PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Psicologia

Adilson Pereira dos Santos

FAZER-SE UM CORPO NO FUNK

Belo Horizonte

2019

Adilson Pereira dos Santos

FAZER-SE UM CORPO NO FUNK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia – Processos Psicossociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Professora Doutora Márcia Stengel

Área de concentração: Processos de Subjetivação

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Santos, Adilson Pereira dos
S237f Fazer-se um corpo no funk / Adilson Pereira dos Santos. Belo Horizonte, 2019.
79 f. : il.

Orientadora: Marcia Stengel
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Guattari, Félix, 1930-1992. 3. Funk (Música). 4. Imagem corporal. 5. Subjetividade. 6. Relações de gênero. I. Stengel, Marcia. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 159.964.2

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva – CRB 6/2086

Adilson Pereira dos Santos

FAZER-SE UM CORPO NO FUNK

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia – Processos Psicossociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Professora Doutora Márcia Stengel

Área de concentração: Processos de Subjetivação

Profa. Dra. Márcia Stengel (Orientadora)

Profa. Dra. Roberta Carvalho Romagnoli - PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Adriano Roberto Afonso do Nascimento – UFMG (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 29 de março de 2019.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha companheira, ajudadora e parceira nesse projeto. Mãe, a você toda a minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

À Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, pela Bolsa Socioassistencial, sem a qual não seria possível a realização desse projeto.

Ao Programa de Pós-graduação em Psicologia dessa universidade pelo aceite no certame, dispensas de disciplinas e todo o suporte que sempre tive frente às questões do curso.

Em especial à Márcia Stengel que mais que uma orientadora, tem sido uma verdadeira ajudadora no projeto e nas etapas da minha vida. Obrigado por acreditar em mim e por investir nesse projeto, mesmo nos momentos em que eu já não acreditava.

À minha família, meu suporte e amparo nos momentos difíceis e união nas partilhas de felicidade e realização. Minha mãe Oremita, minha irmã Selma, meu cunhado Amaildo, meus sobrinhos Bárbara e Gustavo, meu muitíssimo obrigado por tudo. À minha esposa e companheira Kerlenn agradeço pelo amor, compreensão e suporte nos momentos mais difíceis da escrita. Aos amigos Jhova, Késia, João e a todos, obrigado pelo carinho. Em especial a você, Tia Maria (in Memoriam), que vai fazer falta nesse momento de conquista, obrigado por tudo.

EPÍGRAFE

Meu corpo tem cinquenta braços
E ninguém vê porque só usa dois olhos
Meu corpo é um grande grito
E ninguém ouve porque não dá ouvidos

Meu corpo sabe que não é dele
Tudo aquilo que não pode tocar
Mas meu corpo que ser igual àquele
Que por sua vez também já está
cansado de não mudar

Meu corpo vive, e depois morre
E tudo isso é culpa de um coração
Mas meu corpo não pode mais ser assim
Do jeito que ficou após sua educação
(O corpo – Paulinho Mosca)

RESUMO

O presente trabalho visa discorrer sobre os processos de subjetivação contemporâneos, constituídos a partir de um videoclipe de *Funk*. Buscamos localizar qual o e importância dada ao corpo no videoclipe de Bumbum Granada, rastreando as construções de corpo presentes nesse vídeo e seus possíveis afetos como formas de apresentação de modos de existir na atualidade. Utilizamos ainda a observação as influências que o vídeo provoca nos usuários da rede social *YouTube*, no campo de relações construídos a partir do vídeo e seus comentários. Nosso principal objetivo é localizar como o corpo é apresentado no *Funk*, no sentido de perceber os afetos que atravessam esse corpo em várias perspectivas, pelos elementos do *Funk*, a influência das redes sociais da internet, os afetos aos encontros do corpo transmitido e do corpo que assiste, entre outros. Para a nossa leitura utilizamos o arcabouço teórico da Esquizoanálise, com as contribuições de Deleuze e Guattari. Esses autores nos interpelam sobre o que pode um corpo? Essa questão nos permite pensar num corpo constituído ao acaso dos encontros com os outros corpos e que nessa mistura existe a possibilidade de temos aumentada a nossa potência de existir. Numa sociedade que se vale de imagens para a construção de processos de subjetivação, entender como os corpos apresentados nas redes sociais nos ajuda na reflexão sobre o contemporâneo, uma vez que na atualidade o corpo tornou-se objeto ostentado, moldado e capturado por diversos agenciamentos. O *Funk* contribui ao propagar as imagens de corpos e encontros ideais, fomentando processos de subjetivação. O vídeo pesquisado nos apresenta um corpo potente, embora estratificado. Ao mesmo tempo há lugares e posições diferentes dados aos gêneros no vídeo, onde percebemos um maior destaque da figura do MC como modelo, ideal e para a dançarina, um lugar de destaque para o seu bumbum como potente e preparado para o encontro sexual. A construção de um mapa das relações desses corpos a partir do vídeo “Bumbum Granada” nos permite localizar linhas e fronteiras, ora de encapsulamento de um corpo à disposição do outro, ora de corpos potentes que formulam saídas pela via do *Funk* e seus elementos.

Palavras-chave: *Funk*. Corpo. Esquizoanálise. Gênero. Bumbum Granada.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the processes of contemporary subjectivation, constituted from a music video by Funk. We seek to locate the importance and importance given to the body in the music video of Bumbum Granada, restraining the body constructions present in this video and its possible affections as ways of presenting ways of existing in the present time. We also use the observation of the influences that the video causes on the users of the social network YouTube, in the field of relationships constructed from the video and its comments. Our main objective is to locate how the body is presented in Funk, in the sense of perceiving the affections that cross that body in various perspectives, by the elements of Funk, the influence of social networks of the internet, the affects to the encounters of the transmitted body and of the body which assists, among others. For our reading we use the theoretical framework of Schizoanalysis, with the contributions of Deleuze and Guattari. These authors ask us about what a body can do? This question allows us to think of a body constituted at random of the encounters with the other bodies and that in this mixture there is the possibility that we have increased our power to exist. In a society that uses images for the construction of processes of subjectivation, to understand how the bodies presented in social networks help us in the reflection on the contemporary, since at present the body has become object ostentado, molded and captured by diverse assemblages. Funk contributes to propagate the images of bodies and ideal encounters, fomenting processes of subjectivation. The video we've been looking for shows us a powerful yet stratified body. At the same time there are different places and positions given the genres in the video, where we notice a greater prominence of the MC figure as a model, ideal and for the dancer, a place and stand out for her butt as powerful and prepared for the sexual encounter. The construction of a map of the relations of these bodies from the video "Bumbum Granada" allows us to locate lines and borders, sometimes encapsulation of one body at the disposal of the other, or powerful bodies that formulate exits via Funk and its elements.

Keywords: Funk. Body. Schizoanalysis. Genre. Bumbum Granada.

LISTA DE SIGLAS

MC Mestre de Cerimônia

DJ Disc. Jockey

CsO Corpo sem Órgãos

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 11
2. UMA BREVE HISTÓRIA DO *FUNK* BRASILEIRO..... 17
2.1 Da importação à ostentação..... 17
2.2 O *Funk* chega ao Brasil..... 20
2.3 O *Funk* na atualidade: subgêneros 26
2.4 O *Funk* nas telas do *YouTube* 30
3. REFLEXÕES ACERCA DO CORPO À LUZ DA ESQUIZOANÁLISE 34
3.1 Corpo em Espinosa, Deleuze e Guattari 34
3.2 O corpo sem órgão como alternativa aos maus encontros 45
4. METODOLOGIA 48
5. FAZER-SE UM CORPO NO *FUNK* 51
5.1 O corpo no vídeo de *Funk*: entre imagens 51
5.2 Processos de subjetivação e o corpo contemporâneo 54
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 73
7. REFERÊNCIAS 76

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho intitulado “Fazer-se um corpo no *Funk*” busca localizar as implicações e usos do corpo na contemporaneidade como elemento importante de subjetivação. Há que se explicar esse título, que foi pensado em duplo sentido de corpo. O primeiro diz respeito ao corpo cultural, social, econômico que constitui o *Funk*. Nessa pesquisa o Funk é pensado como um corpo social.

Originário dos subúrbios dos Estados Unidos, o *Funk* chegou ao Brasil na década de 1970 e ganhou expressão nos bailes promovidos nas periferias da cidade do Rio de Janeiro. Ao longo da trajetória de seu desenvolvimento, esse gênero musical sofreu influências de outros gêneros brasileiros, como o samba e o MPB, se popularizando como ritmo popular brasileiro. A efervescência dos bailes *Funk* no Rio de Janeiro marcou a identidade carioca ao *Funk*. Há alguns anos, entretanto, o *Funk* deixou de ser um gênero musical exclusivo das favelas cariocas, e tomou proporções nacionais, sendo consumido por diferentes camadas sociais. Contribuiu para essa expansão o surgimento de subgêneros do *Funk* e a abertura das rádios e canais de televisão para o gênero.

Nos dias atuais o *Funk* é marcado por determinados “jeitos” de cantar, dançar, vestir e se comportar, que são facilmente identificáveis. Esse gênero musical se destaca na rede social *YouTube* pelo grande número de visualizações de videoclipes do gênero, sendo o meio preferencial de divulgação adotado por diversos “Mestres de Cerimônia”, ou “M.C's". Os chamados “MC's” são os vocalistas que cantam Funk, responsáveis por comandar os bailes de Funk. Essa expressão ganhou corpo como forma de nomear os cantores dos “Melos”, como era chamada as músicas de funk cantadas em português.

O segundo corpo a que o título se refere diz respeito ao corpo que se constitui a partir do encontro com o *Funk*. Nossa leitura inicial sugere que há variações do *Funk* que atendem à lógica de produção capitalista, que captura o corpo enquanto bem de consumo. Há, nesse sentido, um agenciamento do corpo, que molda um corpo idealizado, que, por sua vez, provoca efeitos nas construções de identidades e subjetivações. Subjetivação é o encontro de subjetividades, ou, no sentido Foucault-deleuzeano, o encontro entre corpos e seus efeitos. Assim, "a subjetivação é um processo de composição de modos de vida que se realiza no domínio dos encontros de corpos”. (CARDOSO JR, 2002. p.190).

No *Funk*, o corpo ganha contorno de um objeto a ser consumido, saboreado. Se pudermos afirmar o "fazer-se" como uma imposição ao corpo na atualidade, nos interessa saber que corpo é esse, como se constitui em interface a esse imperativo contemporâneo. "O homem contemporâneo é convidado a construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter sua "saúde potencial"". (LE BRETON, 2003, p 30).

Essa pesquisa nasce do meu encontro com o Funk e outros corpos em um aglomerado localizado na cidade de Contagem - MG. Na experiência como psicólogo atuante em uma política pública de atendimento a adolescentes e jovens fui apresentado a elementos do *Funk* que balizavam processos de subjetivação desse público. Nesse encontro, percebi que as letras, o jeito de dançar o *Funk*, as vestimentas e ideais que o constituem são reafirmados nos corpos que ele atravessa.

Minha aproximação a esse campo relacional me fez questionar – em todas as suas dimensões – como o corpo é apresentado no *Funk*? Tal questão nos ajuda a entender a implicação de gênero musical sobre os corpos de homens e mulheres e suas posições de personagens construídos a partir do *Funk.*

A partir da sua releitura de Espinosa, Deleuze (1978) nos apresenta o seguinte conceito de corpo: "um cuerpo debe ser definido por el conjunto de las relaciones que lo componen, o, lo que viene a ser exactamente lo mismo, por su poder de ser afectado[1]". (DELEUZE, 1978, n.p).

Esse corpo, que é fundado por "afetos" também é determinado na sua relação de movimento e de repouso, através de todas as mudanças que afetam as partes ao infinito do corpo considerado. A partir das possibilidades ao infinito que caracterizam um corpo, ou seja, todas as suas infinitas possibilidades, podemos dizer que existem diversos "modos" de ser corpo, "uma vez que modo é uma relação complexa de velocidade e lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e ser afetado, do corpo ou do pensamento". (Deleuze, 2002, p.129).

"Mas o que pode um corpo?" (DELEUZE, 1978, n.p). A importante pergunta de Espinosa que Deleuze novamente evoca deixa em aberto a potência dos corpos. A capacidade

1 Um corpo pode ser definido pelo conjunto das relações que o compõem, ou, o que vem a ser exatamente o mesmo, por seu poder de ser afetado. (Tradução nossa).

de um corpo se dá no encontro com outro corpo, e nesse sentido, “não sabeis de que sois capazes no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação”. (DELEUZE, 2002, p.129).

O “batidão”, o “grave”, conceitos e ao mesmo tempo frequências sonoras presentes no *Funk* provocam efeitos e encontram consonância com os corpos. A consonância sonora abre espaço para os efeitos das letras e das imagens nos corpos, que, por consequência, afeta o imaginário de cada um sobre o seu próprio corpo. É no encontro com os outros corpos que esse corpo afetado pelo *Funk* se coloca em evidência, em destaque. Ao mesmo tempo em que os encontros constituem os corpos, o corpo em construção subjetiva as exigências culturais e sociais aplicadas aos corpos.

A partir dessas considerações, buscaremos mapear os encontros que se formam a partir dos videoclipes de *Funk* postados no *YouTube*. Essa leitura do corpo se faz importante uma vez que na cultura ocidental, que tem como pilar a identificação dos sujeitos a partir dos objetos que possuem, o próprio corpo tornou-se objeto.

Para nossa empreitada, nos valemos da Esquizoanálise para a apresentação do corpo no *Funk*, entendendo que nesse gênero musical os indivíduos se valem do corpo como ferramenta de subjetivação do seu tempo.

Meu particular interesse por esse assunto se deve ao fato que o *Funk* fez parte da minha história e trajetória pessoal e profissional, atravessando meu corpo em vários momentos. Esse trabalho é de grande importância em minha formação, pois, em certa medida me afeta.

Nesse trabalho faremos um resgate da história do *Funk* brasileiro, o que orientou a construção do capítulo intitulado **“Uma breve história do Funk brasileiro”**, onde apontamos a história do *Funk* desde a sua origem nos Estados Unidos, com chega ao Brasil, os bailes na cidade do Rio de Janeiro, passando pelas variações ou subgêneros do *Funk* até os dias atuais, destacando como o *Funk* ganhou destaque e expressão no *YouTube*.

No capítulo “**Reflexões acerca do corpo à luz da Esquizoanálise”** vamos resgatar o conceito de corpo nessa abordagem, localizando as contribuições de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre esse importante tema. Partimos do resgate do conceito de corpo e finalizaremos esse capítulo apontando o conceito de Corpos sem Órgãos com alternativa apontada pelos autores como saída frente aos maus encontros, respostas frente às estratificações dos corpos.

Nosso caminho metodológico, apresentaremos no capítulo “**Metodologia”**, onde apontaremos o passo-a-passo da nossa pesquisa e produção, destacando os métodos utilizados.

O capítulo “**Fazer-se um corpo no *Funk*”** é o que apresentamos os resultados da nossa pesquisa e discussões. Nesse capítulo apontamos como o corpo é apresentado no *Funk*, questão central do nosso trabalho. Apresentamos também uma discussão relevante sobre os processos de subjetivação presentes em nossos dias, sobretudo os processos que se valem da apresentação do corpo pelas vias do consumo.

A relevância social do projeto se funda na identificação do *Funk* enquanto espaço de interações, encontros amorosos, lazer e cultura. Entretanto, por diversos fatores, - dentre eles os preconceitos e julgamentos direcionados a quem produz e consome o *Funk* no Brasil.- delega-se ao *Funk* as “imagens negativas” da violência, criminalidade e prostituição, dentre outras. No de 2017 foi apresentado ao Senado Federal um projeto de iniciativa popular, inscrito sob o número 17/2017 em que sugere "tornar o *Funk* um crime à saúde pública de crianças, adolescentes e à família[2]". Esse projeto contou com mais de 20 mil assinaturas de apoio obteve parecer contrário pela Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH) do Senado, sob alegação de inconstitucionalidade.

O parecer da Comissão trouxe à tona a discussão sobre "discriminação das juventudes da favela[3]". Nesse sentido, pesquisar sobre *Funk* é também identificar a construção processos de subjetivação contrários à imposição de estimas e valores negativos aos moradores de favelas, valores esses que gerenciam e limitam a potências desses corpos.

Entendemos que essa pesquisa poderá contribuir na compreensão da utilização do corpo como ferramenta de processos de subjetivação. Concomitante, discorrer sobre esse tema relevante às Ciências Humanas é também falar de processos psicossociais que engendram as relações contemporâneas.

Para a construção desse trabalho, realizamos pesquisas ao site *"Scielo*" no sentido de localizar estudos atuais sobre o tema. Usando os descritores "*Funk*", "*Funk* and Corpo". Como

---

2 Consulta Pública SUGESTÃO nº 17 de 2017.

3 BRASIL. Senado Federal. **Criminalizar funk é discriminar juventude das periferias, avaliam debatedores na CDH** . 2017.

resultado, temos os seguintes números: foram localizados 26 trabalhos produzidos em língua portuguesa, usando o descritor "*Funk*", sendo que desses 20 trabalhos são da grande área Ciências Humanas. Utilizando o descritor "*Funk* and Corpo", foram localizados três trabalhos em língua portuguesa, sendo que desses apenas um trabalho fora identificado como da grande área Ciências Humanas.

Realizamos pesquisas no site do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Psicologia desta Universidade, principal espaço de divulgação dos temas dos trabalhos realizados pelo corpo discente do Programa. Em relação aos trabalhos dos discentes do curso de Mestrado, realizados no período de 2004 a 2017 foram localizados d*ois* trabalhos sobre o tema "*Funk*". Em relação ao corpo discente do curso de Doutorado, no período que compreende os anos de 2011 a 2017 não foram localizados trabalhos sobre o Funk.

Esses números nos permite inferir que enquanto dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Psicologia da PUC Minas essa pesquisa se apresenta com inédita. Diante da constatação de haver poucos estudos sobre o tema "O corpo e o *Funk*" entendemos que essa pesquisa contribuirá para uma maior compreensão sobre o Funk e seus elementos, o que poderá servir de referencial e endossar outras pesquisas.

Nosso trabalho propõe pesquisar sobre o tema "corpo" a partir dos referenciais do gênero musical *Funk*. Dada a grande utilização e consumo de gênero na rede social *YouTube* partimos da afirmação do *Funk* como um campo fértil para pesquisas em Ciências Humanas, sobretudo para a Psicologia.

O *Funk* é muito utilizado por adolescentes e jovens como veículo de divulgação de práticas de si corporificadas. Observamos que o público que produzem os vídeos com maior número de visualizações no *YouTube* é composto, em sua maioria, por adolescentes e jovens. Ainda que não seja o foco principal da pesquisa, nossa pesquisa poderá ajudar na leitura sobre juventudes contemporâneas. Também buscamos contribuir na leitura acerca do uso de uma rede social da internet, mediadora de encontros entre indivíduos, com o *Funk* e com a corporeidade.

A publicação de conteúdos exclusivos para essa plataforma faz do *YouTube* um espaço de destaque. No caso do *Funk*, várias produtoras se destacam ao utilizar a rede social para divulgação de conteúdos de *Funk*. Algumas delas produzem conteúdos seguindo uma fórmula

já consolidada de criação e publicação, oferecendo ao artista a possibilidade de um grande número de acessos ao videoclipe postado.

Essa fórmula segue uma lógica de produção de imagens e enredos, que no *Funk* podemos identificar como algo que é facilmente reconhecível. O MC – em sua maioria jovens do sexo masculino – protagonista da cena está a transmitir uma ideia de possuir algo de valor que atrai as mulheres para si. Por outro lado, essas mulheres, a partir do enredo do videoclipe, são mulheres preparadas para qualquer confronto. Nessas duas perspectivas, para homens e mulheres o corpo é atravessado por uma lógica de relação que se faz presente desde o início do *Funk*, qual seja o encontro com o outro e os afetos que tal encontro promove.

Se pensarmos por essa perspectiva, qual o diferencial do *YouTube* e em que medida o corpo no *Funk* se vale desse espaço? Quais os efeitos essa utilização provoca nos usuários dessa rede? Uma primeira aproximação de construção para essas perguntas é a identificação de imagens que são apresentadas a partir dos vídeos de *Funk*, o que nos ajuda a pensar como o corpo é apresentado no *Funk*.

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a apresentação e utilização do corpo no *Funk* enquanto constituinte de processos de subjetivação, a partir da construção de mapas de vídeos de *Funk* e seus comentários, publicados na rede social *YouTube*.

2. UMA BREVE HISTÓRIA DO *FUNK* BRASILEIRO

2.1 Da importação à ostentação

Falar de *Funk* no Brasil é falar de *Funk* Carioca. Associado a favela, periferia, o *Funk* carioca é apresentado por Bezerra e Reginato (2017) como a primeira e única música eletrônica brasileira. Há alguns anos, entretanto, o *Funk* deixou de ser um gênero musical exclusivamente de favelas cariocas. O que vemos nos dias atuais é a transformação do *Funk* em artigo de luxo, com a ostentação de objetos caros e marcas famosas.

Faz-se necessário um retorno, ainda que breve ao surgimento do *Funk* brasileiro. Longe de criar um manual sobre a história do *Funk*, esse resgate visa um retorno ao surgimento desse ritmo que há tantos anos é parte da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, tal resgate nos ajudará a apreender os elementos criados ao longo do tempo que determinam um estilo próprio desse gênero musical. Também nos interessa saber nesse resgate quais as implicações e atravessamentos dos elementos do *Funk* nos corpos, seus efeitos e construções.

Antes, contudo, comecemos pela Etimologia da palavra "*Funk*". Ela deriva de palavra "*Funky*", ambas de origem inglesa. Essas palavras comportam vários significados. No inglês elas aparecem como adjetivos relacionados a cheiros, odores, ao trabalho com a terra e lavoura.

No Online Etymology Dictionary (2017), podemos identificar que, em épocas diferentes a palavra tem significados distintos. "Em 1784, o termo se refere a 'velho, mofo', em referência a queijos, então 'repulsivo'". (ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, 2017, n.p). Ainda segundo o dicionário, anos depois, o termo "*Funky*" "também foi usado no início dos anos 20 por escritores brancos em referência ao odor corporal supostamente peculiar aos negros". (ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, 2017, n.p).

Observa-se que as variações de significado para a palavra "*Funky*" eram em sua maioria com sentido negativo. Como vimos acima, um dos significados para a palavra refere-se ao tom pejorativo em que os brancos dirigiam se aos negros. Há registros históricos que

marcam alguns dos principais ritmos musicais norte-americanos identificados como elementos folclóricos dos negros4. O *Rhythm & Blues* e o *Jazz* são apontados como ritmos apreciados pelos negros durante as colheitas de fumo no EUA. Diversos expoentes negros que marcaram a música norte-americana vieram desses ritmos.

A palavra *Funky* nesse período era usada em tom pejorativo e discriminatório, direcionado aos negros como uma espécie de discriminação dos seus corpos. Se por um lado a música era identificada pelos negros como estratégia para suportar a atividade laboral, por outro lado a discriminação do seu corpo era uma estratégia de dominação. Nesse sentido, o significado da palavra marcou o nascimento do *Funky* enquanto gênero musical relacionado aos temas ligados à sexualidade. Antes do surgimento do ritmo, utilizava-se a palavra *Funky* nos Estados Unidos como palavrão.

Com a maior disseminação do ritmo pelos Estados Unidos, o *Jazz* ganhou mais apreciadores, sendo amplamente difundido, principalmente no início da década de 1960, graças a uma importante revista norte-americana5 A partir desse período, o termo *Funky* "adquiriu um amplo senso de "bom, elegante e excelente". (ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, 2017, n.p)".

O *Jazz* é apontado como o principal responsável por uma mudança na conotação da palavra *Funky*, atribuindo-lhe um sentido ligado a valores positivos e socialmente valorizados. "Começou a desenvolver um sentido de aprovação no calão de *Jazz* c.1900, provavelmente sobre a noção de "terra, forte, profundamente sentida"". (ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY, 2017, n.p).

A junção dos estilos musicais como o *Jazz*, a *Soul Music*, o *Rhythm & Blue*s e *Rock*, marcou o surgimento do *Funk* enquanto gênero musical. Com a junção desses ritmos, o *Funk* tornou-se um ritmo musical multi-instrumental. Esse novo estilo musical passou a ser marcado por certa "apimentada" à base musical, como acrescentar riffs (frases musicais repetidas) ao som de uma pancada. (Medeiros, 2006).

Nessa época nos Estados Unidos, os gêneros musicais *Jazz* e *Soul* marcaram um período de luta pela igualdade racial. O *Funk* herda esse histórico de lutas, dada a influência

---

4 Ver "Evolução da música folclórica negra", in: HOBSBAWM, Eric J. História social do jazz.

5 Ver "Revista Time do dia 08 de novembro de 1954". Fonte Online Etymology Dictionary 2017.

desses ritmos para a sua constituição. A música nesse momento é ferramenta de suporte, subterfúgio para as condições de trabalho para amenizar as desigualdades sociais constituintes da cultura norte-americana. O corpo que produz, o corpo que trabalha é ao mesmo tempo atravessado pela sua produção, ou pelo resultado desta, - o suor, o cheiro forte – ao mesmo tempo em que esse corpo não é legitimado enquanto corpus social.

Um grande expoente dessa luta e precursor do ritmo *Funky* norte-americano foi James Joe Brown Jr. Nascido em 1933, na área rural da cidade de Barnwell, Brown teve infância difícil. Aos quatro anos de idade, apos a separação dos pais teve que morar com uma tia em um bordel que ela tinha na cidade de Augusta, na Geórgia. Começou a trabalhar como engraxate para ganhar algum dinheiro, o que era difícil dada a concorrência. Aos 13 anos foi expulso da escola onde estudava por se apresentar com roupas inadequadas, muitas delas feitas de saco de linho. Aos 16 anos de idade Brown foi preso, acusado de roubo. Esse fato foi determinante para o surgimento do *Funk*, pois na prisão James Brown realizou importantes parceiras.

Cabe destacar que uma importante referência para a construção do *Funk* enquanto gênero musical foi a música Gospel norte-americana, o que nos permite inferir que esse gênero fazia parte do cotidiano dos cantores que produziram posteriormente as músicas de *Funk.* O próprio James Brown utiliza da música gospel enquanto referência ao criar um coral na prisão.

> Antes de ser preso, James havia começado a frequentar a igreja e se juntara ao coral. Sentiu falta da atividade e organizou um coral gospel entre os presos. Um deles era Bobby Byrd, cantor e pianista de Rythm & blues (R&B), com quem ele formaria uma das mais produtivas parceiras da história da música norte-americana. (BEZERRA e REGINATO, 2017, n.p).

Ao sair da prisão, em 1955 foi convidado a compor o grupo vocal "*The Gospel Starlighters"*. Com sua voz marcante e presença de palco não demorou muito para Brown se destacar. Anos depois o grupo muda de nome e grava um Disco e começou em turnê pelos Estados Unidos. Aos 25 anos Brown decidiu mudar-se para a cidade de Nova York e em meados da década de 1960 já era responsável pelo surgimento de um novo ritmo. "Dotadas de uma qualidade rítmica excepcional, suas música inauguravam um novo gênero, pois era mais

do que Soul, que Groove, que Rock, que Rhythm & Blues: era o Funk". (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p).

É atribuída a James Brown a primeira composição que marcou o nascimento desse novo gênero musical. Na letra da música "Out of Sight" James Brown (1964) canta um encontro amoroso. "*Hey, the way you do the thing you do/Well, you kissed me too/The way you do the things you do/The way you kissed me too/My heart delight, that what's wrong/You know you're out of sight* 6". (BROWN, 1964).

Esse encontro amoroso, velado ou fora da visão de todos marca a construção identidade do *Funk*, qual seja, o orgulho do corpo e os encontros com os outros corpos pela conquista.

James Brown foi o grande responsável pela propagação do Funk pelos Estados Unidos e pelo mundo. Em função da disseminação do *Funk* e da aceitação do ritmo, o termo "*Funky"* deixa de ter conotação negativa e começa a representar um 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*". (VIANNA, 1987, p. 44).

É nesse momento que acontece uma virada no termo *Funky*, para *Funk*. Essa mudança não é marcada somente pela retirada da letra "y" da palavra, mas, sobretudo pelo nascimento do termo "*Funk*" enquanto expressão de uma identidade.

Toda a sonoridade do ritmo, assim como a identidade *Funk* transcenderam as fronteiras dos Estados Unidos e embalaram vários momentos aqui no Brasil.

2.2 O *Funk* chega ao Brasil

6 Ei, o jeito que você faz a coisa que você faz / Bem, você me beijou também / O jeito que você faz as coisas que você faz / O jeito que você me beijou também / Meu coração se deleita, o que está errado / Você sabe que está fora de vista (Tradução nossa).

Esse histórico de construção da identidade negra pela via do *Funk* foi fundamental aqui no Brasil.

Na década de 1970, a cidade do Rio de Janeiro vivia o contraste entre a riqueza dos grandes palacetes da Zona Sul e do outro lado a miséria e pobreza das periferias. A cidade vivia um intenso processo de urbanização, marcado pela desigualdade de condições econômicas e sociais. Nessa época, predominava o estereótipo do "malandro" como característica da identidade do carioca suburbano. O samba era o ritmo de referência da cidade, tendo o rádio como principal disseminador.

Embalados pelas ondas sonoras do rádio, moradores do Rio de Janeiro eram apresentados aos conteúdos musicais produzidos em outros países, principalmente nos Estados Unidos. Apontado como marco na reprodução desses conteúdos, surgiu "o radialista conhecido por '*Big Boy'*, da rádio Mundial, que apresentava as novidades musicais e com isso se tornou o principal programador musical da cidade". (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p). O *Rock* era o principal ritmo do momento, tendo como principais expoentes "Elvis Presley" e "The Beatles". Aos poucos 'Big Boy' também abriu espaço para outros ritmos em evidência lá fora, dentre eles o Funk de James Brown.

Não demorou muito para os elementos da cultura *Black* ganhar cada vez mais adeptos. O volume do cabelo Black Power, as vestimentas e swingados próprios rapidamente inundaram as pistas de dança das boates da cidade do Rio, graças à figura do *Disc Jockey* (DJ), como era conhecido o responsável por comandar a sequência das músicas e animar o público.

Graças à parceria de *Big Boy* com Ademir – um importante DJ carioca – surge no Rio de Janeiro uma casa de espetáculo que virou referência de entretenimento. Embalado pelo *Funk*, "os 'Bailes da Pesada', como eram chamadas essas festas domingueiras do Canecão, atraíam cerca de 5.000 dançarinos de todos os bairros cariocas, tanto da Zona Sul quanto da Zona Norte". (VIANNA, 1987, p.51).

Esses bailes podem ser considerados como marco para o surgimento do *Funk* como se conhece hoje no Brasil, tendo em vista sua importância cultural e social, uma vez que esses bailes agregavam pessoas das várias localidades do Rio de Janeiro. Mais do que agregar pessoas, os bailes marcaram o surgimento de uma nova cultura na cidade, pois,

> transformavam o pacato e nobre bairro em um desfile de calças boca de sino – verdes, vermelhas, amarelas –, camisas leve e estampadas, cabeleiras avantajadas para balançar ao som do Funk. Além, é claro, de "pisantes" multicoloridos que escorregavam milimétricos passos na pista de dança. (BEZERRA e REGINATO, 2017, n.p).

Embora de grande sucesso, em função de outra agenda de shows da casa de espetáculo, os bailes não mais puderam acontecer no espaço.

Diante disso, a solução encontrada por Big Boy e Ademir foi levar os bailes para o subúrbio. Surge com isso a possibilidade de bailes itinerantes, muitos deles acontecendo nas periferias da cidade. Nesse período sugiram outras pessoas interessadas em promover bailes, dada a crescente demanda. "A comunidade negra do Rio de Janeiro começava a ganhar espaços para celebrar a riqueza do movimento que finalmente florescia". (Bezerra e Reginato, 2017, s/p).

Esse fato marca uma nova fase para os bailes cariocas. Muitas equipes de som surgem nesse momento e a competição entre elas pelos melhores discos e bailes atraiam cada vez mais adeptos.

> Os jovens do subúrbio foram testemunhas da poderosa confusão que se formava naquelas tardes quentes. Viam em corpos suados e em passos de dança como a identidade negra tinha força e como eles eram muitos, tantos que dariam início ao maior movimento cultural do Brasil recente: o funk carioca. (BEZERRA e REGINATO, 2017, n.p).

A profusão de bailes pela cidade do Rio fez surgir as equipes de som, equipadas com potentes caixas de som e outros equipamentos. "*Soul Grand Prix*", "Furação 2000", "*CashBox*" foram as mais exponenciais. Multiplicam-se as equipes à medida que se multiplicavam os bailes pelos subúrbios da cidade.

Uma equipe como o "*Soul Grand Prix",* que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e de um público que acompanhava suas equipes favoritas onde quer que elas fossem facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas

músicas, danças e roupas em todos os bailes. (Vianna, 1997). Os bailes nessa época eram marcados pela apropriação dos "estilos" emergiam do ritmo funk norte-americano, assim como a apropriação das vestimentas e principalmente das lutas sociais.

No final da década de 1970, uma reportagem publicada pelo Jornal do Brasil fala de um movimento intitulado por "*Black* Rio – O Orgulho (importado) de ser Negro no Brasil7. Os debates sobre o Black Rio giravam em torno, principalmente, do tema alienação e/ou colonialismo cultural". (VIANNA, 1997, p.57). Esse momento dos bailes no Rio de Janeiro é concomitante ao movimento de luta por valorização dos negros no Brasil.

Com o advento do *Funk*, identificado à cultura negra, surgiram bailes cujos nomes faziam menção a personagens reconhecidos pelas lutas dos direitos dos negros. Os microfones dos DJ's foram usados como importante estratégia de politização, ao mesmo tempo em que esse movimento ganhava cada vez mais força.

Bezerra e Reginato (2017) nos apontam que os anos que se seguiram foram anos de glória para os bailes cariocas. A década de 1980 trouxe uma novidade que marcou um novo jeito de dançar: os videoclipes de Michael Jackson. "Com hit atrás de hit, videoclipes cinematográficos e inéditos passos de dança, Michael Jackson dominou a indústria e o imaginário de milhões de jovens no mundo inteiro". (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p).

Esse novo estilo, conhecido como *Break* influenciou diretamente o *Funk* e outros ritmos sendo o principal responsável pelo surgimento do gênero musical que ficou conhecido com *Hip Hop*, marcado pela mudança dos arranjos multi-instrumentais das músicas para batidas eletrônicas. Concomitante ao surgimento do *Hip Hop*, ocorreram duas mudanças rítmicas produzidas em Nova York e na Jamaica.

Em Nova York houve mudanças no "estilo" musical, agora com graves e batidas ritmadas de base eletrônica. As letras expressavam o cotidiano e o orgulho afro norte-americano. O Bronx, subúrbio da cidade de Nova York foi palco de uma transformação do Hip Hop, e por consequência também do *Funk* por agregar ao ritmo novos arranjos, dentre eles as mixagens e *scratchs* 8. Como nos sinaliza Guedes (2007), essas transformações foram

---

7 Matéria publicada na edição do dia 17/07/76, do Caderno B do Jornal do Brasil, de quatro páginas, assinada por Lena Frias. In: VIANNA, 1997 p. 56.

8 Grandmaster Flash criou o "scratch" que é a utilização da agulha dos toca-discos, arranhando o vinil em sentido anti-horário, como instrumento musical. In: (VIANNA 1997).

extremamente importantes para o surgimento de outras manifestações culturais, com a dança *break*, a pintura grafite nos muros e trens do metrô da cidade e o estilo de vestir '*b-boy'* que é o uso exclusivo de marcas esportivas famosas enquanto algo que marca uma identidade. "Essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: *Hip Hop* ou Movimento *Hip Hop*". (GUEDES, 2007, 39).

Já na Jamaica surgiu uma versão instrumental de música do estilo *Rhythm & Blues* afro norte-americano, "preparadas para a improvisação vocal ritmada". (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p). Com forte apelo ao improviso como marca identitária, seus adeptos se desafiavam em letras e danças espontâneas, embaladas por sons produzidos pela boca, palmas das mãos ou batuques pelo corpo. Nos guetos jamaicanos, esses desafios tinham como principal objetivo, para além da descontração, a superação das dificuldades sociais vividas nos guetos do país. Essa apropriação do corpo como instrumento musical impactou fortemente o *Funk* e sua influência para o gênero foi favorecer a criação e reprodução de letras e ritmos de *Funk* tendo o corpo como principal instrumento.

Outro estilo musical importante ficou conhecido como Miami Bass, que é uma variação do Hip Hop. Essa variação trouxe novas e fortes influências para o Funk, seja no estilo – as marcas de tênis, de roupas, o jeito de colocar o boné meio de lado, o cordão no pescoço – seja por meio de novos arranjos para as músicas, agora eletrônicas. Os próprios DJ's tiveram que reinventar o ofício. "Remixavam uma música com outra inesperada, criavam montagens ao vivo com vinhetas de humor e sexo, e arranhavam o vinil na técnica conhecida como scratch para gerar efeitos inusitados" (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p).

Essas variações, à medida que demarcaram as inovações da produção musical, também influenciaram substancialmente para a constituição de uma identidade tipicamente brasileira do *Funk*. Foi a partir do *Miami Bass* que se percebeu o potencial de reprodução da batida para a criação das chamadas "melôs", ou versões das músicas em inglês, cantadas em português. Nos bailes as "melôs" se reproduziam cada vez mais rápido, cantados em coro por todos.·.

Embora a sua força nos bailes dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, o *Funk* era embalado por músicas e artistas norte-americanos. Como alternativa àqueles que não tinham acesso ao idioma de lá, as melos foram apropriações dessas músicas, apelidos, ou formas de torná-las reconhecidas aos ouvidos. "Como alguém solicitaria na rádio a música *Zing! Went*

the strings of my heart, da banda The Trammps? Era mais fácil pedir a Melô da maçã!" (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p).

A propagação das melôs fomentou o surgimento dos *Funk's* cantados em português. Um marco dessa mudança foi a regravação da música "Rap das Aranhas", de Raul Seixas, pelo cantor Cidinho Cambalhota e produzido pelo DJ Marlboro. Essa regravação ficou conhecida como "Melo das Aranhas".

> Subi no muro do quintal/E vi uma transa que não era normal/E ninguém vai acreditar/Eu vi duas mulher botando a aranha pra brigar/Duas aranha/Duas aranha/Duas aranha/Duas aranha/Venha cá mulher deixa de manha/A minha cobra que comer sua aranha (CIDINHO, CAMBALHOTA e MARLBORO, 1989).

As melôs foram essenciais para a criação da identidade do *Funk* brasileiro. No final da década de 1989 surgiu a figura do Mestre de Cerimônia, mais conhecido pelas iniciais "MC". Se em outros anos quem tinha prestígio eram as equipes de som, com o sucesso dos melos houve o deslocamento do poder das equipes para a figura do MC. Nessa época, as músicas de *Funk* −cantadas em inglês ou português −ganhavam cada vez mais espaço nas rádios da cidade do Rio de Janeiro.

Traduzir as músicas à moda carioca foi um primeiro passo para o surgimento de músicas Funk cantadas em português. Soma-se a isso a eleição do Leonel Brizola ao posto de Governador do Estado do Rio de Janeiro. Como nos afirma Bezerra e Reginato (2017), Brizola foi um importante incentivador. Ele

> quis realizar um baile Funk no Maracanãzinho, algo com palmas e luzes, como a festança de Limá. Era inimaginável que as equipes de som levassem a aparelhagem para aquele nobre ginásio, palco de tantas cenas memoráveis da música brasileira e onde o próprio James Brown havia se apresentado. (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p).

Esse evento no Maracanãzinho marca a ascensão do *Funk* Carioca na cidade do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que confere maior visibilidade ao gênero.

Outro nome de extrema relevância para o *Funk* é o do “DJ Marlboro9”. Desde muito cedo Marlboro mostrou diversas habilidades no ofício de DJ. Chegou a discotecar nas principais equipes de som do Rio de Janeiro. No início do ano de 1998 ele participou de um concurso de DJ's do Brasil, promovido pela entidade internacional *DISCO MIX CLUB*, sagrando-se vencedor. O feito lhe conferiu a possibilidade de participar de um campeonato em Londres, onde foi representar o Brasil na etapa internacional do concurso. “Embora lá não tenha conseguido o mesmo sucesso, viu o que outros profissionais do mundo estavam fazendo e voltou para o Brasil com a bagagem cheia de experiência para dar início a uma nova fase da música carioca”. (BEZERRA E REGINATO, 2017, n.p).

A partir das experiências com o gênero musical Miami, DJ Marlboro começou a criar melos em português das músicas. Suas experiências e escuta apurada lhe renderam a participações em diversos programas de televisão, concomitante à formação de importantes parceiras. “Em setembro de 1989 a PolyGram lançava *'Funk* Brasil', o primeiro registro em larga escala do Funk cantado em português, com uma festa na sede do Botafogo Futebol e Regatas”. (Bezerra e Reginato, 2017, s/p). Deu-se inicio a um longo período de produções musicais de *Funk* tipicamente nacionais. O feito da gravação desse vinil abriu caminho para o surgimento de outros projetos, como fonte de divulgação do funk carioca e incentivo para o surgimento de novos talentos.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o *Funk*, aos poucos ganha espaço na Zona Sul, graças a maior abertura das emissoras de televisão a ele. Ao mesmo tempo em que essa maior abertura permitiu romper as fronteiras entre periferia e “cidade”, os diversos fatores sociais e econômicos, a partir de processos históricos, contribuíram para a exacerbação das diferenças sociais e a criação de segregações e preconceitos ao identificar o *Funk* e o funkeiro como responsáveis pela violência que se instalou na cidade.

2.3 O Funk na atualidade: subgêneros

9 In: BEZERRA, Júlia. REGINATO, Lucas. **Funk: A batida eletrônica dos bailes cariocas que contagiou o Brasil**, já citado nesse capitulo.

Como discorremos anteriormente, a violência e a criminalidade crescente na cidade do Rio de Janeiro fomentaram uma apropriação das letras do *Funk* enquanto anúncio do cotidiano dessa criminalidade. O chamado *"Funk* Proibidão" caracteriza-se por letras de explícita ligação com temas da criminalidade e violência.

Por outro lado o nomeado "*Funk* Consciente" chama a atenção para causas sociais e desigualdades vividas no interior de alguma localidade. Sua letra é cantada no sentido de ilustrar a realidade das periferias, apresentadas a partir da perspectiva de algum morador/funkeiro. Nesse sentido, esse *Funk* tenta retratar os problemas sociais do cotidiano desses lugares.

Comparado os dois subgêneros, enquanto o primeiro faz apologia e exaltação de armas e do poder do tráfico, o segundo assinala questões sociais advindas como consequências do tráfico de drogas nas favelas do Rio de Janeiro. Há o apontamento de um corpo potente, armado, ao mesmo tempo em que esse corpo é vulnerável às mazelas do seu território.

Outra consideração importante sobre os atravessamentos do *Funk* nos corpos diz respeito aos lugares diferentes dados ao corpo feminino e ao corpo masculino. Como destacamos anteriormente, com o surgimento do Mestre de Cerimônia, se em outros anos quem tinha prestígio eram as Equipes de Som e os "DJs", com o sucesso dos melos houve o deslocamento do poder das equipes para a figura do MC. Cabe destacar que historicamente, tanto "DJ" quanto "MC" foram papéis atribuídos ao gênero masculino, figuras de muito destaque e prestígio no *Funk*. Foi somente no final da década de 1990 que surgiu a primeira MC do gênero feminino a cantar *Funk*. Antes disso, à mulher ficava o espaço das pistas de dança ou nas letras do funk enquanto objeto a ser conquistado ou comido, como no duplo sentido do "Rap das Aranhas" já mencionado acima.

O surgimento do *Funk* Ousadia, no início do ano 2000 destacou a mulher no papel de protagonista no *Funk*. Também conhecido como Funk Erótico, esse subgênero tem temas ligados à sensualidade e sexualidade, com letras que fazem menção a termos e expressões usadas com duplo sentido. Grupos com "Gaiolas das Popozudas" e MC's como a MC Cacal e Tati "Quebra Barraco", dentre outras, foram expoentes desse subgênero em que a sexualidade também era cantada por mulheres.

Ao falar desses temas, tal subgênero do *Funk* trouxe à tona a discussão acerca da liberdade de expressão da sexualidade feminina.

> Sob a forma do escracho, essas músicas trazem a livre manifestação do desejo feminino, assumindo uma liberdade de expressão quanto ao sexo até então só permitida aos homens. Ainda que reproduzam a lógica da mulher como objeto sexual, há uma sutileza, uma escolha em se portar da maneira que parece ser a que proporciona mais prazer. (ARRUDA, ARAGÃO e FERREIRA, 2010, p. 40).

Nessa nova perspectiva, os temas ligados à sexualidade ganham novos contornos e novos arranjos a partir das letras de exaltação do corpo feminino e suas escolhas. Já o *"Funk Melody*", um dos principais herdeiros dos melos – ou versões em português das músicas gravadas em inglês – é conhecido por sua vertente "romântica", com letras que falam sobre conquistas amorosas e relacionamentos.

Depois do *"Funk* Romântico", do "Consciente", do "Pornográfico" e do "Proibidão", a "Ostentação" é a primeira vertente do ritmo que nasceu fora do Rio de Janeiro. Tem como tema a ideia de aquisição e posse de bens e objetos de marcas de luxo, como carros, roupas e acessórios. "A maioria das letras apresentam a ostentação como um estilo de vida a ser seguido. Ao falar de riqueza e curtição, os paulistanos assumiram a vanguarda do estilo criado no Rio com o nome de 'Funk Carioca'". (PINO E CASEMIRO, 2012, n.p).

O *Funk* da Ostentação trouxe a mensagem do "eu vim de baixo e consegui!", como pode ser visto na letra da música "É bem assim que a gente tá", um importante Funk Ostentação. "É bem assim que a gente tá/Com mansão a beira mar/na praia de Guarujá/Foi bem difícil mais valeu/Nessa história eu sou mais eu/Hoje eu gosto de contar dinheiro". (MC Tchesco, 2012).

Esse subgênero do *Funk* foi o principal responsável pela disseminação do Funk nas redes sociais da internet, principalmente no *YouTube,* pois trouxe a ideia de produção artesanal dos vídeos de Funk a serem reproduzidos na rede social. A depender do número de visualizações o personagem principal do vídeo, o MC, que apresentava no enredo uma realidade inventada de ostentação poderia tornar-se celebridade e viver – como num conto de fadas – tal realidade em seu cotidiano. Esse subgênero trouxe ao Funk a ideia de um merecimento que depende de cada um.

Tal democratização se deu em meio a um processo histórico em que de um lado via-se acontecer uma apropriação do *Funk* pela indústria fonográfica e estúdios de produção de videoclipes e por outro lado uma produção e publicação cada vez mais intensa de músicas e vídeos do gênero.

Uma importante referência para o momento atual foi a influência da religiosidade para a formação do *Funk*. Algo a ver com uma religiosidade, presente no cotidiano de algumas favelas com relação à cultura negra.

Santos Filho (2013) nos fala que as manifestações religiosas de origem africana se fazia presente no dia a dia cultural das favelas do Rio de Janeiro.

> As manifestações culturais derivadas dos batuques que ainda permanecem na atualidade tais como: Bumba–meu–Boi, Capoeira, Jongo, Coco, Tambor de Crioula, o Samba e as diversas Festas de Coroação de Reis, mesmo na atualidade, contam com a participação de músicos profissionais ou amadores que participam das manifestações culturais, festas, celebrações e rituais, nas diversas comunidades, usando instrumentos musicais acústico ou objetos que tem a função de instrumento musical. (SANTOS FILHO, 2013, p. 5).

A partir dessa influência cultural e musical, o *Funk* incorpora o tambor, presentes nas manifestações culturais e religiosas, que têm a dança como interação com o outro (capoeira) e com o transcendente, com o divino (Religiões de matriz africana).

No Brasil, a influência das religiões de matriz africana transformou o jeito eletrônico de se fazer *Funk*, com a contribuição do tambor e outros instrumentos musicais, que fizeram do Funk hoje em dia um gênero musical mais simples, artesanal. Uma das gírias usadas no Funk para caracterizar um som específico do gênero ficou conhecida como Tamborzão. O Funk passou a ser produzido inclusive tendo o corpo enquanto instrumento musical.

Se o som agora é artesanal, não precisa mais de tantos elementos sonoros, eletrônicos e multi-instrumentais para ser produzido. Esse novo jeito artesanal de construção do Funk trouxe novas possibilidades identitárias ao gênero, ao mesmo tempo em que fortalece a apropriação e democratização do Funk para todos.

Nesse processo de democratização, o Funk chegou às redes sociais, sobretudo na rede social *YouTube*, com a perspectiva de evidência a partir das postagens nessa rede. Como um

valor dessa rede podemos identificar o sucesso momentâneo dos vídeos que viralizam, trazendo ascensão a quem posta.

2.4 O Funk nas telas do *YouTube*

O *Funk*, desde a sua origem apresenta em suas letras e músicas, temas relacionados ao sexo e seus atravessamentos nos corpos masculinos e femininos, com implicações diferentes para os gêneros. Em face disto, podemos inferir que esse gênero musical contribui para a determinação de papéis sociais, papéis esses que aparecem, na maioria das vezes, ressaltados a partir dos lugares e destaques atribuídos às figuras do MC, e da dançarina.

Ainda que na atualidade possamos ver uma variação dessas figuras, com mulheres assumindo o papel de protagonistas, a partir de letras de *Funk* em que expressam tal atitude, o que se percebe nas listas de videoclipes de *Funk* mais visualizados na rede social *YouTube* é um expressivo número de videoclipe de *Funk* em que o homem é o personagem principal.

Essa plataforma de compartilhamento de vídeos, onde cada um "cria o seu próprio canal" – uma tradução para a expressão "*YouTube*" – possibilitou aos usuários a ferramenta de criação de canais personalizados, em que cada usuário dá sua marca e identidade a essa rede. Diferente dos canais de televisão, os usuários podem criar e compartilhar vídeos sobre diversos temas e assuntos.

Burgess e Green (2009) nos apresenta o que influenciou a reconhecença do *YouTube* como espaço de visibilidade e reconhecimento. Em 2005, a publicação do clipe "*Lazy Sunday* foi reconhecida como um dos primeiros sucessos de visualização no *YouTube".*

> A esquete de dois minutos e meio foi vista 1,2 milhão de vezes em seus dez primeiros dias on-line, e mais de 5 milhões de vezes em fevereiro de 2006, quando a NBC Universal exigiu que o YouTube o retirasse, junto com outros 500 clipes, caso contrário enfrentariam uma ação legal com base na Lei dos Direitos Autorais do Milênio Digital (Digital Millennium Copyright Act) (BIGGS, 2006, citado por BURGESS E GREEN, 2009, p.19).

Mesmo que, cerca de um ano após a sua publicação esse vídeo tenha sido retirado da plataforma, por questões de direitos autorais, a sua publicação e o grande número de visualizações foram responsáveis por abrir outra perspectiva para o *YouTube*, a saber, a visibilidade como ferramenta a ser explorada pela plataforma.

Para esses autores,

> A ascensão e queda de Lazy Sunday levou o YouTube a obter a atenção da imprensa popular como algo além de um simples desenvolvimento tecnológico. Para o New York Times (Biggs, 2006), Lazy Sunday demonstrava o potencial do YouTube como válvula de escape para que a mídia estabelecida atingisse a arredia e tão desejada audiência jovem. (BURGESS E GREEN, 2009, p.19).

Desde então, podemos pensar que ao postar um vídeo no canal do *YouTube*, o usuário que posta vídeos nessa plataforma, de algum modo espera visibilidade e audiência, principalmente dessa camada da população que até então não era adepta a essa mídia.

Nos dias atuais, os vídeos de músicas ganham destaque nessa rede, não sendo diferente o que acontece com o *Funk*. O que percebemos é que o público que posta e comenta os videoclipes, em sua maioria é composto por adolescentes e jovens.

O lado positivo é que para um ritmo como o *Funk* que sempre teve destaque inferior a outros gêneros musicais, um vídeo de *Funk* superar a marca de um bilhão de visualizações é algo impensável à época do seu surgimento. Essa marca foi superada recentemente justamente por um vídeo de *Funk*, pelo vídeo “Bum bum tam tam10”. Esse vídeo ganhou destaque no *YouTube* pela repercussão nacional e internacional, com várias versões diferentes. A veiculação e destaque desse videoclipe, por um lado mostra a força que a rede social adquiriu como plataforma de promoção de conteúdos e produtos e por outro reforça o registro da visualização de um conteúdo com algo de valor nessa rede, conferindo ao videoclipe expressão e notoriedade.

---

10 Marca superada na data 15 de setembro de 2018. ORTEGA, R. Como ‘Bum bum tam tam’, de MC Fioti, se tornou o 1º clipe brasileiro a alcançar 1 bilhão de views no YouTube. G1.Globo. 2018.

Embora não seja nossa intenção discorrer sobre as várias faces que o *Funk* atualmente assumiu como gênero musical de massa, abrindo espaço para camadas da população que antes não tinham visibilidade e aceitação, como a população LGBTT, por exemplo, nossa contribuição é apontar que existe uma multiplicidade de interfaces que o Funk possibilita, favorecendo a expressão de múltiplas subjetividades presentes na contemporaneidade.

Com isso, não somente o MC ou o protagonista do videoclipe ganha destaque, mas o *Funk* como um todo. Por outro lado, a visibilidade e a exposição capturam quem se vale dessa ferramenta na lógica contemporânea do "sempre online". Passar o maior tempo possível em evidência é o que marca os dias atuais e essa mídia de comunicação de massa tem se mostrado eficiente nessa função, haja vista a marca que supera os 400 milhões de visualizações do vídeo "Bumbum Granada".

Para, além disso, o ponto crucial identificado em nossa pesquisa e que entendemos que justifica para assinalar um predomínio das posições do MC como personagem principal dos videoclipes de maior destaque no *YouTube* é uma proposta mercadológica que já cristalizou que a receita para a confecção de música e videoclipes de *Funk* de visibilidade no *YouTube* deve conter um personagem principal que possui atributos de destaque frente aos demais e por isso chama a atenção das mulheres, tem as melhores condições, carros e artigos de luxo e está sempre rodeado de amigos.

Essa fórmula de composição de videoclipe de *Funk* está alicerçada na ideia da performance. Quanto mais poderoso o corpo, maior destaque. Nesse sentido, independente do videoclipe de Funk a ser localizado, poderemos identificar o mesmo enredo.

A partir do exposto, podemos pensar em modos de subjetivação que o *Funk* engendra ao produzir subjetividades atravessadas pela lógica do consumo de certas ideias, valores e ideais que, embora sejam valores contemporâneos – individualidade e visibilidade, por exemplo – ganharam ainda mais destaque a partir da internet e das redes sociais como o *YouTube.* "[…] é uma conversa silenciosa que acontece entre o consumidor, que sabe aparentemente o que quer, e o vendedor, que trabalha copiosamente para imaginar o padrão dinâmico dessas demandas" (FRITH, 1998 apud JANOTTI JR, 2004).

Como o corpo é apresentado no *Funk* nos faz questionar se o corpo estratificado em virtual condiz com uma imagem do corpo, em suas diversas possibilidade de afetar e ser afetado, uma vez que devemos levar em consideração os processos de subjetivação que

atravessam a contemporaneidade. O próprio *YouTube* é um desses processos de subjetivação que moldam sujeitos segundo uma lógica de produção de corpos-imagens.

Complementando nossa leitura acerca desses modos, buscaremos apreender as contribuições da esquizoanálise sobre a leitura das implicações desses processos de subjetivação que nos apontam as inventividades de corpos em atos de potências.

3. **REFLEXÕES ACERCA DO CORPO À LUZ DA ESQUIZOANÁLISE**

3.1 Corpo Em Espinosa, Deleuze E Guattari

O corpo é um tema central na Filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esse conceito, inicialmente trabalhado por Deleuze e posteriormente retomado em parceria com Guattari, teve influência direta dos postulados de Baruch Espinosa (1632-1677), que há quatro séculos já denunciava a necessidade de reformulação sobre o modo de se pensar o corpo.

Uma perspectiva de domínio do corpo pela consciência orientou predominantemente a leitura do lugar atribuído ao corpo ao longo da história do pensamento moderno. Todo o pensamento do século XVII aponta para uma dualidade corpo/alma. Nessa perspectiva, o corpo é apresentado como receptáculo, molde da alma. A alma, por sua vez, passou a ocupar o lugar de instância mais importante e fundamental à existência humana, por ser a morada da razão.

Com efeito, para elevação da alma, o corpo veio a ser modificado, trabalhado e mortificado, cabendo à consciência o papel de direcionar o corpo nessa busca, pois é atribuída à consciência "o poder e o dever de controlar e dominar o corpo para minimizar, o máximo possível, os danos que as paixões, desejos e sentimentos poderiam causar ao espírito" (ZEPPINI, 2010, p.22).

Como discorre Oliveira (2017), com o modelo de filosofia que orientou toda a construção da modernidade,

> o corpo continuou se submetendo, convertendo-se, em última instância, num mortal aposento de uma mente imortal. O cartesianismo, o esplendor moderno por excelência do dualismo, corresponde ao extremo esforço da filosofia ocidental em fundamentar a tese segundo a qual, apesar da morte do corpo, a alma subsiste (OLIVEIRA, 2017, p.4).

Em oposição ao pensamento cartesiano que orienta a ideia dual mente-corpo, Espinosa afirma imanência do ser e com isso, mente e corpo são expressões da mesma substância, única

e infinita. “Corpo e mente nestas condições são isonômicos, isto é, estão sob as mesmas leis e os mesmos princípios, expressos diversamente”. (PEIXOTO JUNIOR, 2013, p.3)

Na mediada em que a compreensão da relação corpo-mente de Espinosa se opõe a de Descartes, temos, com efeito, outra leitura de nossa realidade. Se o pensamento cartesiano está pautado na transcendência, o pensamento Espinosano é imanente. Na explicação transcendente a mente ganha destaque e primazia sobre o corpo, com Espinosa termos a natureza humana com algo em constante movimento e transformação, não havendo lugar para a cisão mente-corpo. Assim, a mente seria uma ideia do corpo, enquanto o corpo uma instância composta por uma multiplicidade de corpos, máquinas de movimento e repouso.

Nessa perspectiva não há sobreposição ou valorização de um sobre o outro, mas o reconhecimento que o corpo precisa ser ouvido. É sempre pelo corpo que entramos em contato com a realidade exterior, ou seja, com os demais corpos com os quais interagimos. “A mente, entendida como ideia do corpo, não é um mero reflexo dele; ela é pensamento do corpo próprio e de outros corpos em suas respectivas inteligibilidades”. (PEIXOTO JUNIOR, 2013, p.3).

A partir de Espinosa surge uma filosofia que apresenta o corpo como ferramenta de apreensão das várias forças constituintes da realidade, entendendo que não somente o pensamento e a consciência são ferramentas de interpretação dessa realidade.

Deleuze e Guattari denunciam que é preciso destituir o pensamento desse lugar central de interpretação. Nesse sentido, eles nos apontam que o pensamento, nada mais é do que uma imagem do corpo. Corpo esse que afeta e é afetado ao acaso dos encontros com os outros corpos.

Para Oliveira (2017), Deleuze retoma essa concepção de corpo, com vistas a destacar a necessidade de deixar esse corpo falar, “a fim de extrairmos dele um conhecimento mínimo que nos mostre o porquê de não podermos exigir tão tranquilamente algum domínio da natureza corpórea” (OLIVEIRA, 2017, p.6).

Deleuze nos apresenta um Espinosa disposto a mudar essa maneira tradicional de pensar tal dualismo que despreza o corpo como lugar de conhecimento. Para Deleuze (2002), Espinosa não só propõe outra perspectiva, como nos aponta o caminho a seguir: tomar o corpo como modelo. E o que de fato significa tomar o corpo com modelo?

> "Não sabemos o que pode o corpo..." [diz Spinoza]. "Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo" (EIII, 2, esc.). Porque não o sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos com a consciência, mas "o que surpreende é, acima de tudo, o corpo". (DELEUZE, 2002, p.23-24).

Para responder essa questão, Deleuze recorre a Espinosa e as distinções entre ideias e afetos enquanto categorias de conhecimento. No texto "Cours Vincennes 24/01/1978" sobre Espinosa, Deleuze discorre as relações com os três níveis de conhecimento como caminho para entendermos a relação entre o pensamento – ou ideia – e o corpo.

Deleuze (1978) nos ensina que a ideia é um modo de pensamento, que, por um lado, possui uma realidade objetiva – representativa, que a chama de realidade objetiva da ideia – e outra realidade, a formal, pois ela mesma é algo. Como exemplo, Deleuze usa a ideia de um triângulo.

> A realidade objetiva do triângulo é a ideia do triângulo enquanto representante da coisa "triângulo". Porém, a ideia de triângulo, ela mesma é algo (realidade formal) e como ela é algo, eu posso formar uma ideia desta coisa (ou deste algo), formando-se assim a ideia de ideia (Realidade formal). (DELEUZE, 1978, n.p).

Para Espinosa, aponta Deleuze (1978), a realidade formal da ideia é certo grau de realidade que implica a perfeição que tem a ideia como tal. Assim, cada ideia tem certo grau de realidade ou perfeição. Esse certo grau de realidade ou de perfeição está ligado ao objeto que representa, porém não se confunde a ele.

Para Deleuze, Espinosa identifica como essas ideias existem em nós, numa sucessão de coexistência.

> Nós temos ideias e elas se afirmam em nós. Algo em mim varia constantemente. Um regime de variações que não é a mesma coisa que as sucessões das ideias mesmas. Essas variações são forças de existir, algo intrínseco a nós. Para Spinoza, viver é essa variação contínua da força de existir ou da potência de atuar. (Deleuze, 1978, n.p).

Há uma complementariedade das relações entre o corpo e suas modificações, – ou afecções num sentindo Espinosano – e as modificações que decorrem das ideias das modificações no corpo, ou afetos. “De todo modo, o corpo não é a causa das ideias, nem as ideias são causa dos movimentos do corpo. Mente e corpo exprimem ao seu próprio modo o mesmo acontecimento”. (PEIXOTO JUNIOR, 2013, p.4).

A mente é um modo de um atributo de Deus ou da substância, sendo um modo finito, do atributo pensamento. O corpo, por sua vez é um modo de outro atributo da substância, que Espinosa chamou de extensão. Desta feita, corpo e mente são modificações da mesma substância, através de dois atributos distintos, não se opondo. O que podemos identificar com tal concepção do corpo que não há uma relação de causalidade entre ambos, sendo que o corpo se relaciona como corpo e mente se relaciona com ideias. Contudo, um não causa o outro, mas há uma relação entre eles.

Nossa condição essencial é a variação da nossa potência de agir, como nos aponta Deleuze. Igualmente, “à medida que uma ideia substitui a outra, não deixa de passar de um grau de perfeição a outro, e essa espécie de linha melódica da variação contínua definirá o afeto enquanto que sua correlação com as ideias e em sua relação de diferença de natureza com as ideias”. (Deleuze, 1978, n.p). Com essa relação de ideias e afetos temos a variação da potência de existir. Desta forma, afeto em Espinosa é a variação contínua da força de existir, enquanto que essa variação está determinada pelas ideias que se tem.

A afecção é a imagem que o corpo sofreu no encontro com outro corpo, sendo que a mente – por fazer parte da mesma substância que o corpo – possui uma ideia sobre essa modificação do corpo. Na sua potência de conceber ideias, a mente também é afetada pela modificação do corpo, o que gera um afeto na mente, ou uma ideia.

Chegamos ao centro da distinção entre ideia e afeto em Espinosa segundo Deleuze. O afeto não depende de uma comparação de ideias. A ideia é a primeira em relação ao afeto, mas o afeto não se reduz a uma comparação intelectual das ideias. Antes, o afeto está constituído pela transição vivida ou pelo passo vivido de um grau de perfeição a outro, enquanto que esse passo está determinado pelas ideias. “Todo o tempo há ideias que se sucedem em nós e seguindo estas sucessões de ideias nossa potência de atuar aumenta ou diminui de maneira contínua, sobre uma linha contínua, o que chamamos de afeto, o que chamamos de existir”. (DELEUZE, 1978, n.p).

O que podemos apontar que caracteriza a diferenciação entre afecção e o afeto é apontar a afecção como a modificação do corpo, sua modificação ao acaso dos encontros e seus efeitos sobre o corpo. Já o afeto é a ideia sobre essa afecção. O que diferencia as afecções dos afetos não é o seu pertencimento a um ou outro atributo, mas o fato de que os afetos resultam das afecções, ambos envolvendo os dois atributos.

Igualmente, as afecções e o afeto não são instâncias diferentes em relação ao corpo e à mente, e sim, simultaneamente, modificações do corpo e da mente. Nestes termos, a igualdade entre a potência de agir do corpo e a potência de pensar da mente manifesta antes de tudo uma igualdade de aptidões para exprimir toda a diversidade contida na natureza de cada indivíduo. (Peixoto Junior, 2013).

Quando se produz uma afecção, ou uma imagem de uma modificação do corpo, também se produz um afeto. Um afeto envolve afecção. Este afeto é uma variação da nossa potência de agir, da nossa potência de pensar. Quando temos consciência de uma imagem, do corpo que nos afetou, temos consciência de um afeto. Não há uma separação da imagem do corpo que nos afetou do afeto que temos consciência.

A partir dessa distinção de ideia e afeto, podemos identificar que o conceito de ideia é tudo o que se refere à razão, à mente e ao pensamento. Do lado do afeto localizamos tudo relacionado às nossas percepções, como os sentidos, sentimentos. Para Espinosa, não se pode separar ideia de afeto.·.

Deleuze (1978) discorre sobre o que Espinosa chamou de formas ou gêneros de conhecimento. O primeiro gênero de conhecimento são as ideias-afetações. É todo o modo de pensamento que representa afetação do corpo. Diz das misturas de um corpo com outro corpo ou o traço de outro corpo sobre o meu corpo. As ideias afetações são as representações dos efeitos sem causa, nos diz Espinosa. Enquanto tenho ideias-afetações, vivo ao azar dos encontros. Essas afetações vêm dos sentidos e se tornam afeto quando entendo as causas das modificações.

Nesse primeiro gênero de conhecimento que se orienta por imagens, somos afetados por noções universais, categorias de sentido a partir das ideias de afetação, constituídos por imagens e palavras. Não há, entretanto o conhecimento sobre a relação entre os corpos, composições ou decomposições e os seus afetos produzidos em mim. É um primeiro gênero

de conhecimento que em si não é bom ou ruim, mas depende de como utilizamos tal gênero de conhecimento.

Deleuze leitor de Espinosa, afirma que se trata de uma ideia confusa, inadequada. Serão inadequadas as ideias que se apresentam ineficazes para o exercício nossa liberdade, pois temos uma postura passiva diante do conhecimento.

Para Espinosa, a maior dos homens vive nesse gênero de conhecimento, uma vez que tal gênero, por ser da opinião, permite o estabelecimento de regras e valores, constituídos por palavras e opinião. Em direção de uma potência de pensar, devemos avançar a outro gênero de conhecimento.

> Os gêneros de conhecimento são também maneiras de viver, modos de existência. O primeiro gênero (imaginação) é constituído por todas as ideias inadequadas, pelas afecções passivas e seu encadeamento. Esse primeiro gênero corresponde, antes de mais nada, ao estado de natureza: percebo os objetos ao sabor dos encontros, segundo o efeito que eles têm sobre mim. Esse efeito é apenas um 'signo', uma 'indicação' variável. Esse é um conhecimento por experiência vaga. (DELEUZE, 2015, p. 201).

A partir desse gênero do conhecimento, Deleuze se faz o questionamento: o que é um corpo? Para Deleuze (1978) tudo é corpo, mas a individualidade de um corpo se define pelas relações compostas de movimento e repouso que se mantêm através das mudanças que afetam as partes desse corpo. É importante destacar que corpo em Espinosa pode ser qualquer coisa, “pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser um corpo social, uma coletividade”. (DELEUZE, 2002, p.132).

Deleuze (1978) nos apresenta o seguinte conceito de corpo em Espinosa: “un cuerpo debe ser definido por el conjunto de las relaciones que lo componen, o, lo que viene a ser exactamente lo mismo, por su poder de ser afectado” [11]. (DELEUZE, 1978, n.p). Essas relações podem ser as relações constituintes desse corpo ou as relações subordinadas.

Por relações constituintes podemos localizar tudo o que compõe esse corpo, ou seja, suas relações características, tudo aquilo que o determina. Já as relações subordinadas, são aquelas relações que os corpos estabelecem com outras partes, seja do próprio corpo, seja dos

11 Um corpo pode ser definido pelo conjunto das relações que o compõem, ou, o que vem a ser exatamente o mesmo, por seu poder de ser afetado. (Tradução nossa).

outros corpos que definem as características desse corpo. Como exemplo, Deleuze nos fala que, “quando eu sou envenenado, é porque o corpo arsênico induziu as partes de meu corpo a entrar sob uma relação diferente da relação que me caracteriza”. (DELEUZE, 1978, n.p).

Para dizer das capacidades do corpo, Deleuze nos aponta que Espinosa considera que todo corpo tem em si algo fundamentalmente escondido, a saber, o poder de ser afetado.

Corroborando, Deleuze (2002), em seu texto “Espinosa e nós”, nos ajuda a pensar o conceito de corpo em suas duas vertentes.

> De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas, são as relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo em sua individualidade. (DELEUZE, 2002, p. 128).

O autor descreve dois polos ou dois movimentos da variação do afeto que orientam os encontros e que estão relacionados a esse poder em ser afetado; como define Espinosa, nossa potência em agir. Um desses polos tem a ver com a ideia de um efeito que se concilia ou que favorece minha própria relação característica, ou seja, o conjunto de relações que compõem o meu corpo. Outro polo é a ideia de um efeito que compromete ou destrói minha própria reação característica. Dois polos são apresentados em Espinosa, os quais ele os nomeia por paixões fundamentais, o polo da *alegria* e o da *tristeza*.

Num dos polos, minha potência de ação está aumentada e experimento um afeto de alegria. Noutro, minha potência de ação está diminuída e experimento um afeto de tristeza (Deleuze, 1978). Para Espinosa se trata de paixões fundamentais porque modificam a potência de existir. “Será triste toda a paixão que diminui minha potência de atuar.” (DELEUZE, 1978, n.p).

Esse corpo que nos afeta, diz Deleuze, conheço pelos efeitos que provoca em nosso corpo, por um lado, por um efeito que se concilia ou que favorece nossa relação característica, e, por outro, por uma ideia de um efeito que compromete ou destrói nossa própria relação característica. Esses dois tipos de ideias de afetação correspondem aos dois movimentos da variação do afeto.

> cuando usted dice: "me siento bien", y usted está contento, usted está contento porque los cuerpos se mezclan con el suyo en proporciones y condiciones que son favorables a su relación; en ese momento, la potencia del cuerpo que lo afecta se combina con la suya de tal manera que su potencia de actuar está aumentada[12]. (DELEUZE, 1978, n.p).

Na relação de movimento e repouso, um corpo encontra com outro corpo, que pode ou não aumentar a minha capacidade de existir. Deste modo, a capacidade de um corpo se dá no encontro com outro corpo.

Ainda segundo Deleuze (2002) Espinosa nos afirma que "não sabeis de que sois capazes no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação". (DELEUZE, 2002, p.129). Para esse autor, bom e mau se dão no encontro, que pode ser um bom encontro ou um mau encontro, a depender da relação ou misturas realizadas por esses corpos.

"O que pode passar se meu corpo é feito assim de uma certa relação de movimento e repouso que subsume uma infinidade de partes?" nos questiona Deleuze (DELEUZE, 1978, n.p). Podem passar duas coisas: como algo que eu gosto ou algo que me envenena. Num caso é um bom encontro e noutro um mau encontro. Nesse último caso, o meu corpo é misturado com o que destrói a minha relação constituinte – ou o meu ser por completo – ou tende a destruir uma das minhas relações subordinadas – as relações localizadas no momento mesmo do encontro.

Um exemplo que Deleuze nos apresenta: a dor de barriga inibe uma de minhas sub-rogações componentes, o que desarranja a relação composta que nos definia, nossa individualidade. Há uma destruição característica do nosso corpo. Nesse exemplo, Deleuze nos fala de uma relação com outro corpo que diminui a nossa capacidade, pois altera o nosso próprio corpo e suas múltiplas conexões internas. A dor de barriga é efeito desse encontro, algo que diminui a capacidade de existir ou nossa potência de existir, ou, o que podemos apontar como um mau encontro.

---

12 Quando você diz 'me sinto bem' e você está contente, você está contente porque os corpos se misturam com o seu em proporções e condições que são favoráveis com a sua relação. Nesse momento, a potência do corpo que o afeta se combina com a sua de tal maneira que sua potência de agir está aumentada. (Tradução nossa).

Assim, Deleuze nos apresenta o que seria um mau encontro. Ou seja, na medida em que um corpo encontra outro corpo, esse mau encontro sinaliza que algo se mistura mal ao meu corpo. “Mistura-se em condições tais que uma de suas relações subordinadas ou que suas relações constituintes está ou bem amenizadas ou bem comprometidas ou bem destruída”. (DELEUZE, 1978, n.p). Nesse sentido, o que nos faz mal nesse encontro, de alguma forma passa a nos compor, a fazer parte de nós e nos afeta de tristeza.

Para Deleuze, Espinosa nos ajuda a entender e questionar os objetivos desses assujeitamentos, que ocorrem via utilização de paixões tristes, ou seja, práticas de subjetivação que afetam os indivíduos, tornando-os sujeitos a modos de vida que diminuem a potência de agir.

Deleuze questiona sobre essa necessidade de sermos afetados por essas paixões tristes como mecanismo de poder sobre os indivíduos.

> As paixões tristes como necessárias: inspirar paixões tristes é necessário ao exercício do poder. E Spinoza diz, no “Tratado teológico-político”, que esse é o laço profundo entre o déspota e o sacerdote: eles têm necessidade da tristeza de seus súditos. Aqui, vocês compreenderão com facilidade que ele não toma "tristeza" num sentido vago, ele toma "tristeza" no sentido rigoroso que ele soube lhe dar: a tristeza é o afeto considerado como envolvendo a diminuição da potência de agir. (DELEUZE, 1978, n.p).

Deste modo, embora nos seja apresentada ideias de que somos responsáveis por nossos modos de existir na atualidade e que uma diminuição da nossa potência de existir seja algo inerente a nossa condição extensa, o que o autor nos ajuda a pensar é que há movimentos de subjetivação que enlaçam sujeitos a paixões tristes como condição de vida para que a manutenção do poder aconteça.

Temos uma constatação a partir dessas afetações, segundo Deleuze. Para ele, Espinosa nos aponta que “nós não podemos conhecer a nós mesmos e só podemos conhecer os corpos exteriores pelas afetações que esses corpos produzem no nosso”. (DELEUZE, 1978, n.p). Para Espinosa, nos fala Deleuze, a essência de alguém é o seu poder de ser afetado.

Há uma passagem de um gênero de conhecimento a outro, em que a nossa potência de atuar é uma conquista e não mero acaso dos encontros. É a passagem à compreensão das

causas e não dos efeitos. A esse gênero do conhecimento, Espinosa dá o nome de noção comum.

A ideia de algo que é comum a todos os corpos ou a muitos corpos – dois ao menos – e que é comum ao todo e à parte. Há noções comuns que são comuns a todos os espíritos, porém são comuns a todos os espíritos na medida em que eles são primeiro a ideia de algo que é comum a todos os corpos. (DELEUZE, 1978, n.p). O que nos aponta Deleuze é que há algo de comum aos corpos, pois, como não há um só corpo que não seja ele mesmo muitos, só pode dizer que há coisas comuns ou noções comuns em cada corpo.

Corroborando, Deleuze nos apresenta como os corpos se relacionam entre si e com os demais. Para ele, os corpos não se definem pelos encontros,

> Definem-se por relações entre uma infinidade de partes que compõem cada corpo, e que já o caracterizam como um multitudo. Há então processos de composição e decomposição de corpos, segundo suas relações características convenham ou desconvenham. Dois ou vários corpos formarão um todo, isto é, um terceiro corpo, se compuserem suas relações respectivas em circunstâncias concretas. (OLIVEIRA, 2017, p.10).

Para o autor seria mais correto uma definição de corpo a partir das relações que ele estabelece. Todavia, ao enfatizar o corpo em relação, como algo imanente e constituinte de agenciamentos de novos corpos, não se despreza a importância do pensamento. Muda-se a perspectiva de leitura, entretanto, tomando o corpo e suas afetações como modelo.

> A passagem acima, ainda que dê todo o foco ao corpo (dispondo a alma apenas entre parênteses), não menospreza o pensamento, como se pode perceber também no momento em que Deleuze chamou a atenção ao corpo como modelo em Spinoza: defender o corpo como modelo – ele ressaltou – não significa colocar a mente como menor ou menos importante. Trata-se somente de buscar no corpo a dinâmica por meio da qual podemos, como um todo corpo-mente, deixar de ser o que somos para sermos mais, para entrarmos em composição com outros corpos a partir de relações comuns. (OLIVEIRA, 2017, p.10).

Não se trata de ignorar o pensamento, mas desconsiderar tudo o que separa o corpo-mente de sua potência de existir. Isso acontece ao acaso dos encontros e das relações estabelecidas.

Escreveu também Deleuze:

> Quando um corpo encontra outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão de suas partes. Eis o que é prodigioso tanto no corpo como no espírito: esses conjuntos de partes vivas que se compõem e decompõem segundo leis complexas. (DELEUZE, 2002, p. 25).

Nesse encontro apontado pelo autor, há um encontro que afeta o corpo em todos os seus arranjos e funcionamentos, inclusive nas ideias que se tem. Quando somos afetados, ao azar dos encontros, ou bem somos afetados de tristeza ou somos afetados de alegria. Quando somos afetados de tristeza nossa potência de agir diminui, o que significa dizer que estamos separados dessa potência. Quando somos afetados de alegria, ela aumenta. Isso quer dizer que estamos menos separados dessa potência.

Deleuze nos orienta a pensar que a construção de algo em comum entre os corpos só pode acontecer quando a mistura dos corpos nos afeta de alegria.

> Nada na tristeza, que diminui sua potência de agir nada pode induzi-los na tristeza a formar a noção comum de algo que seria comum aos corpos que os afetam de tristeza e ao de vocês. O corpo que os afeta de tristeza só os afeta de tristeza na medida em que o afeta sob uma relação que não convém a você. (DELEUZE, 1978, n.p).

Na tristeza a potência de existir dos corpos está diminuída, como vimos em Deleuze, pois diminuem as capacidades das relações constituintes de cada corpo.

Tal constatação se faz presente no pensamento de Espinosa, trazido por Deluze com o intuito de resgatar o corpo como referência, como modelo. Para esse resgate implica localizar como se constitui esse corpo relacional que Deleuze nos aponta. É um corpo que afeta e é afetado pelos encontros. Tudo aquilo que afeta os corpos de tristeza diminui a potência desse corpo, como vimos na citação acima.

Em virtude disso, a partir da alegria é que formamos um comum em Espinosa. São relações convenientes,

> pois o corpo e a alma que o afeta (se você está alegre) o afeta sob uma relação que se combina (convém) com a sua e se compõe com a sua (o que passa da forma do amor à alimentícia). Algo então lhe induz a formar a noção do que é comum ao seu corpo que o afeta e ao seu, a alma que o afeta e a sua. (DELEUZE, 1978, n.p).

Por essa ótica, Deleuze nos afirma que Espinosa não pensa como um racionalista. Ser racional ou ser prudente é um problema de vir a ser, o que muda singularmente o conceito de razão. “Há de saber fazer encontros que nos convenham. Nada poderá nunca dizer que é bom para ele, algo que supera seu poder de ser afetado”. (DELEUZE, 1978, n.p).

A filosofia não pode ser outra coisa que uma mediação da vida. À medida que um corpo se fadiga, as probabilidades de um mau encontro aumentam. Quando um corpo envelhece, as potências de agir diminuem. Saber envelhecer é chegar ao momento em que as coisas e os outros corpos desconvêm do nosso.

4.2. O corpo sem órgão como alternativa aos maus encontros

No arcabouço da Esquizoanálise temos a crítica desse modelo de corpo pensado como máquina disposta à produção. Com essa concepção, anulam-se os desejos que atravessam os corpos, limitando os órgãos a movimentos, ações, repetições. Essa filosofia apresenta o corpo como expoente importante para apreender as várias forças que nos atravessam na realidade, entendendo que não somente o pensamento e a consciência são ferramentas de interpretação dessa realidade.

Deleuze e Guattari em Anti-Édipo/ Mil Platôs criam o conceito Corpo sem Órgãos (CsO) para explanar suas reflexões sobre corporeidade. “Corpo sem órgãos” é apresentado por eles como uma alternativa ao corpo organismo. Organismo é um corpo fragmentado, baseado nos órgãos e suas funções. Ver o corpo nessa perspectiva é identificar um corpo

preso à função de cada sistema presente nos corpos, em suas relações constituintes. Trindade (2013) nos apresenta uma definição desse corpo organismo e seus efeitos.

> Quando nosso corpo se torna um organismo, lhe dão uma utilidade, ele se insere em nossa sociedade para realizar determinados fins. Nosso desejo é esmagado, organizado extremamente, nossos órgãos são capturados, amarrados dentro de uma lógica capitalista, ordenados. O órgão é sempre instrumento de algo para além dele mesmo, neste caso o social. (TRINDADE, 2013, s/p.).

Esse corpo-organismo pode ser dividido, estratificado e que por isso mesmo pode ser emoldurado, encapsulado, agenciado, esvaziado de sentidos. Em nossa sociedade atual podemos observar que existem modos de existir que capturam os corpos e suas potencialidades e usurpam de suas capacidades de existir em detrimento de outros interesses.

Como discorremos sobre os processos de subjetivação a partir dos aparatos tecnológicos e redes sociais – e aí se inclui o *YouTube* – há modos de existir que são disseminados por essas ferramentas como modelos ideais de existência e que se justificam em modelos de ser e existir advindos desses espaços. Vimos que os processos de subjetivação existentes no videoclipe Bumbum Granada apresentam corpos modelados pela lógica de consumo que as sociedades capitalistas pregam como referência para ter visibilidade e valor. Embora esses modelos apresentem modos "plenos" de existência, a partir da ideia de reconhecimento pelos objetos que se tem, tais modos de existir roubam a capacidade de existir e a potência dos corpos. Nessa perspectiva, tudo que é da ótica da intensidade não é aceito, tolerado.

Há um apoderamento do corpo, transformado em organismos, moldáveis e a serviço de modos dominantes. Para Deleuze e Guattari, os órgãos nos limitam e nos apresentam nossas fraquezas. Os organismos são assim inimigos do corpo na medida em que estratificam o corpo, o submete a fragmentações. Com isso, eles nos separam do que podemos, ao nos capturar na lógica das estratificações presentes no organismo. Se buscarmos nossa capacidade, nossa potência de existir, por outro lado, pensar no corpo estratificado, reduzido aos órgãos que se tem, é tirar-lhe todas as suas possibilidades de uma vida intensiva, o que é possível via modos de vidas intensivos.

A partir do exposto, podemos pensar que esse organismo é tudo aquilo que diminui nossa capacidade plena de existir, uma vez que há um investimento não nos encontros com os

outros corpos, mas no seu funcionamento e suas funcionalidades. Se o corpo deixou de ser pleno em sua capacidade de existir em máxima potência e se a principal responsável pela limitação da existência foi a transformação do corpo em organismos, como recuperar a plenitude dos corpos e colocá-los em abertura aos afetos?

Deleuze e Guattari (1996, s/p) apresentam como caminho que nos desfaçamos do organismo. “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor”.

O organismo é tudo aquilo que diminui nossa capacidade plena de existir, diminui nosso meu plano de consistência. O organismo é aquilo que nos separa da nossa potência de existir, se colocando em lugar de nossa potência.

Para se desfazer do organismo, não é preciso abandonar radicalmente os estratos que o compõem e que o bloqueiam. “O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente que nos faz recair sobre nós, mais pesado do que nunca”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996 s/p). O corpo sem órgão coexiste ao organismo e não algo separado. Entretanto, o percurso para a construção desse corpo pleno, povoado de intensidade passa pelo combate aos estratos, às superfícies de estratificação que o impedem de agir segundo sua potência.

Nesse sentido, construir um corpo sem órgãos passa por uma implicação radical por um modo de vida, uma maneira diferente de viver, uma experimentação que busca criar a si mesma. Esse corpo povoado por intensidade, nos coloca o desafio de pensar em nossa própria existência, numa potência e criar realidades. Criar esse corpo sem órgão é resgatar as potências do corpo e resgatar os corpos em seus afetos, suas aberturas ao acaso dos encontros com os outros corpos.

4. METODOLOGIA

Trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, com a finalidade de analisar a apresentação e utilização do corpo no *Funk* como constituinte de processos de subjetivação, a partir da rede social *YouTube.* Partindo da hipótese de que há na contemporaneidade um corpo objeto, modificado e ostentado, nossa pesquisa também objetivou descrever a história do gênero musical *Funk*, desde sua origem aos dias atuais, localizando os atravessamentos históricos do *Funk* nos corpos; localizar o conceito de corpo à luz da Esquizoanálise de Gilles Deleuze e Félix Guattari; e analisar como o corpo apresentado no *Funk* representa processos de subjetivação hegemônicos ou saídas pela via do corpo.

Para tanto, nossa pesquisa teve a abordagem esquioanalítica como orientação. A discussão dos dados se fundamenta nessa abordagem no sentido de identificar as possíveis contribuições de Gilles Deleuze e Félix Guattari para as discussões sobre o corpo contemporâneo.

Foram realizadas pesquisas bibliográficas sobre os temas centrais da pesquisa, o que nos permitiu a identificação das contribuições da Esquizoanálise sobre o tema corpo, tendo como referência Deleuze e Guattari. Esses autores partiram de Espinosa e suas importantes reflexões sobre afeto e afecções para desenvolver leituras sobre os encontros entre os corpos e seus afetos. Retomar esses conteúdos nos permitiu formular questões sobre as afetações desse corpo YouTube nos usuários dessa rede social, ao mesmo tempo localizando as implicações do *Funk* para processos de subjetivação contemporâneos.

Ao mesmo tempo, localizar referências sobre o tema nos permitiu aproximar desse dispositivo *YouTube* e as possíveis implicações dessa utilização dessa plataforma na contemporaneidade. Localizamos que se trata de uma rede social em que os usuários podem interagir com os conteúdos publicados em páginas e canais, principal veículo de comunicação de conteúdos. Esses canais, por sua vez se mantém por *likes* (curtidas dos conteúdos postados) e inscrições no canal, algo que serve como uma espécie de termômetro do que foi postado. Nesse sentido, cada conteúdo publicado nessa rede segue a premissa inicial de busca pela visibilidade. Outro mecanismo observado foi a criação de conteúdos sugeridos como uma ferramenta importante de manutenção de presença dos usuários na rede social. A chamada "*playlist*" de reprodução, quando está no modo de "reprodução automática" permite aos

usuários identificar possíveis conteúdos que tem relação com o vídeo anteriormente visualizado.

Localizar a dinâmica de funcionamento dessa rede nos permitiu identificar possíveis efeitos e produções de modos de relação com essa rede e, eventualmente o videoclipe Bumbum Granada.

Embora não seja o interesse principal do nosso trabalho discorrer sobre a influência das agências de produção de conteúdo para a veiculação de videoclipes, analisamos como a agência intitulada Kondzilla, ao produzir videoclipes de *Funk* também produziu uma fórmula, uma identidade atribuída ao videoclipe. Em certa medida, essa marca confere ao videoclipe Bumbum Granada um maior número de visualizações.

Buscamos localizar os vídeos sobre *Funk* postados na rede social *YouTube* com maior número de acessos, no período compreendido entre janeiro a dezembro de 2017. Dentre esses videoclipes, localizamos o videoclipe que apresenta letras e enredos sobre corpo. Selecionamos para a nossa pesquisa o vídeo "Bumbum Granada, videoclipe de *Funk* com mais de 400 milhões de visualizações[13]. O critério de seleção para esse vídeo foi facilidade de acesso aos comentários sobre o tema corpo; localizando comentários a partir do critério mais antigos primeiro – ferramenta de localização de comentários disponível no *YouTube* para localização de comentários; excluindo comentários em outros idiomas.

A análise dos dados se baseou na análise da letra, do videoclipe e dos seus comentários. Analisamos os vários elementos presentes no videoclipe: as imagens produzidas a partir do videoclipe, o enredo apresentado e os comentários postados pelos usuários que acessaram a página do videoclipe no *YouTube*. Também analisamos os comentários publicados por usuários, na tentativa de localizar possíveis afetações geradas na visualização do videoclipe no *YouTube.* Localizamos os comentários, a partir do critério de seleção "mais antigo", tentando rastrear os comentários mais próximos à data de publicação do videoclipe, a saber, maio de 2016. Selecionamos os comentários que apresentam elementos ligados ao tema "corpo", no sentido de localizar quais desses elementos pelos usuários que dizem sobre a apresentação do corpo a partir desse vídeo de Funk. Entendemos que os comentários se apresentam como marcas subjetivas dos afetos provocados nos corpos que assistem o

13 Na data de 11 de fevereiro de 2019. Fonte: Youtube.

videoclipe e se manifestam em forma de escrita, movimento que busca dar sentido a experiências que surgem no encontro com esse corpo-imagem (Videoclipe).

Em nossa análise identificamos onze comentários relacionados ao videoclipe que contenham temas e escritas sobre o corpo, numa perspectiva dos próprios usuários. De algum modo, todos os comentários fizeram menção à letra da música, principalmente às expressões "vai Ataca".

Juntos aos comentários localizamos práticas e ações inventivas, respostas aos processos de subjetivação de corpos engendrados a partir do videoclipe. Em meio aos comentários foi possível localizar releituras do videoclipe principal, publicadas através de links em que é possível se chegar a paródias do vídeo Bumbum Granada. Nesse sentido, a criação de outros vídeos relacionados ao videoclipe principal nos ajuda e pensar em modos de subjetivar os afetos gerados ao acaso dos encontros com o videoclipe, ao mesmo tempo em que são formas inventivas de dar sentido a esse encontro.

5. FAZER-SE UM CORPO NO FUNK

5.1 O corpo no vídeo de *Funk*: entre imagens

O fenômeno de visualizações de vídeos de *Funk* no *YouTube* nos coloca frente a um cenário contemporâneo de apresentação de valores, ideais e formas de expressão próprios de nosso tempo. Cada vez mais pessoas utilizam essa ferramenta de acesso a conteúdos, publicações e redes sociais de relacionamento, tornando o *YouTube* um espaço de interação relevante nos dias atuais.

Com essa nova perspectiva dada ao *Funk*, vende-se não somente as mensagens presentes no videoclipe, como a ideia do que se deve fazer com o corpo, mas com isso também se propaga um determinado estilo de se vestir, se comportar – no melhor dos estilos favela de ser – agora, apresentados como ideal a ser seguido.

"Bumbum Granada", o vídeo que selecionamos para a localização da questão central da nossa pesquisa, nos apresenta ideias de corpo por meio de sua letra.

> Vários homens bombas/Bomba, bomba, bomba, bomba aqui/Vários homens bombas/ Lomba, lomba, lomba, lomba lá/ Hoje eu 'to pesadão/ Carregando vários pente/É tudo que eu sempre quis/Pra mim ficar contente/ O mano 'tá tipo bob/As mina comprou granada/Vai ataca Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca/Vai ataca/Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca/Beleza 'tá querendo peitar/ Só que tu não entende nada/Se quiser pode vim/Que essa mina é preparada/Melhor da espaço pra ela/Por que a potência é braba/Vai ataca/Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca/Vai ataca/Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca/Vai ataca/Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca/Vai ataca/Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca. (ZAAC, SMITH, AVIÃO, 2016).

Na letra da música acompanhada em nossa pesquisa, podemos apontar esses papéis e seus atravessamentos nos gêneros e corpos. "Vários homens bombas/Bomba, bomba, bomba,

bomba aqui/Vários homens bombas/Lomba, lomba, lomba, lomba lá" (ZAAC, SMITH, AVIÃO, 2016).

Nessa letra existem palavras de duplo sentido, algo comum no universo do *Funk*. Essas palavras, em sua maioria, trazem sentidos relacionados ao ato sexual. No trecho da música acima, podemos identificar a expressão "bomba", que ao mesmo tempo em que faz alusão ao Homem-bomba, – prática de autoextermínio já conhecida – e sua relação com o tema da música, também se refere ao ato de "bombar" durante a cópula, o seja, o movimento feito durante a relação sexual. Com essa expressão os compositores e interpretes da música apresentam uma ação esperada que o homem execute a partir do *Funk*. Assim, uma vez "disposto ao confronto", dito de outra forma, disposto ao ato sexual, ereto, potente, o homem estará preparado, ou "pesadão". "Hoje eu 'tô pesadão/Carregando vários pente/É tudo que eu sempre quis/Pra mim ficar contente". (ZAAC, SMITH, AVIÃO, 2016).

O fato é que as palavras de duplo sentido aparecem nas letras de *Funk* para dar novo sentido às expressões tidas como "palavrões" ou "de baixo calão" que marcam um estilo de *Funk* que não ganha destaque nas redes sociais por essas expressões e nesse sentido, as palavras são apresentadas com sentidos diferentes. Um diferencial é que apresentar uma letra de duplo sentido permitiu uma maior propagação do videoclipe em diversas mídias, uma vez que nem todo mundo tem acesso ao vocabulário e expressões do mundo Funk. Esse jeito de fazer Funk amplia as suas possibilidades de acesso a vários públicos e camadas da população, propaga um jeito de fazer música que se apresenta como politicamente correta, aumentando com isso o número de visualizações do videoclipe e do gênero musical.

Ao mesmo tempo temos que registrar que nas expressões acima há uma leitura da realidade vividas em muitas favelas e localidades: a vivência em cenários de violência e criminalidade explícitos. Na letra "Hoje eu 'tô pesadão/Carregando vários pente/É tudo que eu sempre quis/Pra mim ficar contente", já discorrida na análise acima, outra leitura possível para a expressão "carregando vários pentes" pode ser lida como pentes de armas, algo do cotidiano de bailes *Funk* pelo Brasil. Nesse sentido, a música também apresenta a realidade vivida nos bailes e expressa tal realidade, ainda que de forma velada. Identificar essa perspectiva de leitura para a letra nos aproxima de outras reflexões, sobretudo dos papéis de gênero. A arma nos bailes *Funk* é instrumento de destaque e poder conferindo a quem porta –

em sua maioria homens – destaque e prestígio. Nossa leitura é que esse argumento é utilizado no videoclipe como elemento de destaque aos MC's.

A expressão “Vai, Ataca”, que significa “taca”, faz alusão ao pênis, uma preparação para o encontro sexual do qual a mulher deve estar preparada. Nesse sentido, a mulher preparada para o encontro sexual é a que está à disposição para o homem, para servi-lo no encontro sexual.

Essa preparação para o encontro sexual sugere um encontro que visa a busca de satisfação. Se no confronto com o sexo oposto o homem está preparado, igualmente, a mulher deve se apresentar a esse encontro com um corpo preparado. Nesse quesito, sobre o corpo da mulher recai uma maior exigência e necessidade de preparação. Quando se refere ao corpo feminino, o estar “preparada” significa uma preparação do corpo, moldado, esculpido, que deve ser apresentado em sua máxima potência. Potência essa que se amplifica pelas modificações sugeridas como ideais pela indústria fitness, a saber, pelas bailarinas/modelos que são destacadas no videoclipe da música.

A mulher deve se apresentar para esse encontro, retratado na música “Bumbum Granada”, como aparece na letra as seguir. “Beleza/ 'tá querendo peitar/Só que tu não entende nada/Se quiser pode vim/Que essa mina é preparada/Melhor da espaço pra ela/Por que a potência é braba/Vai ataca Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca”. (ZAAC, SMITH, AVIÃO, 2016). Outra tradução possível para o trecho acima seria: está querendo encarar? Pode vir porque essa mulher é preparada e potente.

Uma vez preparados, dá-se o encontro. “O mano 'tá tipo bomb/As mina comprou granada/Vai ataca Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca/Vai, ataca Ataca, ataca, ataca, ataca, ataca (ZAAC, SMITH, AVIÃO, 2016). A expressão acima reafirma o objetivo desse encontro.

Como podemos observar na letra desse *Funk*, o corpo que é apresentado é um corpo potente, disposto ao encontro, ao mesmo tempo preparado para uma explosão. Ora um corpo pleno, povoado de intensidades, embora também seja um corpo estratificado. No clipe da música disponível no *YouTube*, o que a mina “ataca” é o bumbum, parte do seu corpo apresentada como a mais potente.

Vale destacar que esse videoclipe tem mais de quatrocentos milhões de visualizações no *YouTube*, marca expressiva nessa rede. Os comentários superam cento e noventa e um mil

comentários, o que entendemos que nos aponta para efeitos das visualizações em cada usuário que encontra com esse corpo musical.

Esse vídeo foi selecionado a partir da letra da música, por entendermos que nos ajuda na discussão sobre o corpo no *Funk*. Embora a nossa constatação de haver outros videoclipes de funk no *YouTube* e sem a pretensão de generalizações, pensamos que esse videoclipe em especial nos permite identificar um corpo apresentado no *Funk* como um corpo potente e que pode explodir ao acaso dos encontros, numa perspectiva deleuzena de leitura.

Partimos do princípio que esse videoclipe de *Funk* segue uma lógica de produção contemporânea do corpo, qual seja um corpo imagem, objeto moldado, modificado, transformado em um objeto a ser ostentado. A rede social *YouTube* é por excelência esse espaço de produção de imagens, o que vai ao encontro é algo próprio da nossa sociedade atual, com esse hiperativo fazer-se um corpo no *Funk*, por essa lógica da imagem como uma imposição da construção do corpo.

5.2 Processos de subjetivação e o corpo contemporâneo

Partimos da nossa compreensão acerca dos processos de subjetivação para discorrer sobre o lugar do corpo na contemporaneidade. Essa trajetória se justifica para fundamentar nosso argumento de que há na contemporaneidade “certas” produções de modos de existir dos corpos que se assemelham às produções de objetos-imagens pelo capitalismo.

Mas o que são e como explicar os processos de subjetivação? Primeiro é preciso apontar como se constituem as relações naturais para se compreender a subjetivação.

O universo é constituído por singularidades e se afirmam nas relações com as demais singularidades. Essas relações se apresentam como linhas de forças. Disso se conclui que o universo é formado por forças – “formas cósmicas”, para utilizar um termo deleuziano.

Ao homem cabe a abertura para a existência e manifestação de toda a sua potência. Os modos de existir do homem, como Deleuze nos aponta formas de “ser-si”. Nesse sentido, “processos de subjetivação são antes de tudo, modos de vida que se criam”. (CARDOSO JR, 2002, p. 186).

Várias são as forças que se cruzam e nos afetam. “Camadas e linhas de tempos e movimentos dobrados coexistem, se condensam e se dilatam em nós, em nosso corpo e pensamento”. (FUGANTI, 2007, p.67).

Diante das forças que compõem nossas possibilidades de existir, devemos entender os modos de existir em sua complexidade, ou pela

> processualidade dos processos de subjetivação que ocorrem a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente. As configurações subjetivas não apenas resultam de um processo histórico que lhes molda estratos, mas portam em si mesmas, processualidade, guardando a potência do movimento. (KASTRUP E BARROS, 2014, p.77).

Nesse sentido, processos de subjetivação são as construções de modos de existir que dizem dos movimentos de abertura das nossas potências aos encontros com todos os corpos e forças que nos afetam. São movimentos, processuais de construção de si mesmo.

Cardoso JR (2002) nos apresenta sua leitura de processos de subjetivação que nos ajuda na compreensão desse termo.

> Um processo de subjetivação está para as forças assim como na passagem de um rio formam-se remansos que são como que riachos dentro de um rio maior. Riachos com suas próprias correntezas, muitas vezes divergentes com relação à corrente maior. Diz-se que esses remansos de forças são excessos de rio, pois são remoinhos que se formam em função da corrente principal. Mas eles são igualmente recessos do rio, onde acontece algo inédito, isto é, os remansos da subjetivação funcionam como portas pelas quais forças entram ou são perdidas para o rio maior. (CARDOSO JR, 2002, p. 188).

Parafraseando Heráclito e sua máxima sobre o rio, há aqui uma inversão dos termos. Se para o filósofo não podemos mergulhar duas vezes no mesmo rio, aqui podemos afirmar

que o rio não pode receber duas vezes o mesmo homem porque este é sempre inédito, em movimento.

Esse movimento é o caracteriza os corpos, entendido como um eterno “vir a ser”, ou devir. “O corpo em devir ativo é aquele que toma parte no processo e se põe fazendo processo”. Fazendo o que? Não só outras coisas: obras de arte, ciência, filosofia, funções, técnicas, objetos, mas fazendo a si próprio. (FUGANTI, 2007, p.75).

Vários são os fluxos de forças que atravessam a subjetivação, a saber, a sexualidade, fluxos de consumo, científicos, entre outros. Deleuze e Guattari (1989) nos aponta que vivemos em um momento em que impera as práticas de controle, que se valem desses fluxos, agindo diretamente sobre os processos de subjetivação. Para os autores, os poderes disciplinares visam criar e induzir “práticas de subjetivação”, que fabricam modos de existir de controle dos corpos.

Nossa leitura é que esses espaços, capturados pela lógica de produção de sujeitos pelas diversas instâncias de poder, sobretudo da milionária indústria de tecnologia e comunicação de massa, visam agenciar modos de vida, apresentados como ideais.

Numa sociedade ocidental capitalista, em que a base de reconhecimento é ter objetos e posses, ou como nos permite pensar a esquizoanálise, traçadas por estratos constituídos por linhas duras rico-pobre, empresário-favelado, é sabido que nem todos terão ascensão de um estrato a outro. Para o funcionamento do capitalismo, não basta somente o controle das máquinas de produção, mas também há que se produzir corpos máquinas. (PERES; BORSONELLO; PERES, 2000, p.37).

Essa transformação se dá pela disseminação de processos de subjetivação que buscam o controle dos corpos e para tanto, há a utilização dos fluxos tecnológicos e técnicos ganham cada vez mais espaço.

> Em outras palavras, os meios técnicos produzem fluxos que percorrem o espaço de subjetivação de maneira cada vez mais intensa. O problema das sociedades de controle, no entanto, não é exatamente que os processos de subjetivação se apoiem sobre fluxos tecnológicos, o problema é como esses e outros fluxos são enfeixados pelo controle. (CARDOSO JR, 2002, p. 195).

Tal movimento cria modos de subjetivação em que as práticas de controle são exercidas pelas próprias pessoas como sendo compromissos assumidos por elas mesmas, ou formas de existir que elas assumiram. Isso acontece porque “as potências fazem o controle, não apenas porque elas invadem o espaço entre eu e mim mesmo, mas porque elas aí penetram, participando de uma alegria própria à subjetivação”. (CARDOSO JR, 2002, p. 196).

Com isso, nos explica Fuganti (2007), somos afastados da nossa potência, “nos afastando também, cada vez mais, da capacidade de acontecer. Acontecer como produção de realidades inéditas, numa experimentação direta, sem o piedoso comando das estruturas da representação humana”. (FUGANTI, 2007, p.67). Em função da necessidade de existir de determinadas formas, o corpo contemporâneo está preso a realidades inventadas como ideias.

Com o estrondoso sucesso e veiculação do *Funk* em espaços de mídia de massa, esse gênero musical tornou-se porta-voz de uma maneira de subjetivar nosso tempo, qual seja, de que é possível desterritorializar um estrato a outro pela via do *Funk*. Para a esquizoanálise tal desterritorialização, pela vida da construção de linhas de fuga é extremamente possível. Entretanto, o que gostaríamos de afirmar é que há movimentos de assujeitamento que nos fazem crer, principalmente para as camadas baixas da população que a ascensão ou mudança de um estrato a outro é possível, desde que se use a ferramenta adequada.

As redes sociais da internet são espaços de apresentação de modos de vida contemporâneos e ao mesmo tempo, apresenta modos de subjetivação que expõem lógicas de vida, normas e regras que encapsulam modos de vida a partir de tais normas. Assim, pensar nas redes sociais é pensar espaços de subjetivação que criam sujeitos. Os processos de subjetivação contemporâneos que fabricam essas realidades exigem cada vez desse corpo, que seja cada vez mais manipulado, trabalhado, emoldurado. Esse corpo ganha na atualidade importância central.

Nesse sentido, tal centralidade, pode ser observada desde o título da música Bumbum Granada, que apresenta um corpo arsenal de guerra, o que busca superar nossa condição humana, dando ao corpo um poder superior. A partir das letras presentes nessa música de *Funk* é possível apontarmos que o corpo valorizado é um corpo performático, que busca a satisfação na relação com o outro, pela via da sexualidade.

Ao mesmo tempo, com a música Bumbum Granada há outro sentido para a relação com o corpo feminino ao apresentar a ideia da mulher potente. Assim, se antes a “novinha” é que tinha destaque por apresentar um corpo jovem, sinônimo de sensualidade, no *Funk*, desta vez é o corpo da mulher experiente e com uma “potência braba” que ganha contorno de modelo para a mulher ideal no *Funk*.

Como discorremos acima, nessa lógica de fabricação de subjetividades em que nossa atualidade se encontra, com ferramentas cada vez mais potentes de modificação nos corpos, o corpo humano, frágil, sensível e mortal dá lugar a corpos poderosos, que buscam superar suas limitações. Assim, se criam modos de vida em que a supervalorização do corpo potente busca a superação dessas limitações.

É o que podemos identificar em expressões como “Beleza/ 'tá querendo peitar/Só que tu não entende nada/Se quiser pode vim/**Que essa mina é preparada**/Melhor da espaço pra ela/**Por que a potência é braba**/Vai ataca (...)”. (ZAAC; SMITH; AVIÃO, 2016). Um corpo preparado, modificado e potente. Também podemos identificar essa modificação do corpo e sua supervalorização no trecho da letra: “Hoje **eu 'tô pesadão/Carregando vários pente**/É tudo que eu sempre quis/Pra mim ficar contente”. (ZAAC; SMITH; AVIÃO, 2016). Nesse trecho, o personagem principal da letra tem o seu corpo potencializado por algo que ele porta e lhe confere destaque e poder.

São modos de subjetivar o corpo contemporâneo, qual seja a produção de corpos performáticos. O corpo produzido a partir desse *Funk* é um corpo moldado, esculpido que se apresenta como agenciador de modos de subjetivação.

Nesse sentido podemos pensar que o videoclipe bumbum Granada apresenta o corpo apresentado de forma diferente a partir do gênero. Enquanto a letra da música fala de uma mulher preparada e potente, o título da música afirma que a potência da mulher está localizada na sua capacidade de rebolar.

Imagem 1 – Mulheres rebolando no videoclipe Bumbum Granada

Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do videoclipe Bumbum Granada

Uma questão que o videoclipe apresenta é o corpo feminino e o seu lugar nesse cenário. O elemento principal do videoclipe são as mulheres rebolando, algo que marca uma postura da mulher e a sua relação com o corpo, ao mesmo tempo em que oferece a ideia de que a performance feminina está diretamente ligada à sua bunda. “Assim como o Hino Nacional, a bandeira verde e amarela, o futebol e o carnaval, a bunda tornou-se um símbolo nacional brasileiro, a partir de sua superexposição na mídia”. (VALE; FERREIRA; MENEZES, 2007, p. 2).

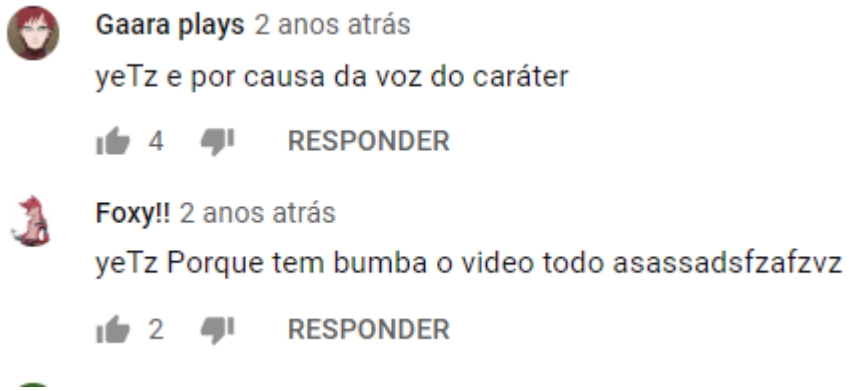
Como já explanado nesse trabalho, o Funk traz como principal tema a sexualidade. Sobretudo uma sexualidade que atravessa os corpos e gêneros, demarcando com isso posições sociais.

Imagem 2 – Os MC's e as mulheres rebolando no videoclipe Bumbum Granada

Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do videoclipe Bumbum Granada.

Ao utilizarmos das contribuições da Esquizoanálise localizamos como um Funk é utilizado como ferramenta de apresentação de modos de subjetivar as relações na contemporaneidade. Desta feita, um videoclipe como Bumbum Granada e seu grande número de visualizações contribui para disseminar modos de existir idealizados. Ao assistir o videoclipe, cada usuário é afetado por um corpo que contribui com uma leitura de com os gêneros se destacam na contemporaneidade. O que chamou a nossa atenção é que os corpos e gêneros masculinos e femininos são destacados de modos diferentes, justificados pelos comentários presentes na página do videoclipe no *YouTube*. Dos vários comentários analisados, pouco se fala sobre o corpo das dançarinas que aparecem no videoclipe.

Comentários – Por que Bumbum Granada faz sucesso até hoje?

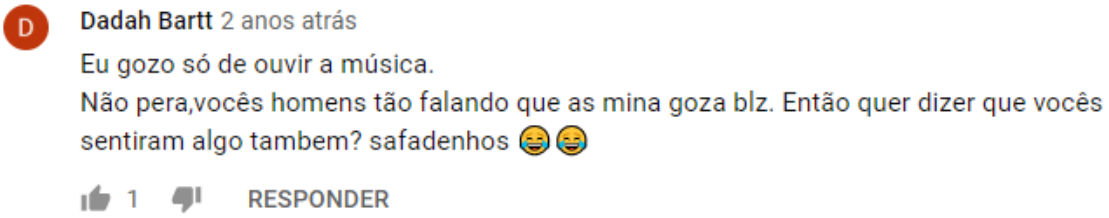


Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do *YouTube.*

Os comentários acima sugere pensarmos que para muitos usuários não fica claro qual elemento mais se destaca nesse videoclipe. A conversa entre os usuários buscava apontar a justificativa para o grande número de visualizações do videoclipe Bumbum Granada no *YouTube*, na opinião dos usuários.

Embora os comentários apresentados acima indiquem um diálogo sobre o assunto, nossa pesquisa aponta para a existência de poucos comentários e debates acerca dos corpos femininos presentes no videoclipe. O comentário abaixo nos ajuda na reflexão que há uma afetação a partir da visualização do videoclipe, mas que de alguma forma tal afetação fica velada, subentendida.

Comentário – Afetação a partir da visualização do videoclipe



Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do YouTube.

Com efeito, a ausência de comentários relacionados aos corpos das mulheres nos faz pensar numa naturalização da apresentação desse corpo feminino no *Funk*, como se esse corpo fosse mais um objeto que faz parte do cenário do videoclipe. Embora seja preciso rastrear outras músicas e videoclipes para apontar se de fato é uma realidade no *Funk*, nossa leitura do videoclipe, reforçada pelos comentários dos usuários é de que o corpo supervalorizado é o do MC.

Se por um lado, a partir do videoclipe podemos que o rebolado das dançarinas faz escancarar o tema da sexualidade, afirmada pela posição das mulheres nesse *Funk*, por outro lado, esse videoclipe reduz a sexualidade feminina à sua bunda. Há com isso uma

estratificação do corpo feminino ao destacar a bunda como a parte mais importante do corpo da mulher. Será que não comentar os efeitos da visualização da apresentação do corpo feminino no Funk não reafirma modos existir na contemporaneidade que supervaloriza os corpos trabalhados, modificados ou preparados por um lado e por outro desqualifica os corpos ao limita-los a extratos?

Podemos inferir que um videoclipe que tem mais de 400 milhões de visualizações tem um impacto ao disseminar esses modos de subjetivação dos corpos na atualidade. Com isso, essas visualizações dizem de escolhas pelo videoclipe e algo que chama a atenção das pessoas a partir de todos os elementos presentes. Por outro lado, identificar esses modos de subjetivação diz como acontecem produções de subjetividades a partir da utilização dos recursos presentes na rede social *YouTube.*

Os dispositivos de comunicação de massa favorecem a criação de modos de vida massificados, com nos apontam Soares e Miranda (2012, p. 420).

> Anda-se numa rua em Fortaleza, Rio de Janeiro, Berlim ou Amsterdã; veste-se jeans, come-se numa das lojas de uma imensa cadeia de *fast-food*, e ao fim do dia assiste-se à festa de premiação do Oscar ou aos jogos olímpicos, o que significa uma gigantesca soma de bilhões de telespectadores em todo o mundo. Fabricação de indivíduos massificados em meio à produção generalizada de uma subjetividade assujeitada, laminada em sua potência de invenção.

Os autores nos ajudam a entender que há modos de subjetivação contemporâneos que, embora apresentem possibilidades de superação dos limites, moldam essas subjetividades e as prende a lógica de consumo.

Buscamos localizar os efeitos desses modos de subjetivação a partir dos comentários presentes no videoclipe Bumbum Granada. Fizemos o recorte dos comentários que em destaque no vídeo, principalmente aqueles que apresentam conteúdos ligados aos temas corpo e seus efeitos sobre os usuários. Por se tratar de uma rede social, o *YouTube* permite diversas ferramentas de interação entre os usuários, como o “curtir” e o “descurtir” que são atribuídos aos comentários postados, elegidos pelos demais usuários que tem uma conta na rede social e estão conectados.

Identificamos que os usuários usam as expressões da letra da música como elemento de referência para o videoclipe. “A expressão “Vai Ataca”, ou Vai Taca”, como outra leitura da expressão anterior pode ser vista em vários comentários dos usuários.

Comentários – Elementos de referência do videoclipe Bumbum Granada

Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do YouTube.

Pensando que tal expressão faz alusão ao encontro dos corpos no ato sexual, ou “vai pênis”, podemos inferir que tal expressão denota para uma referência do tema da sexualidade com algo marcante nesse gênero musical. Ainda que os usuários do *YouTube* não busquem a rede social com a única intenção de discutir esses temas da sexualidade pela via do *Funk,* os comentários no videoclipe marcam subjetivações dos usuários a partir do videoclipe. O corpo preparado para o encontro sexual é algo marcante nesse videoclipe, algo reforçado pelos comentários acima.

Sant'Anna (2002) aponta que há na atualidade um corpo fabricado, superinvestido. Com isso, tal investimento tem um propósito de valorização desse corpo, ou seja,

> as inúmeras exigências feitas ao corpo, coagindo-o a ser cada vez mais saudável, jovem e um produtor infatigável de prazer, acabam provocando uma vontade crescente de resgatar esse corpo, adulá-lo e protegê-lo, fornecendo-lhe quase a mesma importância e os mesmos cuidados outrora concedidos à alma. (SANT'ANNA, 2002, p.99).

Nesse sentido, o corpo passa a ser o lugar privilegiado da subjetividade. Se antes a alma tinha a função de garantia da individualidade e identidade de cada corpo, agora cabe ao corpo essa função. A autora aponta as transformações ocorridas a partir da década de 1970, sobretudo o desenvolvimento da genética e a globalização das tecnologias da informação e da informática, que impuseram ao corpo novas exigências, a partir dois movimentos concomitantes:

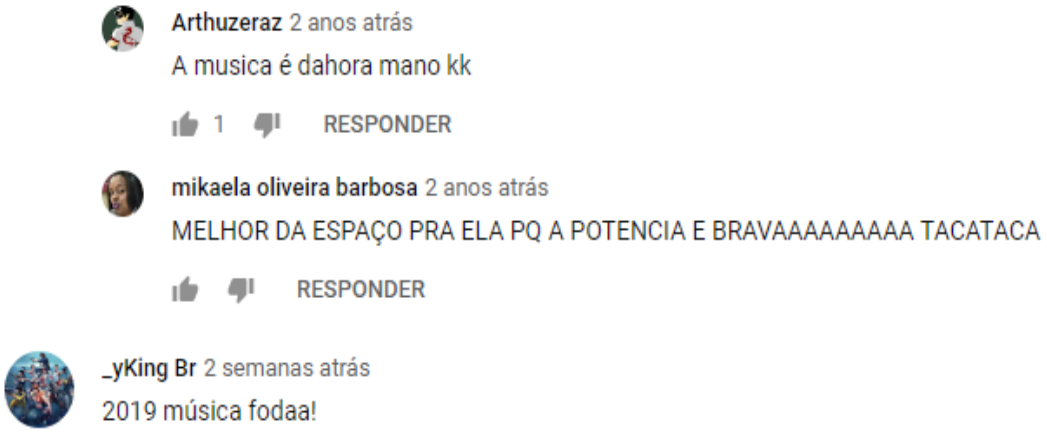
> o primeiro é um movimento de expansão externa – impelindo cada corpo a se conectar direta e cotidianamente com as necessidades do mercado global; o segundo, é de expansão interna, incitando cada um a voltar-se para o seu corpo e a querer o controle e o aumento dos seus níveis de prazer. (SANT'ANNA, 2002, p.100).

No que diz respeito ao primeiro movimento, o corpo e suas singularidades tendem a desaparecer em detrimento das necessidades econômicas, enquanto que no segundo movimento há uma supervalorização do corpo, que ganha importância suprema de cuidado.

Se na antiguidade a ascese – entendida como o conjunto de práticas antigas e disciplinares caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito. – buscava o domínio do corpo para elevação do espírito, na atualidade, “O auto-aperfeiçoamento individual tornou-se um significante privilegiado por meio do qual os indivíduos exprimem sua autonomia e se constituem num mundo competitivo”. (ORTEGA, 2002, p.156). Uma leitura que podemos extrair dos comentários é que a preparação do corpo que identificamos a partir do videoclipe Bumbum Granada é um modelo de exigência pelo auto-aperfeiçoamento contemporâneo.

Ao mesmo tempo, cada usuário se apropria da música e se posiciona, pela via dos comentários, como se encontra no momento da postagem, numa relação de afetação com os elementos do videoclipe e da rede social como um todo.

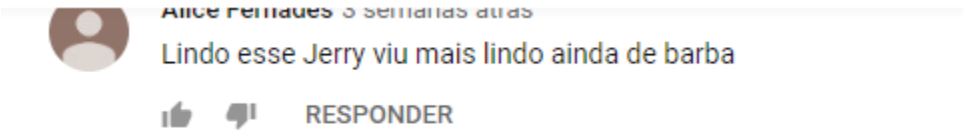
Comentários – Porque a música fez sucesso?



Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do YouTube.

O corpo do MC passa a ser elemento observado pelos usuários, num sentido de buscar referências em relação ao videoclipe. Este ganha corporeidade pelo corpo do MC. O comentário abaixo apresenta a opinião de um usuário sobre o MC Jerry, principal personagem do videoclipe.

Comentário – Elemento principal do videoclipe



Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do YouTube.

Alguns dos comentários localizados apresentam os efeitos do videoclipe de várias perspectivas, dentre elas a voz de um dos MC's como sendo um diferencial marcante a partir do vídeo.

Comentário – A voz do MC como elemento principal do videoclipe

Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do YouTube.

O comentário acima denota uma afetação do vídeo para essa usuária. O comentário apresentado reafirma o lugar de destaque da figura do MC no videoclipe, elemento principal de seu enredo.

A partir do reconhecimento desse elemento no videoclipe, os usuários podem relacioná-lo a modos de vida disseminados pelo videoclipe. Peixoto Jr (2014) nos ajuda a entender o lugar atribuído à voz para a música. "As noções de voz e autoria em uma canção, levando-se em conta a própria natureza performativa do ato de cantar, ganham contornos específicos no universo da música popular massiva". (PEIXOTO JR, 2014, p. 193).

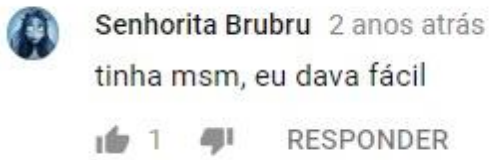
A partir desse comentário podemos pensar que a localização da voz do MC como elemento que marcar uma relação com o videoclipe é construir imagem e corpo para a música, nos vários sentidos possíveis que ele apresenta. Podemos pensar que há uma reprodução do modo de subjetivar o videoclipe por meio do comentário "com essa voz comeria todo mundo", ideia ligada ao enredo da música, presente na identificação da voz do MC,

> já que escutar uma canção inclui a "corporificação da voz, ou seja, uma atuação, um modo especial de conduta, a "personalização" de uma interpretação, um ato orientado para o processo comunicativo. Isso implica destacar os traços performativos como a entonação, o movimento, a situação e a ambientação em que a canção se apresenta. (PEIXOTO JR, 2014, p. 194).

Os comentários acima reafirmam a voz com uma imagem do MC, percebidos a partir do videoclipe. A voz do MC em destaque apresenta um elemento do corpo como condição

para o encontro com outros corpos e para conquista, apresentado no comentário inicial "comer o Brasil todo" e reafirmado no comentário abaixo:

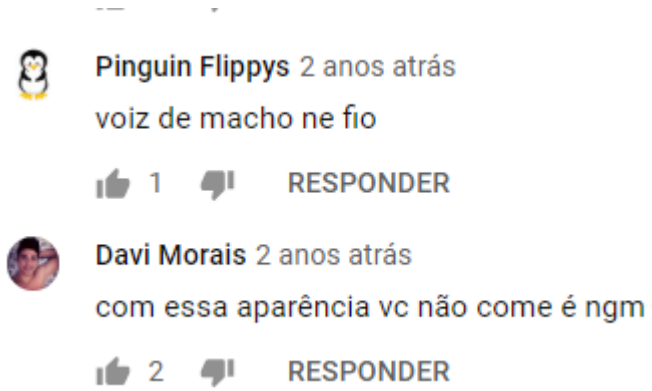
Comentário – A voz do MC como elemento principal do videoclipe



Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do *YouTube*

O comentário apresentado reafirma o lugar de destaque da figura do MC no videoclipe, elemento principal do enredo. Ao mesmo tempo, a voz do MC é também identificada como um elemento que marca o gênero, como uma referência.

Comentários – A voz do MC como elemento principal do videoclipe



Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do YouTube

A forma de subjetivação predominante na contemporaneidade criou modos de existir em que a subjetividade está diretamente associada às imagens que representam o corpo, principalmente as que o coloca em evidência.

> Nesta nova ordem aprofunda-se uma tendência existente na ordem político-jurídica que é a de transformar todas as partes do corpo em imagens de marca e num marketing privilegiado do eu. Por conseguinte, o desejo de investir nas imagens corporais torna-se proporcional à vontade de criar para si um corpo inteiramente pronto para ser filmado, fotografado, em suma, visto e admirado. (SANT'ANNA, 2002, p.106-107).

Os fluxos das tecnologias da internet e suas redes criam lógicas das imagens dos corpos em constante movimento de atualização e colocado à aprovação do outro, tendo como principal ferramenta para isso o marketing pessoal.

Ortega (2002) nos exemplifica que essa promoção pessoal é condição contemporânea *sine qua non* de existência.

> Hoje, sou o que aparento e estou, portanto, exposto ao olhar do outro, sem lugar para me esconder, me refugiar, estou totalmente à mercê do outro, já que o que existe (o corpo que é também o self) está a mostra, sou vulnerável ao olhar do outro mas ao mesmo tempo preciso de seu olhar, de ser percebido, senão não existo. (ORTEGA, 2002, p.168).

Deste modo, podemos inferir que, como corpo, os objetos de subjetivação dos quais dispomos em nossa realidade atual – podemos destacar a título de exemplo os *smartphones*, *tablets* e computadores com acesso à internet – são corpos que causam afetações nos corpos que os manuseiam. Além do mais, como objetos, permitem acesso a redes sociais da internet que têm por objetivo, dentre vários, colocar os indivíduos contemporâneos frente a espaços que oferecem modos de vida e modos de subjetivação.

Essa questão pode ser observada na rede social *YouTube*, espaço virtual de apresentação de modos de vida que seguem a lógica contemporânea de corpos-imagem. A partir do videoclipe pesquisado podemos identificar que o corpo apresentado no *Funk* é um corpo encapsulado, modificado por agenciamentos, com a contribuição dos que criaram uma fórmula de apresentação, de enredos para os vídeos de *Funk* em que os modos de vida expressam modos a ser seguidos. Tal processo de subjetivação não permite localizar a influência de dispositivos com o Marketing, ferramentas de publicidade, entre outras, muito utilizadas por agências de produção de conteúdos exclusivos para a plataforma *YouTube*, agências essas não acessíveis a todos pelo alto valor de investimento.

Uma importante reflexão é sobre a influência das agências de produção de videoclipes na plataforma *YouTube*, o que permitiu a construção de vídeos que atendem certo estilo que vende para um mercado amplo nessa mídia de comunicação em massa. Com isso, cria um padrão para os videoclipes, sobretudo para os videoclipes de *Funk*, que passam a ser confeccionados a partir de um modelo preestabelecido pelas agências.

Nesses enredos, os corpos são atravessados por questões sociais e sobretudo de gênero. No videoclipe Bumbum Granada, ao personagem principal do vídeo é atribuída a imagem de potente e viril, e à mulher cabe o lugar do servir e preparar o corpo para o encontro sexual e por isso o bumbum explode.

Além disso, é possível localizar os efeitos desse afeto para a produção de uma territorialização de novas redes e interconecções que estão em constate movimento de expansão e apontam para novas redes a partir da rede maior que é o próprio videoclipe.

Comentários – A voz do MC como elemento principal do videoclipe

Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do *YouTube*.

Apontamos que esses comentários denotam apropriações das maneiras de uso dos corpos apresentados a partir do videoclipe.

Corroborando, Fuganti (2007, p.69-70) nos afirma que esse modo de existência se dá a partir da nossa separação do que podemos.

> Daí nos ligamos a esse poder pela invenção de um espelho, pela invenção de uma superfície de reconhecimento, por um rebatimento que nos faz existir através do olhar do outro, através da aceitação do outro, e que nos ameaça e condena ao ostracismo sob rejeição do outro.

Ou seja, para ganhar visibilidade, principalmente nessa plataforma em que tal visibilidade é o valor central, buscam-se elementos que nos ligam ao outro como modos de existência possível. Imitar a voz do MC, como a principal questão que é apresentada nos comentários acima é de algum modo se fazer existir pela perspectiva do modo de vida disseminado pelo MC no videoclipe.

Cardoso Jr (2002) apresenta um exemplo para simplificador da mediação da internet nesse processo de encontro com outros corpos:

> por meio da internet, reencontro um amigo de infância, há muito tempo perdido. A rede virtual, através dessa possibilidade, afeta-me de alegria; isso é um processo de subjetivação, pois não sou mais quem eu era antes desse contato. Contudo, esse prazer simples, o prazer do reencontro, é espreitado por grandes potências. No mínimo, elas querem saber se esse retorno ao passado vai render algum lucro. (CARDOSO JR, 2002, p. 196).

Vivemos na atualidade a exigência de que os indivíduos construam por si e só o seu lugar no mundo, o seu próprio destino, ele tem que se autoconstruir, se afirmar. Isso reafirma a maneira com constituímos os nossos modos de existir na contemporaneidade, numa ilusão constitutiva que nos governamos a nossa vida.

As múltiplas possibilidades de ser e existir traz a ideia de liberdade e autonomia. Com isso, podemos pensar que a atualidade assujeita os indivíduos, por um lado à ideia de que podemos ser o que quisermos e por outro a um assujeitamento da conformidade.

Esses fluxos, para concluir, nos faz crer que para existir e ser notado há que se estar sempre em evidência, e o controle dos corpos acontecem pela imposição inclusive de outros corpos. Como resultado, temos processos de subjetivação que subtraem nossas capacidades de pensar. A internet enquanto dispositivo de controle, cria elementos e formas de subjetivação que capturam as potências dos corpos, transformando-os em virtualidades. Há saídas?

A partir dos comentários presentes no videoclipe localizamos os comentários que apresentam saídas frente aos modos de vida apresentados no videoclipe inicial. Muitos usuários usam os espaços dos comentários como formas de expressão de suas realidades e modos de vida. O *YouTube* permite que os usuários utilizem o espaço dos comentários para divulgar os canais mantidos por esses usuários. Ao localizar os comentários, também localizamos como os usuários apresentam suas leituras sobre os conteúdos presentes no videoclipe visualizado. É o que podemos identificar nos comentários abaixo.

Comentários – Uma releitura do videoclipe Bumbum Granada

Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do *YouTube*.

O usuário “Brancoala” tem um canal no *YouTube* em que produz paródias sobre temas e músicas, publicando vídeos dessas paródias nesse canal. A partir do videoclipe Bumbum Granada, esse usuário criou o vídeo “Peppa Pig Canta Bum Granada MCs Zaac e Jerry e Apanha da Mãe – Funk da Peppa Pig”. Na paródia do videoclipe original, uma famosa personagem de conteúdos infantis – diga-se de passagem, uma porca – dança ao som de Bumbum Granada.

Imagem 3 – Uma releitura do videoclipe Bumbum Granada

Fonte: Criado pelo autor com dados extraídos do *YouTube.*

Subverter a lógica de construção de corpos perfeitos, performáticos é oferecer novos sentidos de relação com os processos de subjetivação que criam e disseminam esses modelos que assujeitam. É o que podemos extrair da paródia descrita acima, que foge do modelo proposto pelo vídeo original de Bumbum Granada ao mudar os protagonistas do enredo e apresentar uma personagem principal que não segue um modelo de corpo.

Com essa possibilidade de fuga, podemos apontar que o corpo contemporâneo é, ao mesmo tempo, produto e produtor do seu tempo. Embora haja processos de subjetivação que irrompem modos totalizantes, há praticas e modos de vida que buscam ações libertadoras.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho teve o intuito de discorrer sobre o corpo na contemporaneidade, a partir da localização dos atravessamentos do gênero musical *Funk* e da rede social *YouTube* sobre esse corpo.

Como o corpo é apresentado no *Funk?* Essa questão norteadora de tal empreitada nos colocou frente ao desafio de localizar esse corpo atravessado e suas implicações para a produção de subjetividades. Partimos de uma hipótese de que há na contemporaneidade um imperativo sobre o corpo, uma exigência de evidenciá-lo pelas marcas e modificações feitas nele. O corpo, com isso, ganha status de objeto a ser trabalhado, preparado para o encontro com outros corpos.

Identificamos que o *Funk,* desde a sua origem, apresenta e debate temas ligados à sexualidade e seus atravessamentos nos corpos, o que em nosso entendimento favorece reflexões e questionamentos acerca dos papéis sociais e os modos de vida que os atravessam. Deste modo, o *Funk* pode contribuir apresentando a sexualidade como tema que justifica a preparação dos corpos, pois estar preparado pela via do *Funk* é estar disposto para um encontro sexual em que os papéis de homens e mulheres e possíveis modos de existir são bem demarcados.

O *YouTube* se mostrou uma ferramenta potente e efetiva para reprodução desses papéis. Essa rede social e seus dispositivos criam espaços de relações entre os usuários e múltiplos modos de subjetivação contemporâneos, ao mesmo tempo em que capturam modos de existir que estratificam e reforça a lógica de corpos-imagens, corpos apresentados como ideais e modelos. O videoclipe Bumbum Granada nos ajuda a localizar que há uma apresentação dos corpos de homens e mulheres que acontecem de formas diferentes. Enquanto o MC recebe lugar de destaque – mesmo numa música em que a letra refere-se à mulher – a dançarina, mesmo apresentando o tema da sexualidade com o seu próprio corpo, fica reduzida a um lugar secundário, limitada a potencia da sua bunda.

Nossa leitura é de há corpos que são apresentados de formas diferentes aos usuários do *YouTube* e que os efeitos dessa apresentação se faz presente na ausência de comentários postados relacionados diretamente às cenas das mulheres que utilizam o seus corpos no

videoclipe. Se por um lado o ato de rebolar escancara uma sensualidade e sexualidade, por outro se desqualifica o lugar da mulher na letra e no vídeo de *Funk*, justamente não se falando sobre ela.

Tal constatação nos faz pensar que essa leitura da apresentação do corpo feminino denota para uma objetificação desse corpo, adquirindo com isso o status de um objeto de consumo. Uma vez objeto, esse corpo pode ser modificado para atender os mais diversos interesses, como discutido a partir de Bumbum Granada, numa preparação para o encontro sexual.

Entendemos que esse trabalho traz uma importante contribuição para os estudos atuais em Psicologia ao discorrer sobre essa ferramenta *YouTube* e suas implicações para as relações sociais contemporâneas. Ainda não sabemos sobre toda a capacidade que esse espaço de produção de conteúdos e de interação possui.

Com o nosso trabalho apresentamos uma das suas dimensões observadas nessa rede, que é a sua capacidade de produzir subjetividades a partir da produção em massa de modos de existir. Por outro lado, trazer essa discussão para a Psicologia nos ajuda a pensar o indivíduo contemporâneo e localizar as linhas que compõem os seus espaços de relação. Apreendemos modos de existir que ainda que trazem a ideia de uma potência para o corpo. Como vimos em Bumbum Granada, são modos de vida que estratificam o corpo e potencializam não um corpo criativo, intensivo, mas um corpo limitado a uma de suas partes. Desse modo, o corpo perde toda a sua capacidade e potência, sendo modulado por paixões tristes, o que Deleuze nos alerta que serve para o domínio dos corpos.

Nossa intenção com esse trabalho, ao propor uma discussão sobre o corpo, é apontar, contudo, que também há saídas para escapar desses modos de existir dominantes. Ao percorrer o caminho em direção a esses modos e processos de subjetivação, também foi possível identificar práticas que denotam para modos de vida alternativos, construídos por linhas de fugas ao controle. Assinalamos que na rede social constituída a partir do videoclipe pesquisado, alguns usuários formularam respostas diferentes frente à imposição de um corpo esculpido. Identificar esses modos de vida inventivos nos faz crer que não somente as redes sociais da internet e os dispositivos de controle que se fazem presentes a partir dessas redes podem pensar o homem contemporâneo e o seu corpo, mas esse próprio homem também pode produzir subjetividades.

Sugerimos como uma questão para trabalhos futuros a busca pelas implicações da utilização das redes sociais da internet a médio e longo prazo para as relações contemporâneas, rastreando linhas duras de subjetivação e linhas de fuga. Essa perspectiva de trabalho pode complementar nossa discussão proposta e se faz necessária nos dias atuais, pois ainda não temos a dimensão de como o *YouTube* determina as relações na atualidade.

Também analisamos o *Funk* e sua capacidade de produzir subjetividades. Embora repleto de estilos, ritmos e temas distintos, esse gênero musical apresenta elementos característicos que se reproduzem nos vários subgêneros. A principal dessas características que localizamos diz respeito aos papéis e lugares atribuídos aos gêneros no *Funk.* Esses papéis são destacados nas figuras do MC e da dançarina, personagens de destaque e reconhecimento diferentes no videoclipe pesquisado. Em Bumbum Granada, o MC é apresentado como uma figura de destaque e prestígio. A dançarina, ao mesmo tempo em que é apresentada como potente, com um corpo supra-humano por possuir uma capacidade bélica em seu bumbum, também é destacada como alguém à disposição para o encontro sexual, ou preparada, e a sua potência consiste nisso.

Embora o corpo no *Funk* seja apresentado como um corpo estratificado, cuja potência está localizada em partes e órgãos ligados ao sexo e sexualidade, os usuários do *YouTube* nos ensinam que é sempre possível pensar em linhas de fuga dos processos de subjetivação dominantes. O *Funk* pode ser explorado como fonte de pesquisa e discussões, sobretudo sobre a sua influência para a construção de outras referências de corpo. Em nossa pesquisa apontamos algumas saídas apresentadas pelos usuários frentes aos modos apreendidos no videoclipe Bumbum Granada.

Nosso trabalho contribui ao apontar o *Funk* como ferramenta utilizada para a reprodução de modos de vida em que o tema da sexualidade se faz presente demarcando posições e papéis que atravessam os corpos. O *Funk* como campo de estudo e pesquisa se apresenta como um campo vasto de discussões acerca da influência do gênero musical para produção de subjetividades contemporâneas, principalmente em uma sociedade em que os temas discutidos pelo Funk ainda são vistos como tabu.

7. REFERÊNCIAS

A BATALHA do Passinho: o filme. Rio de Janeiro: Osmose Fimes, 2009. (1h 12m).

ARRUDA, Angela. ARAGÃO, Cristal Oliveira Muniz. FERREIRA, Rhaniele Sodré. “Boladão, pesadão, isso é o Rio de Janeiro”: notas sobre funks de torcida e de facção. Aletheia 32, p. 38-52, maio/agos. 2010.

BARROS, Laura Pozzana de. KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos In: PASSOS, Eduardo. V. KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina. 2010. pp. 52-75.

BEZERRA, Júlia. REGINATO, Lucas. Funk: a batida eletrônica dos bailes cariocas que contagiou o Brasil. 1. ed. São Paulo: Panda Books, 2017. [E-Book]. não paginado.

BURGESS, Jean. GREEN, Joshua. *YouTube* e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. Trad. Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009. [E-Book].

CARDOSO JUNIOR, H. R. Foucault e Deleuze em co-participação no plano conceitual. In: RAGO, M.; ORLANDI, L. B. L.; VEIGA- -NETO, A. (Org.) Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

BRANCOALA. Peppa Pig Canta Bum Granada MCs Zaac e Jerry e Apanha da Mãe – Funk da Peppa Pig. 2016. Disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=25YCUe80ye0>. Acesso em 12/01/2019.

BRASIL. Senado Federal. Criminalizar funk é discriminar juventude das periferias, avaliam debatedores na CDH. 2017. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/09/13/criminalizar-funk-e-discriminar-juventude-das-periferias-avaliam-debatedores-na-cdh> Acesso em 16/08/17.

BROWN, James. Out of Sight. James Brown And His Orchestra. Smash Records. 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rr76jCr9c1k>. Acesso em 29/08/2017

CIDINHO, MC; CAMBALHOTA, MC. Rap das Aranhas. CD Funk Brasil. DJ Marlboro. 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aD9wa_hw7Yo> Acesso em 19/08/2017.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. In: DELEUZE, Gilles. Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002, cap. VI, p. 127-135.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e o problema da Expressão. Web. Conexões Clínicas, 2015, 241 pp. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Espinosa-e-o-Problema-da-Express%C3%A3o1.pdf> Acesso em 07/02/2019.

DELEUZE, Gilles. Les cours de Gilles Deleuze. Spinoza, Cours Vincennes 24/01/1978 (Espagnol). Disponível em: <www.webdeleuze.com> Acesso em: 20 abr. 2017. não paginado

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. 28 De Novembro de 1947 - Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos (Tradução de Aurélio Guerra Neto) . In DELEUZE & GUATTARI. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et ali. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DO VALE, Giselle Moreira; FERREIRA, Lívia Suelen Lima; MENEZES, Luana Pontes de. Crítica à espetacularização do corpo feminino na mídia através da música. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte – Belém – PA. 2007. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0202-1.pdf Acesso em: 18/04/2019.

FUGANTI, Luís. O corpo em devir. Revista Usp, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/download> Acesso em: 20/08/17.

JUNIOR, MC; LEONARDO, MC. Rap das Armas, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aD9wa_hw7Yo> Acesso em 19/08/2017.

LE BRETON, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003. 240 p.

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

KASTRUP V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: Passos E, KASTRUP V, ESCÓSSIA L. Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 1ª ed. Porto Alegre: Editora Sulina; 2010. p. 32-51.

MARTINES, Wânia Regina Veiga.. MACHADO, Ana Lúcia. COLVERO, Luciana de Almeida A cartografia como inovação metodológica na pesquisa em saúde. Rev Tempus Actas Saúde Col, 2013. 203-211 pp.

PERES, Rodrigo Sanches. BORSONELLO, Elizabethe Cristina. PERES, Willian Siqueira. A Esquizoanálise e a Produção da Subjetividade: considerações práticas e teóricas. Psicologia em Estudo. DPI/CCH/UEM. v. 5. n. 1. 2000, p. 35-43. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/pe/v5n1/v5n1a03.pdf> Acesso em 22/10/17.

OLIVEIRA, Fernando Bonadia de. DESMORTIFICAR O CORPO: DELEUZE LEITOR DE ESPINOSA. 2017. Disponível em: https://colunastortas.com.br/desmortificar-o-corpo/ Acesso em: 22 de setembro de 2018.

ORTEGA, Francisco. Da ascese à bio-ascese ou do corpo submetido à submissão do corpo. In: M. Rago, L.L. Orlandi L. L., A. Veiga-Neto A. (orgs.). Imagens de Foucaut e Deleuze: ressonâncias nietzchianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ORTEGA, Rodrigo. Como 'Bum bum tam tam', de MC Fioti, se tornou o 1º clipe brasileiro a alcançar 1 bilhão de views no YouTube. G1.Globo. 2018. Disponível em:< https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2018/09/15/como-bum-bum-tam-tam-de-mc-fioti-se-tornou-o-1o-clipe-brasileiro-a-alcancar-1-bilhao-de-views-no-youtube.ghtml>. Acesso em 22/04/2019.

ONLINE, Etymology Dictionary, 2017.Disponível em:

<http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=funky> Acesso em 22 de setembro de 2017. não paginado.

PINO, Rafael. CASSEMIRO, Rogério. O Funk da Ostentação em São Paulo: jovens MCs transformam o estilo criado no Rio de Janeiro num hino à exaltação da riqueza. Revista Época. Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/09/o-funk-da-ostentacao-em-sao-paulo.html Acesso em: 30 de março de 2017.

SOARES, Leonardo Barros; MIRANDA, Luciana Lobo. Produzir subjetividades: o que significa? Estudos e pesquisas em psicologia, v. 9, n. 2, 2009. Disponível em: http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/pdf/v9n2a10.pdf> acesso em 12 abr. 2012.

VIANNA, Hermano. O Mundo Funk Carioca. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor. 1997.

ZEPPINI, Paola Sanfelice. Deleuze e o Corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinosa em função da problemática do corpo. Campinas, SP: [s. n.], 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/278826/1/Zeppini_PaolaSanfelice_M.pdf> Acesso em: 23 de setembro de 2018.