

O funk lésbico: análise interdisciplinar de uma etnografia sobre sonoridade, poética e corpo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO
SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

Raquel Mendonça Martins
Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP
raqviolao@gmail.com

Resumo.

Este trabalho deriva de minha pesquisa sobre um recente e restrito desdobramento do funk: o funk lésbico, que começou a circular na cidade de São Paulo a partir de 2017. Trata-se de um estilo musical caracterizado por uma narrativa que enfatiza o prazer e a autonomia do corpo feminino, especificamente, o lésbico. Destacarei alguns aspectos da sonoridade e da poética dos palavrões que, por sua vez, estimulam o movimento do corpo por meio de coreografias sensuais carregadas de significados. Este estilo de funk é tocado em festas exclusivas para o público lésbico e que ocorrem no centro de São Paulo. O objetivo do trabalho é analisar em que medida a sonoridade e a poética dos palavrões promove processos de resignificação de estereótipos misóginos e homofóbicos, fazendo emergir corpos-políticos. Para fundamentar teoricamente esta análise, foi preciso recorrer a diferentes áreas e subáreas: música, antropologia, sociologia, etnomusicologia, acustemologia e linguística. A partir do cruzamento desses campos, foi possível compreender o funk lésbico como uma expressão musical formada por diversos processos subjetivos e externos que estão em constante transformação e que ocupam e movem os corpos lésbicos.

Palavras-chave. Funk, lésbico, sonoridade, palavrão, corpo

Lesbian funk: analyzes of an interdisciplinary ethnography on sound, poetics and body

Abstract

This work derives from my research on a recent and restricted development of funk: lesbian funk, which began to circulate in the city of São Paulo around 2017. It is a musical style characterized by sound, melodic and rhythmic patterns, whose The narrative emphasizes the pleasure and autonomy of the female body, specifically the lesbian. The lyrics of these funks are constituted by a poetics of swearword that, in turn, stimulate the movement of the body through sensual choreographies loaded with meanings. These funks are played in exclusive parties for the lesbian public and that take place in the center of São Paulo. The objective of the work is to analyze to what extent the sound and poetics of swear words promote processes of resignification of misogynistic and homophobic stereotypes, causing political bodies to emerge. To theoretically base this analysis, it was necessary to resort to different areas and subareas: music, ethnomusicology, acoustemology, anthropology, sociology, semiotics. From the intersection of these fields, it was possible to understand lesbian funk as a musical expression formed by several subjective and external processes that are in constant transformation and that occupy and move lesbian bodies.

Keywords. Funk, lesbian, sonority, swearword, body

O funk é um gênero musical que está em constante transformação e desdobramento em novos estilos: “proibidão”, “melody”, “ostentação” e o mais recente, “putaria”. Este último serviu de modelo para o objeto de estudo apresentado neste trabalho: o “funk lésbico”. Este estilo de funk começou a circular em 2017, juntamente com o surgimento da festa Sarrada no Brejo, e um pouco depois, a festa Fancha, ambas no centro de cidade de São Paulo. Até então, nas festas e bailes funks da cidade, somente era tocado funks compostos e interpretados por homens, que continham um discurso explícito de misoginia. As jovens lésbicas não se viam representadas pelos funks que continham essa narrativa, como também não se sentiam seguras e à vontade para dançar nas festas voltadas ao público heterossexual. Nas diversas entrevistas que realizei com as participantes, ouvi comentários a esse respeito, de que gostavam de ir às festas voltadas ao público lésbico porque nelas não ouviriam funk com palavrões referentes ao órgão sexual masculino. Seus corpos queriam dançar um funk com o qual se identificassem e as representassem.

Diante da escassez de funks apropriados para as participantes lésbicas, as DJs e MCs faziam uma seleta lista de funks para serem tocados, cujo critério da seleção excluía os de teor misógino e que continham menção fálica, e incluía apenas os que continham palavrões referentes à genitália e ao prazer femininos, mesmo que cantados por homens. Em razão desta demanda, algumas MCs começaram a compor funks com letras que enfatizam o corpo, o prazer e a autonomia feminina e principalmente, lésbica. Por meio do que denomino como “poética dos palavrões”, esses funks expressam forte carga erótica, usando palavras consideradas obscenas referentes a partes do corpo feminino.

Entre as primeiras MCs a despontar nesse segmento, destaca-se a MC Mano Feu pelo pioneirismo e coragem para fazer seu funk lésbico. Ela é lésbica, afrodescendente, morou na periferia de São Paulo e Campinas e é reconhecida, ainda que por um segmento pequeno, por seus funks ousados. Começou sua carreira se apresentando nas festas que serão mencionadas na próxima sessão e já deu palestra no SESC 24 de maio – centro de São Paulo, além de participar de outros eventos da comunidade LGBTQIAP+. Até o começo da pandemia de Sars_Cov19, MC Mano Feu atuou intensamente na cena lésbica de São Paulo que, além das festas mencionadas, agrega outras festas e blocos de carnaval, como o “Siga bem caminhoneira”, entre outras ações afirmativas promovidas por coletivas de mulheres lésbicas e bissexuais. Posteriormente, MC Marie surge na cena lésbica como a representante do “sapa funk”, pois, assim como MC Mano Feu, faz funk voltado para mulheres lésbicas. A partir de

dados recolhidos do trabalho de campo, o objetivo central da pesquisa é analisar, por meio de etnografia, o funk que vem sendo produzido, executado e consumido por jovens lésbicas e / ou bissexuais, para identificar processos de ressignificação do corpo lésbico, seus estereótipos, apagamentos e busca por visibilidade e afirmação da identidade.

1. As festas Sarrada no Brejo e Fancha

O centro de São Paulo é conhecido por sua enorme oferta de baladas, festas e casas de shows destinadas a diferentes e diversos tipos de público e dentro desta variedade de gêneros musicais, destaco o restrito circuito das festas lésbicas. As festas surgiram em razão da escassez de eventos exclusivamente voltados para esse público. Nesse sentido, destacarei as duas festas que etnografei desta cena – a Sarrada no Brejo e a Fancha. Nessas festas, o repertório é eclético, apesar do protagonismo do funk, que é o gênero musical que mais faz sucesso nas pistas lotadas pelas jovens participantes e embaladas pelas DJs. As jovens são atraídas pela dança, música, pela privacidade, pela segurança e senso de coletividade que configura esses eventos.

O pequeno universo do funk lésbico em São Paulo faz parte de uma cena maior que contempla todas as letras da sigla LGBTQIAP+. O conceito de cena, conforme foi discutido por Barry Shank (1994) para se referir a uma gama de práticas musicais que coexistem e interagem umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e encontro de variadas trajetórias individuais e de grupos (SHANK, 1994, p. 252). Uma cena envolve a ligação de práticas musicais com processos de transformação histórica, inicialmente em nível local, porém inserida em um contexto global.

A festa Sarrada no Brejo surgiu, para cobrir a carência de um local seguro e exclusivo para lésbicas se divertirem nos bairros onde moravam, sem serem assediadas por homens. Elas não tinham uma música que valorizasse seus corpos, no caso do funk “putaria” – que faz uso de palavrões, conforme será discutido posteriormente. Embora a festa priorizasse a mulher preta, gorda e periférica, uma minoria de mulheres brancas também a frequentava, o que gerava alguns atritos, como por exemplo, com relação a assédio. Esta tensão pode ser relacionada com o que ocorre fora das festas, onde a interseccionalidade demonstra que a convivência entre indivíduos com diferentes marcadores de raça, classe e gênero nem sempre é tranquila, podendo ser geradora de conflito.

Toda a renda recebida com a bilheteria da festa é destinada ao auxílio a mulheres com filhos e que vivem em vulnerabilidade social, como pagamento de contas, aluguel etc. É muito evidente a sororidade entre este grupo específico, pois em razão de seus marcadores de

diferença, estão mais expostas à violência e abandono por familiares e Estado, em decorrência de lesbofobia, entre outras formas de violência.

A Festa Fancha é frequentada em maior quantidade por mulheres brancas e de classe social um pouco mais favorecida, a classe média, pois se deslocam de bairros mais próximos do centro da cidade, cujos valores para moradia e comércio são mais elevados. No entanto, as mulheres negras que frequentam são bem-vindas e não percebi nenhum tipo de atrito com relação a cor da pele. A questão da segurança e privacidade também é essencial para a criação e manutenção da festa, mas a principal razão do engajamento é a diversão e a possibilidade de vivências homoafetivas. Aqui a interseccionalidade funciona como fator agregador, a princípio, pois mulheres brancas e negras convivem e se divertem juntas, apesar de também refletir a realidade social, a diferença de classe social entre mulheres brancas e negras. Mesmo tendo modos de vida aparentemente mais estáveis, as jovens que frequentam essa festa também vivem seus dilemas em razão de suas orientações sexuais, seja na família ou numa sociedade ainda lesbofóbica como a nossa. Neste aspecto, o de gênero, as participantes das duas festas vivenciam violências físicas e morais, mesmo que em proporções diferentes, a depender do contexto social, onde as mulheres pretas ainda são mais atingidas em suas formas de vida.

Ambas as festas ocorrem na região central de São Paulo para facilitar o acesso ao transporte público e as bilheterias também cobram preços acessíveis, entre 15 a 20 reais, visando promover a inclusão de todas. Isto propicia um deslocamento de bairros afastados, tanto periféricos quanto de classe média, para o centro da cidade de São Paulo. O trajeto também pode ser pensado como um espaço de resignificação e prática da interseccionalidade, pois nele ocorrem encontros de diferentes pessoas e de classes sociais que compartilham das mesmas expectativas sobre o evento. Este deslocamento proporciona aos transeuntes, novas vivências fora de suas bolhas territoriais e culturais.

2. Interseccionalidade e diversão

A etnografia foi realizada nas duas festas – Sarrada no Brejo e Fancha, pois apresentam diferenças importantes para serem discutidas, principalmente no que se refere a marcadores de raça, classe e gênero. Destaco também a relevância de MC Mano Feu, para a discussão proposta, que por ser lésbica, preta e por já ter morado em bairros periféricos, vivencia cotidianamente a materialização da interseccionalidade em seu próprio corpo e modo-de-ser no mundo, ao se defrontar com os desafios impostos pelo colonialismo estrutural. MC Mano Feu usa os espaços de diversão para performar suas composições de funk lésbico e para afirmar sua identidade

lésbica e preta, que o tempo todo é ameaçada pela invisibilidade e exclusão social. Conforme será demonstrado teoricamente, a junção dos três marcadores - raça, classe e gênero, principalmente, originou um campo de debate referente ao conceito de interseccionalidade. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge aprofundaram a discussão em torno da de interseccionalidade, compreendendo-a como uma “ferramenta analítica” que apresenta diferentes meios de prática crítica que “desafiam o *status quo* e visam transformar as relações de poder” (COLLINS; BILGE, 2021 p. 53).

Conforme Gibran Braga, o conceito de interseccionalidade emergiu a partir da década de 1980 com as feministas negras Kimberlé Crenshaw e Bell hooks, principalmente, quando o feminismo passou a ser questionado por mulheres negras que não tinham suas demandas representadas e defendidas neste movimento. O feminismo passou a ser questionado por feministas negras, pois era compreendido como “uma categoria universal de mulher sem levar em conta diferenças relativas a classe e raça, resultando em um feminismo excludente. Este novo impulso crítico é denominado por Crenshaw (1994) de *interseccionalidade*” (BRAGA, 2017 p. 26).

A interseccionalidade permeia todas as ações promovidas pela festa Sarrada no Brejo, e, em menor escala, também na festa Fancha. A festa Sarrada no Brejo surgiu como uma das ações realizadas pela Coletiva Luana Barbosa – formada por mulheres negras, periféricas, gordas, afro-indígenas. O nome da coletiva homenageia Luana Barbosa, igualmente lésbica, preta e da periferia e que foi violentamente assassinada por policiais. Este assassinato gerou grande comoção nas mulheres que se sentiram vulneráveis por terem estes mesmos marcadores de diferença. Este assassinato também criou engajamento e a necessidade da criação de espaços seguros, dando origem à Coletiva, e, conseqüentemente à festa Sarrada no Brejo – ambas com objetivo de acolher e proteger mulheres lésbicas, pretas e das “quebradas”.

Existe um problema estrutural que exclui a mulher negra, lésbica e/ ou gorda dos lugares de poder da sociedade, relegando-as à invisibilidade e violência motivada pela interseccionalidade entre os marcadores sociais de raça, classe e gênero. De acordo com a intelectual negra Lélia Gonzales: “para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (GONZALES, 1984 p. 224). Bell Hooks escreveu que “a maioria das mulheres negras é ‘punida’ e ‘sofre’ quando faz escolhas contrárias às ideias que prevalecem na sociedade a respeito do que as mulheres negras

deveriam ser ou fazer” (HOOKS, 2019 p. 122). Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) identificam a vivência da interseccionalidade em mulheres negras brasileiras, intelectuais, de movimentos políticos e cidadãs que herdaram “uma história de escravidão e colonialismo”: “o feminismo afro-brasileiro situa a interseccionalidade em um contexto brasileiro” (COLLINS; BILGE, 2021 p. 47). Deste modo, as autoras ressaltam a importância dos fatores territoriais na configuração das diferentes práxis e modos de vivenciar a interseccionalidade.

3. Sonoridade do funk

Nesta sessão, não me interessa fazer análises harmônicas, melódicas ou algo da teoria musical, pois a sonoridade do funk sofre constantes transformações, embora o foco da etnografia seja no funk lésbico. O objetivo é abrir os ouvidos e as ideias para uma sonoridade que é extremamente apreciada por jovens de todas as orientações sexuais, e odiada por indivíduos e setores conservadores da sociedade. A sonoridade, junto com as letras, ocupa todo o tempo e espaço das festas lésbicas, como também dos bailes funks. Daí sua relevância para a compreensão deste fenômeno junto à subjetividade das participantes. Os *beats* e o ritmo são essenciais para a efetuação das festas e são largamente usados por DJs e MCs. Conforme me relatou a MC Mano Feu, “o funk tem que ter um *beat* que embrase a pista”. O termo “embrasar” se refere a estimular a dança, colocar todos os corpos em movimento, coletiva ou individualmente.

Nas festas, assim como nos bailes de favela, o funk sai dos alto-falantes em altíssimo volume, pois este aspecto, entre outros, atrai e desperta o interesse de participantes, agindo como estímulo aos movimentos enérgicos das coreografias de diferentes corpos. Tanto o volume quanto o excesso de frequências graves e / ou estridentes produzem um efeito físico de vibração dos corpos. Trata-se de uma sonoridade fundamentada no excesso, e que, por esta razão, reverbera ruídos derivados da extrapolação dos limites sonoros impostos pelo mercado musical. No âmbito das festas, os parâmetros também são ultrapassados, pois o funk que se toca e se dança foi feito para produzir sensações corporais e não para estimular o pensamento crítico, como ocorre no hip hop.

A partir de 2017 o funk produzido em São Paulo de modo geral, passou a adotar uma sonoridade caracterizada por fatores geradores de tensão: intervalos de segunda menor repetidos e uma saturação do áudio que foi compreendida como *lo-fi* por Rafael Hermés Mondoni Moreira que também analisa a sonoridade do funk, especificamente de “Bum bum tantan” – de MC Fioti. De acordo com Moreira a sonoridade *lo-fi* é caracterizada por uma “baixa fidelidade sonora”

ou por "gravações musicais abaixo dos padrões de uma gravação profissional *mainstream*, seja por conta de equipamento deficiente, fundos escassos ou escolha estética" (VALLEE, 2014, *apud* MOREIRA, 2019, p. 1). O volume alto é uma forma de invadir, muitas vezes, o espaço do outro como forma de “enfrentamento”. Conforme argumenta Felipe Trotta, “a atitude de ouvir som alto – e, sobretudo de ouvir funk alto – é uma atitude de enfrentamento, que pode ser extremamente desagradável e por isso potencialmente eficaz” (TROTТА, 2014, p, 15).

No caso do funk, inicialmente, o modo de produção era precário em razão da baixa qualidade de equipamentos como computadores, placas de áudio e microfones baratos, *softwares* de edição de áudio piratas ou gratuitos e com poucos recursos de edição. Também não se tinha espaço apropriado para gravação; a produção ocorria de forma improvisada e sem isolamento acústico, o que permitia a interferência de sons externos no momento da captação da voz e/ ou instrumentos. A seguir, a transcrição de um motivo melódico bastante usado no funk conforme o período descrito acima:



Essa célula rítmica é um exemplo de base de funk produzido atualmente, similar a outras onde se varia apenas o tipo de instrumento rítmico e timbres que irão reproduzi-las, que pode ter intervalo melódico ou não. Vale salientar que o *beat* ou o ritmo formado pela repetição dessa célula é produzido digitalmente, através de edição digital em *softwares* ou manualmente em controladores midi, onde DJs tocam com os dedos em *pads*, ou botões. Abaixo, transcrevo mais um exemplo de funk que usa o recurso da segunda menor, no caso, do modo lócrio, para exemplificar a intenção de provocar estranhamento a quem não tem o *habitus* (BOURDIEU, 2008) da escuta do funk, e provocar sensações corpóreas e anímicas:

Motif funk - lócrio

Meu telefone tocou

MC Delux e DJ Paulinho Único



As cantoras e cantores de funk, em grande parte, não possuem técnica vocal, outro fato que se contrapõe ao mercado musical. Eles cantam para se divertir, se expressar e ganhar seus cachês, sem se preocupar com questões técnicas como afinação, impositação vocal ou interpretações virtuosísticas. Este aspecto também incomoda bastante os ouvintes mais habituados à escuta de música erudita ou comercial. As novas formas digitais de produção de sonoridades, das quais deriva o funk, são originárias das “transformações nas sensibilidades sonoras no mundo contemporâneo” (BACAL 2008 p. 323). Tatiana Bacal destaca o fato de que atualmente os sons são “criados pelo computador” (idem, p. 326). Essa mudança interfere nos modos de produção do funk, provocando a migração entre a mídia clássica para a era da “‘nova mídia’ a ‘cultura como tecnologia’” (idem, p. 329).

4. As letras de funk e a poética dos palavrões

Nesta sessão abordarei algumas das palavras que compõem o léxico das letras de funk, cujo modelo é o funk “putaria”. Em razão de sua natureza erótico-obscena, compreendo que as letras do funk lésbico reúnem características que configuram o que denomino por poética dos palavrões. Foi preciso conceituar o termo “palavrão”, para analisar o impacto que causa ao se destacar do discurso socialmente aceito. Nesta lógica, não usarei o termo palavrão em seu sentido corriqueiro ou do uso diário, mas sim, como um conceito teórico. Os palavrões não são palavras neutras, do ponto de vista social e cultural, embora o termo “erótico-obsceno” arrefeça o peso atribuído a elas por questões morais, coloniais, religiosas etc. Embora Vivian Regina Orsi Galdino de Souza (2007) já tenha se referido ao palavrão como “linguagem erótico-obscena”, eu optei por empregar o termo “palavrão” justamente para retirar essa neutralidade que a expressão suscita. O palavrão, especificamente os que se referem à genitália feminina, carrega em si um conjunto de significados culturalmente perpetuados pela figura hegemônica do homem branco e heterossexual. Por isso atribui um caráter depreciativo ao corpo feminino, às suas partes erotizadas e a formas de viver diferentes do padrão normativo, por meio da palavra e o que ela comunica. O palavrão não é só uma expressão obscena, é um termo que irrompe de dentro da linguagem convencional. Então, de fato, é uma palavra grande, é um “palavrão”, cujo significado foi “socialmente construído”, nos termos de Stuart Hall (2016). E se são construções sociais, a princípio podem ser desconstruídas. No entanto, essa desconstrução não é fácil de ser realizada, considerando que a construção está fortemente assentada no *habitus*. Mas não é impossível. É necessário criar contextos que propiciem essa

desconstrução, e isto demanda a construção de espaços físicos e afetivos favoráveis a esse processo, como as festas lésbicas.

O conceito o *habitus*, desenvolvido por Pierre Bourdieu (2018) auxilia na compreensão das sensações corporais causadas pelos palavrões, pois se refere ao processo de incorporação ou inserção de uma cultura no corpo. Bourdieu discute a questão do bom gosto em seu livro “*Distinções*” e como o gosto leva à construção do *habitus* e a incorporação de certo *habitus* corporal. Este *habitus* corporal quando se defronta com algo de mal gosto, faz o corpo reagir negativamente. Os palavrões, nessa lógica, podem ser considerados de mal gosto por uma ótica conservadora e/ ou tradicional, pois provocam repulsa, nojo, etc.

Pensando na poética dos palavrões como uma forma de linguagem que impacta corpos e provoca ranhuras no tecido “moral” da sociedade, destaco o pensamento do linguista Antoine Meillet, que compreende linguagem como “eminentemente um fato social” (MEILLET, 2016 p. 29). Meillet aponta para a existência de “fenômenos psíquicos que intervêm na linguagem humana” (MEILLET, 2016, p. 31). Como exemplo da substituição das referências fálicas, destaco a frase de uma letra de funk cantado nas festas que diz “senta na minha cara”, cuja versão original é “senta na minha vara”. Esta substituição de palavras e ressignificação dos palavrões e tabus atribuídos ao corpo lésbico, é o aspecto subjetivamente político da poética do funk lésbico. A seguir, alguns exemplos de letras de funk lésbico e que são permitidos nas festas:

É linguadinha na xoxota, é dedada nas piriquita, ô sapatão, sarra sua xota na minha
(MC Mano Feu)

Eu sou Marie, Gosto muito de uma surra de xoxota
(MC Marie)

Destaco outro exemplo de funk que usa a poética dos palavrões e que é o que mais fez sucesso nas pistas, conforme observei na etnografia:

Chupa xoxota na maciota, chupar xoxota é uma coisa linda
Meter a língua na sua vagina, só não gosta quem não fez ainda
(MC 2K)

Embora este funk tenha sido composto e interpretado por um homem, a narrativa enfatiza o prazer feminino, cujo efeito é o grande engajamento e euforia que causa entre as participantes quando o escutam e o cantam juntas nas festas.

5. O corpo que dança e canta palavrão

Embora nas festas as DJs toquem outros gêneros musicais, é na hora do funk, com sua sonoridade vigorosa e poética dos palavrões, que esses corpos dançam freneticamente. Muitas jovens se movem durante toda a festa em gestos sensuais, como o destacado “balançar a raba” ou *Twerk* em inglês, que consiste no gesto corporal de agachar as pernas, colocar as mãos sobre os joelhos e balançar as nádegas num movimento ora circular, ora de cima para baixo e vice-versa no mesmo ritmo da batida do funk. Além do movimento coletivo dos corpos na pista de dança, também ocorre a performance individual das MCs. Em ambas as festas, durante todo o evento os corpos dançam, porém na festa Sarrada no Brejo ocorre o momento chamado de *Lap Dance*, que causa grande euforia coletiva. Esta ação ocorre, já quase no fim da festa, onde algumas mulheres negras e gordas sentam em cadeiras posicionadas no palco, uma do lado da outra. Enquanto elas fazem gestos sensuais e expõem seus corpos com roupas bem pequenas, outras mulheres que estão na pista sobrem no palco e começam a performar junto, cada uma com seu suposto par. Não existe relacionamento nem vínculo afetivo nesta performance, mas sim, a possibilidade de experimentação de seus próprios corpos e o contato com outros, pela via da excitação da libido e gestos eróticos que simulam uma relação sexual entre mulheres.

Nestas coreografias existem significados que são compartilhados, principalmente no que se refere à autonomia do corpo de experimentar seus prazeres com liberdade e segurança, pois conforme argumenta Bourdieu, o corpo é “portador de sinais” e “produtor de signos que são marcados em sua substância perceptível pela relação com o corpo (BOURDIEU, 2008, p. 183). Considerando este argumento, é possível compreender o corpo lésbico como um portador de sentidos que se manifestam pelo funk. O corpo que dança na festa ao som do funk lésbico, se configura por camadas de questões existenciais que incidem no modo-de-ser, de dançar a dança do mundo pós-moderno, com todos os seus dilemas referentes à lesbiandade e à diversidade como um todo.

O que se vê numa pista de dança de uma dessas festas lésbicas que tocam funk, não é somente corpos em movimento: são ressignificações de estereótipos homofóbicos e misóginos que ocorrem quando o corpo se move sobre o chão político, nos termos de André Lepecki (2013) A dança investigada por Lepecki realiza a política do chão, pois “é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias-fantasmas, que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele (LEPECKI, 2013, p. 115). O chão que as lésbicas dançam funk é irregular no sentido de oferecer riscos de quedas e tropeços.

O plano do tropeço, pode ser pensado como o lugar no mundo das jovens lésbicas, cujas existências são postas em risco a todo instante. E, dependendo da classe social, quanto mais baixa, mais rugosidade este chão apresenta. No movimento corporal de “balançar a raba”, as jovens vivenciam, incorporam e compartilham formas de driblar a homofobia e a opressão, como também aprendem a valorizar seus corpos como sendo seus espaços no mundo e forma de expressão poderosa. Nestas ações aparentemente alienadas do universo do funk, a mulher lésbica encontra em si e na coletividade o engajamento para dançar e se expressar sobre o chão político (LEPECKI, 2013) por meio de seu corpo também político. Um corpo que ressignifica os palavrões a ele deferidos como ofensa. Neste movimento de ressignificação, os símbolos das ofensas, se tornam ícones de resistência que empoderam e valorizam esses corpos.

Referências bibliográficas

BACAL, Tatiana. “Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destruição de um nome”. In: **Leituras sobre música popular** : reflexões sobre sonoridades e culturas (Giumbelli) *et al.* – Rio de Janeiro : 7 letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção** : crítica social do julgamento. – São Paulo : Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BRAGA, Gibran Teixeira. “**O fervo e a luta**”: políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim. Tese e doutorado em Antropologia Social apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01102018-115157/pt-br.php>. Acessado em 15/12/20.

BRETON, David Le. **Antropologia do Corpo**. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2021.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Ed. Boitempo, 2021.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, **Anpocs**, 1984, p. 223-244.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: Paulo Raposo et al (orgs). **A terra do não-lugar**. Diálogos entre antropologia e performance, Florianópolis: editora UFSC, 2013, p. 109 – 120.

MEILLET, Antonie. **Como as Palavras Mudam de Sentido**. (org.) Rafael Faraco Benthien, Miguel Soares Palmeira. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MOREIRA, Rafael Hermés Mondoni. A estética *lo-fi* enquanto potencial ferramenta analítica na produção musical do funk paulistano: aplicações em *Bum Bum Tam Tam* de MC Fioti. In: **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas – 2019.** Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5953/2234>. Acessado em: 05/03/2021.

SHANK, Barry. **Dissonant identities the rock “n” roll scene in Austin, Texas.** Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994.

TROTTA, Felipe da Costa. A Música que Incomoda: o funk e o rolezinho. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - **XXIII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.