da psicanálise* por Lacan como uma evocação do termo que Freud introduziu em 1895 no Projeto para uma Psicologia Científica. Segundo Seganfredo e Chatelard (2014), ao descrever a experiência do desamparo, Freud apresenta o grito como uma primeira tentativa de aliviar os estímulos que são experimentados como invasivos. Por ser ineficiente, o grito transforma-se, então, em um apelo humano por alívio das estimulações, constituindo então uma primeira forma de comunicação. É a sua dependência de um Outro para barrar o excesso dos estímulos que determina a necessidade do bebê de um objeto que lhe dê amparo, e que forneça suporte e proteção e que alivie as tensões, objeto este que será revestido de valor e onipotência. Esta experiência é o que Freud chama de *Nebenmensch*, ou do Próximo, que não é qualquer pessoa, mas uma que é marcada por um diferencial e que está submetida ao registro simbólico, que entretanto não poderá amenizar totalmente o turbilhão de estímulos que acometem o bebê, deixando algo que resta no registro do real. Esse resto, que escapa, é *das Ding*.

*Nebenmensch*, segundo Freud, pode ser decomposta em dois componentes. O primeiro é o elemento constante e inassimilável que é decomposta de uma experiência de prazer, distinta da outra parte que pode ser traçada de volta até o corpo – Freud a apresenta como “conhecido do Eu através de sua própria experiência” (Freud, 1895, p. 280).

Lacan retoma esse conceito como uma outra via. Em seu retorno ao Projeto, o autor apresenta *das Ding* como “originalmente o que chamaremos de o fora-de-significado” (p. 70), anterior a todo recalque e é em função do qual o sujeito conserva uma distância. Mendes (2019) aponta que a Coisa é o objeto primordial, que é cindido do sujeito em sua constituição ao entrar na linguagem. É ele o vazio estrutural inaugurado pela falta, e que determinará o encaminhamento do sujeito, ao qual, diz Lacan “É sem dúvida algum encaminhamento de controle, de referência, em relação ao quê? – ao mundo de seus desejos” (1959-1960/2008, p. 67). O autor ainda afirma que “é por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado” (p.68).

Em sua conceitualização sobre a Coisa, Lacan recorre a duas identificações da Coisa importantes. A primeira diz respeito à *causa numenon* kantiana, que indica o vazio da Coisa que se encontra fora do tempo, espaço, do mundo sensível e da imaginação e, portanto, da representação. Mas, ao contrário da *causa numenon* (que só pode ser abordada pelo seu negativo), a Coisa psicanalítica pode ser cingida, captada, e é a nível da falta que existe alguma correlação entre os conceitos. A segunda é uma referência direta ao exemplo de Heidegger, em um texto homônimo, de um vaso que o oleiro produz e que dá forma ao vazio, e que determina os gestos do artesão. Esse vazio é o que qualifica o vaso, e Lacan aponta que é a partir do vazio que a criação é possível, *ex-nihilo* (QUINET, 2003).

Metzger (2014) destaca que “em suma, no que se refere a *das Ding*, trata-se de um vazio que não pode ser preenchido por nenhum objeto e em torno do qual o próprio simbólico se organiza” (p. 49). Vazio este que se constitui com um furo na representação simbólica e que determina a organização do mundo do psiquismo, cujo retorno incessante em busca deste (que nunca foi perdido, apesar de tratar-se sempre de reencontrá-lo), é governado pelo princípio do prazer (LACAN, 1959-1960/2008).

Lacan (LACAN, 1959-1960/2008) nos apresenta a Coisa psicanalítica como um lugar central, de exterioridade íntima, ao qual o autor nomeia como extimidade, que implica em estar presente como excluída. A Coisa, então, é

esse elemento que o sujeito isola na origem e que se apresenta cada vez que seu interesse (sempre marcado pela libido) é despertado pelo outro. Os atributos mudam, mas há uma pequena Coisa que está sempre lá, que escapa ao julgamento. Pessoas bem diferentes, com atributos bem distintos (gorda, magra, alta, baixa, loura, morena etc.), podem igualmente despertar o desejo conquanto possuam uma “coisa” inominável e irrepresentável. Os significantes podem variar, mas a Coisa, por definição fora do significante, é a mesma. Esse *Ding* é o que proporciona a coisicidade desejosa do outro e que serve ao sujeito de guia no caminho do desejo: é a Coisa que confere a lei do desejo. (QUINET, 2002, p. 54).

Nesse sentido, está articulada ao desejo e remete aos seus conceitos estruturais: falta e vazio, e encontra-se no fundamento da experiência do desejo do sujeito e é pela sublimação, que a aborda, que objetos quaisquer se transformam em objetos artísticos.

É importante destacar algumas distinções que Metzger (2014) apresenta entre noções de falta, furo, vazio e nada pois, apesar de comumente serem tomadas como sinônimos, na obra de Lacan são ligeiramente diferenciadas. Vazio, aponta autora, é referente ao que Lacan toma de Heidegger como o que está no centro de um vaso e em torno do qual este é confeccionado. Nada, por sua vez, aponta para a criação *ex-nihilo*, literalmente a partir do nada. O vazio é uma referência a este nada a partir do qual a criação é possível, e entre essas noções, Metzger destaca, há certa solidariedade. A falta na obra de Lacan aponta, mais comumente, ao que é relativo à castração, e a autora propõe uma referência ao conceito no sentido de que é resultante de uma suposta possibilidade de completude que não se efetua. Há a *falta* onde uma completude, que supostamente poderia existir, não existe. Por fim, a noção de furo pode ser pensada como o que instaura uma descontinuidade, que rompe e faz uma abertura. Metzger (2014) aponta

É possível pensar o furo como ligado necessariamente a uma consistência, na qual então intervirá. Nesse sentido, talvez possamos dizer que o furo será diferente do vazio e do nada, que não supõem tal consistência, mas sim a ausência. A conjunção entre o furo e o vazio se dá a partir do momento em que o vazio pode ser indicado como o aspecto real do furo. Diferente do furo no real, que é, por exemplo, o que causaria uma perda, a perda do objeto amado(...) (p. 54).

Tal distinção é importante à medida que no seminário VII, Lacan refere-se mais ao vazio e a falta quando aborda os conceitos de *Das Ding* e sublimação, assim como as produções artísticas. De acordo com Metzger (2014), é diferente das formalizações nos seminários posteriores, como o XVI, no qual a sublimação é referida como uma reprodução da falta. Entendendo que não há uma

descontinuidade entre estas concepções de sublimação, nos ateremos às formalizações realizadas no seminário sobre a ética.

Assim, Lacan (1959-1960/2008) afirma que

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas em toda forma de sublimação o vazio será determinante (...). Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (p. 158)

Dessa maneira, a Coisa e a sublimação estão enredadas na produção artística. É este um dos motivos pelos quais o autor reforça que não se trata de analisar o artista, ou a psicanálise de prestar serviço à arte, mas o contrário, visto que é a arte que ensina sobre o desejo. Restrepo (2014) aponta que Lacan situa a Coisa na mira do desejo a partir de um paradoxo, já que é referente a uma busca orientada por um objeto que nunca poderá ser capturado.

Lacan (2016), ainda no seminário VI, apontando para o tema a ser trabalhado no seminário seguinte, afirma que a sublimação é

“a forma mesma em que se cunha o desejo. O que lhes indicam, de fato em Freud é justamente que essa forma pode se esvaziar da pulsão sexual – ou, mais exatamente, que a própria pulsão, longe de se confundir com a substância da relação sexual, é essa própria forma. Em outras palavras, fundamentalmente, a pulsão pode se reduzir ao puro jogo do significante” (p. 517)

Segundo Restrepo (2014), dessa maneira Lacan tira a pulsão do que é da ordem do biológico e a coloca como um equivalente à sublimação em sua relação com o significante, e mais importante, a forma mesma onde o desejo é cunhado, difundido, ou ainda como aponta a autora, *escoado*. Assim, para o Lacan, a sublimação tem a ver com a *criação* significativa – a partir do vazio – de um objeto que não evite a Coisa, mas a represente.

Lacan (1959-1960/2008) apresenta a relação entre a sublimação e o desejo a partir da função imaginária formalizada na fórmula da fantasia, que define a formatação do imaginário pelo registro simbólico, destacando que é nessa função que o desejo do sujeito se *apoia*. De fato, é “nas formas especificadas historicamente, socialmente, os elementos a elementos imaginários da fantasia, vêm recobrir, engodar o sujeito, no ponto mesmo de *das Ding*” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 123). Dessa forma, os objetos imaginários recobrem a Coisa – sem a capturar, no entanto – e nesse sentido engodam o sujeito, à medida que servem de suporte para o desejo. Metzger (2014) aponta que é essa relação específica com o objeto de desejo que está em pauta na sublimação, e que permite a elevação do objeto à dignidade da Coisa.

A autora também aponta que para pensar a sublimação, após o seminário VII, é preciso colocar o debate em sua relação com o tangenciamento d’a Coisa, o objeto ausente. Nesse sentido,

“Não basta que uma produção tenha beleza – aliás, não é disso que se trata, embora Lacan atribua um papel ao belo na sublimação, como veremos adiante. Também não basta que o objeto seja “socialmente reconhecido” no sentido da valorização comercial, pois, como já comentamos, não é disso que se trata. O objeto sublimatório é aquele que remete à Coisa, independente de sua beleza ou popularidade – portanto, independente de seu apelo ao belo ou ao bem – e a partir daí cria a valorização social. ” (METZGER, 2014, p. 88)

Superando a compreensão clássica da sublimação como desvio do alvo e de objeto sexual da pulsão, é a relação desta com o objeto – e sua estrutura particular – que terá centralidade na formalização lacaniana do conceito. É através a operação de elevação do objeto à dignidade de Coisa, segundo Lacan, que este deixa de ser um lugar imaginário para as projeções narcísicas para ser a exposição daquilo que diz respeito ao sujeito para além das identificações fantasmáticas, permitindo pensar o objeto não como a mera expressão de um Eu, mas de um sujeito (SAFATLE, 2004).

## CAPÍTULO 4 – IMPOSSIBILIDADES E POSSIBILIDADES

### 4.1 Eixos da dialética cultural, o sujeito de desejo e o furo estrutural

O funk é atualmente um dos mais importantes gêneros musicais, cuja força se dá, em grande parte, pela característica de ter produtores, compositores, cantores e um público consumidor extremamente jovem. Além disso, é um fenômeno cultural urbano, que em sua trajetória enlaça as questões de vida e morte, sexualidade e os dilemas dos relacionamentos, mas também a desigualdade social, violência e as táticas de genocídio da população negra baseadas na política de Guerra às Drogas nas cidades.

Como uma expressão da cultura popular, devemos considera-lo como um fenômeno que se localiza dentro de uma área de deslocamento, como nos adverte Hall (2013). Esta é uma das ferramentas-chave para pensar também quais são as categorias estruturais em um contexto de modo produção e ordenação social capitalista, cujos movimentos abarcam as reformas necessárias ao capitalismo e as resistências a estes processos, que se configuram a partir dos eixos estruturais que se entrecruzam no funk.

Os movimentos de reforma que determinam essa área de deslocamento podem ser pensados, por uma via, como os processos que vão remodelando o que deve ser explorado comercialmente à medida que elementos estéticos e formais são retirados e substituídos por componentes mais próximos aos gêneros de maior circulação na mídia tradicional, como o pop e o sertanejo. O intercâmbio com este último gênero, inclusive, é uma das formas recentes de entrada do funk nas rádios e grandes gravadoras, atravessada não só pelos elementos mais vendáveis do subgênero ousadia, como as referências sutis ao putaria e ao ostentação, mas também pela característica altamente industrializada que o sertanejo possui. Dessa hibridização, surgem dois subgêneros: o funknejo e o funk “sofrência”. O primeiro é caracterizado por sua grande inserção na indústria musical, com certa influência das batidas e das temáticas em músicas de artistas

do sertanejo, o segundo é marcado pela introdução da temática do intenso sofrimento amoroso, muito presente no sertanejo, em batidas funk. No entanto, tais processos não acompanham o desenvolvimento orgânico que marca o funk, determinado pela produção muitas vezes caseira das músicas que fazem sucesso nos bailes, como o caso da batida 150bpm. A segunda via que podemos pensar nesse processo de remodelação são as medidas que avançam no sentido da criminalização do gênero, como o projeto de lei de 2017(cf. Capítulo 2).

Área de deslocamento, mas também uma área de disputa. É no campo da cultura onde ocorrem as disputas nas quais a cultura hegemônica tenta definir o que é o povo – enquanto classe trabalhadora, e que deve e que não deve ser considerado cultura, e quais aspectos da cultura popular devem ser mantidos ou exterminados. Entretanto, essa captação total é impossível, e o que deve ser priorizado desta luta são as relações que a cultura possui com as questões de hegemonia (HALL, 2013). Assim, não devemos pensar que os elementos significativos do funk estão contidos no interior de sua forma, mas sim quais são as relações que possui com a cultura hegemônica e com o capitalismo.

Esta é uma das impossibilidades que se impõem ao discutir a posição do funk no campo da cultura, a partir da noção da cultura como um campo de disputa entre articulações de forças do campo hegemônico e articulações do campo dominado. pois, se o “o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela” (HALL, 2013, p. 286). Dessa forma, é importante tomar esta dialética de acordo com a noção de capitalismo que,

(...)enquanto sistema econômico-social, está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo. O capitalismo precisa justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais – a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada e a promessa de prosperidade frente realidade de penúria generalizada – difamando a “natureza” daqueles a quem explora: mulheres, súditos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização.

No cerne do capitalismo, encontramos não apenas uma relação simbiótica entre o trabalho assalariado contratual e a escravidão, mas também, e junto com ela, a dialética que existe entre acumulação e destruição da força de trabalho, tensão pelas quais as mulheres pagaram o preço mais alto, com seus corpos, seu trabalho e suas vidas. (FEDERICI, 2004, p. 28).

É a partir da noção de que no capitalismo estão articulados machismo, racismo e classismo que devemos discutir as relações entre o funk e a indústria. Para isso, é igualmente necessário distinguir o que são as categorias de raça e racismo. Sobre o primeiro, Hall afirma

Conceitualmente, a categoria “raça” não é científica. As diferenças atribuídas à “raça” numa mesma população são tão grandes quanto às encontradas entre populações racialmente definidas. “Raça” é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo. (HALL, 2013, p. 76-77)

Assim, sabemos que o conteúdo da raça é político e social. Se para os campos da biologia molecular ou genética humana a raça não existe, esta existe para quem é racista e, também, para as vítimas do racismo. Portanto, o problema fundamental não está na raça, que consiste como uma classificação pseudocientífica rejeitada pela própria comunidade científica, e sim no racismo que desumaniza, hierarquiza e justifica as discriminações existentes, calcadas no colonialismo e no tráfico humano (MUNANGA, 2006).

De acordo com Kilomba (2010), o racismo é resultado da junção entre o preconceito e o poder, e é composto por três características simultâneas que estão interligadas. A primeira é a construção da diferença, sendo esta constituída pelo pertencimento racial ou religioso a algum grupo específico, e a segunda é o vínculo inseparável desta mesma diferença a um sistema hierárquico de valores que são naturalizados e aplicados a todos os membros deste grupo. Por fim, estes dois processos são intrinsecamente acompanhados pelo poder – seja histórico,

político, social ou econômico, que determina o racismo basicamente como uma estrutura de supremacia branca. Dessa forma, este é revelado em nível estrutural, que designa a exclusão de negras e negros, bem como todas os outros grupos não-brancos, da maioria das estruturas políticas e sociais, à medida em que pessoas brancas são manifestadamente privilegiadas. O racismo institucional indica que o racismo é fenômeno institucionalizado, não só ideológico, e diz respeito às repetidas discriminações que ocorrem nas instituições do cotidiano, como os sistemas educacional, de saúde e seguridade social. E o racismo cotidiano refere-se atos, discursos, vocabulários, imagens e atitudes que colocam negros e pessoas não-brancas como a personificação e representação do que a supremacia branca define como o que deve ser reprimido nestes grupos, e é definido como cotidiano pois estas experiências não são pontuais, mas uma repetição de abusos que ocorrem em todos os espaços. Esta noção é fundamental na orientação desta pesquisa, à medida que o Funk, em seu estatuto de música negra, é alvo de políticas e discursos racistas desde o seu surgimento.

Nessa perspectiva, destaco uma letra e três episódios que ilustram, de alguma forma, como no campo da dialética cultural os eixos classe, raça e gênero estão sempre em articulação.

O primeiro episódio aconteceu no dia 26 de março de 1986, dia em que a tropa de Choque da Polícia Militar do Distrito Federal invadiu o *Baile Black* do clube Quarentão, um dos bailes mais populares da Ceilândia, cujo sucesso se dava aos gêneros *funk*, *soul* e *Rap* que os DJs tocavam. O público que frequentava era majoritariamente negro, jovem e pobre, e muitas vezes organizado em grupos de dança com passinhos ensaiado, e com a estética como uma ferramenta de referência direta ao movimento do Orgulho Negro nos Estados Unidos. No momento da invasão os policiais ordenam: “*Viado de um lado, Puta de outro. Branco sai, preto fica!*” (HIRANO, 2015), e o que se segue são os espancamentos e assassinatos dos que ficaram no salão.

Na mesma temática, a continuação do Rap da Felicidade (1995), citada no primeiro capítulo, é pertinente:

Diversão hoje em dia não podemos nem pensar  
Pois até lá no baile eles vêm nos humilhar  
Ficar lá na praça, que era tudo tão normal  
Agora virou moda a violência no local  
Pessoas inocentes, que não têm nada a ver  
Estão perdendo hoje o seu direito de viver (CIDINHO E  
DOCA, 1995)

O segundo episódio a ser destacado é a notícia veiculada sobre a festa de aniversário de João Doria Neto, filho do então prefeito da cidade de São Paulo, João Dória, realizada em 2017. A nota jornalística segue:

Filho do prefeito, João Doria Neto, o Johnny, fez um festão na mansão da família nos Jardins no sábado (1º) para 200 pessoas. Para comemorar os 23 anos, ofereceu drinks em copos com o símbolo do uísque Johnnie Walker (forma de lembrar o apelido do aniversariante) e **contratou o show do funkeiro da moda MC Pikenô, do hit *Sou da Favela, Ela É do Asfalto***. Mas o ponto alto ficou por conta de uma fonte do jardim, adaptada para servir Catuaba a noite inteira. (SOARES,2017, grifo nosso) <sup>20</sup>

Por fim, o terceiro episódio aconteceu durante o período de finalização desta pesquisa, na madrugada do dia 1º de dezembro de 2019. Neste dia, nove jovens, de 14 a 23 anos, faleceram durante uma ação da Polícia Militar do Estado de São Paulo no Baile da DZ7 (Dezessete) em Paraisópolis, zona sul da capital. Um dos maiores bailes da cidade, o Baile da Dz7 é conhecido pelo grande número de frequentadores, tanto de moradores do bairro quanto de outras regiões da cidade, e no momento da ação havia cerca de 5 mil pessoas. A partir das táticas de repressão, como o uso de bombas de gás lacrimogênio, efeito moral e o uso de cassetetes, os jovens foram encurralados pela polícia em ruas sem saída e

---

<sup>20</sup> “Em mansão, filho de João Doria faz festa com fonte de catuaba - Comemoração ainda teve show de MC Pikenô”, Por Ana Carolina Soares. Disponível em < <https://vejasp.abril.com.br/blog/terrace-paulistano/joao-doria-neto-festa-mansao-jardins>>. Publicado em 07/07/2017. Acesso em 4 de dez. 2019.

faleceram durante a operação<sup>21</sup>. Em nota, o governador do Estado de São Paulo, João Dória<sup>22</sup>, afirmou que não haveria mudança no combate aos bailes funk na capital<sup>23</sup>.

Embora estas cenas sejam localizadas em espaços e tempos cronológicos diferentes, elas ilustram algumas experiências do funk na cultura brasileira. Uma delas é a relação entre a repressão policial e os bailes, herdeira da mesma relação entre Estado e os gêneros musicais e manifestações da diáspora africana no Brasil colonial. Neste ponto, as táticas de repressão têm por um dos objetivos o controle e a reeducação do povo, à medida que atualiza as práticas neocoloniais de dominação. Neocoloniais, pois são expressões da colonialidade do poder, e que estão pautadas nas estruturas de poder, controle e hegemonia que surgiram no período colonial e que são perpetradas até o presente momento (MISOCZKY e BOHM, 2013). Nesse sentido, ainda que a segunda cena tenha funk, bebidas e jovens, os marcadores de classe e raça são determinantes para que ações da polícia ocorram nestes espaços. Mais do que o *funk* ou a Guerra às Drogas como elementos em si, são as localizações econômicas, raciais e de gênero que determinam tanto a repetição de cenas como as da Ceilândia e de São Paulo quanto os lugares e os corpos-alvos que serão a mira das políticas de criminalização e violência policial.

Contudo, tais processos de perseguição e tentativa de criminalização não incidem sobre o funk por causa de um segredo que está contido no interior de sua forma, como as letras, a batida e os bailes, mas nas próprias relações que o

---

<sup>21</sup> “Quem são os 9 jovens que morreram no baile funk em Paraisópolis” por Guilherme Padin – 02/12/2019 (<https://noticias.r7.com/sao-paulo/quem-sao-os-9-jovens-que-morreram-no-baile-funk-em-paraisopolis-03122019>) e “Vídeo mostra a chegada da PM a Paraisópolis em ação que terminou com 9 mortos” por Carolina Giancola (03/12/2019 - <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/03/video-mostra-chegada-da-pm-a-paraisopolis-em-acao-que-terminou-com-9-mortos.ghtml>). Acesso em 4 de dez. 2019.

<sup>22</sup> Em dezembro de 2016, João Dória afirmou que os fluxos são como “um cancro que destrói a sociedade”. por Camilo Rocha. Disponível em: < (<https://www.nexojournal.com.br/explicado/2017/10/22/Popular-e-perseguido-funk-se-transformou-no-som-que-faz-o-Brasil-dan%C3%A7ar>>. Publicado em 22 out de 2017. Acesso em 4 de dez. 2019.

<sup>23</sup> “Dória diz que ações de repressão a bailes não vão mudar após mortes em Paraisópolis” por Thaiza Pauluze (<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/12/doria-diz-que-acoes-de-repressao-a-bailes-nao-va-mudar-apos-mortes-em-paraisopolis.shtml>) . Publicado em 02/12/2019. Publicado em 22 out de 2017 . Acesso em 4 de dez. 2019.

fenômeno sustenta com a cultura hegemônica e com os discursos dominantes. É por estar localizado no polo de uma música negra, em um país cujas práticas neocoloniais são repetidamente atualizadas, que estas relações são estabelecidas na cultura.

Outro ponto é, justamente, quais são os elementos que estão presentes e que localizam quase que diametralmente em oposição as duas últimas vinhetas. De fato, o que não é determinante não são nem as bebidas nem o gênero musical em si, mas em que campo da luta cultural o funk se encontra, pois é somente quando é hibridizado com outros gêneros, como o pop e o sertanejo, ou quando ocorre em uma mansão nos Jardins que sua aceitação é definida. Dessa forma, são determinados os elementos que devem ser mantidos, reformados ou combatidos, a partir de traços que estão marcados no corpo e na vida das pessoas nas cidades.

No entanto, existe um outro elemento que deve ser considerado na discussão sobre o funk, que está em posição indissociável da cultura e da produção artística, que é o sujeito de desejo. Freud em sua obra aponta para a impossibilidade de separação entre o particular, ou aquilo que diz respeito ao sujeito de desejo, e o social, à medida que é impossível subtrair as relações sociais de um processo analítico. O campo da arte, nesse sentido, pode ser pensado como um dos articuladores que permitem emergir ambos os campos – o do social e da cultura e o do desejo. De fato, esta é uma segunda impossibilidade que se apresenta à análise do funk, pois não é possível excluir o sujeito de desejo das produções artísticas e culturais.

Uma das formas de discutir as relações entre as produções artísticas e culturais é justamente pela via da sublimação. Enquanto o processo de elevação de um objeto à dignidade da Coisa (LACAN, 1959-1960/2008), a sublimação nos permite pensar como a produção artística pode revelar algo da ordem do desejo. A Coisa, ou das Ding, como Lacan apresenta, tem por característica principal ser o objeto primordial do vazio estrutural do sujeito, e que determina os encaminhamentos do sujeito em direção ao desejo. No entanto, também é por sua

natureza um objeto perdido, do qual não é possível ser encontrado como tal. Dessa forma, a sublimação não é a transformação de um objeto *na* Coisa, e nesse aspecto *qualquer* objeto poderia ser eleito, mas a elevação deste à dignidade de Das Ding. Portanto, o que caracteriza o processo de sublimação é que tais objetos estão situados no campo do que é capaz de despertar o desejo e evocar o irrepresentável, mesmo que os atributos, como a batida, dança, letra ou baile, sejam os mais variados.

#### 4.2 A conquista de territórios na luta cultural e o sujeito de desejo

As práticas de criminalização, encarceramento e genocídio, assim como as de apropriação e remodelação estão presentes na cultura como formas de garantir aos discursos dominantes legitimidade. Na tecitura entre ideologia e cultura, o funk ocupa uma posição historicamente marcada por tais práticas, que estão calcadas nos nexos que estruturam o capitalismo enquanto dominante, através das opressões de classe, raça e gênero.

No entanto, a dialética presente na cultura prevê um campo de luta, no qual “há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (HALL, 282). De fato, existem perdas, mas também existem potencialidades presentes no funk que movimentam a cultura e deslocam o campo em direção a uma resistência e ao ganho de novas posições estratégicas. A hegemonia cultural não deve ser pensada a partir do binômio dominação ou vitória pura, mas com um equilíbrio presente no jogo cultural no qual as disposições e configurações de poder estão pautadas. Nesse sentido, é importante pensar também quais são as estratégias culturais que são capazes de fazer a diferença, que mudam o equilíbrio e deslocam as disposições de poder.

Uma das formas mais fecundas em que o funk movimenta a dialética cultural é a utilização dos espaços públicos de festa, os bailes, como lugares de vida e resistência. Os bailes e as festas possuem uma importância central na disputa, pois são o campo, por excelência, onde as mudanças se dão. Nesse

sentido, podemos pensar a festa e o coletivo *Batekoo*, criada em 05 de dezembro de 2014 como uma festa em Salvador, mas que desde sua criação “vem se tornando um importante manifesto do movimento negro e LGBTQIA+ no Brasil. O coletivo valoriza a diversidade e, por meio da música e dança, empodera minorias.” (BATEKOO, 2019a).

A proposta da festa surge a partir de um desejo de valorização da música negra e da negritude no Brasil, no qual a luta do movimento LGBTQIA+ pudesse ser pautado, a partir de uma centralização do Funk e do Hip Hop nas festas, explorando a solidariedade que existem entre os dois gêneros em termos de batida e de dança. A Batekoo rapidamente passou a ter edições no Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais brasileiras, e atualmente se organiza como uma “Plataforma de entretenimento, cultura e informação com foco na juventude urbana, negra e LGBT+” (BATEKOO, 2019b), com presença em festivais internacionais como o *Afropunk* e a criação de um selo de gravadora, a Batekoo Records, que lançou recentemente *Deize Tigrona*. A Batekoo propõe, através da festa, movimentos de resistência de uma estética negra e de enfrentamento ao racismo em suas diversas dimensões, além de discussões sobre como a heteronormatividade, a misoginia e o classicismo se articulam no Brasil.

Ainda que se guardem as diferenças regionais e de organização política entre a Batekoo e o Baile da Dz7, Baile da Gaiola ou tantos outros bailes que ocorrem nas cidades, devemos pensar quais são as figuras e os repertórios que estas manifestações da cultura popular recorrem. Como Hall (2013) destaca, não devemos tomar a relevância de uma manifestação cultural e artística como fundada somente em suas características formais e estéticas, mas poder destacar quais são os elementos que o gênero permite trazer à tona. De fato, não é exatamente o quão cooptada, inautêntica ou deformado o funk está, ou quais são as variações e entradas mercadológicas, mas quais são os elementos que o gênero explora para se constituir nas cidades e nos espaços físicos e virtuais. O que importa é o que o funk, em sua composição de baile, batida e letra, evoca enquanto discurso diverso, de outras formas de vida e ocupação na cidade, e de outras tradições de representação.

De fato, um dos pontos principais na realização dos bailes é uma noção de liberdade, que costura os territórios urbanos e os espaços corporais. Se, por um lado, os bailes são herdeiros e atualizam o que Sodré (2002) aponta como a centralidade no processo comunicativo e de construção da cultura negra no Brasil, que é a liberdade corporal, por outro, atualizam os conflitos culturais provocados pelo conjunto de valores burguês-europeu, que prezam pelos os comportamentos restritos aos territórios privados e o distanciamento entre os corpos.

Sobre essa relação entre a ocupação dos centros urbanos e a cultura negra, Sodré (2002) afirma:

Evidentemente, as culturas negras de um modo geral pagaram o seu preço em termos de descaracterização e expropriação de muitas formas originais, mas isto fazia parte das mutações no interior do grupo, dos acertos ou das negociações implícitas na luta pela continuidade simbólica da diáspora. Mas havia ganhos “territoriais”, aproveitamentos de interstícios, configurados como lugares interacionais no espaço da sociedade branca e como possibilidades de atuação da força, do axé. (p. 157).

Os bailes, e especialmente os bairros que eles acontecem, portanto, podem ser pensados como estes lugares de força e vida que estão em disputa na luta cultural. Estas experiências nas cidades, especialmente Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, são o que Azevedo (2006) chama de micro-áfricas, pois imprimem marcas específicas nos processos de urbanização e industrialização, como uma prática de resistência social negra, e se constituem como vivências dissonantes, desobedecendo alguns limites estabelecidos do que deveria ser a cidade, e tecendo outras noções de bairro, cidade e memória.

Tais movimentos podem ser pensados dentro da dialética que Hall (2013) aponta entre conter e resistir, luta e resistência, apropriação, expropriação e resgate. Pois, ao mesmo tempo em que o funk produz na cidade conquistas de territórios, à medida que faz resistir micro-Áfricas nas cidades, o fenômeno não está descolado das formas de dominação, e é também o campo onde estas são reproduzidas, como o reforçamento de estereótipos racistas, machistas e

misóginos. Não diferente dos outros gêneros ou de qualquer fenômeno da cultura. Nesse sentido, entender o funk dentro da luta cultural também implica em entender como este pode ser, ao mesmo tempo, campo que sustenta a dominação assim como um campo propício para a subversão.

É por isso que podem surgir, ao mesmo tempo, músicas como *Surubinha de leve* do MC Diguinho e *Bixa Preta* de Linn da Quebrada. A primeira foi lançada em 2017 e obteve grande repercussão na mídia, após se tornar um sucesso nacional, por causa de sua letra:

(...)Ran ran  
É o celminho que tá mandando anda chama  
É o Diguinho que tá mandando anda chama  
Pode vim sem dinheiro / Mais traz uma piranha (2x)  
Brotta e convoca as puta (2x)  
Mais tarde tem fervo / Hoje vai rolar suruba  
Só surubinha de leve  
Surubinha de leve com essas filha da puta  
Taca bebida, depois taca pika  
E abandona na rua (...)  
(MC DIGUINHO, 2017)

Uma das discussões em torno da letra é a sequência “taca a bebida, depois taca a pika e abandona na rua”, apontada como uma expressão da cultura do estupro e do machismo. No mesmo ano também foi lançada *Bixa Preta*, com a seguinte letra

Bicha estranha  
Louca, preta, da favela  
Quando ela tá passando  
Todos riem da cara dela  
Mas, se liga macho  
Presta muita atenção  
Senta e observa a tua destruição  
Que eu sou uma bicha, louca, preta, favelada  
Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada  
Se tu for esperto, pode logo perceber  
Que eu já não tô pra brincadeira  
Eu vou botar é pra foder

(LINN DA QUEBRADA, 2017).

Ao abordar as questões das relações raciais, identidade de gênero, classe e orientação sexual, Linn da Quebrada explora elementos que fazem oposição, resistência, aos discursos de dominação que impõem a heterossexualidade e a branquitude como padrões. Em consonância com Linn, também podemos destacar MC Carol, importante nome do funk carioca, que lançou *Não foi cabral*, música que abre seu disco lançado em 2016:

Professora, me desculpe, mas eu vou falar  
Esse ano na escola as coisas vão mudar  
Nada contra ti, não me leve a mal  
Quem descobriu o Brasil não foi Cabral  
Pedro Álvares Cabral chegou 22 de Abril  
Depois colonizou, chamando de Pau-Brasil  
Ninguém trouxe família, muito menos filho  
Porque já sabia que ia matar vários índios  
13 caravelas, trouxe muita morte  
Um milhão de índio morreu de tuberculose  
Falando de sofrimento dos Tupis e Guaranis  
Lembrei do guerreiro, Quilombo Zumbi  
Zumbi dos Palmares vítima de uma emboscada  
Se não fosse a Dandara, eu levava chicotada (MC CAROL,  
2016)

Ainda que o conflito na luta cultural não seja resolvido, dado que este é sustentado pelo conflito de classes que estrutura a sociedade brasileira, o funk possui uma potência importante em fazer circular formas de vida, pensamento, epistemologia, relações e ocupação dos espaços diferentes. É a partir dessa perspectiva que Hall (2013) aponta que devem ser exploradas as aberturas históricas que permitem a construção de uma cultura genuinamente popular, pois o contrário significa constituir uma cultura populista cuja força e potência são voltadas para perpetuação do poder. No funk é onde a luta contra ou a favor da cultura hegemônica se dá, e o prêmio a ser conquistado é o próprio fenômeno, pois este, como um campo da cultura, é onde perspectivas anticapitalistas, antirracistas e antimachistas podem ser construídas, e “é por isso que a cultura popular importa” (Hall, 2013, p. 291).

O campo da cultura é determinado por essa característica fundamental: é um campo de disputa, onde as brechas históricas são aproveitadas para que terrenos sejam conquistados ou perdidos. No entanto, que determinada expressão cultural seja produzida e consumida pelo povo não é em si uma garantia de que esta tenha relações somente de subversão com a cultura hegemônica, à medida que os processos de captura e remodelação também estão sempre em jogo. Mas é esse o campo onde as mudanças podem ocorrer, e é onde a música, enquanto texto de resistência e produção artística, estão inseridos.

É no sentido de uma produção artística e, portanto, como algo que pode ser produto do sujeito de desejo, que o funk pode operar as brechas no campo da cultura. Ainda que a relação entre consumo e o gênero seja marcada em sua história, a sublimação no processo artístico não tem como objetivo a criação de novos produtos mercadológicos. Podemos pensar na subversão dessa lógica da seguinte maneira:

A dimensão ética se apresenta na sublimação na medida em que esta última cria valores que seriam, só então, socialmente reconhecidos. Criações a partir do vazio. A subversão lacaniana da sublimação está no entendimento de que o reconhecimento social é *criado* pela sublimação; não se trata então de criar algo, uma obra de arte ou qualquer outro objeto, que se encaixe em um crivo social já estabelecido – e seja, portanto, “comercializável”. *Aqui, a sublimação ganha contornos bastante específicos; sublimar não estaria do lado da adaptação, mas sim do lado da criação. Criação cujo reconhecimento é uma exigência ética e não adaptativo-comercial, na medida em que é a criação a partir do nada, ex nihilo* (METZGER, 2014, p. 106).

Pautar a sublimação no lado da criação implica em pensar a criação artística não como uma solução de adaptabilidade e resolução da falta. De fato, a produção artística, não produz um objeto que ocupe lugar de *Das Ding* ou seja a própria Coisa, mas que faça alusão, tangencie o vazio. De acordo com Metzger (2014), elevar o objeto à dignidade da Coisa é diferente de ocupar seu lugar ou

ser a Coisa. Nesse sentido, o vazio deve ser pensado na sublimação como o que está situado no centro e que lhe é determinante.

A partir da sublimação o desejo é colocado em pauta, já que o objeto que é elevado neste processo é um objeto do desejo, que referencia a falta por ser ele mesmo um signo desta. Lacan aponta uma das relações entre sublimação e desejo a partir de uma

função imaginária, muito especialmente, aquela a propósito da qual a simbolização da fantasia ( $\$ \diamond a$ ) nos servirá, que é a forma na qual o desejo do sujeito se apoia. Nas formas especificadas historicamente, socialmente, os elementos  $a$ , elementos imaginários da fantasia, vêm recobrir, engodar o sujeito, no ponto mesmo de *das Ding* (LACAN, 1959-1960/2008, p. 123).

Ao indicar os objetos imaginários como elementos que engodam o sujeito no ponto de *Das Ding* Lacan aborda como se articulam os objetos enquanto suporte para o desejo, e é justamente esta relação específica entre os objetos e o desejo que permite a elevação de um objeto à dignidade da Coisa na sublimação. Segundo Jorge (2005), a sublimação desvela a estrutura do desejo humano ao revelar que o vazio da Coisa do objeto, enquanto objeto radicalmente perdido, se esconde para além de todo e qualquer objeto sexual.

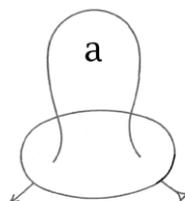
A relação entre a Coisa e o desejo se desvela a partir de uma das contribuições de Lacan à psicanálise, que é o conceito do objeto  $a$ . Este designa o que é a causa do desejo, e é apontada como um dos desdobramentos teóricos de *das Ding*. Segundo Quinet (2012)

O *objeto a* definido pela categoria da causalidade não é um objeto fenomenal. É em relação ao desejo (e, por conseguinte, em relação ao sujeito) que se define o objeto como causa: objeto que causa o desejo para um sujeito. Isso significa que o objeto  $a$  não é um objeto do desejo (no qual o desejo incide), que é sempre um dos objetos do mundo sensível, mas se encontra na origem deste – o objeto  $a$  se diferencia do objeto do desejo, mas é ele que o torna desejante (QUINET, p. 17).

De acordo com Metzger (2014), o objeto a enquanto uma criação lacaniana difere-se da proposição freudiana de objeto à medida que, para Freud, qualquer objeto pode ser um objeto da pulsão. Para Lacan, e isto é apontado no Seminário VII, a pulsão e o desejo possuem um objeto definido, mas que só é definido enquanto um vazio. O objeto a, então, define um lugar oco, vazio, que não pode ser “ocupado” por qualquer outro objeto, ao passo que é sempre um objeto causa de desejo. Esta é a definição lacaniana para objeto a: “objeto causa de desejo”.

Podemos pensar a impossibilidade de captura do objeto pelo grafo que descreve o circuito da pulsão. Esta, caracterizada pela seta no grafo, descreve um caminho que circunda o *objeto a* sem que este seja capturado completamente.

Figura 8 – Circuito da pulsão contornando o objeto a



Assim, a satisfação pulsional se dá de forma parcial, pois ao circundar o objeto a, circunda essencialmente uma falta que o constitui como causa de desejo. Metzger (2014) ainda aponta a diferença entre o objeto causa de desejo e objeto de desejo:

Mas qual é a diferença entre objeto do desejo e objeto causa do desejo? Como é possível que um objeto que se caracteriza pela ausência, pela falta, seja ainda assim um objeto? Podemos pensar que o vazio do objeto a é o que causa o desejo, tomando o vazio como causa – do mesmo modo que das Ding é o vazio contornado pelo vaso, na metáfora heideggeriana utilizada por Lacan no Seminário VII–, buscando objetos que supostamente preencham esse vazio. No entanto, sabemos que esse vazio, constitutivo do

sujeito, não é passível de ser preenchido (METZGER, 2014, p. 41).

É a partir desta noção de desejo, como decorrência de uma falta que não pode ser preenchida que tomamos os sujeitos. Estes, constituídos e causados pelo desejo, costuram a cidade e estão em relação com os discursos de dominação presentes na luta cultural, e que são pilares do modo de organização social e econômica do capitalismo. É este ordenamento que captura as manifestações culturais e artísticas e as transforma em produtos a serem vendidos, de acordo com a sua própria lei: produzir para consumir, e consumir para que a produção faça sentido.

Deve ser destacado que é através da fabricação de insaciabilidade da demanda de consumo por parte dos sujeitos que os produtos são apresentados como desejáveis, organizando a vida ao redor do ciclo infinito entre produção e consumo. Esta organização é constituída a partir da lógica da segregação (Quinet, 1999), que utiliza os eixos de classe, raça e gênero para determinar quais sujeitos estão dentro ou fora das possibilidades de gozar dos produtos da cultura. Segundo Pacheco Filho (2015),

no capitalismo, a insatisfação que é estruturalmente constitutiva do sujeito humano é posta a serviço do consumo de mercadorias, de modo a manter em funcionamento a totalidade do sistema econômico, político e social (p. 30).

Por um lado, o funk pode ser capturado neste ciclo no qual a falta constitutiva do sujeito é explorada a fim de sustentar o consumo, dado os movimentos da indústria de captura e remodelação e o uso do funk em propagandas, com o objetivo de impulsionar o consumo. Por outro devemos pensar onde ele não é totalmente encapsulado, em quais aspectos explora as brechas da luta cultural para ganhar terrenos físicos e simbólicos, à medida em que se constitui como uma manifestação verdadeiramente popular – que diz respeito ao povo. Nessa disputa também ganha terrenos subjetivos, nos quais

podemos discutir o papel da criação artística e da sublimação, que cavam através da fazer/viver artístico e cultural os terrenos disputados.

Na sublimação o objeto é elevado à dignidade da Coisa, e este objeto não é passível de separação das elaborações culturais. De fato, é somente à medida que estas elaborações são tomadas como um campo propício para que a sublimação aconteça, que podem ser exercidas sublimações coletivas. Assim, as formações culturais podem exercer uma função para além do reconhecimento coletivo destas como somente objetos úteis (LACAN, 1959-1960/2008).

Dessa forma, em seu estatuto de expressão artística, o funk também pode abrir terrenos para o campo do desejo e para a singularidade dos sujeitos. E este é o elemento central que a arte porta, e por isso provoca rompimentos com os saberes estabelecidos, do qual o artista possui lugar como ponto de atravessamento de uma verdade que o transborda (BORGES, 2008).

Nesse sentido, a arte pode ser uma experiência que “arranca o sujeito de desejo de suas amarras psicossociais” (LACAN, 1959-1960/2008, pg. 241), e que pode inscrever na cultura e nos laços sociais outras formas de organização e de vida. Pois, são as operações de linguagem implicadas no fazer/viver artístico que oferecem outros repertórios, diferentes daqueles que estão constituídos nos discursos institucionalizados que incidem sobre os sujeitos e os aliena (BORGES, 2008).

De fato, interessa-nos onde o funk, enquanto arte, promove o desejo, na contramão do que pretende o capitalismo com suas tecnologias científicas, que oferecem a sua produção de bens para tamponar a falta constitutiva (BORGES, 2015). Pois é lá onde está o desejo que o sujeito se encontra, e esta é o que guia toda e qualquer prática ética da psicanálise, tanto em intensão quanto em extensão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O funk é uma das manifestações culturais e artísticas brasileiras mais emblemáticas, por sua capacidade tanto de articular de maneira orgânica elementos muito diversos da história e das relações sociais, como de sustentar de maneira peculiar os entrelaçamentos entre arte, cultura, indústria e sujeito.

A luta cultural revela a estrutura dos discursos de dominação – as opressões de classe, raça e gênero. Nessa perspectiva, o funk se encontra em constante processo de captura e remodelação, no qual é transformado de acordo com os ideais e valores da indústria cultural. Assim, diversos elementos são, gradualmente, transformados para que sejam aceitos comercialmente, ao mesmo tempo em que são apagados elementos que localizam o funk em sua origem e manifestação na sociedade: um gênero negro, jovem, cuja produção é signo de vida pulsante em espaços atravessados pelo genocídio e pela opressão. Nesse sentido, os processos de captura, remodelação e comercialização podem ser pensados como articulados aos processos de criminalização e repressão do funk, presentes desde a primeira aparição do fenômeno, e que juntos designam quais traços do funk devem ser explorados ou exterminados.

No entanto, o total encapsulamento não é possível, e as práticas de repressão não dão conta de abarcar o desenvolvimento fluído do gênero. Apesar destas medidas, o funk é continuamente reinventado enquanto gênero - sem abrir mão de suas referências- e nesse processo constrói uma permeabilidade que costura outras formas de circulação e ocupação nas cidades. Ocupa dançando, tornando os públicos em espaços compartilhados, e criando estratégias coletivas de produzir e vivenciar a cultura. Nesse sentido, são as coordenadas artísticas do funk que o determina para que não seja totalmente encapsulado. O produzir/viver artístico revela a estrutura do desejo humano e, a partir disso, a sua potência subversiva, presente no incapturável que porta as singularidades.

O debate sobre o funk e suas problemáticas na cultura brasileira está longe de ser esgotado. As relações entre o funk, indústria, arte e desejo são também

perpassadas por elementos como a ascensão e a consolidação das igrejas evangélicas, que guardam relações muito estreitas com o funk e os espaços onde está presente. Relações estas que são históricas, geográficas e discursivas, e que não estão isentas de conflitos, dado os tensionamentos que surgem entre a moralização e a noção de liberdade pautada no funk. Baseados em ideais de branquitude e masculinidade, e alinhados às denominadas ideologias da prosperidade, estão em confronto aberto com o funk e seus desdobramentos na cultura. Também possuem influências e certos alinhamentos entre o funk e tais discursos, à medida que possuem inclusive um subgênero em comum: *o funk gospel*.

Outra questão enredada ao funk é a ocupação dos espaços a partir de uma perspectiva jovem e periférica. Chamados de *rolezinhos*, são encontros que subvertem alguns aspectos da relação entre os sujeitos e a cidade, e que podem ser divididos em duas modalidades. A primeira é a ocupação de praças e parques públicos em bairros ricos, fazendo cumprir sua finalidade de lazer, mas subverte a lógica de exclusão e inacessibilidade destes espaços aos que moram nas periferias da cidade. A segunda modalidade são os *rolezinhos* nos shoppings, que implicam na ocupação com um desvio de finalidade, pois a centralidade não está em consumir, mas no encontro nos *rolezinhos*. O funk está nos *rolezinhos* como a trilha sonora-cultural que costura tais experiências, mas que também determina as reações tanto da sociedade civil quanto do Estado à presença dos jovens nestes espaços.

Assim, é importante sustentar e prosseguir com o debate e a pesquisa sobre o funk, de maneira que o fenômeno não seja encerrado sob discursos moralizantes, mas para que seja possível discutir, a partir de seus movimentos na cultura, as contradições que constituem a própria sociedade. Também é respeitando a fluidez do campo e suas especificidades que podemos compreender as relações entre a cultura e os processos de subjetivação, bem como quais são as consequências para os sujeitos. Nesse sentido, destacamos a necessidade de encaminhar para pesquisas futuras as questões sobre o funk, o laço social e a

teoria dos discursos, e em específico o discurso do Capitalista, que foram suscitadas neste trabalho.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micros-Áfricas em São Paulo**. 2006. 234 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 44-58, ago. 2018.

BATEKOO. **Batekoo** – site oficial. 2019a. Disponível em <<https://batekoo.com/>> . Acesso em 10 de dez. 2019.

BATEKOO. Perfil no instagram – Batekoo. 2019b. Disponível em: <<https://www.instagram.com/batekoo/>>. Acesso em 10 de dez. 2019.

BORGES, S. **A arte pensa**. Inter-Ação, Goiânia, v. 33, n. 1, jul. 2008, p. 143-149.

BORGES, Sônia. A FUNÇÃO PROFANATÓRIA DA PSICANÁLISE E DA ARTE. **Revista Percurso**, v. 7, n. 1, p. 171-185, 2015.

BRASÍLIA. SUG 17/2017, Criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família. **Programa e-cidadania: Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa**. Brasília, 2017.

CASTIEL, Sissi Vigil. **Sublimação: clínica e metapsicologia**. São Paulo: Escuta. 2007.

CUNHA, Simone Evangelista; POLIVANOV, Beatriz. Funk e McDonald's: disputas simbólicas e negociações de valor na campanha publicitária Novinhos Cheddar. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 14, n. 41, 2017.

CYMROT, Danilo. Ascensão e declínio dos bailes de corredor: O aspecto lúdico da violência e a seletividade da repressão policial. **Sistema Penal & Violência**, v. 4, n. 2, 2012.

DAVIS, Angela. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do Povo (1985). In: **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DUTRA, Juliana Noronha; IKEDA, A. T. Rap e identidade cultural. In: **Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. 2006

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do Funk. Editora Record, 2005.

FACINA, Adriana. “Não me bate doutor”: Funk e criminalização da pobreza. In: **Anais do V ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2009.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Editora Record, 2006.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Coletivo Sycorax, 2004.

FRANÇA, V. R. V.; DORNELAS, R. No Bonde da Ostentação: o que os “rolezinhos” estão dizendo sobre os valores e a sociabilidade da juventude brasileira. **XXIII Encontro Anual Da Compós**, Belém. 2014.

FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M.; PAIVA, R. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. **E-Compós**. Brasília, v. 1, 2004.

FREUD, Sigmund. A interpretação de sonhos (1900). In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 4 e 5, pp. 1-752), 1996.

\_\_\_\_\_. (1985). Projeto para uma psicologia científica. (Edições Estandart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 1). Rio de Janeiro: Imago. 1996

\_\_\_\_\_. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887/1904* (V. Ribeiro, trad.). Rio de Janeiro: Imago, (1986).

\_\_\_\_\_. *Análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) (1905a)*. In: Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária

de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade (1905b)*. In: Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *As fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade (1908a)*. In: Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Caráter e erotismo anal (1908b)*. In: Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *A moral sexual e o nervosismo moderno (1908c)*. In: Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci (1910). In: Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao Narcisismo (1914)*. In: Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os instintos e seus destinos (1915)*. In: Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mais além do princípio do prazer (1920)*. In: Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *O eu e o isso (1923)*. In: Obras completas, volume 16: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização (1930)*. In: Obras completas, volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRP, Música; Kantar IBOPE Media; Crowley. **Gêneros nas radios**. 2019. Disponível em <<https://www.kantaribopemedia.com/10954-2-2/>>. Acesso em 11/10/2019.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HIRANO, L. F. K.. "Branco sai, preto fica": a crise da figura do mediador humano. *Novos estud. Cebrap*, São Paulo, n. 103, p. 219-226, Nov. 2015. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002015000300219&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002015000300219&lng=en&nrm=iso)>. access on 12 Jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.25091/s0101-3300201500030012>.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Munster: Unrast Verlag, 2010.

LACAN, J. **O seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016

LACAN, J. **Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1959-1960/2008.

LACAN, Jacques. **Lacan in North Armorica**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

MEDEIROS, Janaina. **Funk carioca: crime ou cultura? o som dá medo e prazer.** Editora Terceiro Nome, 2006.

MENDES, T. C. **A fantasia e o outro como saber, uma via possível para a sublimação.** 2019. Dissertação (Mestrado em Psicologia (Psicologia Social)) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

METZGER, C. **Derivações da sublimação em Freud.** Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Psicologia Social do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008

METZGER, Clarissa. **O estatuto teórico-clínico da sublimação no ensino de Jacques Lacan: a sublimação como tratamento do gozo.** São Paulo, 2014.

MISOCZKY, Maria Ceci; BOHM, Steffen. Resistindo ao desenvolvimento neocolonial: a luta do povo de Andalgá contra projetos megamineiros. **Cad. EBAPE.BR**, Rio de Janeiro , v. 11, n. 2, p. 311-339, June 2013 . Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-39512013000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512013000200008&lng=en&nrm=iso)>. access on 10 Dec. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S1679-39512013000200008>.

MUNANGA, K. Algumas considerações sobre "raça", ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos . **Revista USP**, n. 68, p. 46-57, 1 fev. 2006.

PACHECO FILHO, R. A. Compra um Mercedes Benz prá mim?. **Psicologia Revista,São Paulo**, v. 24, n. 1, p. 15-44, 2015.

PALOMBINI, Carlos. Musicologia e Direito na Faixa de Gaza. **Tamborzão: olhares sobre a criminalização do Funk.** Criminologia de Cordel, v. 2, p. 133-172, 2013.

PEDRO, T. M. G. **Funk Brasileiro: Música, Comunicação e Cultura.** Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

PEREIRA, A. B. Funk Ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologia da informação e da comunicação. **Revista Estudos Culturais**, v. 1, n. 1, 2014.

PRICE, Emmett George. **Hip Hop culture**. ABC-CLIO, 2006.

QUINET, A. **A coisa e o belo**. O que nos faz pensar, v. 13, n. 16, p. 105-115, 2003.

QUINET, A. **Um olhar a mais**: ver e ser visto na psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

QUINET, Antonio. **A descoberta do inconsciente**: do desejo ao sintoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

RESTREPO, Beatriz Elena Maya. Relação entre sublimação e desejo. **Stylus** (Rio de Janeiro), n. 28, p. 59-66, 2014.

SAFATLE, V. P. Estética do real: pulsão e sublimação na reflexão lacaniana sobre as artes. In: Vladimir Safatle, Gilson Iannini, Guilherme Massara, Jéferson Pinto. (Org.). **O tempo, o objeto e o avesso**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, v., p. 113-135.

SEGANFREDO, Gabriela de Freitas Chediak; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Das Ding: o mais primitivo dos êxtimos. **Cadernos de psicanálise (Rio de Janeiro)**, v. 36, n. 30, p. 61-70, 2014.

SOCIALBLADE. Top 250 youtubers in brazil sorted by subscribers. 2019. Disponível em: <https://socialblade.com/youtube/top/country/br/mostsubscribed>. Acesso em: 11 de outubro de 2019.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002

SPOTIFY. O que o mundo ouviu em 2018: lista de músicas mais reproduzidas no Brasil. 2018. Disponível em < <https://www.phouse.com.br/spotify-2018/>). Acesso em 11/10/2019.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy**. New York: Random House, 1983.

TOREZAN, Zeila Facci; BRITO, Fernando Aguiar. Sublimação: da construção ao resgate do conceito. **Ágora**: Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 245-258, Dec. 2012.

VARGAS, Herom. Hibridismos do Mangue: Chico Science & Nação Zumbi. **Anais do 4º Encontro do Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)**, Santos, 2008.

VIANA, L. R. O Funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura. **Sonora**, v. 3, n. 5, 2010.

VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca. **Revista Estudos Históricos**, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

VIANNA, H. **O baile Funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro .1987.

VINCENT, Rickey. **Funk: The music, the people, and the rhythm of the one**. St. Martin's Griffin, 1996.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In Alfredo Bosi (Org.). **Cultura e Política. Temas e situações**. São Paulo, Ática, p. 114-123, 1987.

## **MÚSICAS CITADAS**

2 LIVE CREW. Me so Horny. As Nasty As They Wanna Be. 1989.

AMILCKA E CHOCOLATE. Som de preto. Compositores: Amilcar Rosa-Filho , Carlos Cunha, Ricardo Willian Veloso Da Silva. 2011

BACO EXU DO BLUES. Faixa Preta. EP Oldmonkey. 2013

CIDINHO E DOCA. Rap da felicidade. 2007

DEIZE TIGRONA. Injeção. Slum Dunk presents Funk Carioca. 2004.

GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE. The Message. The Message. 1982.

JAMES BROWN. Say it out Loud: I'm Black and I'm Proud!. A Soulful Christmas. 1968.

JOHN COLTRANE. Alabama. Live at Birdland. 1963.

LINN DA QUEBRADA. Bixa Preta. Bixa Preta. 2017.

MC CAROL. Não foi Cabral. Bandida. 2016.

MC DIGUINHO. Surubinha de leve. 2017.

MC FEDERADO E OS LELEKS. Passindo do volante. 2013.

MC G15. Deu onda. 2019

MC JUNINHO. Kit da Oakley. 2000.

MC ROMÂNTICO E DJ BAMBAM. As novinha tão sensacional. 2014.

NINA SIMONE. Mississippi Goddam. Nina Simone in Concert. 1964.

TATI QUEBRA-BARRACO. Dako é bom. Boladona. 2004.

TATI QUEBRA-BARRACO. Kabo Kaki. Boladona. 2004.