

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
**HISTÓRIA BACHARELADO/LICENCIATURA**

**GREICI LUANA DOS SANTOS**

**Masculinidades plurais nos videoclipes de funk produzidos pela Kondzilla (2020)**

Florianópolis

2022

Greici Luana dos Santos

**Masculinidades plurais nos videoclipes de funk produzidos pela Kondzilla (2020)**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel/Licenciado em História, sob orientação da Prof. Cristina Scheibe Wolff

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de  
Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Santos, Greici Luana dos  
Masculinidades plurais nos videocliques de funk produzidos  
pela Kondzilla (2020) / Greici Luana dos Santos  
; orientador, Cristina Scheibe Wolff, 2022.  
68 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,  
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. História. 2. masculinidades. 3. performance de gênero. 4.  
gênero. 5. funk. I. Wolff, Cristina Scheibe.  
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em  
História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**ATA DE DEFESA DE TCC**

Aos dezesseis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois, às dez horas por videoconferência, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora Cristina Scheibe Wolff, Orientadora e Presidente, do Professor Vanderlei Machado, Titular da Banca, e pela Professora Soraia Carolina de Mello, Suplente, designados(as) pela Portaria nº01 /2022/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Greici Luana dos Santos**, subordinado ao título: **“Masculinidades plurais nos videoclipes de funk produzidos pela Kondzilla (2020)”**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora Cristina Scheibe Wolff, a nota final 10,0, do Professor Vanderlei Machado, a nota final 10,0 ; sendo aprovado(a) com a nota final 10,0. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia vinte e três de fevereiro de dois mil e vinte e dois. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 16 de fevereiro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof.a Cristina Scheibe Wolff



Documento assinado digitalmente  
Cristina Scheibe Wolff  
Data: 16/02/2022 11:45:33-0300  
CPF: 777.459.309-87  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Vanderlei Machado



Documento assinado digitalmente  
VANDERLEI MACHADO  
Data: 16/02/2022 17:07:03-0300  
CPF: 591.060.779-00  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Soraia Carolina de Mello

Candidata Greici Luana dos Santos



Documento assinado digitalmente  
Greici Luana dos Santos  
Data: 17/02/2022 11:08:55-0300  
CPF: 067.072.479-30  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Greici Luana dos Santos, matrícula n.º 16101517, entregou a versão final de seu TCC cujo título é "Masculinidades plurais nos videoclipes de funk produzidos pela Kondzilla (2020)", com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 21 de fevereiro de 2022.



Documento assinado digitalmente  
Cristina Scheibe Wolff  
Data: 21/02/2022 12:28:10-0300  
CPF: 777.459.309-87  
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

---

Profa. Cristina Scheibe Wolff

Orientador(a)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais que incentivaram os meus estudos e nunca desistiram de me auxiliar em minha jornada em busca de conhecimento. Todo o meu reconhecimento ao meu pai e minha mãe que enfrentaram todas as dificuldades da vida, trabalhando dobrado para possibilitar o meu desenvolvimento pessoal. À minha mãe que é um exemplo de coragem e superação e que me ensinou a ser a mulher que sou hoje, tendo a confiança necessária para desenvolver este trabalho. Ao meu pai que me forneceu todo o privilégio de uma formação integral sem que me preocupasse com as adversidades da vida, mesmo com todos os empecilhos, e que me ofereceu um amor grandioso. O meu amor incondicional e a minha gratidão aos amores da minha vida.

Agradeço aos amigos que fizeram parte dessa jornada e a tornaram mais leve. À Bárbara por ter tornado meus dias mais divertidos e por ter me ajudado a continuar esse projeto desenvolvido. À Sarah por ter me proporcionado um caminho com muitos risos e tranquilidade e por sempre me apoiar nesse percurso. Ao Maurício pela amizade inesperada e maravilhosa e que tornou os desabafos e reflexões sobre a vida mais agradáveis. À Horrana e ao Douglas pelos bons momentos de conversa à sombra das árvores da UFSC. Amigos meus que levarei no coração e que me ajudaram em momentos difíceis de depressão e ansiedade. Cada um fez parte de minha história e de minha memória. E cada um ajudou a formar a pessoa que hoje eu sou com seu carinho, atenção, alegria e parceria.

A todos que participaram de minha formação de uma maneira ou outra. Aos professores da UFSC que possibilitaram o caminho que trilhei e que proporciona um ensino excelente aos alunos de História. Ao curso de História que me ensinou muito sobre a vida e que me fez quem sou hoje. À UFSC, universidade pública que oferece um ótimo ensino e que possibilitou minha participação e formação no curso de História.

Ao PET-História que fez parte de minha trajetória e que possibilitou a ampliação de meu conhecimento bem como o meu desenvolvimento enquanto pessoa. Agradeço também ao Projeto Práticas Corporais do CED, que permitiu minha inclusão no grupo e meu desenvolvimento pessoal e profissional, possibilitando momentos de muita alegria e empatia. Enfim, meu agradecimento a todos os programas da UFSC e pessoas que

possibilitam o desenvolvimento e a circulação de conhecimento e pesquisas e que auxiliam em um mundo mais igualitário e humano. Um agradecimento especial à professora Cristina Scheibe Wolff que aceitou me orientar e que participou no desenvolvimento do trabalho de forma presente.

Finalmente, termino o curso de História depois de um longo caminho percorrido e finalizo mais uma etapa da vida pronta para o próximo passo. Como historiadora e professora carrego responsabilidades e deveres que precisam de atenção. Minha função enquanto educadora e mulher se referem ao campo da conscientização e do fortalecimento da educação enquanto um ato de libertação. Vivemos em tempos complexos e que requer a superação de muitos obstáculos, onde o medo e a descrença em vários setores, como o científico, fazem parte das diferentes realidades. Manter a esperança e resistência parece ser a única saída e não desistirei tão fácil.

## RESUMO

O presente trabalho procura analisar as diferentes formas de construir e performatizar as masculinidades, tendo como objeto de análise cinco videoclipes de músicas de funk produzidos pela produtora Kondzilla e cantados por MCs homens que desempenham masculinidades que ora se aproximam e ora se afastam uma das outras. Para isso, a utilização do conceito de masculinidade de Michael Kimmel e também o emprego das categorias desenvolvidas por Raewyn Connel é de extrema importância. A análise dos videoclipes leva em conta principalmente as imagens e a letra da música, bem como o contexto histórico e social em que são produzidos. Percebe-se que os Mcs possuem diferentes formas de expressar sua masculinidade associando-a com a sexualidade, deveres e espaços masculinos, por isso a ideia de masculinidades plurais, mesmo no contexto relativamente limitado do funk. Dessa maneira, as mídias ajudam a formar a identidade de jovens e adolescentes que consomem desses produtos culturais. Como parte integrante da sociedade e da cultura o funk apresenta ao mesmo tempo em que modifica formas de masculinidades.

**Palavras-chave:** funk; masculinidades; performance de gênero; gênero



## **ABSTRACT**

The present work seeks to analyze the different ways of building and performing masculinities, having as object of analysis five video clips of funk songs produced by the producer Kondzilla and sung by male MCs who play masculinities that sometimes approach and sometimes move away from each other. For this, the use of Michael Kimmel's concept of masculinity and also the use of the categories developed by Raewyn Connel is extremely important. The analysis of video clips mainly takes into account the images and lyrics of the song, as well as the historical and social context in which they are produced. It is notice that MCs have different ways of expressing their masculinity, associating it with male sexuality, duties and masculine spaces, hence the idea of plural masculinities, even in the relatively limited context of funk. In this way, the media helps to form the identity of young people and teenagers who consume these cultural products. As an integral part of society and culture, funk presents at the same time it modifies forms of masculinity.

**Keywords:** funk; masculinity; gender performance; gender.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "Na Raba Toma Tapão", Mc Niack .....	39
Figura 2 - "Te Gusta", Mc Kevinho .....	42
Figura 3 - "Te Gusta", Mc Kevinho .....	42
Figura 4 - "Mulher Cativante", Mc Paulin da Capital, Mc Lipi e Dj GM .....	47
Figura 5 - "Motoloka", Mc Lipi.....	49
Figura 6 - "Motoloka", Mc Lipi.....	50
Figura 7 - "Olha esses Robôs/ Despertador das Favelas", Mc Lipi e Mc Digo STC .....	51
Figura 8 - "Olha esses Robôs/ Despertador das Favelas", Mc Lipi e Mc Digo STC .....	51
Figura 9 - Pintura "A Redenção de Cam" de 1895, Modesto Brocos.....	54

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	11
2	CAPÍTULO I – HISTÓRIAS E CONTEXTOS .....	18
2.1	Contextos periféricos .....	18
2.2	Breve História do Funk .....	23
2.3	A Kondzilla.....	31
3	CAPÍTULO II - AS MASCULINIDADES REPRESENTADAS NO FUNK .....	35
3.1	O conceito de masculinidade .....	35
3.2	Masculinidade no funk .....	38
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
	FONTES.....	60
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61

## 1 INTRODUÇÃO

Ao propor este trabalho, recordei-me de minha experiência com o funk. Vinda de uma escola pública dos anos 2000 existia uma rixa desnecessária dos jovens entre funk e rock, muitos diziam que funk era um tipo de música indecente e que rock sim era música de verdade. Ainda bem que crescemos e com isso amadurecemos. Notei que minha adolescência foi cheia destes preconceitos e que, ao me deparar com funk, o que vinha em minha mente estava sempre relacionado aos estereótipos criados: só fala de sexo, criminalidade, é vulgar. Já pronta para decidir meu tema de TCC, percebi que o funk não era apenas um ritmo musical, muito contagiante por sinal, mas também fruto de uma sociedade, uma manifestação cultural e social de extrema importância e que pode afetar e modificar muitas vidas. Dentro de tudo isso, um aspecto me chamava atenção: a maneira pela qual os rapazes se comportavam nos videoclipes. Muito se fala da maneira como o funk retrata a imagem das mulheres e como estas se apoderam destas imagens e as transformam. Mas pouco se fala de como este mesmo material cria/divulga também masculinidades, imagens de homens. E foi nesse sentido que este trabalho foi pensado e desenvolvido. Assim, pretendo neste trabalho discutir como as masculinidades são abordadas em audiovisuais de Funk que consideramos representativos.

Como parte da cultura, o funk representa as intensas relações vividas na realidade social. Dessa forma, a violência, a sexualidade, as relações de gênero e as questões econômicas são perceptíveis nas construções do ritmo. Consoante Pedro (2015), para compreender melhor o aspecto da sexualidade presente nas letras de funk - o que, vale ressaltar, não é uma novidade nas músicas brasileiras - precisa-se pensar o vínculo que o gênero musical tem com o mercado fonográfico. É possível perceber em algumas letras de funk, onde o elemento da sexualidade aparece, que metáforas para falar sobre o assunto não são necessárias, as palavras são explícitas. Isso acontece porque assuntos ligados a sexo são vendáveis (PEDRO, 2015. p. 103-104). Nesse aspecto, a sexualidade é, muitas vezes, uma forma de certificar o gênero: “Os papéis que cabem a cada um dos personagens no mundo do funk são claros, e muitas vezes encenados nos palcos durante apresentações, ou pelo público dançando. Para o homem quase sempre cabe o papel de jovem macho sedutor” (PEDRO, 2015. p. 104). Dessa forma, muitas letras de funk cantadas por homens e mulheres, apenas ratificam o sistema de gênero socialmente criado, embora muitas mulheres alterem ou questionem, de certa forma, a lógica patriarcal. Para além da sexualidade que aparece nas

letras de funk, o gênero é outro aspecto que também pode ser notado tanto nas letras, como nos videoclipes (imagens, danças, vestimentas etc.). Nesse viés, as masculinidades são expressões de gênero que estão em evidência nos audiovisuais.

Para o desenvolvimento do projeto foram escolhidos cinco videoclipes de funk disponíveis no canal Kondzilla no Youtube. A seleção levou em conta os videoclipes que fossem cantados somente por homens e que fossem os mais visualizados até o momento da seleção. Foram selecionados videoclipes que foram feitos em 2020 de janeiro a junho. Esse recorte temporal está relacionado com o tempo disponível para a elaboração do projeto a ser desenvolvido. Os videoclipes escolhidos foram: Mc Niak - Na raba toma tapão (com 127.670.748 visualizações); Mc Paulin da Capital, Mc Lipi e Dj GM- Mulher Cativante (com 106.395.293 visualizações); Mc Lipi- Motoloka (com 95.089.859 visualizações); Mc Lipi e Mc Diogo STC- Olha esses robôs/despertador das favelas (com 61.224.210 visualizações); e Kevinho- Te Gusta (com 47.013.915 visualizações). Foi escolhido o canal Kondzilla por sua relevância frente a produção de videoclipes de funk no Brasil. O canal conta com mais de 64 milhões de inscritos, sendo um dos maiores canais de música do mundo.

Pode-se colocar também a importância que o audiovisual tem para a divulgação desses artistas que buscam visibilidade em um país que, muitas vezes, criminaliza o gênero musical. Os objetivos deste trabalho são analisar como as masculinidades são expressas nos videoclipes de funk brasileiros, divulgados no canal Kondzilla no primeiro semestre de 2020 sob uma perspectiva histórica; compreender como as identidades de gênero são representadas nas letras e nas construções imagéticas e sonoras desses clipes, atentando para as relações com a História do tempo presente; explorar a importância dos audiovisuais musicais na construção de referências de gênero.

O tema a respeito da masculinidade percebida nos videoclipes de funk foi escolhido pela relevância que o gênero musical funk tem conquistado na sociedade brasileira, principalmente entre os jovens. Em pesquisa feita pelo portal de notícias G1, constatou-se que o funk foi o segundo gênero musical mais ouvido no Spotify em 2020 (ORTEGA, 2020). Essa informação mostra a importância que o funk tem assumido socialmente e pode implicar em uma maior necessidade de estudos sobre o ritmo, sua história e seu valor social, econômico e político. Tendo em vista tal importância, faz-se necessário um estudo mais aprofundado a respeito do ritmo. Para o presente estudo, intenta-se perceber quais significados de masculinidade é posto, implícita ou explicitamente, nos videoclipes de funk produzidos no

primeiro semestre de 2020 pela produtora Kondzilla. Como representação cultural, o funk (re)produz significados e, ao mesmo tempo, é influenciado pela sociedade da qual faz parte. Dessa maneira, é possível perceber, dentre outras coisas, representações de gênero que o influenciam. Os papéis sociais idealizados das mulheres e dos homens são colocados nas letras e nos vídeos, podendo ser manipulados conforme o intuito do artista, que eventualmente se coloca contra as masculinidades e feminilidades hegemônicas. O funk, como dito anteriormente, pode influenciar a maneira pela qual os jovens constroem suas próprias masculinidades bem como pode criar nas mulheres determinadas expectativas referentes à masculinidade. Cria-se, portanto, a necessidade de estudar melhor o gênero musical, atentando para essas construções de identidade que o funk pode ajudar a formar. Comumente criminalizado<sup>1</sup>, o funk tem acesso a diversos públicos, que muitas vezes se encontram marginalizados pelo Estado, e produz sentidos e significados para quem escuta. A violência presente de várias formas nas letras e clipes de funk são parte presente na vida da periferia, falar sobre a realidade em que vivem é apenas uma das possíveis características do gênero musical. A violência policial, econômica e de gênero são perceptíveis na construção. É necessário, portanto, dar visibilidade às discussões que inserem o funk como parte integrante da cultura brasileira, analisando as possibilidades que o ritmo introduz na sociedade.

Ao mesmo tempo sabemos que os padrões de masculinidades estão ligados a muitos problemas da sociedade brasileira, como a violência contra as mulheres e os assédios sexuais, por exemplo. Assim, estudar as masculinidades pode nos ajudar a desfazer estereótipos e vislumbrar maneiras de superar as desigualdades de gênero.

[...] na América Latina, os meios de comunicação e as indústrias culturais ocupam um lugar importante na reprodução e na consolidação dos modelos hegemônicos de masculinidade centrados na heterossexualidade, na autoridade masculina e na disponibilidade feminina. A constante mobilização da imagem de uma identidade masculina, viril, forte e heterossexual é utilizada na região para criar necessidades de consumo diferenciadas segundo os sexos, no contexto da economia global. Ao mesmo tempo, a análise do impacto das indústrias musicais na identidade masculina ressalta sua importância no desenvolvimento mais ou menos importante de uma capacidade de atuar entre as(os) espectadoras (es)-consumidoras(es) que confrontam as injunções e as ideologias de gênero difundidas por esses produtos musicais e publicitários (VIGOYA, 2018. p. 180-181)

---

<sup>1</sup> Pode-se abrir uma reflexão a respeito de como o funk é associado a jovens negros e como estes são vistos como uma ameaça em potencial à sociedade. Dessa forma, há uma perseguição do ritmo, criando estereótipos: “funk é coisa de preto”; “funk é coisa de bandido”; “funk só fala de putaria”. São algumas frases que escutamos e que muitas vezes embasam argumentos que possibilitam que policiais invadam bailes de funk e possam prender os jovens. Veremos mais sobre isso no capítulo I- Breve História do Funk.

Para analisar os videoclipes de funk previamente selecionados e compreender como as masculinidades são representadas, irei utilizar algumas categorias teóricas e campos de conhecimento. São eles: História do Tempo Presente, história nos audiovisuais; entendimento do gênero musical funk, sua origem e formação; e entendimento das categorias de masculinidade, gênero e performance de gênero.

Segundo Christian Delacroix (2018), a História do Tempo Presente se conecta com as demandas sociais por justiça e reconhecimento advindas de um passado traumático, um “passado que não passa” (DELACROIX, 2018. p. 47). Segundo o historiador, as testemunhas (uma das possíveis fontes da História do Tempo Presente) e os historiadores compartilham a contemporaneidade, desse modo, o historiador do Tempo Presente escreve a história dos vivos e “o presente é para ele um presente redobrado, o da escrita e o do seu objeto (70-71)” (DELACROIX, 2018. p. 72). Dessa maneira, pode haver um intenso debate entre os atores vivos e os pesquisadores e, embora seja complicado lidar com as diferentes temporalidades existentes no presente e com a aproximação histórica entre o historiador e a fonte, a História do Tempo Presente faz parte do ofício do historiador.

Dentro das possíveis fontes da História do Tempo Presente, salienta-se, para esse trabalho, a importância dos audiovisuais. Michèle Lagny (2012), no texto “Imagens audiovisuais e História do tempo presente”, afirma que foi a partir dos anos 60 que os historiadores começaram a se interessar pelos audiovisuais e passaram a considerá-los como fontes passíveis de estudos, em especial o cinema. As fontes audiovisuais representaram uma nova forma de investigação da História do Tempo Presente e para sua análise novos métodos investigativos precisavam ser pensados. Para o autor Marcos Napolitano (2008), para fazer a análise de um audiovisual, não basta relacioná-lo com a História, é necessário entender como o audiovisual analisado é construído, suas características e seu formato. Pode-se destacar a relação que deve existir entre gênero e História.

Joana Maria Pedro (2011), ao falar de Joan Scott, afirma que a História não é neutra e “é uma narrativa sobre o sexo masculino e constitui o gênero ao definir que somente, ou principalmente, os homens fazem história” (PEDRO, 2011. p. 273). Dessa maneira, o uso da categoria gênero, para a autora, pode e deve ser pensado como transversal à História e, portanto, ser incluído no estudo e na escrita da História (PEDRO, 2011. p. 277). Dessa forma,

estudar esse tema tem se tornado cada vez mais relevante para historiadoras e historiadores, pois não se pode pensar a História sem pensar a sua escrita e como o gênero afeta ela. Segundo a autora, falar sobre gênero é permitir que as relações entre homens e mulheres; entre homens; e entre mulheres sejam também destacadas nos trabalhos de História. Para pensar o gênero iremos utilizar também os trabalhos de Joan Scott (1995) e para refletirmos sobre as masculinidades nos basearemos principalmente em Michael S Kimmel (1998). Scott reflete como o gênero influencia as relações sociais e Kimmel nos auxilia possibilitando entender que as masculinidades são construídas ao longo da vida através das relações sociais.

Para pensar funk utilizamos muito os trabalhos de Thomaz Marcondes Garcia Pedro que faz uma análise do surgimento do funk, entendendo as complexidades e transformações do funk: “Como qualquer outra produção cultural, o funk é atravessado por diversos elementos, não somente musicais. Existe uma intensa relação entre as expressões sonoras e os processos sócio-históricos nas quais elas estão inseridas” (PEDRO, 2015 p. 4). Dessa maneira, é possível perceber as relações vividas diariamente representadas e refletidas no gênero musical em questão.

Para a análise dos videoclipes, pretende-se utilizar a tese de Thiago Soares (2009), “A construção imagética dos videoclipes: canção, gênero e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática”, que irá auxiliar o desenvolvimento de uma análise do audiovisual de maneira mais completa, pois, além da canção, há também o aspecto visual. Na tese, Soares propõe uma metodologia de análise de videoclipes:

Metodologias funcionam como engrenagens que nos ajudam a chegar aos objetos, descrevê-los, analisá-los, sempre tentando complexificar as relações existentes entre disposição plástica e sua expressão, texto e contexto, produto e mercado. No nosso caso, uma metodologia de análise de clipes que se angaria em três conceitos basilares – a relação entre videoclipe, canção, gêneros e performance – tem, logicamente, um sustentáculo conceitual mais encorpado em alguma de suas relações (SOARES, 2009. p. 18-19)

A partir das análises próprias dos audiovisuais, planeja-se fazer a análise propriamente de gênero, conectando essa análise com o aspecto historiográfico. Espera-se ser possível perceber nos videoclipes a maneira como as masculinidades são construídas e observadas e como o gênero se comporta. Isso reflete a sociedade a qual estamos presentes, uma vez que as produções musicais não estão descoladas da realidade social e influenciam a maneira que muitos jovens enxergam a realidade.



Cada videoclipe será analisado levando em consideração três aspectos importantes: canção, gênero musical e performance. Para o estudo dos videoclipes é necessário perceber sua produção e circulação, definindo a localização do videoclipe perante a indústria fonográfica (no centro da indústria ou à margem dela):

Compreende-se por análise midiática de um videoclipe, o conjunto de procedimentos que visam localizar, no objeto audiovisual, marcas que possam ser compreendidas como instrumentais para a compreensão das condições de produção e de reconhecimento (VERÓN, 2004) deste produto, obedecendo a procedimentos que passem pela compreensão de que o videoclipe se configura na extensão da canção popular massiva, integra modos de endereçamento dos gêneros televisivo e musical e está circunscrito na lógica de consumo do mercado musical e mais amplamente na indústria do entretenimento (SOARES, 2009. p. 131-132)

Em relação a “canção” é importante identificar e analisar os “ganchos” presentes nos videoclipes. Os “ganchos” permitem que as canções se tornem visíveis nos videoclipes - quando é possível perceber no clipe um reforço da letra, por exemplo. Nesse sentido, será analisado o clipe juntamente com a letra da música que ele está performando. Em que momentos é possível perceber conexões entre ambos? Que conexões são essas? Essas são perguntas importantes de serem feitas para a análise do videoclipe.

No que concerne ao aspecto do gênero musical, é necessário perceber os acordos que o gênero musical empreende - como uma forma específica de dançar ou de se portar, por exemplo. Dessa maneira, será analisado o videoclipe tendo em vista que determinados gêneros musicais, no nosso caso o funk, apresentam determinadas formas de dançar e se comportar. De que maneira essas formas aparecem no videoclipe em questão? Em quais momentos? São perguntas igualmente importantes.

Por último, a análise do videoclipe deve levar em consideração a performance desenvolvida. Cada videoclipe performa a canção que a ele corresponde, nesse sentido é preciso identificar gestos feitos nos clipes, os cenários onde os clipes se passam, os cortes de câmera, entre outras características. Serão feitas as seguintes perguntas: Onde o clipe acontece? Quem protagoniza o clipe? Quais são os atores? Que tipo de vestuário é utilizado? Após definir essas características será possível analisar os aspectos de gênero presentes nos videoclipes. O videoclipe será analisado parte por parte, percebendo cada característica antes pontuada. Cada minutagem pode mudar o cenário, os atores e até o foco da câmera. Será que essas mudanças mudam o significado do videoclipe? Como afeta o desenvolvimento da história presente no clipe? Cada clipe será analisado separadamente, atentando-se para os detalhes do clipe e para os momentos que ações ocorrem. Cada parte do clipe pode oferecer

uma visão diferente sobre a música e por isso é importante analisá-los atentando para essas partes.

A partir dessa análise prévia, será possível analisar como as masculinidades são apresentadas, que símbolos são possíveis perceber nos videocliques e que nos remetem a essas masculinidades? Como os homens e mulheres são colocados e se portam nesses clipes? Essas são perguntas importantes a serem feitas para os videocliques analisados. Cada parte do videoclipe anteriormente analisado será examinada, nesse ponto, a partir da perspectiva de gênero e História. Os pontos que antes foram levantados serão novamente retomados a fim de entender a construção de gênero.

O trabalho conta com dois capítulos. No primeiro capítulo apresentamos uma leitura das histórias e contextos que formaram nosso objeto de análise, o Funk. Para tanto, como a periferia foi desenvolvida, o funk e posteriormente a Kondzilla. No segundo capítulo será discutido o que se entende por masculinidade e como os videocliques constroem a imagem do “ser homem”. Será então finalizado o trabalho com a conclusão.

Este trabalho dialoga com o projeto de pesquisa “A internet como campo de disputas para a igualdade de Gênero”, coordenado pela Profa. Cristina Scheibe Wolff e desenvolvido no Laboratório de Estudos de Gênero e História – LEGH/UFSC, com financiamento da FAPESC.

## 2 CAPÍTULO I – HISTÓRIAS E CONTEXTOS

### 2.1 Contextos periféricos

O funk, enquanto manifestação cultural e artística tem sua história relacionada diretamente com a periferia das cidades, primeiro do Rio de Janeiro e depois de outras localidades. Portanto, o funk reflete, em muitas circunstâncias, as características periféricas. Sendo assim, para entender o gênero musical se faz necessário entender um pouco da história e do cotidiano das favelas brasileiras.

A história de formação do Brasil, enquanto um país independente, é extremamente violenta, tendo passado por séculos de dominação. A criação das periferias é apenas uma das muitas consequências desses processos. Após a declaração da independência do Brasil em 1822 e a abolição da escravatura em 1888 que libertou os/as escravizados/as no Brasil, a população liberta se viu liberadas dos trabalhos forçados ao passo que eram agora responsáveis completas por seus destinos. Essas mudanças de realidade não foram acompanhadas pelo auxílio do Estado, tirando a responsabilidade dos órgãos públicos e dos antigos escravocratas de reparar os crimes contra a população negra. A vida da população negra não facilitou com o fim da escravidão, abandonados pelo poder público, as pessoas necessitaram buscar meios de sobrevivência, muitas vezes dificultadas pela sociedade:

Todos os estereótipos negativos atribuídos aos negros, inclusive para justificar a escravidão, como sua inferioridade em relação a outras etnias/cores e sua tendência a diversos comportamentos reprováveis, não desapareceram da sociedade com o fim da escravatura. Ao contrário, foram reforçados, pois o povo negro, que detinha todos os conhecimentos práticos e vivências do trabalho na terra, agora era excluído dessa possibilidade e também, e principalmente, dos trabalhos próprios da vida urbana, em detrimento dos estrangeiros, que eram tidos como “a grande esperança nacional de progresso por salto” (1964, p. 14) (BARBOSA DE ARAUJO, 2018, p. 20)

Em um contexto de higienização das cidades e de expansão do capitalismo nas áreas urbanas, as populações pobres residentes foram expelidas para outras localidades geográficas, ocupando boa parte dos morros e dos lugares que a classe abastada das cidades não ocupava. Segundo Celso Frederico (2013), a palavra periferia teria sido cunhada pela sociologia urbana a fim de qualificar espaços onde havia “carência, marginalidade, violência e segregação”

(FREDERICO, 2013, p. 240) e que foi utilizado em movimentos e, posteriormente, pelas políticas públicas.

No final do século XIX e início do XX, o mundo passava por intensas mudanças de hábitos e relações. Buscava-se a beleza e a organização da cidade em torno de um ideal de civilização. No Brasil, tem-se aberturas para pensamentos e políticas higienistas. A necessidade de ordenar o espaço urbano, a fim de controlar as doenças que se proliferavam e tornar a cidade moderna e propícia ao capitalismo fez com que o Estado assumisse esse dever:

Nesse sentido, as empresas de transporte e o capital imobiliário se uniram à companhia de serviço de esgoto e iniciaram um processo de instalação de serviços urbanos de forma bem desigual. De acordo com SOLIS (1985:50), em 1890 o ainda inabitado bairro de Ipanema, localizado na zona sul, que tinha somente 96 prédios, era atendido com luz elétrica, esgoto e transporte, já as áreas não nobres da cidade, ou seja, os subúrbios e periferia, como Inhaúma (3,5% de habitantes da cidade), Campo Grande (3%) e Santa Cruz (2,5%) que tinham muito mais habitantes não eram atendidas por qualquer serviço de infraestrutura urbana. O capital nacional e o capital estrangeiro reafirmavam a segregação que se delineava no espaço urbano com uma ajuda do discurso higienista tornava algumas áreas mais salubres do que outras. Cabe mencionar que nas obras produzidas pelos higienistas não encontramos nenhuma menção aos problemas higiênicos ou a falta de serviços públicos das áreas periféricas ou suburbanas do Rio de Janeiro somente da área central (ALMEIDA MACHADO, 2011. p. 9)

Para os higienistas, a conexão entre pobreza e doenças era inevitável. Doenças aqui entendida de modo mais amplo, não apenas doenças físicas, como doenças morais também – a exemplo da prostituição e da vadiagem. Dentre os espaços que foram focalizados pelos higienista, consta-se os cortiços – habitações coletivas frequentadas por pessoas pobres.

Também se pontua a relação entre esse processo com a normatização de modelos de gênero. Segundo Sidney Chalhoub (2012), ao falar sobre o estudo de Freire Costa, observa que este ressalta que o discurso médico neste período reforçou formas de relacionamento entre os sexos, a mulher ficava com a sensibilidade e o homem com a inteligência, mas que não deixa claro se esta ordem era efetivada na realidade (CHALHOUB, 2012. p. 179). Ainda segundo a relação pobreza/moralidade, Afonso Soares de Oliveira Sobrinho (2013), explica que esses espaços de moradia e convivência de pessoas pobres representava “uma ameaça à própria moralidade burguesa cristã da família, em especial os locais lascivos e destruidores de lares, como os prostíbulos, geralmente localizados em áreas deterioradas da região central. (OLIVEIRA SOBRINHO, 2013. p. 213-214). Dessa maneira, percebe-se como os discursos

científicos foram moldando tanto os espaços urbanos como os corpos dos habitantes. Ainda consoante o autor, São Paulo se inspira, neste momento, em modelos de urbanizações europeus, porém negando-se a pobreza existente na cidade e afastando os pobres para “as bordas do perímetro urbano” (OLIVEIRA SOBRINHO, 2013.p. 226). Ainda em São Paulo, onde predomina uma indústria cafeeira e desenvolvem-se diversas outras indústrias tendo como mão de obra estrangeiros e brasileiros empobrecidos, são significativas as manifestações em prol de condições de trabalhos melhores.

A ausência do poder do Estado, vinculada aos constantes ataques racistas e classistas enfrentados pela periferia, colabora para a manutenção das desigualdades sociais e a dificuldade de ascensão social da favela. Essa ausência do poder público pode ser notada na falta de acesso à saúde, educação, infraestrutura, segurança e lazer. As consequências desse contexto, tendo em vista todo o processo da formação da periferia no início do século XX, nos trazem de volta ao presente e à realidade vivida pela população periférica.

Na ausência do Estado, o crime organizado dita as regras. A favela tem sua própria justiça sob a tutela do tráfico que garante o dia a dia da população. Através desse contexto e do discurso do combate às drogas, o Estado garante, com o apoio da população não periférica, o genocídio da população negra. Segundo o relatório do Atlas da violência em 2019, 77% das vítimas de homicídio foram negros, concluindo que a chance de uma pessoa negra ser assassinada é de 2,6 vezes maior de que uma pessoa não negra (CERQUEIRA, 2021. p. 49). Dentro dessa perspectiva, pode-se contar, ainda, o número de carcerários no Brasil. Segundo o Mapa do Encarceramento, em 2012 o encarceramento de pessoas negras foi 1,5 maior que os de pessoas brancas, tendo chegado a um total de 295.242 pessoas negras e 173.536 pessoas brancas (SECRETARIA- GERAL DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA, 2015. p. 33;85). Dessa forma, a violência não é proporcional à demografia, e as pessoas negras são muito mais vitimadas pela violência, especialmente pela violência exercida pelo próprio Estado.

Essa realidade fica ainda mais palpável ao observarmos as mídias que, por vezes, ressaltam preconceitos raciais e normalizam a morte de jovens da periferia. Esse é, inclusive, um ponto de destaque. Pode-se perguntar por que a morte de Ágatha Vitória Sales, de 8 anos, baleada por PMs em 2019 ou a morte do jovem de 14 anos, João Pedro Mattos Pinto, baleado dentro de casa por policiais em 2020 não receberam a mesma comoção que a morte do menino Henry Borel, de 4 anos, em 2021. Todas as mortes foram noticiadas amplamente pela mídia, embora o caso do menino Henry Borel tenha sofrido uma repercussão mais duradoura.

Pelo portal do G1 foi possível acompanhar todos os casos. É possível pensar, nesse ponto, nos processos que geram a capacidade de empatia, algo que é aprendido e não intrínseco ao ser humano. Segundo Jesse Souza, ao discorrer sobre a “segunda natureza”, apresenta que

numa dimensão mais abertamente política, não é certamente por deliberação consciente que nos solidarizamos apenas com os destinos e tragédias de nossos companheiros de classe. Assim, quando ocorre alguma tragédia, como quando jovens de classe média em desastre de carro ou uma bala perdida atinge alguém da classe média, nós todos nos comovemos, e a imprensa publica a foto do rosto, fala sobre a biografia; se a tragédia é grande o bastante, desenvolve-se discussões públicas, e a comoção pública não pode ser maior (SOUZA, 2011, p. 407).

Importante lembrar que, para o autor, o ponto que une a classe não é exatamente a renda econômica, mas sim a construção afetiva partilhada importante para a geração de empatia. Nesse aspecto, os jornais podem colaborar para a indiferença dos ataques que acontecem diariamente na periferia. Rozemberg Guimarães Silva e Alexandre Osaniyy, ao falar sobre masculinidades tóxicas, utilizam o termo “necropedagogia da crueldade”, que hospeda vários preconceitos sociais e que possibilita transformar corpos em corpos matáveis. Segundo os autores, a baixa empatia para com esses diferentes corpos possibilita que a violência praticada contra eles seja possível. É nesse aspecto que podemos falar de uma mídia jornalística que colabora para essa criação de sujeitos “sem importância”:

Essa paisagem da crueldade está associada à repetição da violência na nossa sociedade, seja por qualquer meio de divulgação e que, e sua maioria, é exposta pela mídia televisiva e/ou virtual, causando uma normalidade das violências contra as pessoas em status vulnerável e mostrando, também, para outras pessoas que fazem parte desses grupos violentados, sejam negrxs, gays, mulheres ou corpos dissidentes que elas poderão ser as próximas, propagando lhes medo de frequentarem alguns espaços e, até mesmo, de se reconhecerem como parte destes grupos, já que estão marcados para morrer (GUIMARÃES SILVE; OSANIYY, 2020. p. 153)

Nesses contextos periféricos, a periferia precisa reinventar lugares de socialização para o desenvolvimento do lazer. Importante ressaltar essa dissociação entre tempo do trabalho e tempo do lazer, algo próprio as sociedades pós Revolução Industrial e que necessita transformar o tempo em cronológico para exercer maior poder sobre o mesmo. Nesse sentido, o tempo passa a ser uma mercadoria possível de ser negociada (AQUINO, 2007. p. 481). Segundo Cássio Adriano Braz Aquino, “No caos entre necessidades econômicas e existenciais, o homem contemporâneo se vê dividido entre as obrigações impostas por suas

atividades laborais e o desejo de libertar-se dessas tarefas e, assim, poder usufruir um tempo para si” (AQUINO, 2007. p. 481). Nesse viés, os espaços da periferia se modificam para que novos espaços de socialização sejam formados. As ruas, por exemplo, podem se tornar espaços de festas e encontros entre os jovens. O surgimento do funk, como dito anteriormente, relaciona-se com a constituição do tempo livre vivido pela população da periferia. Surge da socialização nos espaços utilizados para o desenvolvimento do tempo livre e torna-se, com o passar do tempo, em um comércio vendável e que se relaciona com o mercado fonográfico e com o mercado informal.

É possível afirmar que é no universo do funk que se dão diversos processos importantes de socialização e construção da identidade dos jovens da periferia, desde a realização do lazer – no fluxo do funk – espaço de encontro dos jovens de determinado território, lugar de música e dança, encontros afetivo-sexuais, contato com o álcool e outras drogas, reconhecimentos e vivências que exercem um papel significativo dentre os indivíduos que compõem tal universo. Tais processos de socialização são comuns a praticamente todas as expressões culturais juvenis (ARAÚJO, 2018. p. 47)

Todos os funks analisados neste trabalho são de Mc’s nascidos em São Paulo. Isto nos leva a outro ponto: as diferenças na formação das periferias. Como vimos, há determinados contextos comuns que influenciaram nessa formação, porém há também determinadas situações que particularizam a periferia. Segundo Milene Peixoto Ávila (2006), uma das características da formação da periferia em São Paulo, na década de 50, era a emergência dos chamados lotes periféricos. Desta maneira, as áreas periféricas, que tem como uma das características a venda de lotes, encontram-se distantes do centro e dos locais de trabalho. (ÁVILA, 2006. p. 27). Diferente do que ocorre com o processo de favelização, muito presente no Rio de Janeiro, aonde as casas vão sendo construídas em terrenos invadidos que ficam próximas ao centro e aos locais de trabalho. Assim, conforme explica a autora, há diferença, simbolicamente, entre o “morador da periferia” e o “favelado”, sendo esse último considerado mais pobre. O processo de formação da periferia de São Paulo contou também com uma grande migração entre as décadas de 40 e 70. São Paulo, que se tornava um pólo industrial recebeu muitos imigrantes vindos do nordeste brasileiro, mas também de outros países, como Alemanha e Itália.<sup>2</sup> Tendo em vista o contexto de São Paulo, os videoclipes ganham outro olhar, vale lembrar que mesmo que os cliques representem São Paulo, eles são visualizados por pessoas de todas as localidades brasileiras. As realidades presentes no cotidiano da periferia

<sup>2</sup> Sobre isso, o livro “A cidade de São Paulo: estudos de geografia urbana”, escrito por Aroldo de Azevedo e publicado em 1958, reúne uma série de dados interessantes sobre a cidade e sua formação.

irão aparecer nas músicas, as vezes de maneiras explícitas outras de maneiras implícitas, e poderão suscitar reflexões a respeito do gênero musical

## 2.2 Breve História do Funk

O funk brasileiro, enquanto gênero musical tem seu surgimento por volta da década de 1980, logo após a explosão do chamado Black Rio que colocou em voga, no Brasil, o funky e o soul norte-americano. Nascido nos bailes das periferias do Rio de Janeiro frequentados, majoritariamente, por pessoas negras e pobres, o funk foi desenvolvido através das músicas de rap e *miami bass* estadunidenses. Nessa medida podemos perceber também que algumas vezes o termo “funk” era utilizado para se referir às músicas estadunidenses como é o caso da notícia “Chegou James Brown, exótico e paquerador”, extraído do jornal “O Estado de São Paulo”, de 9 de abril de 1988, “*Funk, funk, funk and make love*. Essas são as quatro coisas que o cantor e compositor James Brown, o *Soul Brother*, mais gosta” e ainda, “Aqui no Rio, quem curte James Brown são os moradores de subúrbio, negros e mulatos na grande maioria, que nos fins de semana lotam os clubes da periferia em bailes *funk*”. Aqui podemos perceber a utilização do termo tanto para o gênero musical vindo dos Estados Unidos quanto para os bailes funk realizados nas favelas, bem como sua ligação e importância para a periferia. Outra notícia também de “O Estado de São Paulo” de 20 de junho de 1997- quase 10 anos após a notícia sobre o cantor James Brown- intitulada “Show no Sesc Pompéia resume 30 anos de funk”, anuncia um evento, o *funk das Galeras*, que iria mostrar um pouco sobre a história do funk no Brasil

O grupo de dança e som Unidade Móvel faz hoje o espetáculo *funk das Galeras*, a partir das 21 horas no Sesc Pompéia, para mostrar que o funk brasileiro não surgiu há pouco, nem se resume à batida dos morros cariocas. “É uma declaração de amor à música black brasileira”, explica Eugênio Lima, vocalista da Unidade Móvel e um dos idealizadores do projeto

Mostrando assim, a ligação entre o surgimento dos bailes funk com o movimento Black Soul brasileiro. Um dos principais trabalhos utilizado neste texto é “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos”, escrito pelo antropólogo brasileiro Hermano Vianna. O



autor, além de escrever o trabalho no mesmo tempo em que surgia os bailes, também participou de sua divulgação:

Antes mesmo de decidir começar o trabalho de campo, eu já estava interferindo na cena que eu iria estudar, tornando-a notícia, matéria de jornal. Mais do que isso: passei a fazer parte do mundo funk carioca, como seu principal “tradutor” para o público da “Zona Sul”, uma “autoridade em baile”, dando entrevistas para revistas, televisão e rádio (engraçada essa imprensa brasileira...). Mais ainda: trouxe discotecários e dançarinos para fazer apresentações em clubes da Zona Sul, interferei nos bailes (ver cena I) levando novos instrumentos e dando opiniões. Só depois de várias festas é que eu decidi transformar essas “idas ao subúrbio” em trabalho de campo (VIANNA, 1987. p. 5)

Claro que, mesmo sendo uma fonte escrita no período do surgimento do funk, não devemos considerá-la a verdade absoluta sobre o assunto, mas sim uma fonte que nos permite entender melhor o contexto e a visão do autor sobre o que estava sendo presenciado. Segundo o autor, esses bailes reuniam entre 500 (considerado um fracasso) a 1000 pessoas, podendo os bailes alcançar números bem maiores (VIANNA, 1987. p. 12). As músicas tocadas nos bailes eram de difícil acesso, uma vez que os discos eram caros e muito procurados pelas equipes de som. Vianna menciona em seu trabalho que o preço dos discos com uma música custava cerca de 900 cruzados ou 15 dólares, dependendo do sucesso o valor poderia ser aumentado (VIANNA, 1987. p. 58), ainda assim, a oferta era pequena se comparada à procura. Muitos dos discos chegavam ao Brasil através de aeromoças e conhecidos que viajavam até os Estados Unidos e traziam em suas bagagens os discos (PEDRO, 2015, p. 30-31). Dessa maneira, existia certa forma de comércio ilegal das gravações. Vianna relata sobre a dificuldade de se estabelecer revendedores fixos, uma vez que havia possibilidade de uma pessoa não conseguir mais viajar para o exterior por conta da fiscalização alfandegária e da polícia federal (VIANNA, 1987. p. 59-60). Sobre isso, Vianna conta:

Soube de uma pessoa que viajava frequentemente e recebia 300 dólares livres só para trazer as encomendas de um “revendedor” carioca. Esses “revendedores” devem ter informações sobre os últimos lançamentos do funk e saber quais as músicas que estão “batendo” (fazendo sucesso) nos bailes. Essas informações são raras. Existem poucas revistas de hip hop que chegam ao Brasil e a maioria quase absoluta das pessoas que vivem desse “comércio funk” não sabe inglês. O revendedor tem que correr riscos, ele “ouve falar” que uma música é boa e manda buscar, ele se baseia no nome dos músicos, dos produtores do disco, da gravadora (VIANNA, 1987. p. 59)

Os bailes de funk dos anos 80 podiam servir como um escape da vida diária de labuta. Uma maneira de reunir forças para o início de uma nova semana. Dessa maneira, os bailes eram importantes para o lazer das pessoas que os frequentavam. Faz-se importante lembrar que a dificuldade de acesso ao lazer faz parte do dia a dia da periferia que é constantemente negligenciada pelo poder do Estado, responsável por garantir o bem-estar da população. Dessa maneira, os moradores dessas localidades precisavam (e ainda precisam) inventar e reinventar espaços de convívio e socialização. Ainda sobre os bailes dos anos 80, Vianna relata que esses não possuíam as mesmas características do orgulho negro que os bailes dos anos 70 tinham:

Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época “Black Rio” é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. Os militantes das várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais considerando-os como um espaço propício para a “conscientização”. “Durante uma festa da rádio Tropical, quando uma pessoa ligada ao movimento negro foi convidada para falar no microfone, ela disse apenas que “as pessoas estavam ali para dançar e não para ouvir discursos” (VIANNA, 1987. p. 50)

É natural perceber que as mudanças entre as décadas de 1970 e 1980 foram significativas, afinal, quando se fala de movimentos culturais e sociais, precisa-se ter em mente as transformações que ocorrem durante o espaço e o tempo. Importante lembrar que as décadas de 1960 e 1970 no Brasil foram marcadas pela Ditadura civil-militar. Nesse contexto, as repressões a civis e a grupos artísticos era um meio de assegurar a permanência do regime político vigente. Porém, mesmo com a forte vigilância militar, a resistência à ditadura era muito presente. A esquerda tradicional guerrilheira fazia frente aos militares, pegando em armas e lutando para o fim do regime. Contudo, não era apenas a dicotomia militar/guerrilha que se fazia atuante no período. Existiam vários grupos no Brasil: aqueles que resistiam através das armas; os que perseguiram uma mudança da conduta social através da arte; os que estavam no período, mas não eram contra e nem a favor ao regime militar; e os que eram favoráveis ao regime militar. Muitas mudanças estavam ocorrendo no mundo e, conseqüentemente, no Brasil. Movimentos sociais surgiram, bem como movimentos artísticos, a exemplo da chamada contracultura, que desejava alcançar uma mudança das normas sociais. A contracultura no Brasil ganhou um nome próprio, o desbunde, e esse nome carregava consigo uma carga negativa. O termo “desbunde” foi cunhado pela esquerda tradicional, colocando um peso pejorativo na palavra como sinônimo de “bundão”, de quem

foge da luta (DUNN, 2016. p. 3). Os grupos pertencentes à contracultura eram conhecidos pelo uso de psicoativos, pois viam nesses produtos uma maneira de se conectar a uma consciência mais ampla, e pela crença em diferentes aspectos de diferentes religiões, incluindo as de matrizes africanas, indígenas e orientais (RISÉRIO, 2005. p. 28-29). Os diferentes grupos da contracultura continham preocupações que não se relacionavam, necessariamente, ao fim do regime militar. Seus anseios estavam em mudar a política das condutas (RISÉRIO, 2005. p. 28-29), da forma de viver e pensar. Nesse contexto, distintos conjuntos se destacam através das artes, geralmente uma arte questionadora e reflexiva.

Tendo em vista os movimentos sociais, muito se estava discutindo na época. É o momento que manifestações feministas e em prol dos direitos de pessoas gays estavam a todo vapor nos Estados Unidos e em países da Europa. Dentre esses movimentos, destaca-se o movimento afro-americano que nos anos 50 e 60 fizeram parte da luta pelos direitos civis, pondo fim à segregação racial e possibilitando que o povo negro tivesse direito ao voto (ANDREWS, 1985. p. 52). As manifestações em prol dos direitos de pessoas negras, da mesma maneira que as independências africanas, tiveram um grande impacto no movimento negro brasileiro, bem como o próprio contexto interno de lutas:

Influenciados nacionalmente pelos movimentos políticos de esquerda, pelo novo sindicalismo e pelas mobilizações estudantis (Gonzalez, 1982; Hanchard, 2001; Guimarães, 2001), os ativistas não apenas interpretaram esse ambiente político como sendo propício para a construção de um movimento nacional contra o racismo, como se utilizaram da rede social e de estratégias políticas da esquerda brasileira para construir uma ação coletiva antirracista (Hanchard, 2001 apud RIOS, 2012. p. 46)

No Brasil as associações feitas pelas comunidades negras, já a partir da década de 1920, objetivavam possibilitar a socialização entre as pessoas, mas o movimento, enquanto de reivindicação política, só foi ser estabelecido no final dos anos de 1970 (COSTA DE ANDRADE, 2015. p. 26-27). Segundo Flavia Rios (2012), o movimento negro, a partir deste momento, tenta resignificar a História do Brasil, possibilitando um novo olhar para o passado brasileiro. Para a autora:

O primeiro marco dos protestos reivindicativos do movimento negro contemporâneo foi o ato público promovido nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, no dia 7 de junho de 1978, quando um conjunto de organizações negras de diferentes partes do país decidiu aderir ao movimento que visava combater a “discriminação” e defender “uma verdadeira democracia racial” (RIOS, 2012. p.44)

Levando em consideração todo esse contexto de repressão da ditadura, mas também de mudanças sociais, políticas e artísticas, os artistas negros desempenharam um importante papel na formação da identidade e no orgulho negro. As músicas norte americanas, bem como o modo de vestir e se comportar, tiveram grande influência no Brasil. No final dos anos 60, nos Estados Unidos, o soul já estava sendo modificado e perdendo suas primeiras características, segundo Vianna (1987) foi nesse período que o termo funky começou a ser usado como um símbolo do orgulho negro:

Tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música, que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos. (Ver McEwen, 1980 apud VIANNA, 1987. p. 37-38)

No Brasil, a influência da população negra norte americana foi sentida na maneira em que a busca pela identidade negra brasileira foi desenvolvida. O Black Soul brasileiro pôs em voga artistas que se inspiravam na arte negra estadunidense e novos nomes brasileiros surgiram na música, como é o caso do Tim Maia. Ao passo que os bailes da periferia também se modificavam, adotando também o Hip Hop, mas com características próprias:

Apesar dos bailes suburbanos serem dedicados a esse tipo de música, são poucas as pessoas que utilizam a palavra hip hop. Funk, funk pesado, balanço são os nomes mais populares. Também não se pode dizer que o mundo funk do Rio faça parte de uma cultura hip hop. As roupas dos dançarinos cariocas não têm nada a ver com o estilo b-boy. As danças também são muito diferentes. O break chegou a ser divulgado pelos meios de comunicação de massa brasileiros (incluindo concursos de break em programas de televisão como Chacrinha ou Sílvio Santos), mas nunca se tornou popular nos bailes (VIANNA, 1987. p. 52)

Sabemos que, pelo menos hoje em dia, a *Street Dance* (que é um grande guarda-chuva que abriga diversas danças características da comunidade negra, como o *Breaking*), é muito bem difundida não só no Brasil como também no mundo, havendo inclusive campeonatos de *Street Dance*. Nas periferias da década de 70 e 80, os bailes, que antes tocavam músicas soul, passaram a produzir novos sons e ritmos, dando origem ao funk. O funk nasceu na periferia exatamente por toda essa ligação entre música e a população negra. Um estudo realizado, na Colômbia, por Mara Viveros Vigoya (2018), revela que boa parte dos homens colombianos

negros entrevistados pela pesquisadora identificava a música e a dança como símbolo positivo de características negras. Nesse sentido, podemos pensar também como a população negra brasileira foi sendo construída discursivamente por brancos ao mesmo tempo em que esta se construía como comunidade negra:

Diversos autores (Bastide, 1970; Losonczy, 1997; Wade, 1993; Arango Melo, 2008; entre outros) afirmam que a música e a dança têm sido, historicamente, bases culturais importantes para as pessoas negras. A linguagem corporal, gestual e rítmica surge como um dos pilares mais sólidos de diferenciação e de autoidentificação dos Negros frente à América dos indígenas, dos mestiços e dos Brancos e como o fundamento mais resistente da memória coletiva implícita afro-americana (Losonczy, 1997 apud VIGOYA, 2018. p.109)

Podemos pensar também que o funk, como gênero musical nascido na periferia, composta por maioria negra e pobre, sofre com a violência e discriminação do Estado e da sociedade. Não é incomum perceber na mídia a relação que as notícias de jornais fazem entre pessoas pretas, da periferia e que escutam funk. Para muitas pessoas conservadoras, funk é sinônimo de violência que, por sua vez, é sinônimo de jovens pretos.

Seguindo o curso do tempo, as mesclas culturais parecem dar frutos. Como dito anteriormente, o funk brasileiro começa a nascer de adaptações de músicas norte-americanas. As músicas estrangeiras eram reinterpretadas pelo público conforme o som. Dessa maneira, foram criadas letras em português de músicas que estavam em inglês, desse modo surgiram os chamados “Melôs” (BRAGANÇA, 2017. p. 15).

Os dançarinos com seus passos sincronizados começavam a entoar em coro esses novos refrãos no meio das pistas de dança, cantados em português, em cima das versões "originais" em inglês. Muitas vezes essas traduções eram feitas usando elementos cômicos, e podiam brincar com sexualidade e palavrões. Posteriormente passaram também a ser criados novos refrãos e novas letras, que não necessariamente tinham como referência a versão norte-americana (PEDRO, 2015. p. 40)

Thomaz M. Garcia Pedro (2015) ressalta, ao longo de seu trabalho, que o funk é uma construção coletiva, pois foi gerada através do público que frequentava os bailes. Em 1989 o disco “Funk Brasil” do DJ Marlboro é lançado e considerado o primeiro do gênero musical, dando um importante passo para a comercialização do funk. A partir desse ano, vários discos foram lançados

as músicas que surgiam espontaneamente nos bailes eram levadas para o estúdio por alguns DJs, gravadas com letras mais leves (às vezes temas quase infantis, nesse primeiro momento) onde poderiam ser criados novos elementos, como versos para os refrãos já conhecidos, ou alterações na base instrumental. Essas músicas eram levadas novamente aos bailes onde provavelmente assumiam novamente o seu aspecto escrachado e com palavrões (PEDRO, 2015. p. 43)

Dessa maneira, percebe-se uma tentativa de tornar o funk mais palatável para os ouvidos das indústrias e, posteriormente, para a ampla divulgação dessa música para outras camadas da população. Pode-se questionar nesse ponto se há uma tentativa de “branqueamento” do ritmo, transformando-o em algo mais aceitável entre a população. Sobre a divulgação do funk nos jornais, a historiadora Juliana da Silva Bragança (2017), que analisou as publicações do “jornal do Brasil” entre os anos de 1990 e 1999, em busca de notícias sobre a criminalização do funk, afirma que a relação do jornal com o movimento funk era ambígua e que, após o início dos arrastões, as notícias positivas sobre o funk ficaram difíceis de serem encontradas (BRAGANÇA, 2017. p. 101). A autora classificou suas pesquisas entre notícias positivas, negativas e medianas, desse modo, a pesquisadora concluiu que 62% das notícias eram negativas, enquanto apenas 33% eram positivas e 5% medianas.

O ano de 1990 tivera somente ocorrências positivas e medianas. Em contrapartida, em todos os demais anos (1991, 1992, 1993, 1994, 1996, 1997, 1998 e 1999), o número de ocorrências negativas se manteve a frente (ou igual, como é o caso do ano de 1997) do número de ocorrências positivas (BRAGANÇA, 2017. p.104)

Assim a autora concluiu que a representação do movimento funk vive entre a criminalização e a glamourização: “As três ondas criminalizantes e o processo de glamourização do funk não foram processos que se sobrepuseram um ao outro em sequência; mas sim processos que coexistiram” (BRAGANÇA, 2017. p.107).

Em outras notícias retiradas do jornal “O Estado de São Paulo”, podemos perceber a conexão estabelecida entre funk e violência. Em uma notícia do dia 12 de março de 1997, intitulada “Mais um baile funk é proibido no Rio após assassinato”, afirma-se que, em virtude das denúncias às festas de funk, feitas pelo “Estado”, a polícia vem interditando os bailes funk. Em outra notícia, saída dois anos antes, em 18 de setembro de 1995, intitulada “Polícia do Rio vai se infiltrar em bailes funk” afirma que “O secretário de Segurança Pública do Rio,

general Nilton Cerqueira, pretende afastar os traficantes dos bailes funk”, infiltrando-se nos bailes afim de estabelecer os “financiadores”, ou seja, os traficantes que mantinham os bailes. De fato, alguns bailes eram financiados por traficantes, mas podemos perceber a relação fácil entre funk e violência que os jornais traziam, embora, como vimos no trabalho de Juliana da Silva Bragança, tenha notícias que tendem a trazer uma visão diferente sobre o assunto, apresentando um outro olhar sobre o funk.

Como dito anteriormente, o funk começou através dos bailes das periferias e se espalhou para outras localidades através das divulgações que aconteciam nos próprios 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. Depois apareceram os prospectos e a publicidade na rádio Mundial” (VIANNA, 1987. p. 55)

A difusão do gênero musical também se deu através das tecnologias que eram constantemente aperfeiçoadas. As fitas gravadas com as músicas e as rádios, por exemplo, tiveram importante papel nesse contexto. Já nos anos 90, o funk havia alcançado as mídias televisivas e dispunha de divulgação em alguns programas de televisão (PEDRO, 2015. p. 47; 50). Segundo Garcia Pedro, a pirataria de CDs e a divulgação das músicas na internet intensificaram a difusão do funk e mostra um tipo de mercado que funciona a parte das grandes indústrias. O comércio do funk é muito amplo e, ao mesmo tempo em que um tipo de funk é vendido através das indústrias fonográficas, outros funks são compostos e sobrevivem de um comércio paralelo. Para que o funk fosse aceito nas indústrias e pela população, ele precisou passar por uma transformação, aproximando-se do pop internacional em letras e sons (PEDRO, 2015. p. 54) e, arrisca-se dizer, dos videoclipes. É nesse contexto que podemos entender o funk ostentação e o crescimento do funk feito em São Paulo: “Para ser aceito fora da quebrada, o funk passa então a ser mais “lapidado” e “comportado”. Embarcando na onda de não cantar mais o proibidão e o putaria, emerge em São Paulo o funk ostentação” (PEDRO, 2015. p. 70).

A internet é o principal meio de divulgação do funk atualmente, mas em São Paulo isso teve como reflexo a explosão do chamado funk ostentação, uma das muitas vertentes do gênero musical. O funk ostentação é marcado pela apresentação de um estilo de vida luxuoso, nos cliques predominam marcas de carros, roupas e mulheres como forma de demonstrar o

crescimento financeiro dos cantores. É com esse acesso à internet que a produtora Kondzilla nasce crescendo juntamente com o funk ostentação. Conforme Pedro, o funk em São Paulo começou nos bailes de rua e, posteriormente, com o crescimento do funk ostentação, passou a ser tocado em casa de shows que lucraram com essas aberturas. Mas, para Pedro, estas baladas estão novamente perdendo espaço, uma vez que, para ostentar, precisa-se de certo poder aquisitivo, algo que está em declínio nos últimos anos (PEDRO, 2015. p.77).

Mas ainda assim, o funk pode ser compreendido tanto como o funk adaptado das indústrias como o funk criado nas favelas e que corre em paralelo às indústrias. Essa diferença entre os tipos de funk – feito para as indústrias e feito de forma paralela a elas- da uma característica diferenciada ao funk, pois é na favela que a música se modifica (PEDRO, 2015. p. 90).

A possibilidade de acesso por uma parte da população – segundo levantamento do IBGE, 82,7% da população brasileira teve acesso à internet em 2019- às novas tecnologias e informações, possibilitou o crescimento e expansão do funk. Do Rio de Janeiro o funk foi se espalhando e se mesclando em diferentes partes do Brasil. Em São Paulo, o chamado funk ostentação foi responsável por lançar grandes nomes de MC's paulistas na internet, juntamente com a criação do canal Kondzilla. Assim vai se desenvolvendo tanto o gênero musical funk quanto o seu comércio.

### **2.3 A Kondzilla**

É impossível falar de funk atualmente sem pelo menos citar a empresa Kondzilla. A Kondzilla foi formada em 2012 por Konrad Dantas, nascido em São Paulo, no dia 13 de setembro de 1988, e conta hoje com mais de 64 milhões de inscritos e mais de 1.800 vídeos no canal do Youtube. Konrad Dantas, atualmente com 32 anos de idade, é um empresário e um grande nome quando pensamos na produção de videocliques de funk. A empresa fundada pelo empresário, a Kondzilla, é dividida em Kondzilla Filmes, responsável pela produção audiovisual, e Kondzilla Records, responsável por gerenciar carreiras de alguns artistas. A marca ficou famosa após a divulgação de videocliques do chamado funk ostentação (GARCIA PEDRO, 2015. p. 72), que mostravam um estilo de vida luxuoso, com carros caros, roupas de marcas e muitas mulheres. Sob o véu criativo da Kondzilla, nomes do funk ostentação



ganharam muita notoriedade, como é o caso do MC Guimê. A escolha de utilizar os vídeos da Kondzilla como fontes para esse trabalho, deve-se ao fato de que o canal é o maior de música do Brasil e hospeda vídeos de funk que são amplamente reconhecidos pelos jovens.

A marca Kondzilla nasceu em um período em que as classes populares da sociedade brasileira estavam encarando uma ascensão social e, por tanto, estava aumentando o seu poder de compra. Entre os anos de 2007 e 2010, durante o mandato do ex presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) foi sentido, no Brasil, um aumento da capacidade de compra por parte da população:

Além dos benefícios como criação de empregos, melhorias de infraestrutura do país e aumento de investimentos, as medidas do Programa de Aceleração do Crescimento, trazia consigo uma previsão de crescimento do PIB da ordem de 4,5% em 2007 e de 5% a.a nos anos seguintes até 2010. O que pôde se observar nesse período, de acordo com o Boletim de Conjuntura Econômica do IPEA, é que as taxas de crescimento do PIB realmente registraram se em altas, ressalva para o ano de 2009, em que o PIB apresentou retração de 0,1%, muito devido ao impacto da crise financeira mundial de 2008 na economia brasileira (SILVA, 2018. p. 33)

Dessa maneira, durante o segundo mandato do ex-presidente, houve uma maior distribuição de renda e, conseqüentemente, um aumento na capacidade de consumo da população. Foi nesse período de crescimento econômico que o funk ostentação teve seu apogeu em São Paulo e levou nomes de MCs paulistanos ao destaque.

Assim, em São Paulo desenvolve-se uma nova categoria de funk, que, aproveitando-se das dificuldades econômicas e sociais e de um certo esgotamento criativo dos MCs do Rio, expande-se em sintonia com a crescente popularização da internet e das mídias digitais (ALBUQUERQUE, 2020. p. 29)

E foi justamente com a ascensão do funk ostentação, a partir de 2011, que a marca Kondzilla se popularizou e em certa medida modificou o modo de se fazer um funk que é vendável. Nessa perspectiva, as mídias digitais tiveram importante participação nesse processo. A plataforma Youtube possibilitou que vídeos chegassem a uma parcela da população de maneira “gratuita”, sem que esta precisasse de algum plano para acessar o conteúdo da plataforma, embora atualmente as constantes interrupções dos vídeos estejam colocando obstáculos a utilização da plataforma pelos usuários que não podem pagar o plano *premium*. Essa questão, inclusive, é pontuada por Albuquerque que afirma que a tecnologia

não pode ser separada da questão socioeconômica, uma vez que não ser interrompido por anúncios nos meios das músicas e vídeos possibilitou certa diferença entre o público que consome os conteúdos (ALBUQUERQUE, 2020. p. 20). Mesmo com essa questão, é inegável a importância das tecnologias para o desenvolvimento do funk e para o consumo deste por adolescentes e jovens, uma vez que o acesso à internet é uma ferramenta presente na vida de muitas pessoas. Instagram, Twitter, Tik Tok, Youtube, dentre outras mídias se tornaram importantes para a divulgação dos cantores e para a ampliação do contato entre cantor e fã.

As inovações tecnológicas impactaram de modo disruptivo a comunicação e consequentemente as formas da interação social. No plano econômico, criaram novos canais de trocas e circulação de produtos e serviços que se tornaram a base da economia digital (CARVALHO; PADOVANI, 2020. p. 126)

Relações sociais sempre existiram, mas o advento da internet e das chamadas redes sociais ampliou e modificou essas relações, podemos perceber essa diferença na forma como se compõe a relação entre população e governantes, por exemplo. A forma como nos relacionamos com as informações que chegam até nós também se modificou. Desse modo, as notícias e informações tornam-se rapidamente obsoletas, tendemos então a buscar sempre informações novas: a nova música que está “bombando”, o novo visual que está na moda, e assim por diante. Ainda assim, não podemos considerar que os consumidores dessas tecnologias estão apenas observando tudo, sem participar também deste processo:

a percepção de que, embora os processos midiáticos intervenham fundamentalmente na constituição e na conformação das interações, memórias e imaginários sociais, os indivíduos são sujeitos ativos em todo o processo de comunicação, conferindo usos específicos às ofertas midiáticas. Não há garantia, portanto, de que os conteúdos e sentidos ofertados pelos produtores dos meios de comunicação sejam aqueles a serem apropriados pela recepção, tendo em vista que são permanentemente negociados com base nas experiências identitárias e práticas sociais individuais e coletivas dos receptores (Cogo, 2008 apud COGO; BRIGNOL, 2011. p. 77)

Estas relações formam nosso objeto de análise, pois foi dessa relação público/videoclipe que selecionamos os clipes aqui analisados, escolhendo a plataforma do Youtube como nossa prioridade, uma vez que é de fácil acesso à população. Dentro da plataforma do Youtube se hospeda o canal Kondzilla.

A Kondzilla possibilitou que novos contatos com o funk fossem feitos ao mesmo tempo em que foi responsável por significativas mudanças na forma como o funk era

produzido visualmente e divulgado. Segundo Albuquerque, a empresa modificou a imagem dos MCs e do funk conforme a sociedade e o mercado iam se modificando.

Considerando que as condições de produção são fatores relevantes na caracterização de um gênero, é importante observar que é a partir da emergência da ostentação paulista que o funk vai ancorar-se em uma dinâmica produtiva e econômica focada em clipes profissionais, por sua vez distribuídos na plataforma YouTube e compartilhado em redes sociais no contexto da democratização do acesso à internet. Até então os clipes do funk eram majoritariamente amadores, filmados através de celulares ou tablets e valendo-se das ruas, becos e vielas da própria favela como cenário, como é o caso do vídeo "Passinho do Volante (Ah Lelek Lek Lek)" [...]. A KondZilla foi um marco de ruptura com essa estética e também com o sistema de produção de clipes musicais. Em 2013, Thiago Soares (p. 92) registrava que a realização de um videoclipe "não se dá na própria gravadora ou selo, mas, em geral, em produtoras de TV, cinema ou publicidade que, entre programas de TV, filmes e VTs publicitários, realizam videoclipes". Mas a Kondzilla acumula funções e atua como produtora de clipes, distribuidora, gravadora, portal de notícias e reportagens e marca de roupas, indicando um novo desdobramento do mercado fonográfico na era digital (ALBUQUERQUE, 2011, p. 31-32)

Essa nova forma de se fazer videoclipes se aproxima, atualmente, com perspectivas de produção audiovisual do gênero musical pop feito no exterior. Muitas transformações já foram feitas pela Kondzilla na estética dos clipes, visando atingir um mercado que, em vista do racismo, pede por uma higienização do funk, mas, sem por isso, deixar de lado as negociações que ocorre com as favelas e periferias (ALBUQUERQUE, 2011, p. 43).

Ocorre um certo apagamento das marcas de subalternidade do funk, tanto em aspectos visuais quanto no ambiente de escuta que o canal do YouTube instaura, dentro de uma busca por maior reconhecimento além das fronteiras do gênero funk e afirmação no mercado pop global (ALBUQUERQUE, 2011, p. 42)

Importante lembrar que, em paralelo ao funk produzido pela empresa Kondzilla e que traz uma forma de se ver o funk, há outras formas de se produzir funk, tanto feito por outras produtoras como feito de formas "amadoras". É essas diferenças entre as produções e circulações de funk que possibilita o gênero musical se reinventar e se modificar constantemente. É significativo que os videoclipes da Kondzilla fazem uma representação social característica da vivência tanto do produtor Konrad Dantas, quanto dos colaboradores

Esses objetivos amplos de tornar-se um comunicador contemporâneo para "todo o jovem de periferia" exposto por Konrad tem sua ideia calcada em

um mundo representável com certas formas de vidas e organizações sociais. Trata-se de um movimento em que um produtor olha para a sociedade com o intuito de organizá-la, encontra um padrão nesses usuários, e verifica-se como cada um se manifesta e acaba por alimentar esse mundo com suas obras, imagens e discursos. Aqui outra vez a sociologia de Becker(2010) ajuda-nos a entender a interação entre os produtores de vídeo,músicas,clipes,anunciantes, consumidores, usuários, etc. A coesão ocorre porque o produtor é também usuário da representação e participante da comunidade de usuários do que é produzido. Não estamos aqui em um contexto em que um comunicador profissional fala para uma audiência com a qual não tem laços de pertencimento. Aqui os papéis de produtor e usuário se entrelaçam de tal modo que a comunicação ganha o sentido de representação (CARVALHO; PADOVANI, 2020. p. 135)

Com isso podemos compreender que essas representações de realidade também abarcam maneiras de expressar o gênero e a sexualidade, portanto também são características presentes nos videoclipes produzidos.

### **3 CAPÍTULO II - AS MASCULINIDADES REPRESENTADAS NO FUNK**

#### **3.1 O conceito de masculinidade**

Para a melhor compreensão deste trabalho, será necessário mobilizar a categoria de análise de gênero. Segundo Joan Scott (1995), para entender gênero é preciso levar em conta dois aspectos principais dessa categoria de análise: (1) o gênero faz parte das relações sociais e é baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; (2) o gênero fornece uma maneira de significar as relações sociais de poder (SCOTT, 1995. p. 86). É preciso entender, então, de que forma essa legitimação do gênero se dá. Quais representações são utilizadas para isso? de que forma? Em que momento? Dessa maneira,

Quando os/as historiadores/as buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política (SCOTT, 1995. p. 89)

As discussões feministas dos anos 50 e 60 traziam à tona as reivindicações de mulheres em relação ao trabalho e também ao direito de decisões sobre o próprio corpo. Dentro deste contexto a necessidade de pesquisas e aprofundamentos foi de extrema importância para reforçar e validar as reivindicações, nesse viés, surge os estudos de gênero.

Do desenvolvimento desse campo de estudos emerge os assuntos ligados à masculinidade. Compreender as diferentes formas de significar a masculinidade é um processo que envolve a leitura de múltiplos trabalhos que abordam o tema. A heterogeneidade da realidade implica em inúmeros modos de construir as masculinidades, tanto para homens quanto para mulheres. A forma, por exemplo, como um homem branco constrói a sua masculinidade é diferente de como um homem negro a concebe. São essas diferenças que tornam o conceito de difícil definição. Para este trabalho, iremos utilizar principalmente Michael Kimmel (1998), que traz uma importante reflexão a respeito do tema. Para o autor, as masculinidades são construídas de forma simultânea e desigual, dessa maneira, a masculinidade hegemônica é constituída na mesma medida em que as masculinidades subalternas são desenvolvidas. “Assim, os significados de masculinidade variam de cultura a cultura, variam em diferentes períodos históricos, variam entre homens em meio a uma só cultura e variam no curso de uma vida” (KIMMEL, 1998. p. 107). Seguindo a ideia de Kimmel, podemos perceber diferentes tipos de masculinidades, portanto podemos falar em masculinidades no plural, a qual estabelece hierarquias tanto entre homens e mulheres quanto entre homens e outros homens. Ainda segundo Connel e Messerschmidt (2013), “Na juventude, as habilidades corporais se tornam um indicador primeiro de masculinidade, conforme vemos no esporte” (CONNEL & MESSERSCHMIDT, 2013. p. 269), e essa masculinidade precisa, a todo o momento, ser colocada a prova, em uma espécie de círculo vicioso (KIMMEL, 1998. p. 111).

Ainda sobre masculinidade, a autora Raewyn Connel (2005) nos traz um debate interessante sobre a crença da masculinidade inerente ao corpo masculino, ou seja, essa noção produz uma ideia de que homem nasce com traços ditos como masculinos – a agressividade, por exemplo, seria um desses traços. Dessa maneira, para a autora, esse pensamento faz parte de uma ideologia de gênero moderna (CONNEL, 2005. p. 45). Porém, todas essas características podem ser questionadas quando surgem estudos a respeito da masculinidade em diferentes culturas e de diferentes formas. Dentro desta discussão podemos citar a construção da masculinidade hegemônica em contraposição a masculinidade subalterna, embora estes termos não sejam fixos, como ressalta a autora, eles implicam em formas de relação entre os homens, onde determinadas características são aceitas como um ideal de masculinidade. Não se pode ocultar que as experiências são mediadas pelo corpo, desse modo, a masculinidade também pode ser vivenciada através dele. Utilizando de exemplos como o esporte, Connel analisa esse aspecto da masculinidade e reflete que quando o corpo não consegue sustentar as performances, no caso de alguma deficiência física, por exemplo, o

gênero não pode ser sustentado (CONNEL, 2005. p. 54). Tendo em vista tudo isso, para se entender a masculinidade é preciso focar, também, no processo e nas relações cujos homens e mulheres governam suas vidas (CONNEL, 2005. p. 71)

Ao debatermos sobre masculinidades, outra questão aparece com frequência, a chamada performance de gênero. Para entendermos esse assunto serão mobilizadas algumas noções desenvolvidas por Judith Butler e largamente analisadas por outros autores. Eurídice Figueiredo, por exemplo, declara que Butler propõe que todas as identidades são construídas, portanto

segundo ela, o corpo não tem nada de natural, ele é construído à medida que a criança é educada pelos instrumentos sociais de poder que a levam a se transformar em uma mulher, segundo os códigos vigentes, como já advertira Simone de Beauvoir no seminal *O segundo sexo*, obra de 1949 (FIGUEIREDO, 2018. p. 41).

Dessa maneira, tanto homens podem performar masculinidade ou feminilidade quanto mulheres podem também, entendendo masculinidades e feminilidades enquanto construções sociais e culturais. O gênero é algo que está em constante construção à medida que o sujeito experiência e vivencia a realidade. Mateus Gustavo Coelho (2018), ao falar de Butler e a noção de performatividade de gênero, afirma que gênero

faz parte de nossa vida social e desempenha importante papel em nossa construção cultural como indivíduos. Como ato performativo, a identidade de gênero não necessariamente é escolhida por nós, ela se baseia em uma construção permanente que muitas vezes nem nos damos conta de que estamos representando, [...] (COELHO, 2018. p. 62)

Em vista disso, a performance de gênero é algo que faz parte das relações sociais e culturais, por conta disso é possível percebê-las no cotidiano. As maneiras pelas quais homens e mulheres se vestem, comportam-se e se relacionam, mostram muito como essas pessoas performatizam o gênero. Sabemos que o gênero é uma construção social e, por isso, podemos nos construir de diversas maneiras. É comum que, na nossa sociedade, o gênero esteja associado ao sexo. Dessa maneira, pessoas que nascem com o órgão genital “x” são associadas à identidade feminina e pessoas que nascem com órgão genital “y” são associados à identidade masculina. Ao nascermos com determinado órgão, a sociedade nos investe determinadas expectativas. Desse modo, espera-se que meninas usem rosa e brinquem com bonecas e meninos usem azul e brinquem com carrinhos. Essas são construções do que se espera do gênero. Ao performatizar um gênero podemos seguir essas características ou

subvertê-las. Performatizar o gênero é agir de acordo com essas características atribuídas a este gênero. Portanto, homens e mulheres - cis e trans- podem performar feminilidade quando se vestem e se comportam conforme uma mulher “deveria” se comportar socialmente. O mesmo pode acontecer com mulheres e homens- cis e trans- que performam masculinidade ou com pessoas que podem performar ora feminilidade ora masculinidade, ora nenhuma, como não-binárias.

Como essas questões afetam o desenvolvimento do ritmo funk aqui estudado? Como dito anteriormente, o funk é uma construção cultural e, como tal, ajuda a criar representações sociais bem como é influenciado pela sociedade a qual faz parte. Dessa maneira, as músicas e os videoclipes implicam em noções de masculinidade que são influenciadas pela sociedade e que ajudam a constituir as masculinidades de jovens e adolescentes, bem como ajudam a constituir noções de masculinidades que influenciam a visão das mulheres em relação aos homens. A seguir nos aprofundaremos nas fontes e sua relação com as questões levantadas até esse momento.

### **3.2 Masculinidade no funk**

Como falado anteriormente, o funk como parte integrante da cultura brasileira, influencia e é influenciado por esta. Por conta disso, é possível perceber construções sociais e culturais presentes tanto nas letras de funk quanto nos videoclipes. Na música intitulada “Na Raba Toma Tapão” (com 127.670.748 visualizações até o momento da seleção), do Mc Niack, percebe-se a forte influência da sexualidade na vida dos homens. Davi Magalhães de Almeida, o Mc Niack, tem 18 anos, nascido em Ribeirão Preto, São Paulo, já lançou dois grandes hits “Oh Juliana” e a música aqui analisada “Na Raba Toma Tapão”, cujo clipe foi lançado em junho de 2020. Mc Niack conta, em um vídeo feito pela própria Kondzilla que faz parte de uma série de gravação sobre a vida e trajetória de diversos Mcs que fazem parte da produtora, que para sair da depressão em que se encontrava ele entrou na música e, de maneira inesperada, conseguiu alcançar o sucesso, graças às plataformas digitais e, em especial nesse caso, ao aplicativo Tik Tok, onde o cantor divulgou suas músicas e foi notado pelo público e pela Kondzilla, que posteriormente produziu seu videoclipe (FRANÇA, 2020) Ao observarmos a letra da música, percebe-se que o teor sexual é um dos pontos chaves da letra:

Tu pediu pra eu te botar  
 E eu boto com pressão  
 Então vai, já se prepara  
 Na raba toma tapão  
 Se prepara, na raba toma tapão  
 Se prepara, na raba toma tapão

É possível perceber que o sexo faz parte desse universo e, de maneira explícita, o cantor narra como o ato sexual vai se desenrolar, “sem negligência”. No clipe musical, o cantor passa por duas mulheres do outro lado da rua, dirige-se a um banco e acaba dormindo enquanto escuta sua música, nesse momento, o cantor reaparece cercado por diferentes mulheres que o “ressuscitam” utilizando um desfibrilador, fazendo menção ao trecho da música em que ele “dá choque no seu sistema”. O cantor, então, levanta e começa a cantar enquanto as mulheres dançam e fazem poses envolta dele. Há vários enfoques de câmera nas dançarinas. O cenário onde o clipe se desenrola parece ser um lugar abandonado. As roupas e a forma de dançar são bem características do funk, shorts curtos, blusas coloridas e muito requebrado, o Mc usa uma jaqueta simples vermelha e um boné com abas virada para trás. No final, descobre-se que tudo era um sonho dele (acesso ao videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=UR7O8IekguY>).

Figura 1 - "Na Raba Toma Tapão", Mc Niack



Fonte: Canal Kondzilla – Youtube

Não cabe aqui fazer um julgamento pessoal, mas sim um apontamento. O tema do sexo não é algo restrito ao funk, muitos outros ritmos utilizam essa temática, de forma mais ou menos explícita. Mas é notório que essa é sim uma temática existente no funk, afinal, sexo faz parte da vida de jovens e adultos. É comum perceber nos temas de funk cantados por



homens, um reforço da heterossexualidade, nesse caso representada pela quantidade de mulheres que aparecem perto do cantor. De acordo com Arthur Furtado Bogéa, “o homem para ser considerado masculino deve-se adequar à norma social configurada para os gêneros, assim deve comportar-se como o modelo histórico e social definido para ele e direcionar a sua sexualidade para o sexo tido como oposto ao seu” (BOGÉA, 2019. p. 74). Nesse sentido, mesmo que a masculinidade seja uma construção contínua, existem discursos que a delimitam e a normalizam. Nesses discursos a prática heteronormativa estabelece com quem o homem deve se relacionar, nesse caso, as mulheres. Embora haja funks voltados para o público LGBT, a cantora Pepita é uma grande expoente, o funk que ainda ocupa a maioria dos holofotes tem uma representação heteronormativa.

Vale lembrar que a própria sexualidade tem história. Ela não é natural, como muito se tem colocado no atual contexto. Ela é criada e formada ao longo do tempo, do espaço e das relações humanas. De acordo com Paula Regina Costa Ribeiro (2006), ao analisar Foucault, ressalta que entender a História da sexualidade nos ajuda a compreender a forma como os dispositivos de poder ajudam a controlar a sexualidade humana. Porém, ao falarmos sobre a sexualidade masculina, nos deparamos com uma escassez de materiais que versem sobre esse assunto. Paulo Roberto Ceccarelli (2013), observa que estudos a respeito da sexualidade, principalmente a feminina, foram feitas, em sua grande maioria, por homens. Assim como são, na maioria, homens que ditam os dispositivos que irão controlar a sexualidade humana. Para o autor o silenciamento sobre a sexualidade masculina pode indicar uma naturalização do processo de formação da masculinidade: “como se o fato de ter um pênis constituísse em si uma garantia, espécie de salvo-conduto, permitindo a passagem “natural” da fase masculina à masculinidade” (CECCARELLI, 2013. p. 85). O funk vem explicitar essa sexualidade e o sexo. Em algumas músicas de funk, percebe-se que há, de certa maneira, uma tentativa de se desapegar das regras que ditam o sexo, embora quase sempre reafirmando a relação heterossexual que, mesmo cantada por mulheres, em grande parte colaboram para a manutenção da normativa heterossexual. Podemos então, pensar que a função de todas essas mulheres no videoclipe é reafirmar a masculinidade heterossexual do cantor. Claudia Maria Ribeiro e Silmara Aparecida dos Santos, ao falar sobre a questão da heteronormatividade no funk, afirmam que “as músicas contemplam representações de afetividade, do querer, do desejar outra pessoa e a dança reflete isso. Os corpos seguem o ritmo despertando fantasias sexuais e excitações” (RIBEIRO & SANTOS, 2012. p. 6), fantasias essas que colocam como normal o casal homem e mulher. Podemos refletir também sobre a necessidade do homem

parecer sempre disposto a manter relações sexuais. Em partes do clipe a quantidade de mulheres que o cantor mantém ao seu entorno mostra como a virilidade masculina está sempre sendo reforçada através do sexo e da disposição sexual do homem.

Um ponto importante a ser questionado é que, ao que parece, essas relações estabelecidas no videoclipe são relações puramente sexuais, não há, portanto, envolvimento emocional por parte dos atores, o que nos leva a pensar que essa masculinidade construída no videoclipe e na música reforça o desapego emocional e a necessidade de se ter várias mulheres ao seu dispor, sem se prender a uma única parceira.

Algo semelhante ocorre no videoclipe “Te Gusta” do Mc Kevinho (com 47. 013. 915 visualizações até o momento da seleção). Kevin Kawan de Azevedo, de 23 anos, é nascido em Campinas, São Paulo. Mc Kevinho é um dos mais famosos dessa lista e já emplacou várias músicas. Vale destacar que, dentre os vídeos analisado, o videoclipe “Te Gusta” se aproxima mais de um aspecto pop e vendável do funk, como boa parte dos videoclipes do Mc Kevinho. Nesse aspecto, o videoclipe se desenrola, em maior tempo em uma mansão, enquanto os outros Mcs analisados aqui fazem alguma menção, pelo menos, à favela. Mc Kevinho se aproxima inclusive de outros ritmos, fazendo uma mescla com o funk, como foi o caso, por exemplo, de sua parceria com o cantor Léo Santana na música “Encaixa”. A música aqui citada faz menção a um jogo de conquista, mesclando ritmos brasileiros e mexicanos (acesso ao videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=ndQ4hf17CyY>)

Ela me desafiou  
 Cheia de marra na pista  
 E o papai endoidou  
 Ó, essa mina é zika  
 Ela nem sabe, mas hoje  
 Vai bagunçar meu lençol  
 E pra tirar uma casquinha  
 Vou ter que gastar meu espanhol

Nesse caso, ele conquista pagando uma tequila e depois disso “hasta la vista”. O videoclipe acontece principalmente em uma festa, que ocorre em uma piscina de uma mansão, cheia de mulheres e alguns homens. Há vários closes no cantor e em uma dançarina que atua como a mulher a ser conquistada e, no final do clipe, eles vão para um lugar completamente diferente, um lugar que remete a uma mecânica onde os dois dançam. As meninas no videoclipe dançam conforme o gênero musical e usam biquínis e shorts curtos, enquanto os

homens utilizam blusas, calções e acessórios próprios do ritmo influenciado por visuais latino-americanos, o Mc utiliza uma blusa estampada com a gola bem aberta, mostrando suas tatuagens e seus colares. Podemos cogitar o porquê de tantas mulheres, como dito anteriormente podem reforçar a masculinidade heterossexual do cantor.

Figura 2 - "Te Gusta", Mc Kevinho

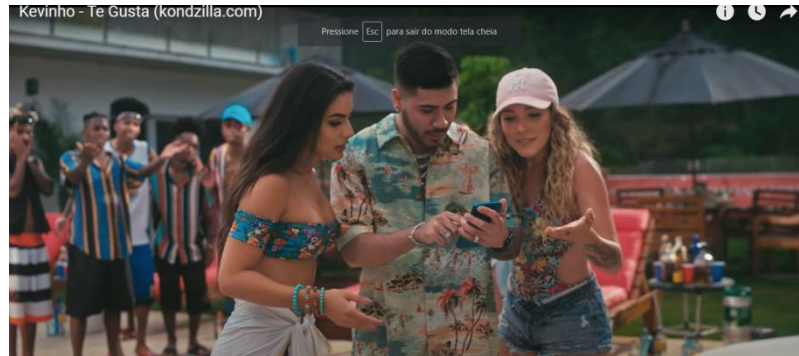


Fonte: Canal Kondzilla- Youtube

Mas aqui vale fornecer outro enfoque, o da conquista masculina. Há aqui um jogo de sedução que, quando chegar ao final, não vai gerar um relacionamento além do sexual (Hasta la vista). É apenas sedução e sexo. É fácil de perceber a importância da conquista em muitos audiovisuais, como filmes e séries, por exemplo, e não seria diferente no videoclipe. O fato de conquistar uma parceira parece dar validade à masculinidade heterossexual. Vale lembrar aqui que o homem representado no funk, na maioria das vezes, é o homem cisgênero. O poder do falo ou da vulva que por vezes é retratado em diversas músicas de funk remete ao que é normalizado socialmente, ou seja, o homem evidencia o falo como símbolo de sua masculinidade e poder e a mulher a vulva.

Algo que vale notar no videoclipe é que, em uma cena em que o Mc tenta conquistar a menina, ele é incentivado pelos amigos, todos homens negros, que dão apoio e suporte para a conquista

Figura 3 - "Te Gusta", Mc Kevinho



Fonte: Canal Kondzilla - Youtube

No videoclipe aparece também, uma intensa conexão com a tecnologia e as fotos que estas podem proporcionar. No clipe o Mc coloca crédito no celular para poder tirar as fotos, dando a entender que elas serão postadas na internet naquele momento, afinal, em uma sociedade onde tudo muda rapidamente, necessitamos eternizar os momentos antes que eles se evaporem e fiquem esquecidos.

Algo diferente acontece na música “mulher cativante” (com 106. 395.293 visualizações até o momento da seleção), feita por Paulin da Capital, nascido na zona leste de São Paulo, ele começou sua carreira cantando pagode e tem 26 anos; Mc Lipi, Felipe Messias Lopes, é da zona leste de São Paulo, e tem 20 anos; e Dj Gm, Gabriel Martins Silva, é da favela do Sapé, zona Oeste de São Paulo, e tem 24 anos. A música retrata a mulher “mandraka”, estilo visual e comportamental, que acompanhou o Mc desde quando ele “não tinha nada” (Acesso ao videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=nMGVTKq2Xx8>).

Ela é minha mandraka né  
 Tava comigo quando eu não tinha nada  
 Hoje eu dou ouro  
 Hoje eu dou prata  
 Merecedora de fé

O videoclipe inicia com um dos cantores sentado em uma escadaria de uma mansão enquanto utiliza um tênis da Dolce Gabana. O clipe divide-se entre mostrar a ostentação da mansão e da vida e a humildade do churrasco, com carro de som, na favela. Mostrando que, embora os cantores tenham enriquecido, a humildade precisa estar sempre com eles,

lembrando de onde eles vieram e nunca esquecendo os amigos que participaram disso. As meninas aparecem com tatuagens, maquiagens, roupas bonitas e de marca e dinheiro para ostentar. Os Mcs aparecem com alguns objetos de luxo, como tênis de marcas e correntes de ouro no pescoço, mas ainda assim apresentam também um visual marcado pela simplicidade da calça jeans e da blusa de gola e moletoms. O audiovisual apresenta alternância entre os closes nos cantores e a virada de vida de duas mulheres, que começam em uma casa simples, com o aluguel atrasado e depois aparecem morando na mansão e desfrutando das comodidades disso. Segundo um artigo de Wenderson França, publicado no dia 22 de junho de 2020 no site da Kondzilla,

A letra de “Mulher Cativante” exalta as minas de quebrada que estão na correria pra ganhar o mundo e conquistando as paradas independente das adversidade. O som ainda tem uma pegada que remete aos funk ostentação ao citar diversos objetos querido pelas vilãs como: perfumes de marca, silicone, tatuagem, sandálias caras, carteira de ouro e logicamente aquela correntes de ouro que não pode faltar. É a nova geração desmitificando a objetificação da mulher e dando o valor que elas merecem

É visto, tanto na letra, como no videoclipe, a influência do funk ostentação como ressaltado pelo França, a menção direta a marcas de perfumes e de roupas, bem como a mansão e os carros mostram essa importância. Mas também é percebido que quem oferece isso tudo, são os cantores, os homens: “Hoje eu dou ouro; Hoje eu dou prata”. Embora o artigo ressalte a importância da mulher na luta para alcançar as conquistas, na letra e no videoclipe entende-se que quem fornece isso são os homens. Entramos aqui em outro ponto, a de que o dever do homem é fornecer todos os bens materiais às suas mulheres. O historiador Vanderlei Machado (2013), explica que existem modos diferentes de se definir a masculinidades, entre eles encontra-se concepções que associam a masculinidade a “papeis sociais”:

Nesta modalidade de análise, ser provedor, ser forte, ser líder aparecem como imperativos sociais sobre os homens, que por vezes são vistos como "vítimas" destes modos de socialização que lhes "exigem" o desempenho de papéis fortes, intrinsecamente fazendo-lhes mal ou mesmo se opondo a uma suposta natureza essencial masculina, que seria "boa" e "sensível" (MACHADO; SEFFNER, 2013. p. 356)

Na sociedade burguesa moderna inaugurou-se a ideia da mulher como “anjo do lar”, nesse caso, ao homem ficava a obrigação de sustentar a família – mulher e filhos, pelo menos

dentro de uma sociedade burguesa ocidental. Ainda assim, essa não era a realidade das pessoas que ocupavam as classes mais baixas da sociedade, nesses casos a mulher tinha que ajudar financeiramente a família. Mas, mesmo com essa realidade destoante das classes mais abastadas, havia algo em comum: a de que o homem era responsável pela família. Era dele que praticamente toda a renda vinha e era a ele que as mulheres deveriam obedecer (ELEY, 2005. p. 80-82). Portanto a noção de que homens devem fornecer uma vida agradável financeiramente as suas parceiras é uma ideia que a muito vem resistindo e, embora tenha acontecido mudanças, ainda persiste uma ideia de que o homem que financeiramente é sustentado pela mulher é “vagabundo”, enquanto a mulher que é financeiramente sustentada pelo homem é dona de casa. Ao homem fica a obrigação de conseguir sustentar a família e, ao mesmo tempo, conquistar bens de consumo. Porém, mesmo a busca por essa estabilidade financeira tem seus limites, o homem não pode esquecer suas origens e não pode perder sua humildade, isso fica bem visível no videoclipe quando as imagens hora estão na mansão hora estão na favela.

Podemos, nesse ponto, questionar a maneira pela qual os bens de consumo ajudam a representar a masculinidade e a relação disso com a questão das classes. Como dito no primeiro capítulo, o que pode definir uma classe não é necessariamente a posição social, mas o arcabouço de afinidades entre os grupos. Dessa maneira, há muitas similaridades entre masculinidades de homens com poder aquisitivo maior e homens com poder aquisitivo menor. Porém, há também diferenças entre elas, pois a questão econômica influencia na maneira que os homens irão construir a masculinidade. Nesse caso, para homens pobres o capital financeiro é uma questão intensamente relevante. Dos cinco clipes aqui analisados, quatro deles nos remete a bens de consumo: mansões e motos. Isso pode nos mostrar como o aspecto financeiro se faz entre as camadas mais pobres da sociedade e como ela pode representar uma ascensão de vida e de poder. Para os homens, que já sofrem a pressão de ter que conquistar o dinheiro, somado ao fato de ter nascido na favela, pode representar uma dupla pressão financeira. Segundo Flávia Braga Nogueira Cupolillo e Eduardo André Teixeira Ayrosa

Logo, as escolhas do consumidor para com o seu objeto de consumo estão estritamente relacionadas à identidade de gênero. Assim, o consumo de roupas, carros, alimentos e até mesmo corte de cabelo, contribui diretamente para a construção e manutenção da identidade de gênero masculina (CUPOLILLO; AYROSA, 2015. p. 25)

Como o homem ideal, aquele vinculado à masculinidade hegemônica, deveria ser “provedor”, quanto mais ele provê, o que é representado pelos bens de consumo, mais masculino ele é. Algo bem interessante de se notar é que os cantores constroem em determinadas medidas a mulher ideal:

Mulher cativante, sorriso perfeito  
 Piercing no nariz, tatuagem no peito  
 Seu perfume é Carolina Herrera  
 Sempre onde passa, claro, fica o cheiro  
 Na balada é mais cobiçada  
 De Morena Rosa, sandália da Prada  
 Carteira de couro, ouro no pescoço  
 Unha francesinha e bem maquiada

Um estereótipo de mulher é criado enquanto as “recalcadas já fica em choque”, uma vez que a mulher aqui é “mais equipada que carro de som”. Mais uma vez aqui a mulher é associada ao carro equipado. No final do videoclipe as mulheres decidem com qual carro elas irão sair, ambos, suponho, financiados pelos Mcs, portanto aqui podemos ver algo de interessante: a mulher não necessariamente proprietária dos carros, mas mulheres que dirigem e tem uma certa independência.

Algo interessante que podemos traçar um paralelo com a letra e o videoclipe da música fala sobre a diferença entre mulheres fiéis e infiéis. Segundo um trabalho realizado por Osmundo Pinho (2007) elaborado a partir de um estudo feito no loteamento popular Jardim Catarina, localizado no Rio de Janeiro, foi possível perceber, nas falas dos entrevistados, a distinção entre as “minas de fé”, consideradas mulheres fieis e que “é uma garota “de família”, que não é muito “agitada”, nem tem “muita amizade com homem”, não fala palavrão, não veste roupas curtas e decotadas” enquanto que a amante “não tem moral nem merece respeito, porque é fácil e vai com qualquer um, apenas para satisfazer o prazer do outro e, eventualmente, o seu próprio” (PINHO, 2007. p. 38). No videoclipe a “merecedora de fé” é a mulher que estava com o Mc em todos os momentos, sendo fiel a ele. Claro que no videoclipe, por ser um audiovisual correspondente a música funk, as mulheres fogem um pouco deste pensamento ao usarem vestidos curtos e terem bastantes tatuagens. Mas ainda assim, fica difícil não perceber a semelhança entre os objetos analisados.

Outro ponto importante que merece destaque é a relação entre os homens apresentados nos clipes que partilham de um mesmo local de confraternização: o churrasco. Nessa relação

não aparece nenhuma mulher, o que pode nos induzir a pensar que o cantor é fiel à sua mulher. Nessa perspectiva podemos inferir que a relação dos Mcs nesse videoclipe é diferente da relação construída no videoclipe do Mc Niack e do Mc Kevinho. Os cantores buscam, aparentemente, uma fidelidade em relação à mulher e também oferecem isso e constroem uma relação mais sólida com suas parceiras. Ao mesmo tempo em que eles partilham do espaço de socialização com outros rapazes que também possuem experiências próprias. Nesse sentido:

Além disso, podemos também destacar os critérios que continuam a organizar as relações entre homens nos espaços de homosocialidade: a dominação, o controle e o poder. A gestão do "território", que atribui sentido a um lugar, seja o bar, a academia ou o estádio de futebol, e a história comum que os homens constroem aí, fazem deles espaços para a afirmação da masculinidade adulta e juvenil, validados como tais por aqueles que os freqüentam (VIGOYA, 2018. p. 181)

Figura 4 - "Mulher Cativante", Mc Paulin da Capital, Mc Lipi e Dj GM



Fonte: Canal Kondzilla- Youtube

Outras duas músicas em que podemos perceber a forte presença do poder dos bens de consumo é “Motoloka” e “Olha Esses Robôs/Despertador das favelas” do Mc Lipi, essa última feita em parceria com Mc Digo STC. A música “Motoloka” (com 95. 089. 859 visualizações até o momento da seleção) ressalta, ao longo da letra, a paixão pelas motos. Segundo França, no artigo publicado em 01 de setembro de 2020 no site da Kondzilla,

Nos últimos meses, diversos sons vêm citando alguns modelos de motos, podemos dizer que é o fenômeno “funk grau e corte”, responsável por relatar a paixão em cima de duas rodas e também o sonho da molecada de ter um robozão para desbravar o mundo. Além disso, muitas motos, geralmente as nomeadas nas músicas, também são usadas para ilustrar os videoclipes



As motos não são apenas sonhos de quem mora na favela. Podemos notar que na música, Mc Lipi ressalta o valor de se ter uma moto (acesso ao videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=UrWLM7JkPtg>).

Nas favela é sem sinal e os menor toca os trambolho  
 Os Motoloka é o dom  
 Que toca no barro, no asfalto e no morro  
 Os drak tá radical, é o quintal dos perigoso  
 Respeita, meu bom, desconhecido pisa fofo

Ter uma moto, portanto pode fornecer um status de respeito. Ao analisarmos o videoclipe, constatamos a quantidade de motos presente na construção das imagens. Logo no início, aparece, em vários ângulos capacetes de motos, logo após o Mc acorda e pega a sua moto para rodar a favela. Em seguida há a presença de várias motos em um campo aberto. Ali várias manobras são feitas, enquanto o Mc canta, dança e faz poses. Os “robôs” são uma parte importante do audiovisual. O Mc usa dois tipos de figurinos principais: um conjunto de calça e jaqueta azul da Adidas e roupas próprias para motoqueiros. O cantor usa também correntes de ouro. Percebemos durante o clipe que a presença de homens no ambiente é notável. Pode-se perceber que este é, portanto, um ambiente masculino e que é importante para a construção do que é ser “homem” para essa realidade. Sabemos que desde criança, os meninos tendem a ter brinquedos de carrinhos e motos, incentiva-se aí a necessidade de ser um motor ao crescer, enquanto as meninas possuem, na maioria das vezes, bonecas – os carrinhos que são “para meninas” são escassos (FIGLIUZZI, 2008. p. 74). Segundo estudo da Adriaza Figliuzzi, ao analisar a revista *Quatro Rodas*, ressalta que:

Para ilustrar, podemos observar que, na mídia, as revistas de carro, de maneira geral, trazem matérias, propagandas e imagens que atribuem uma forma de gênero atrelada à cultura heterossexual. Os modelos masculinos mais valorizados apresentam um perfil musculoso, com corpo bem torneado, aspecto viril, impulsivo, despojado, competitivo, entre outras características. Aqueles homens que não apresentam esses padrões de beleza atrelam sua imagem à do carro, incorporando suas características e vantagens. Isto é, mesmo que o sujeito não tenha as características corporais que a sociedade classifica como importantes, ele pode tomar como suas as características do carro e, assim, inserir-se em um grupo social (FIGLIUZZI, 2008. p. 75)

Vale, portanto, fazer uma análise aqui a respeito da construção da masculinidade em volta da aquisição de bens materiais, nesse caso dos motores. Os cantores utilizam a moto como parte deles, algo que dá poder, mas também traz perigos e aventuras. Dentre as

possíveis aventuras podemos perceber certa competição entre as motos. Enquanto cada homem ali, no círculo masculino, mostra suas manobras mais legais e sua potência com a moto. A moto, claro, é o ponto principal, é o verdadeiro show, mas ela representa também seus donos e o que eles podem fazer com ela:

A competição tem sido centrada nas masculinidades em várias culturas e destaca-se como uma característica que os homens devem possuir. A competição envolve aspectos sociais e dimensiona a posição do sujeito diante do grupo. Os carros ajudam homens a competir, e a esse traço da masculinidade agregam-se outros atributos, como virilidade, força, determinação, violência, liderança, etc (FIGLIUZZI, 2008. p. 126)

Para Kimmel, a masculinidade precisa sempre ser provada, testada para outros homens. Aqui podemos então fazer uma aproximação a essa concepção de provação. Os homens empinam a moto e se arriscam para se provar para os outros homens que também fazem parte dessa roda de provação. É importante ressaltar também essa importância para a construção da masculinidade de uma classe socialmente esquecida pelo governo. É significativo que as motos auxiliam muitos jovens e adultos que trabalham como motoboy, que trabalham de forma “livre” – uma vez que decidem sobre sua rotina de trabalho – os trabalhadores sofrem com a precarização do serviço e com o desemprego. Ganhando pouco e sem auxílio para a saúde, os motoboys arriscam a vida no trânsito para conseguir bater as próprias metas financeiras. É o trabalhador que não é reconhecido como tal:

Opera aí um importante deslocamento do desemprego enquanto questão social para uma atribuição ao indivíduo da responsabilização por sua sobrevivência em um contexto de incerteza e precariedade. No que concerne à uberização, vê-se que tal discurso empreendedor é veículo para o obscurecimento das relações entre capital e trabalho, na medida em que trabalhadores aparecem como “chefes de si mesmos”, ou seja, desaparece a relação de subordinação, aparece uma multidão de empreendedores de si próprios (COSTHEK ABILIO, p. 4)

Figura 5 - "Motoloka", Mc Lipi



Fonte: Canal Kondzilla – Youtube

Figura 6 - "Motoloka", Mc Lipi



Fonte: Canal Kondzilla – Youtube

Nessa mesma via, podemos analisar a música “Olha esses Robôs/Despertador das favelas” (com 61. 224. 210 visualizações até o momento da seleção), também do Mc Lipi em parceria com Mc Digo STC, Rodrigo Veronese Lopes, que nasceu em Jardim Santa Cristina e iniciou a carreira com 13 anos. A música, como a anterior, ressalta a importância das motos para os meninos moradores das favelas (acesso ao videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=VrSIkU6CqV8>).

Olha esses robô  
 Multistrada e carenagem  
 E os retrovisor  
 Pra ver quem tá na maldade  
 E o barulho do robozão  
 É o despertador da favela  
 Chama as bandida pro pião  
 Meu som é o convite pra elas

O som da moto acorda os moradores da favela e ainda atrai as mulheres. Mais uma vez o bem de consumo do veículo aparece para dar aval à masculinidade criada. Ao examinar o videoclipe, percebe-se a forte presença das motos e a importância delas para o sonho dos meninos moradores da favela. Logo no início aparecem os cantores montados nas motos. O fundo da imagem muda a todo o momento, colocando os meninos em diferentes pontos da favela. Há uma forte presença de motos e mulheres ao longo do clipe. Aparece no audiovisual também uma festa de funk, realizado na rua, onde os cantores dançam, cantam e bebem enquanto uma senhora moradora da comunidade discute com eles por causa do som. Os Mcs

usam roupas comuns, blusas, bermudas ou calças, óculos e bonés e também, claro, correntes de ouro no pescoço.

Figura 7 - "Olha esses Robôs/ Despertador das Favelas", Mc Lipi e Mc Digo STC



Fonte: Canal Kondzilla – Youtube

Aqui há uma forte ideia de que, para ter mulher, o homem precisa de um veículo, no caso aqui uma moto. Essa concepção não é algo atual, pode-se lembrar que a associação entre carros e mulheres, como o termo pejorativo “Maria gasolina”, existe a bastante tempo no imaginário brasileiro. Podemos inferir também que as mulheres no videoclipe servem de adorno para os homens assim como as motos o fazem. Ter motos e mulheres os torna mais viris e “mais homens”:

No espaço automobilístico, a mulher, muitas vezes, apresenta-se como representação de sedução, expondo-se como objeto de prazer masculino. A mulher não está competindo com o carro diretamente, o carro, em alguns momentos, se constitui na possibilidade de conquistar a mulher. A mulher também aparece em sua representação social como parte da família, como aquela que acompanha o namorado ou marido e utiliza o carro para dar conta dos afazeres familiares derivados da vida moderna (Figliuzzi, 2008. p. 146)

Figura 8 - "Olha esses Robôs/ Despertador das Favelas", Mc Lipi e Mc Digo STC



Fonte: Canal Kondzilla - Youtube

Um ponto que não foi discutido aqui, mas que vale uma discussão é a construção da masculinidade tendo em vista o aspecto racial. A raça/cor é uma categoria que permeia a construção de todos no Brasil, incluindo os brancos, que também são classificados por sua raça/cor. Nos cliques aqui analisados a maioria dos Mcs são negros. Podemos perguntar como isso influencia na criação da masculinidade. Como sabemos, a favela é composta majoritariamente por pessoas negras e a representação de Mcs negros é de extrema importância, uma vez que os jovens da periferia vão se enxergar representados e podem, assim, assumir algumas das características dos cantores. Sabemos que homens negros tendem a ser amplamente sexualizados pela sociedade. Aparentemente, o homem negro “não serve” para os estudos intelectuais, apenas para os serviços braçais, mostrando assim que, no que diz respeito a homens negros, o corpo é sempre o que é notado. Segundo Waldemir Rosa,

Tudo no negro é sexualizado ao extremo, suas aptidões intelectuais são inseridas no contexto da sexualidade. Seus movimentos são interpretados como uma encenação eterna do ato sexual. A sua sexualidade é animalizada retirando dela a racionalidade cultural que caracteriza os integrantes da sociedade (ROSA, 2006. p. 2)

Essa construção da raça, especialmente da raça negra, foi utilizada para a colonização da África e como justificativa da escravidão negra, os africanos foram animalizados, tornados objetos e mercadorias. Quando pensamos essa questão, da “animalização” do homem africano, podemos deduzir que o órgão genital é também representado como algo animalesco:

O escravismo gerou uma profunda objetificação do corpo negro – tanto de homens quanto das mulheres – no imaginário social brasileiro. As teses do luso-tropicalismo e da confluência sexual voluntária no processo colonial português refletem em grande medida a força explicativa dessa naturalização das relações de poder. A objetificação, como processo cognitivo da masculinidade hegemônica, retira a capacidade do outro de inserir-se na estrutura de poder (ROSA, 2006. p. 2)

O estereótipo do homem negro sexualizado não é algo recente no Brasil, já habitando o imaginário da população desde o colonialismo. Sobre o período colonial, Osmundo Pinho afirma

Se anteriormente as diferenças humanas foram pensadas em termos de nações e tribos, a partir do desenvolvimento da modernidade e da expansão colonial, as raças se colocam como a chave classificatória que permite equacionar estes diversos níveis: indivíduo e sociedade, natureza e cultura, história e seleção natural. Os fins políticos de tais interconexões são evidentes no proselitismo raciológico que, no Brasil, ganhou contornos particulares, adequados a nossa própria condição de economia periférica no capitalismo, com a inserção e a ação objetiva de agentes sociais e

personagens históricos como o nosso Nina Rodrigues e sua escola demonstram (CORREA, 2001; SCHWARCZ, 1995 apud PINHO, 2008. p. 264)

Para o autor, o homem negro subalternizado é associado à feminilidade uma vez que é relacionado à passividade: “Tal representação justamente “emascula” homens negros, e de modos mais ou menos metafóricos, os põe, sodomizados, diante da violência, do encarceramento, da fetichização e da exploração sexual” (PINHO, 2008. p. 269). Ainda consoante, o fato do homem branco ser o colonizador (em princípio) heterossexual, fez com que ocupasse um “lugar discursivo do macho penetrador e civilizador, ativo sexualmente e produtor de história e cultura”, restando às demais etnias e sexualidades a passividade e a hiper-sexualidade: “Esse processo de entronização do macho branco, também é, na verdade, fundamentalmente um processo de legitimação da expropriação econômica, dos bens, dos corpos, dos territórios e dos frutos do trabalho” (PINHO, 2008. p. 273). Segundo Mara Viveros Vigoya (2018), ao estudar masculinidades latino-americanas focadas, principalmente, mas não apenas, no contexto colombiano, ressalta que os grupos dominados são “identificados com a natureza, não com a cultura”, dessa maneira esses grupos são caracterizados como passivos, ligados a aspectos da infância ou como dados a excessos, ligados a aspectos mais animais:

Assim, o homem negro pode ser representado como primitivo, dócil e afável, porque não representa uma ameaça para a masculinidade hegemônica ocidental (poderosa, autoritária e cheia de iniciativa) ou, ao contrário, como brutal e sexualmente insaciável por oposição ao homem branco, descrito desta vez como um cavalheiro civilizado e protetor. Em resumo, nas sociedades coloniais e pós-coloniais, estruturadas pelo racismo, um homem é viril somente na medida em que isso pode ser útil aos interesses da masculinidade hegemônica das classes dominantes (VIGOYA, 2018. p. 108)

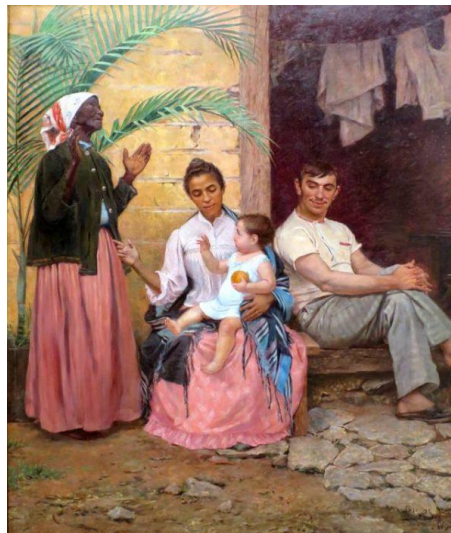
É importante lembrar que no Brasil um fator importante para constituição da Nação foi a chamada “política de branqueamento” – uma tentativa do Estado, através da vinda de estrangeiros europeus, de “branquear” o Brasil e invisibilizar o negro. O branqueamento da população, através da miscigenação, indicava nesse sentido uma ascensão social. Pode-se perceber esse aspecto no famoso quadro “A Redenção de Cam”, produzido por Modesto Brocos em 1895. O quadro mostra a ascensão social através da mudança da cor de pele dos personagens da pintura – a senhora da família é uma mulher negra e que está sob um chão de barro; a filha mais branca segura um bebê já totalmente branco e ao lado está o pai branco e



orgulhoso deste processo, ressalta-se que o pai pisa sobre tijolos, mostrando o progresso da ação. Mas mesmo isso tem seus limites:

Nesta operação, o controle do comportamento sexual das mulheres da elite foi crucial, pois elas representavam os agentes que podiam contaminar a família e ameaçar a pureza do sangue, que definia em boa parte a posição na hierarquia social e racial. Além disso, a instituição do casamento, buscava unir pessoas consideradas iguais em termos sociais e raciais, e permitiu relacionar a dominação sexual com a dominação racial e o Estado com a família, para definir o status social (Stolcke, 1992 apud VIVEROS VIGOYA, 2018. p. 135)

Figura 9 - Pintura "A Redenção de Cam" de 1895, Modesto Brocos



Nesse sentido, a sexualidade da mulher deveria ser controlada em prol da formação de uma nação branca, enquanto os homens negros foram considerados, muitas vezes, um perigo às mulheres brancas e um potencial perigo para a formação da Nação (VIVEROS VIGOYA, 2018. p. 138). Ainda assim, para a construção do Estado-Nação, no Brasil isso foi muito sentido no período de Getúlio Vargas, as culturas negras e indígenas foram parcialmente valorizadas, embora o negro ainda fosse uma questão social que necessitava ser modificada e apagada. Tempos depois ainda sentimos essa realidade ao promover o apagamento da história da população negra, creditando a ela apenas aspectos culturais, tais como comida, música e dança e excluindo-as do fazer História no Brasil.

Dessa maneira, o homem negro foi e continua sendo representado em nossa sociedade e lhe foi podado, pelo menos em partes, o direito de falar sobre si (ROSA, 2006. p. 4). E nessa

ordem, como uma masculinidade subalterna, o homem negro exerce poder sobre a mulher negra, porém sofre a pressão de homens e mulheres brancas:

Assim, a negritude é também produzida, inventada e reinterpretada através desses diferentes mundos da sexualidade. Os modos dessa produção passam por atributos corporais percebidos, inventados, produzidos ou efetivamente fabricados, através de próteses e alterações corporais. Ora, tal produção corporal forma as fantasias e o imaginário racial/sexual de negros e brancos, ocupando assim um lugar na “ordem social de dominação” (GIRALDO et al., 2007, p. 31). Assim, tensões, ou contradições, são produzidas entre lugares de subordinação social e de fetichização, e as interações raciais sexuais que ocorrem no mundo da vida (PINHO, 2008. p. 275)

Nos videoclipes, a maioria das mulheres que aparecem são brancas, excetuando algumas mulheres do videoclipe “na raba toma tapão”, podemos questionar se isso não é uma maneira de subir o status social, uma vez que ser associado à mulher negra (discursos sobre a solidão da mulher negra nesse sentido são de extrema importância<sup>3</sup>) significa uma perda de poder e status social. Vemos, então, que a masculinidade desses homens Mcs tem a ver, também, com posição social, prestígio e potência. De certa forma eles tentam superar a interseccionalidade e desenvolver uma masculinidade mais próxima possível da masculinidade “ideal”, da masculinidade hegemônica.

Assim sendo, podemos perceber que as masculinidades construídas nos videoclipes perpassam pelo poder de aquisição de bens, pelo poder de atração do sexo oposto bem como pelo ato sexual em si. O ato sexual não é visto somente como fonte de prazer, mas também como uma relação de poder, que coloca “o homem por cima”, Através das técnicas disponíveis no sexo e do ato sexual em si, o homem estabelece relações com suas parceiras e criam, assim, sua masculinidade. Muitas das relações sexuais se baseiam também nas relações sociais existentes, podendo inclusive hierarquizar o sexo:

Quando homens e mulheres falam de sexo, não estão falando de sexo no mesmo sentido nem da mesma maneira. Enquanto os discursos femininos se centram na contextualização afetivo-romântica das suas relações, os discursos masculinos enfocam a capacidade técnica-corporal para o desempenho do ato sexual. No caso dos homens, a sexualidade aparece despida de expectativas românticas; a sexualidade masculina pertence ao domínio da corporalidade ou figura na representada subalternidade dos sentimentos aos desígnios e pulsões corporais – do sexo. O corpo masculino age de acordo com aquilo que é percebido como socialmente legítimo e constitutivo da própria identidade masculina (FACHEL LEAL; RIVA KNAUTH, 2006. p. 1377)

---

<sup>3</sup> Identifico aqui uma obra produzida por Ana Cláudia Lemos Pacheco, “Mulher negra: afetividade e solidão”, publicada em 2013 pela Editora da Universidade Federal da Bahia como parte da Coleção Temas Afro.



É perceptível nos primeiros videoclipes analisados a ausência dos sentimentos na hora da conquista e do sexo, e na música “Na Raba Toma Tapão”, a importância do sexo, da potência sexual e do próprio ato sexual é frisado em toda a música. O homem é colocado explicitamente como o dominante nessa relação, pois é ele que irá levar a mulher para casa e “botar com pressão”, mesmo que seja ela que tenha pedido. Podemos refletir também a respeito da maneira que os homens se comportam, sempre bem-vestidos, conforme a moda presente tanto na favela como inspirada nos looks de cantores de rap e jogadores de basquete norte-americanos. Sempre no “grau” e com jeito malandro, porém responsável, de ser. São características que podemos perceber analisando o conjunto de videoclipes aqui apresentados. Como homens jovens-adultos, os Mcs constroem suas masculinidades de acordo, também, com suas idades.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Percebemos durante a composição do trabalho que as masculinidades podem ser formadas de diferentes maneiras. Analisamos aqui apenas algumas formas de expressá-las. Durante nossa pesquisa nos deparamos com várias realidades distintas. A primeira delas diz respeito à formação das periferias e como esta criou o funk brasileiro. Através de trocas culturais intensas que ocorreram durante as décadas de 60 e 70 entre Brasil e Estados Unidos e através da ressignificação dessas trocas vemos nascer no Brasil um complexo ritmo. A conexão entre culturas, com o *funky* e o *Miami bass* nos Estados Unidos, juntamente com o desenvolvimento do Movimento Negro como um movimento em buscas de direitos e a transformação do mundo e do Brasil, que saiu de uma democracia para ser uma ditadura civil-militar, contextualizam a História do funk.

É na periferia esquecida pelo poder público que o funk é inventado e se reinventa a cada minuto. É nas festas de ruas e nos bailes que o funk toma medidas, sons e letras e é na indústria fonográfica que esse funk, muitas vezes modificados para os ouvidos da população, assume outras formas de se manifestar, através muitas vezes da tecnologia que auxilia a divulgação do ritmo. Vimos aqui que essas músicas que se tornam muito populares e influenciam a juventude tanto no gosto musical, como nas formas de viver e se portar, podem performatizar masculinidades que ora se aproximam e ora se distanciam uma da outras, pois

cada sujeito contem uma história e um modo de ver, viver e experienciar o mundo. Essas histórias passam por sistemas de raças, gêneros e classes.

No ocidente moderno, discursos de produção de verdade têm sido além do mais, discursos de produção de sujeitos. Estes discursos, incidindo sobre a constituição dos problemas da formação do indivíduo, e de controle sobre o corpo individual, são discursos disciplinários, das disciplinas. Incidindo sobre o corpo coletivo das populações constituem-se em biopoder, poder de administração da vida coletiva no corpo social (PINHO, 2008.p. 264-265)

São os discursos que também formam os sujeitos e que influenciam o coletivo, incluindo discursos sobre a masculinidade, sobre como “se fazer homem”. Dessa maneira, a forma como um homem formará sua masculinidade influenciará, inclusive, na maneira como mulheres e não-binárias se constroem e significam o mundo. É nessa troca constante entre indivíduo e sociedade que formamos nossas identidades e é nessa relação entre homens/homens e homens/mulheres que se formam masculinidades hegemônicas e subalternas, ao mesmo tempo, em conjunto. Todos os cliques aqui analisados foram lançados em um período muito próximo, mas acabam desenvolvendo características muitas vezes diferentes uma das outras, mostrando assim, essa relação de masculinidades concebidas simultaneamente.

Isto posto, percebemos aqui que há tanto uma forma de masculinidade desapegada do sentimento quanto o oposto. Para os cliques do Mc Niack e do Mc Kevin, a conquista, o sexo e a pegação estão no centro desta construção masculina. O aspecto emocional não é sequer citado. Ao mesmo tempo em que para os Mcs Lipi, Paulin da Capital e Dj Gm o sentimento de ter uma parceira fiel e companheira é um ponto destacado na letra e no videoclipe e, ao que parece, os Mcs representam homens fiéis a suas parceiras. Além destes opostos, algo de semelhante se destaca entre os três cliques: a heterossexualidade. O primeiro e o segundo videoclipe analisados mostram uma quantidade de mulheres significativas para a apreensão da sexualidade. No primeiro videoclipe o sexo e a posição dominante cantor remete ao poder heterossexual e patriarcal, no segundo videoclipe, é principalmente a conquista da parceira, com o apoio dos amigos, que dá validade a este papel. Já no terceiro é a fidelidade da parceira que faz a comprovação deste poder. Em todos os videoclipes a presença de mulheres brancas é predominante, nos levando a um outro ponto exposto neste trabalho: a mulher branca como uma possível comprovação de status, visto que a mulher negra ocupa, em nossa sociedade, níveis de status baixos – a mulher negra é vista principalmente para trabalhar e para favores sexuais. Logo, além da comprovação da heterossexualidade, a mulher, branca principalmente,

serve para provar uma posição social que influencia na forma da masculinidade, uma vez que o status social e econômico equivale ao grau de masculinidade, de proximidade ao ideal da masculinidade hegemônica. A mulher aqui também pode ser considerada como um apetrecho de poder e status, juntamente com outros objetos, como carros.

Ao falarmos de construção da masculinidade, não podemos nos esquecer do “dever” do homem de prover os bens de consumo das suas parceiras. No segundo videoclipe analisado, percebemos que são os cantores que oferecem o padrão de vida das mulheres. Eles dão ouro, carros e mansões. Não prover a materialidade para suas companheiras e para si mesmos pode significar uma perda no status e conseqüentemente afetar a masculinidade, uma vez que cabe ao homem proteger e assegurar uma vida tranquila à suas mulheres. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, não pode haver uma perda de humildade. É preciso crescer economicamente, mas sem esquecer suas origens. Nesse mesmo propósito, apresentamos o quarto e o quinto videoclipe aqui analisados. Ambos tendo como centro das imagens e das músicas as motos. O carro, a potência deste e as possibilidades que este oferece parece autorizar as masculinidades. Ele possibilita a conquista de mulheres, bem como uma ascensão de status e aumento de poder na favela, uma vez que os outros “pisam fofo”. Essa ambição é algo que é criado desde criança, como carrinhos de brinquedos como objeto de menino, juntamente com programas, músicas e revistas que auxiliam nesta associação entre homem e máquina. A moto ganha um destaque entre os jovens e, ainda mais, entre o público masculino, visto que é um ambiente majoritariamente de homens. A moto possibilita manobras que o carro não e são essas manobras que ajudam a provar a masculinidade através do risco e do desempenho delas. Aqui a competição deixa seu nome, são homens em um ambiente masculino que fazem manobras arriscadas para outros homens, provando assim sua potência masculina.

Nesses ambientes masculinos ocorrem também as confraternizações e compartilhamento de experiências de vida e que também formam o indivíduo homem. É no ambiente de provação das motos ou no churrasco na favela que os homens se conectam e interagem entre si, possibilitando também validar sua masculinidade através de outros homens e até perante a sociedade, uma vez que se espera que estes tenham um canto só para si. Como naquelas casas onde existe o espaço do “macho” e onde a mulher raramente pode pisar.

Nessa medida, podemos inferir aqui que estes vídeos, que representam situações distintas também, configuram masculinidades múltiplas onde os homens podem ser bem-

vestidos, com cordões de ouro ou prata no pescoço, roupas de marca ou que são próprias da moda que vem da favela e de cantores estadunidenses. Podem ser fiéis ou não embora esperem a fidelidade da companheira. Devem assegurar sua heterossexualidade tanto através de mulheres como de objetos que demonstrem a potência masculina heterossexual, como as motos e carros. Devem fornecer bens materiais tanto para si quanto para suas companheiras fixas. Podemos então, constatar que, no tocante a todos os videoclipes e generalizando também, a potência não apenas sexual, como potência masculina também, a heterossexualidade, o status social e os bens de consumo auxiliam nessa formação masculina.

São homens que performatizam a dança, a música e uma maneira de se fazer homem ligado ao crescimento econômico e, as vezes, a fidelidade para com a parceira. Lembramos que a população pobre brasileira é composta principalmente por pessoas negras e que sofrem com discriminação racial todos os dias, mesmo daqueles que deveriam protegê-las.

Porque o parentesco afro-americano tem sido objeto a muito tempo de vigilância, admoestação, patologização e mesmo criminalização por parte do Estado, não só nos Estados Unidos, mas em diversos contextos latino-americanos. Em termos históricos, tal controle remete às interdições sexuais, ao Jim Crow, a criminalização do homem negro, a invisibilização da família negra, enfim à escravidão e ao mercado dos corpos (PINHO, 2008. p. 265)

Nesse quesito a superação das adversidades econômicas, as melhorias de vida e a possibilidade de aumento do consumo pode significar uma maneira de ultrapassar essa barreira e poder, então, entrar em suposta igualdade com homens que exercem a masculinidade hegemônica. Bem como a associação com mulheres brancas podem ter esse significado.

No que hoje chamamos de América Latina, muitos homens dos grupos subalternizados, em razão de sua classe, de sua raça, etnicidade ou de suas preferências sexuais, têm sido submetidos à supremacia dos homens brancos, ricos e heterossexuais. Ao mesmo tempo, muitos desses homens dominados têm agido como se acreditassem que fortalecer sua masculinidade e sua autoridade sobre as mulheres fosse uma parte essencial de sua emancipação (Hume, 2009). A violência estrutural e simbólica de raça e classe das quais eles têm sido vítimas tem se prolongado na violência políticomilitar e, da mesma maneira, tem sido transferida para novas formas de violências interpessoais dentro das mesmas comunidades (VIGOYA, 2018. p. 161)

Concluimos que aqui as masculinidades existem de diferentes formas e existem diferentes maneiras de construí-las e performatizá-las. Muitas dessas maneiras visam

ultrapassar barreiras e se provar mais próximo do que a sociedade considera como hegemônico, ou seja, homem branco, rico e heterossexual. Como nem todos os pontos são possíveis de ser ultrapassados, cria-se então formas de se adequar mais ou menos a esta categoria. A violência simbólica e às vezes real que estas formas podem promover é uma questão que necessita de mais estudos aprofundados. A masculinidade não pode ser considerada única neste processo, outros fatores têm influência sobre a violência e nem é a masculinidade um “gene” que define a violência. Em relação a violência contra a mulher, especificamente, sabemos que há processos sócios-históricos que nos auxiliam a entender estes atos violento praticados, em sua grande maioria, por homens. Aqui vale outro estudo aprofundado para relacionar a construção de masculinidade com violência contra a mulher, violência esta que não está apenas no quesito estupro, mas também agressão física e psicológica. Essas violências perpassam a masculinidade, formam o homem e podem constar, também nos videoclipes analisados, nas músicas- uma violência de gênero simbólica muitas vezes. Uma vez que os videoclipes de funk fazem parte de um aspecto cultural e que os cantores e atores também o fazem, o cotidiano dificilmente é apagado, incluindo aqui as diferentes formas de violência aprendida e praticada por estes.

Enfim, finalizamos este trabalho com todos esses aprendizados e objeções também. Entendendo que as fontes têm seus próprios limites e que a utilização de videoclipes para análise histórica é algo extremamente recente. Acreditamos que muitas coisas passíveis de análises podem ter fugido aos nossos olhos. O videoclipe como uma fonte complexa, por conter parte visual e musical, precisa de redobrada atenção e quanto mais conhecimento sobre a fonte e sobre como as fontes foram feitas, métodos de audiovisuais aplicados, maneiras como a música se compõe, auxiliarão no entendimento do videoclipe como um todo e não apenas de maneira parcial.

## **FONTES**

KONDZILLA, Canal. MC Niack- Na Raba Toma Tapão. 2020 (3m20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UR7O8IekguY> . Acesso em: 16 mar. 2021

KONDZILLA, Canal. MC Paulin da Capital, MC Lipi e DJ GM- Mulher Cativante. 2020 (3m36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMGVTKq2Xx8> . Acesso em: 16 mar. 2021

KONDZILLA, Canal. MC Lipi e MC Digo STC- Olha Esses Robôs/despertador das Favelas. 2020 (2m34s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VrSIkU6CqV8>. Acesso em: 16 mar. 2021

KONDZILLA, Canal. Kevinho- Te Gusta. 2020 (2m29s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndQ4hf17CyY>. Acessado em: 16 mar. 2021

KONDZILLA, Canal. MC Lipi- Motoloka. 2020 (3m57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UrWLM7JkPtg>. Acessado em: 16 mar. 2021

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABILIO, Ludmila Costhek. Uberização: Do empreendedorismo para o autogerenciamento subordinado. **Psicoperspectivas**, Valparaíso, v. 18, n. 3, p. 41-51, nov. 2019. Disponível em [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-69242019000300041&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-69242019000300041&lng=es&nrm=iso). acessado em 09 dic. 2021. <http://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol18-issue3-fulltext-1674>.

ALBUQUERQUE, Gabriel. **Kondzilla e redes de música pop periférica: estética, mercado e sentidos políticos**. 2020. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ALMEIDA JÚNIOR, João Tadeu Severo de. **Funk de raiz um olhar descritivo e cultural: uma análise das letras do funk carioca**. 2013. 52 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2013.

ANDRADE, Luiz Fernando Costa de. **O Movimento Negro e a Cultura Política no Brasil (1978- 1988): o caso de São Paulo**. 2015. 255 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

ANDREWS, George Reid. O negro no Brasil e nos Estados Unidos. **Lua Nova**, São Paulo, v. 1, n. 2, 5p, jun. 1985.

AQUINO, Cássio Adriano Braz; MARTINS, José Clerton de Oliveira. Ócio, lazer e tempo livre na sociedade do consumo e do trabalho. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 479-500, set. 2007

ARAÚJO, Nicole Barbosa de. **Juventude e Resistência**:: o funk como forma de expressão dos(das) jovens da periferia. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Serviço Social, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ÁVILA, Milene Peixoto. **Periferia é periferia me qualquer lugar?** Antenor Garcia: estudo de uma periferia interiorana. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

A HISTORIA dos MC's: MC Lipi - "MC Kapela Já Foi Meu Empresario". 2020. (3 min.), son., color.

BARSETTI, Silvio. Mais um baile funk é proibido no Rio após assassinato. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 39. 12 mar. 1997. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19970312-37765-spo-0039-cid-c9-not/busca/funk>. Acesso em: 09 dez. 2021.

BELO, Rafaela Freitas. **O bonde passou**: videoclipes de funk ostentação e o mercado musical brasileiro na internet. 2016. 163 f. Dissertação (Mestrado), Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

BOGÉA, Arthur Furtado. Aprendendo a ser “homem”:: uma análise sobre o processo de produção/reprodução da referência heteronormativa de masculinidade. **Temática**, [s. l], n. 7, p. 70-87, jul. 2019.

BOTTON, Fernando Bagiotto. As masculinidades em questão: uma perspectiva de construção teórica. *Revista Vernáculo*, [S.l.], dez. 2007. ISSN 2317-4021. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/20548>>. Acesso em: 17 jun. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rv.v1i19/20.20548>.

BRAGANÇA, Juliana da Silva. **“Porque o funk está preso na gaiola” (?)**:: a criminalização do funk carioca nas páginas do jornal do Brasil (1990-1999). 2017. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2017.

Brasil. Presidência da República. Secretaria Geral. Mapa do encarceramento : os jovens do Brasil / Secretaria-Geral da Presidência da República e Secretaria Nacional de Juventude. – Brasília : Presidência da República, 2015.

BROCOS, Modesto. A Redenção de Cam. 1895. Óleo sobre tela. 199 x 166

BRUZZI, Marcelo *et al.* **Caso Henry Borel::** defesa de dr. jairinho pede elaboração de laudo psicológico para processo. defesa de Dr. Jairinho pede elaboração de laudo psicológico para processo. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/12/02/caso-henry-borel-defesa-de-dr-jairinho-pede-elaboracao-de-laudo-psicologico-para-processo.ghtml>. Acesso em: 09 dez. 2021

CABRAL, Nicolle. **Como MC Niack aos 17 anos desbancou nomes do pop como Anitta com dois hits e está no topo do Brasil.** 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-mc-niack-desbancou-nomes-do-pop-como-anitta-aos-17-anos-com-dois-hits-e-esta-no-topo-do-brasil/>. Acesso em: 09 dez. 2021.

CARVALHO, Noel dos Santos; PADOVANI, Gustavo. O mundomultiplataforma Kondzilla:: inovação no modelo de negócio audiovisual. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 42, p. 123-143, dez. 2020.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Reflexões sobre a sexualidade masculina. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 35, n. 66, p. 83-92, dez. 2013.

CERQUEIRA, Daniel. Atlas da Violência 2021 / Daniel Cerqueira et al., — São Paulo: FBSP, 2021.

COELHO, Mateus Gustavo. Gêneros desviantes: o conceito de gênero em judith butler. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Cap. 5. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/191493/PFIL0320-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 abr. 2021.

CONNEL, Raewyn. **Masculinities**. 2. ed. Lo Angeles: University Of California Press, 2005

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W.. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, abr. 2013. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2013000100014>. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2013000100014](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100014). Acesso em: 05 abr. 2021.

CONNELL, Robert W.. Políticas da Masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, jul. 1995.



COGO, D.; DUTRA BRIGNOL, L. Redes sociais e os estudos de recepção na internet. **MATRIZES**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 75-92, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v4i2p75-92. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38293>. Acesso em: 9 dez. 2021.

COSTA, Bruna Manara; VARGAS, Juliana Ribeiro de. Os artefatos midiáticos e a constituição da subjetividade de jovens contemporâneos. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO, 7., 2017, Canoas. **Anais [...]**. Canoas: 2017. p. 1-14

CUPOLILLO, Flávia Braga Nogueira; AYROSA, Eduardo André Teixeira. Reflexões sobre consumo, identidade e masculinidade em um bairro carioca. **Rimar**, Maringá, v. 5, n. 2, p. 19-33, dez. 2015.

DELACROIX, Christian. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras?. **Revista Tempo e Argumento**, v. 10, n. 23, p. 39-79, 2018.

ELLEY, Geoff. Industrialização e formação da classe trabalhadora. IN: \_\_\_\_ELLEY, Geoff. A História da Esquerda na Europa. São Paulo: Abramo, 2005. p. 73-88

FERREIRA, Gabriela. **Paulin da Capital manda bem no samba, no consciente e no funk-pop**. 2019. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/paulin-da-capital-manda-bem-no-samba-no-consciente-e-no-funk-pop>. Acesso em: 09 dez. 2021.

FIGUEIREDO, E. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 20, p. 40-55, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p40-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138143>. Acesso em: 22 abr. 2021.

FRANÇA, Wenderson. **9 funks para conhecer o DJ GM, produtor de ‘Eu Achei’, ‘Motoloka’ e ‘Virgem’**. 2020. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/9-funks-para-conhecer-o-dj-gm-produtor-de-eu-achei-motoloka-e-virgem>. Acesso em: 09 dez. 2021.

FRANÇA, Wenderson. **MC Paulin da Capital e MC Lipi lançam o funk “Mulher Cativante” do set do DJ GM**. 2020. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/mc-paulin-da-capital-e-mc-lipi-lancam-os-funks-do-set-dj-gm>. Acesso em: 09 dez. 2021.

FRANÇA, Wenderson. **MC Digo STC conseguiu tirar a mãe da reciclagem através da carreira no funk**. 2019. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/mc-digo-stc-conseguiu-tirar-a-mae-da-reciclagem-atraves-da-carreira-no-funk>. Acesso em: 09 dez. 2021.

FRANÇA, Wenderson. **Robozões:** um confere nas motos mais citadas e usadas em clipes de mc’s do funk. um confere nas motos mais citadas e usadas em clipes de MC’s do funk. 2020. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/robozoes-as-motos-mais-citadas-nas-musicas-e-usadas-em-clipes-por-mcs-do-funk>. Acesso em: 09 dez. 2021

FALCÃO, Maria Eduarda Dias. **A representação do funk no canal Kondzilla no Youtube**. 2018. 66 f. TCC (Graduação) - Curso de Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Pampa, São Borja, 2018.

FIGLIUZZI, Adriza. **Homens sobre rodas**:: representações de masculinidades nas páginas da revista quatro rodas. 2008. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

FREDERICO, Celso. Da periferia ao centro:: cultura e política em tempos pós-modernos. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 239-255, 2013.

HUGHES, Pedro Javier Aguerre. **Periferia**: um estudo sobre a segregação socioespacial de são paulo. 2003. 175 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

KIMMEL, Michael S.. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71831998000200103&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831998000200103&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 05 abr. 2021.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e História do Tempo Presente. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 04, n. 01, p. 23-44, 1 jun. 2012. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180304012012023>. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023/2031>. Acesso em: 16 mar. 2021

MACHADO, Vanderlei; SEFFNER, Fernando. Florianópolis 1889/1930:: estratégias de produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subordinadas. **História**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 354-376, jun. 2013.

MANARA, Bruna. Quem tem motor faz amor!: masculinidades constituídas no funk ostentação. In: SIMPÓSIO JUVENTUDES CONTEMPORÂNEAS, 1., 2018, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: Edipucrs, 2018. p. 1-14.

MCNIACK - História de Vida "Tive Que Sair da Depressão". 2021. (3 min.), son., color.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 809-840, dez. 2008. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2008000300005>.

MIZRAHI, Mylene. “O Rio de Janeiro é uma terra de homens vaidosos”: mulheres, masculinidade e dinheiro junto ao funk carioca. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 52, p. 1-44, 3 maio 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/18094449201800520015>.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: (ORGANIZADORA), Carla Bassanezi Pinsky. **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289

OLIVEIRA SOBRINHO, Afonso Soares de. São Paulo e a Ideologia Higienista entre os séculos XIX e XX:: a utopia da civilidade. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 210-235, jan. 2013.

ORTEGA, Rodrigo. **Sertanejo domina lista de 50 músicas mais ouvidas nas paradas do Spotify no Brasil; veja faixas e estilos**. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/12/29/sertanejo-domina-lista-de-50-musicas-mais-ouvidas-nas-paradas-do-spotify-veja-faixas-e-estilos.ghtml>. Acesso em: 16 mar. 2021.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 12, n. 22, p. 270-283, 2011.

PEDRO, Thomaz Marcondes Garcia. **Funk Brasileiro: música, comunicação e cultura**. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4712/1/Thomaz%20Marcondes%20Garcia%20Pedro.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2021.

PEREIRA, A. B. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologia da informação e da comunicação. **Revista Estudos Culturais, [S. l.]**, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98367>. Acesso em: 17 jun. 2021.

RIBEIRO, Paula Regina Costa. A sexualidade como um dispositivo histórico de poder. In: SOARES, Guiomar Freitas; SILVA, Méri Rosane Santos da; RIBEIRO, Paula Regina Costa (org.). **Corpo, gênero e sexualidade::** problematizando práticas educativas e culturais. Rio Grande: Ed. da Furg, 2006. p. 98-107

PINHO, Osmundo. A “Fiel”, a “Amante” e o “Jovem Macho Sedutor”:: sujeitos de gênero na periferia racializada. **Saúde Soc.**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 133-145, ago. 2007.

PINHO, Osmundo. O efeito do sexo:: políticas de raça, gênero e miscigenação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 23, p. 89-119, dez. 2004.

PINHO, Osmundo. Relações raciais e sexualidade. In: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (org.). **Raça::** novas perspectivas antropológicas. Salvador: Edufba, 2008. p. 257-283.

PLASSE, Marcel. Show no Sesc Pompéia resume 30 anos de funk. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 87. 20 jun. 1997. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19970620-37865-spo-0087-cd2-d18-not/busca/funk>. Acesso em: 09 dez. 2021.

RENATO, Claudio. Polícia do Rio vai se infiltrar em bailes funk. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. 15. 18 set. 1995. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19950918-37224-spo-0015-cid-c3-not/busca/funk>. Acesso em: 09 dez. 2021.

RIBEIRO, Cláudia Maria; SANTOS, Silmara Aparecida dos. A problematização da heteronormatividade nas músicas do funk. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO DA ABEH, 2012, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: 2012.12f

RIOS, Flavia. O protesto negro no Brasil contemporâneo (1978-2010). **Lua Nova**, São Paulo, n. 85, p. 41-79, 2012.

RIO, G1. **Entenda como foi a morte da menina Ágatha no Complexo do Alemão, segundo a família e a PM**. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/09/23/entenda-como-foi-a-morte-da-menina-agatha-no-complexo-do-alemao-zona-norte-do-rio.ghtml>. Acesso em: 09 dez. 2021.

RIO, G1. **Como está aquele caso::** João Pedro, adolescente morto em conjunto de favelas no RJ. João Pedro, adolescente morto em conjunto de favelas no RJ. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/12/30/como-esta-aquele-caso-joao-pedro-adolescente-morto-em-conjunto-de-favelas-no-rj.ghtml>. Acesso em: 9 dez. 2021.

SANTOS, Vanessa Flores dos. Gênero, masculinidades e violências. **Revista Todavia**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 119-124, jul. 2010.

SANTOS, Vanessa Flores dos. GÊNERO, MASCULINIDADES, VIOLÊNCIAS. **Todavia**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 119-124, jul. 2010.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul. 1995.

SILVA, Andrey Assis. **Análise macroeconômica dos governos Lula e Dilma::** um estudo sobre o crescimento econômico. 2018. 79 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

SILVA, Natanael de Freitas. Historicizando as masculinidades: considerações e apontamento à luz de richard miskolci e albuquerque júnior. **História, Histórias**, Brasília, v. 1, n. 5, p. 7-22, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/elisa/Downloads/10826-Texto%20do%20artigo-19428-1-10-20180730.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2021.

SILVA, Rozemberg Guimarães; OSANIIYI, Alexandre. NECROPEDAGOGIA DA CRUELDADE: As masculinidades tóxicas e seus reflexos em corpos vulneráveis. **Revista PINDORAMA**, [S.l.], v. 11, n. 1, p. p. 147-159, dez. 2020. ISSN 2179-2984. Disponível em: <https://publicacoes.ifba.edu.br/index.php/Pindorama/article/view/827>. Acesso em: 17 jun. 2021.

SIMPÓSIO JUVENTUDES CONTEMPORÂNEAS, 2018, Porto Alegre. **Quem tem motor faz amor!::** Masculinidades constituídas no funk ostentação. Porto Alegre: 2018.

SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. **A difusão do pensamento higienista na cidade do Rio de Janeiro e suas conseqüências espaciais.** São Paulo: Anpuh, 2011. Disponível em: [https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308340710\\_ARQUIVO\\_GiseleCardoso deAlmeidaMachado-ANPUH.pdf](https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308340710_ARQUIVO_GiseleCardoso deAlmeidaMachado-ANPUH.pdf). Acesso em: 09 dez. 2021.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes:** canção, gênero e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática. 2009. 302 f. Tese (Doutorado)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5212/1/Thiago-Soares.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2021.

Soares, Viviane Aragão. A representação feminina nos videoclipes de funk. 2020. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual - Licenciatura) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2020.

VIANNA JÚNIOR, Hermano Paes. **O Baile Funk Carioca:** festas e estilos de vida metropolitanos. 1987 - Curso de Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade:** experiências interseccionais e práticas de poder na nossa américa. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018. 224 p.