

O “fanque carioca” e a nova moral feminista

The “carioca funk” and the new feminist morality

Mauro Cesar Bartolomeu*, **Mauri Cruz Previde***

* *Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP – Araraquara)*

Resumo: Analisam-se duas letras do “fanque carioca”, a fim de verificar como se manifestam os valores morais em ascendência entre as mulheres das periferias brasileiras. O estudo de letras de movimentos musicais de caráter popular se justifica por ser a fonte mais apropriada para avaliar o conjunto de ideias e valores das classes proletárias, no seio das quais espera-se, naturalmente, que se estabeleça qualquer espécie de crítica aos valores tradicionais burgueses. De fato, verifica-se que ambas as letras analisadas deixam transparecer aspectos de uma nova moral sexual, embora apenas em uma delas se manifeste uma verdadeira inversão dos valores tradicionais em prol da nova mulher anunciada pela ideóloga feminista e líder revolucionária russa Alexandra Kolontai (2000).

Palavras-chave: “Fanque carioca”, moral, sexualidade.

Abstract: We have analyzes two lyrics of the musical movement “carioca funk”, in order to check how the are manifested the moral values growing among women from the brasilian subs. The inquiry about lyrics of popular musical movements is justified because they are the most appropriate sources to evaluate the set of values and ideas of the proletarian classes, within which it is assumed to establish any kind of criticism of the tradicional bourgeois values. In fact, it is observed that both the lyrics analyzed betray aspects of a new sexual morality, but only one manifest a reversal of tradicional values in favor of the new woman announced by russian feminist ideologue and revolutionary leader Alexandra Kolontai (2000).

Keywords: “Carioca funk”, moral, sexuality.

Introdução

O chamado “fanque¹ carioca” é um estilo musical de caráter popular surgido nos anos 80 na periferia do Rio de Janeiro, e cuja base sonora foi o *Miami Bass*, ritmo derivado do Electro-Funk, marcado pelas batidas rápidas e repetitivas, *samples* de *soul* e do *funk* tradicional, e que frequentemente embalava letras de conteúdo sexualmente explícito. Enquanto manifestação cultural propriamente carioca, podem-se destacar, a grosso modo, três fases: a primeira, tida como mais politizada, foi marcada, como aponta Medeiros (2006), principalmente por versões remixadas, como a do *Rock das Aranhas*, de Raul Seixas, um dos *hits* da época, ao lado de temas originais como o da *Feira de Acari*, do DJ Marlboro, um dos fundadores do gênero no país. A segunda, já de meados dos anos 90, é marcada pela popularização do estilo e o surgimento dos grandes “bailes *funk*”, frequentemente proibidos pelas autoridades, em virtude do grande número de episódios de violência em tais eventos. Em meio a que letras tratavam do cotidiano das comunidades, surgiu também nesse período outras duas vertentes do estilo: o *funk melody*, com temas românticos na linha do *freestyle* estadunidense, e o “proibidão”, com temas basicamente vinculados ao narcotráfico. O final da década assistirá a uma pacificação dos bailes *funk*, paralela à erotização e vulgarização das letras, sendo um dos destaques a cantora Tati Quebra-Barraco (nome artístico de Tatiana dos Santos Lourenço). Essa será a característica da terceira fase, que marcará os anos 2000.

Ao lado de tantas outras manifestações da cultura popular, o “fanque carioca” tem sido sistematicamente desprezado pela crítica musical e literária, pelas quais é tido como produto sem valor artístico, *kitsch*, produzido em série para o consumo acrítico por parte das massas ignorantes. Essa realidade não se alterou nem mesmo depois das declarações de Tom Zé, ao elogiar o *Funk da Atoladinha* e de afirmar que seu último trabalho, *Danç-êh-Sá* (2006) teria sido influenciado pelo fanque carioca. Para ora, por mais acertado que possa ser tal ponto de vista, ele não é nem um pouco útil para explicar a adesão das massas a tal manifestação, nem o efeito que esta possa ter sobre aquelas. Desqualificar simplesmente uma manifestação cultural da magnitude do “fanque carioca” denuncia um elitismo de uma classe que prescreve a si mesma a fruição exclusiva de uma arte “com conteúdo”, isto é, que desperta o expectador à reflexão. O que escapa aos defensores dessa posição é que a arte visa obter uma ampla gama de efeitos do seu expectador, sendo a reflexão apenas um dos muitos possíveis. E, no que diz respeito à crítica especializada, a reflexão deve partir do crítico, e não do seu objeto de estudo. Desse ponto de vista, a arte “com conteúdo” explícito é a que mais se aproximaria do *kitsch*, ao trazer uma reflexão “pronta”, ou pelo menos facilitada, para ser tratada pelo expectador. Afinal, como diz Umberto Eco,

¹ Fazemos uso da forma aportuguesada para marcar a diferença entre o movimento musical surgido no Rio de Janeiro e o *soul funk* ou *funk de raiz* desenvolvido a partir dos anos 60 nos EUA, de acordo com Medeiros (2006), cujos próprios apreciadores costumam manifestar rejeição ao “fanque carioca”.

A indústria da cultura, que se dirige a uma massa de consumidores genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada, é levada a vender *efeitos já confeccionados*, a prescrever com o produto as condições de uso, com a mensagem a reação que deve provocar. (ECO, 2000, p. 76).

O que nos interditará pensar o mesmo relativamente à reflexão suscitada pelas obras? Afinal, por mais que a reflexão crítica possa ser imprescindível ao trabalho do artista, o que é mais verdadeiro na modernidade do que ao longo da história da arte, sua expressão é tarefa mais bem da filosofia e da crítica de arte que da própria obra de arte em si. Isto, aliás, é o que assegura à obra sua polissemia, sua possibilidade de múltiplas e diferentes leituras.

A análise de um objeto artístico, por outro lado, não significa necessariamente uma valoração, o que é mais um motivo para não se temer a aproximação, por parte do crítico, de toda forma de manifestação artística ou cultural. Uma posição elitista apenas nos afastaria de antemão de qualquer reflexão possível. E, como alerta Eco na mesma obra,

tanto o critério esnobe substituindo a observação crítica e a sociologia, quanto a condescendência para com as exigências da massa, ainda que em sentido oposto, pesam sobre o gosto e a capacidade de julgamento do crítico, que corre o risco de ser condicionado por aquele mesmo público médio que detesta: ele não gostará do que o público médio gostar, mas, em compensação, odiará o que ele amar; de uma ou de outra forma, será sempre o público médio a decidir o lance, e o crítico aristocrático é vítima do seu próprio jogo. (ECO, 2000, p. 86).

Pretendemos analisar, nas próximas páginas, dois poemas que compõem o cancionário popular brasileiro contemporâneo, na linha do assim chamado “fanque carioca” (não reconhecemos nenhuma razão para não chamá-los de “poemas”, tampouco para não aporuguesar a grafia de “*funk*”). Nossa análise terá fundamentalmente um viés cultural, baseado na visão da “nova mulher” apresentada por Alexandra Kolontai (2000), e que ela chamava de mulher “celibatária” (KOLONTAI, 2000, p. 15). Para a autora,

o traço típico da mulher do passado era a renúncia à atração da carne, a máscara da pureza, inclusive no matrimônio. A nova mulher não abdica da sua natureza de mulher, não foge da vida, nem de suas alegrias terrenas, que a realidade, tão avara em sorrisos, lhe concede. [...] Esta é a mulher moderna: a autodisciplina, ao invés de um sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade e da independência, ao invés de

submissão e de falta de personalidade; a afirmação de sua individualidade e não os estúpidos esforços para identificar-se com o homem amado; a afirmação do direito de gozar dos prazeres terrenos e não a máscara hipócrita da “pureza”, e, finalmente, o relegar das aventuras do amor a um lugar secundário na vida. Diante de nós temos, não uma fêmea, nem uma sombra do homem, mas sim uma mulher-individualidade. (KOLONTAI, 2000, p. 118).

1 De cabeça para baixo

Vejamos, primeiramente, o poema *De Cabeça pra Baixo*, de MC Kátia:

*Na arte do sexo
Pode crer que eu esculacho:
Faço tudo que ele gosta
E pra ele eu fico de cabeça pra baixo.
Pra ele eu fico de cabeça pra baixo.
Pra ele eu fico de cabeça pra baixo.
Na arte do sexo
Pode crer que eu esculacho:
Faço tudo que ele gosta
E pra ele eu fico de cabeça pra baixo.*

*Quero ver tu aguentar
Quero ver tu aguentar
doze horas muito sexo
tu quicando, tu quicando,
tu quicando sem parar.
Tu quicando, tu quicando,
tu quicando sem parar.*

*A danada chega no baile
com marra de santinha
Boca por boquinha lindinha
meu marido beija a minha.*

Observa-se uma mudança de paradigma em relação à poesia erótica e sentimental: esta, via de regra, se dirige a uma segunda pessoa, enquanto que MC Kátia faz um discurso *sobre* uma terceira pessoa, evidenciando assim que não se trata de mais uma declaração de amor, um convite sensual ou um assédio sexual, mas uma afirmação pública. E o que ela afirma? Ela vem a público *em defesa* do amor incondicional, contra todos os pudores do moralismo sexual da sociedade de aparências, uma vez que “pra ele”, ou seja, para o objeto do seu desejo ou da sua paixão, o eu-lírico “fica de cabeça pra baixo”. A ambiguidade dessa expressão é de

um lirismo ímpar na nossa literatura, pois ao mesmo tempo em que faz referência abertamente a uma posição sexual tida por imoral ou indecente, alude ao sentido conotado da expressão, cujo significado remete tanto à *inversão* quanto à *desordem* e ao desatino, que constituem motes tradicionais da poesia de temática amorosa. É esse tópico, aliás, que permite o frequente aparecimento de antíteses e oximoros, os quais se justificam precisamente pelo seu poder de *expressão* do estado de alma confuso e desvairado tão característico do indivíduo enamorado, apaixonado, excitado; do indivíduo, enfim, movido por potências irracionais. Observe-se ainda que a própria ousadia da posição sexual provavelmente decorre ou ao menos está intimamente vinculada com o significado da expressão. Nossa tese é a de que o sexo é uma forma de linguagem, e que grande parte da criatividade sexual é uma criatividade propriamente *verbal* – há um prazer todo especial em *dizer* obscenidades durante o ato sexual, e a *encenação* de uma obscenidade consiste num processo de derivação semântica que transforma *conotação* em *denotação*. Assim é que a posição física “de cabeça pra baixo” expressa o estado de excitação em que se encontra a parceira, dominada pelos seus instintos, e, portanto, desvairada, desprovida dos freios da sua racionalidade. E é por isso que a posição se torna ousada, extravagante: precisamente pelo seu *significado*, e não pelo seu grau de dificuldade ou pela sua funcionalidade ergonômica.

É propositado o uso, que acabamos de fazer, do adjetivo *desvairada*. Assim Houaiss define o substantivo *desvario*:

1. insanidade mental; demência, loucura; ex.: desvario da paranoia; 2. falta de acerto; delírio; ex.: *escravo dos desvarios do coração*; 3. comportamento insensato e extravagante; excesso; ex.: *o sucesso levou-o a cometer desvarios*; 4. falta de sossego; inquietação, agitação; ex.: *enganando-se, costuma abafar os desvarios da alma*; 5. imaginação irrefreável; devaneio, fantasia; ex.: *escreveu todo o romance em estado de desvario*.

Observa-se que a acepção 1 é a mais propriamente denotada, pois se refere a um distúrbio mental, ao passo que as demais se referem a entidades abstratas derivadas dessa primeira acepção. Senão vejamos: a acepção 2 alude ao *estado* de quem sofre tal distúrbio; a 3 refere os sinais externos desse estado; a 4 descreve um estado que apenas é *comparável* ao descrito na acepção 2, sendo, portanto, um sentido derivado daquele, o mesmo se dando com a acepção 5, ainda um pouco mais distante da acepção da qual deriva. Há que se notar ainda que o exemplo citado na segunda acepção se aplica ao caso em análise, pois o *coração* foi o órgão que simbolizou, ao longo de quase toda a história da humanidade, o aspecto irracional da psique, os sentimentos, emoções e instintos, em contraposição à cabeça, símbolo do racional e do lógico. Ser “escravo do coração” equivale, portanto, a entregar-se às potências irracionais, dentre as quais encontramos os impulsos sexuais. Também o sentido de *excesso* diz respeito diretamente ao problema em causa, pois é a ousadia da posição sexual, assim como a de falar pública e despudoradamente sobre ela, que

é capaz de provocar escândalo, e é nesse potencial de ferir o recato que reside, como sabemos, o apelo jovem do chamado *fanque carioca*, estilo musical e de comportamento que, aliás, também se caracteriza pela *inquietação* e agitação da acepção 4. Por fim, lembremos ainda que também o termo *fantasia*, que aparece na última acepção, ganhou, não por acaso, um sentido sexual bastante específico na nossa língua.

Afirmamos que o coração, enquanto símbolo do irracional, faz contraponto com a cabeça; esta, porém, posta “para baixo” representa igualmente a subversão do lógico e do racional, e a prevalência dos instintos, do aspecto animal da psique. A expressão “de cabeça para baixo” traduz o tema do “desconcerto do mundo”, presente na lírica de língua portuguesa pelo menos desde Camões. Mas, se há outra parte do corpo cuja simples menção é capaz de provocar escândalo, em decorrência da nossa cultura sexualmente repressiva, tal parte é o ânus, e, numa segunda versão da letra, MC Kátia canta: “*Faço tudo que ele gosta / E ainda dou o meu cu de cabeça pra baixo*”. Oferecer o ânus para a prática sexual soa particularmente agressivo ao moralismo judaico-cristão. A razão disso é que esse sistema moral prega que o sexo deve se destinar exclusivamente à procriação; ora, o sexo anal é, dessa maneira, a afirmação mais radical do sexo por puro prazer, já que ele não pode resultar em gravidez.

Não obstante tudo isso, a letra ainda se revela bastante presa ao moralismo patriarcal. Não pela posição submissa da mulher (“de cabeça pra baixo”) ou ao menos subserviente (“faço tudo o que ele gosta”); esse é, na verdade, o elemento de emancipação da mulher, que assume seu papel sexual sem reservas de qualquer espécie (sem traumas, sem complexos, sem se sentir inferiorizada ou mesmo sentindo prazer em sê-lo ou em *fingir sê-lo*, já que ato sexual sempre pertence, em última análise, ao campo do lúdico). O que ainda prende a poesia ao universo patriarcal é propriamente sua declaração de fidelidade (“faço tudo o que *ele* gosta”, e não “que *eles* gostam”, o que marca sua postura monogâmica e, *ipso facto*, tradicionalista). Dessa maneira, o eu-lírico se coloca como mulher sexualmente emancipada, mas que rejeita o amor livre, ou a pluralidade de parceiros, deixando-se prender ainda a uma modalidade de amor romântico, exclusivista, independentemente de essa relação possuir ou não conteúdo afetivo. Pior ainda, na última estrofe a terceira pessoa referida desde o início do poema é revelada: trata-se do “marido”, representante mais legítimo do poder patriarcal, da união estável, da posse do corpo, do exclusivismo e das interdições sexuais. Ao mesmo tempo, o eu-lírico declara uma reciprocidade por parte do marido, já que, “boca por boquinha”, ele opta pela da esposa. Isso poderia ser interpretado como uma afirmação da igualdade entre os sexos, ou da confiança por parte da esposa (mesmo da *autoconfiança*, já que, ao se colocar em pé de superioridade em relação à rival, ela explicita sua elevada autoestima); porém sua posição é marcada por oposição à da “danada”, isto é, o tipo *moralmente* desaprovado pelo eu-lírico, que, como o poema nos obriga a inferir, tentaria seduzir o marido. Certo que, para além disso, ela é taxada de hipócrita (“com marra de santinha”); porém devemos ressaltar que o núcleo da crítica não se encontra na condenação da hipocrisia, mas na tentativa de seduzir o marido alheio, o que não é dito explicitamente, mas que fecha o poema na

provocação lançada contra a rival, como um aviso de que suas investidas serão infrutíferas. Tal aviso, aliás, é autocontraditório, pois revela na verdade uma tentativa de desestimular a rival, o que apenas seria necessário se a própria esposa não tivesse plena confiança no marido; de maneira que voltamos novamente ao modelo patriarcal, no qual apenas ao homem é dado o direito das relações extramaritais.

Poder-se-ia questionar ainda, como possível índice dessa postura patriarcalista, por que não é ele, o marido, colocado na posição de fazer tudo o que ela, a esposa, gosta, ao invés de ela fazer tudo o que ele gosta. Do nosso ponto de vista, porém, esse aspecto se revela de menor importância que o do exclusivismo sexual propriamente dito. Isso porque a simples inversão de papéis entre dominador e dominado não representa uma ruptura radical com a estrutura da dominação. Como bem demonstra Riane Eisler (1989), o que os antropólogos chamam de matriarcado, em referência a sociedades típicas do período neolítico, não constituía, ao contrário do que o termo pode sugerir, culturas de dominação feminina, mas sim culturas em que homens e mulheres compartilhavam o poder em nível de igualdade (e que teriam sido, isso sim, *matrilineares* e *matrilocais*, ou seja, nas quais a genealogia era traçada com base na linhagem materna, e nas quais o marido é que ia viver na tribo ou no clã da esposa, e não o contrário). Além disso, o que pretendemos destacar como característica típica das letras do fanque carioca é precisamente o caráter de ruptura com a moral sexual repressora, caráter esse que permite a uma mulher fazer abertamente declarações que não apenas chocam a tradição moralista como até mesmo as próprias feministas “radicais”. Afinal, embora o eu-lírico feminino afirme fazer “tudo o que ele gosta”, o próprio tom da afirmação leva a subentender que “ela” também goste de fazê-lo. Para defender que essa postura signifique mera sujeição por parte da mulher, far-se-ia necessária a presença de algum indício de que ela não gostasse do que faz para agradar ao marido, e não há, efetivamente, nenhuma marca textual que aponte para isso. Certamente essa ainda não é a “nova mulher” de Kolontai. Ela ainda pode ser vista como “sombra do homem”, ao se colocar em função do prazer dele, mas certamente terá superado o sentimentalismo romântico típico do modelo antigo de mulher, além de afirmar plenamente seu direito de gozar dos prazeres sensuais.

2 “Quero comer novinho diferente”

Postura bem mais avançada em termos de comportamento é o poema “Quero comer novinho diferente”, do grupo *As Absurdas*:

*Já cansei da vida de casada
Dessa minha vidinha pacata
De casa pro trabalho
E do trabalho pra casa
Já não aguento mais*

Comer a mesma piroca de sempre
 Vou voltar pra putaria
 Vou voltar pra putaria
 Quero comer novinho diferente
 Quero comer piroca diferente
 Quero comer novinho diferente
 Vou voltar pra putaria
 Quero comer novinho diferente
 Quero comer piroca diferente
 Quero comer novinho diferente
 Vou voltar pra putaria
 Vou voltar pra putaria
 Vou voltar pra putaria
 Vou voltar pra putaria
 Quero comer piroca diferente
 Êta, porra!

Nesse poema, o eu-lírico feminino se declara envolvido em um matrimônio monogâmico sufocante (“já me cansei da vida de casada”, verso que explora a paronomásia dos verbos *casar* e *cansar*, aproximando-os também semanticamente), mas o faz em tom de denúncia, manifestando sua insatisfação com a rotina do seu dia-a-dia (“de casa pro trabalho/ e do trabalho pra casa”). Vale observar que o caráter rotineiro do seu cotidiano é ressaltado pela expressão predicativa “vidinha pacata”, do latim *pacatus*, “purificado; tranquilo, sossegado”, o que aponta ao mesmo tempo para a falta de agitação da sua vida e à atribuição de elevado valor moral que a sociedade faz desse tipo de vida. A crítica, dessa maneira, se dirige nitidamente aos rígidos padrões morais judaico-cristãos que propugnam por uma vida de privações, especialmente de caráter sexual, em nome de uma noção de “pureza” e “elevação espiritual”. E é precisamente contra esse caráter sexual da privação que o eu-lírico continua descrevendo sua rotina: “já não aguento mais / comer a mesma piroca de sempre”. Devemos notar ainda que, para além do seu tom de protesto, mas ainda intensificando-o, o eu-lírico se mostra numa postura de afirmação do seu poder, e isso é obtido pela apropriação do vocabulário sexual masculino (o verbo *comer*, que em sua acepção chula designa precisamente a “posse” sexual, sempre por parte do macho). Bem observado, o simples uso de vocabulário chulo, como “piroca” para designar o órgão sexual masculino, já marca, embora menos explicitamente, essa apropriação do discurso masculino. Curiosamente, a origem do termo nada tem de obscena; seu étimo, segundo Antenor Nascentes (citado por Houaiss), é o tupi *pi'roka*, “calvo, pelado”, e acabou sendo associado ao pênis em decorrência da aparência da glândula, como supõe o autor. Mais um detalhe seja dito: ainda de acordo com Houaiss, *piroca*, antes de designar, por extensão de sentido, “qualquer pênis”, designa o “pênis infantil ou pequeno”, o que pode ser aqui o caso, já que o eu-lírico declara querer “comer novinho diferente”. “Novinho” não pode significar apenas uma “novidade” para o eu-lírico, pois isso já está expresso no adjetivo “diferente”, e, portanto, seria redundante e despropositado usá-lo nessa posição. Ainda que não fosse por esse elemento textual, sabe-se que “novinha” é termo da gíria das novas gerações equivalente ao antigo “brotinho”, tal seja, “jovem do sexo feminino no

início da adolescência (geralmente entre os 14 e os 18 anos)”, na definição de Houaiss. Ao afirmar seu desejo por um jovem do sexo masculino, o eu-lírico manifesta sua pretensão por um relacionamento dentro do qual se mantenha no poder, já que é o parceiro mais experiente quem geralmente conduz o outro. Convém sempre lembrar que a fantasia de “possuir” um parceiro mais jovem é tipicamente masculina; às mulheres esse tipo de desejo é geralmente interdito.

O verso que sintetiza a atitude do eu-lírico é “vou voltar pra putaria”, por isso repetido exaustivamente, constituindo quase que inteiramente o refrão da curiosa canção, o que, aliás, bem caracteriza as composições típicas do estilo musical em questão. Nesse verso reaparece tudo o que foi anteriormente exposto. O verbo *voltar* deixa claro que o eu-lírico já teve um comportamento sexual desregrado, que não é nenhuma “santa”, como se diz, e que teria posteriormente ingressado num consórcio monogâmico. O substantivo *putaria* é explicitamente usado para marcar que o eu-lírico defende uma moral assaz diferente da patriarcal, pois o desregramento sexual ganha aqui valoração positiva, além de representar, ao mesmo tempo, a tomada de poder pela apropriação do vocabulário tido como exclusividade masculina. E a forma verbal de futuro com o verbo auxiliar *vou* marca sua decisão de mudança, outra manifestação da emancipação feminina, do seu poder de formular suas próprias resoluções e da sua determinação em fazê-las cumprir. Cabe lembrar que o que há de mais avançado moralmente na postura desse eu-lírico é o rompimento com o modelo sexual exclusivista, uma vez que, conforme já dissemos, a mera inversão de papéis não constitui uma ruptura absoluta com o modelo patriarcal, mas apenas uma subversão deste por meio da tomada do poder por parte do dominado (que poderia equivaler, por outro lado, à “ditadura do proletariado” prevista por Marx como necessária “fase de transição” na passagem do capitalismo para o socialismo).

Conclusões

Nas duas composições analisadas encontramos, pois, diferentes aspectos da atual moral sexual das periferias, ainda que apenas na segunda se manifeste uma verdadeira inversão de valores tradicionais em prol dessa nova mulher que já era anunciada pela feminista Alexandra Kolontai apenas um ano depois da Revolução Russa de 1917. A crítica dos valores tradicionais burgueses só pode se tornar uma força social efetiva ao se estabelecer no seio do proletariado revolucionário. O final do século XX foi marcado pelo “fim das utopias” socialistas, do que a queda do muro de Berlim se tornaria emblemático. Nem por isso as massas deixaram intactos os velhos costumes depois do impacto das experiências socialistas históricas. As massas marginalizadas na atual economia neoliberal parecem insuficientemente organizadas para novas revoluções (a despeito dos recentes movimentos que têm pipocado por todo o mundo, motivados pela última grande crise do sistema capitalista), mas tampouco aceita sem conflitos a ideologia burguesa. A crítica a esses princípios aparece no comportamento jovem e nas formas de expressão ligadas a ele, tais como no movimento *hip hop* e, como demonstramos, no fanque, que

desempenham hoje o papel que o *rock'n'roll* desempenhou em meados do século XX. O comportamento sexual das novas gerações é sem dúvida bastante sintomático de uma crise dos valores, e a análise de líricas de estilos musicais extremamente erotizados, como o fanque, pode nos auxiliar a compreender como se estruturam essas novas ideias.

Referências

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EISLER, Riane. *O cálice e a espada*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa [online]. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: jan. 2011.

KOLONTAI, Alexandra. *A Nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

MEDEIROS, Janaína. *Funk Carioca: Crime ou Cultura?* São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

Recebido em 31 de janeiro de 2011.

Aceito em 15 de outubro de 2011.

MAURO CESAR BARTOLOMEU

Mestre em Estudos Literários (Teoria e Crítica da Poesia) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP – Araraquara), com bolsa do CNPq. E-mail: maurobartolomeu@gmail.com.

MAURI CRUZ PREVIDE

Mestre e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP – Araraquara). E-mail: mauricruz@yahoo.com.br.