



Ishtar Maria Rincón Álvarez

As mulheres do Funk Carioca

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica.

Orientador: Prof. Marcus André Vieira

Rio de Janeiro
Março de 2016



Ishtar Maria Rincón Alvarez

As Mulheres do Funk Carioca

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) do Departamento de Psicologia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Marcus André Vieira

Orientador

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Profa. Maria Isabel de Andrade Fortes

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Profa. Adriana Carvalho Lopes

Museu Nacional - UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 28 de março de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ishtar Maria Rincón Álvarez

Graduou-se em Psicologia na URU (Universidade Gral Rafael Urdaneta), na cidade de Maracaibo, Venezuela, em 2009. Seguidamente começou seus estudos em Psicanálise da Orientação Lacaniana na NEL-Maracaibo, da qual atualmente é membro associada. Em 2014 começa seus estudos de mestrado no Rio de Janeiro e participa de diferentes congressos de Psicanálise em Sudamérica, como o ENAPOL 2015 em São Paulo e as Jornadas Anuais da Nel em Lima no ano 2014. Seus trabalhos aplicam os conceitos da Psicanálise com o estudo dos diferentes estilos musicais e ritmos latinoamericanos.

Ficha Catalográfica

Álvarez, Ishtar Maria Rincón

As mulheres do funk carioca / Ishtar Maria Rincón Álvarez; orientador: Marcus André Vieira. – 2016.

87 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2016.

Inclui referencias bibliográficas.

1. Psicologia – Teses. 2. Psicanálise. 3. Gozos. 4. Mulheres. 5. Sexualidade. 6. Funk carioca. I. Vieira, Marcus André. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Agradecimientos

“Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el sonido y el abecedario
Con él, las palabras que pienso y declaro
Madre, amigo, hermano
Y luz alumbrando la ruta del alma del que estoy amando

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la marcha de mis pies cansados
Con ellos anduve ciudades y charcos
Playas y desiertos, montañas y llanos
Y la casa tuya, tu calle y tu patio

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio el corazón que agita su marco
Cuando miro el fruto del cerebro humano
Cuando miro el bueno tan lejos del malo
Cuando miro el fondo de tus ojos claros

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es el mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto
Gracias a la vida, gracias a la vida”

Mercedes Sosa.

Resumo

Álvarez, Ishtar Maria Rincón; Vieira, Marcus André. **As mulheres do funk carioca**. Rio de Janeiro, 2016. 87p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As mulheres no funk carioca pretende investigar o objeto depreciado a partir das formulações de Sigmund Freud e de Jacques Lacan sobre a mulher e o feminino, tomando como ilustração algumas letras do gênero musical Funk carioca, especificamente do subgênero chamado Funk Putaria. O trabalho se inicia com os postulados freudianos sobre a escolha amorosa e a explicação do rebaixamento feminino como condição para o amor. Esses pressupostos sobre a sexualidade feminina desembocam no enigma do desejo que Freud anuncia em forma de pergunta *Was will das weib?* - O que quer uma mulher? Posteriormente Lacan retoma a pergunta pelo feminino no texto *Diretrizes para um congresso de sexualidade feminina*, mas suas elucubrações sobre a sexualidade feminina chegam à sua cúspide no Seminário XX *Mais Ainda* (1974). Nele explica a existência de dois gozos, um fálico, do lado do sexual e do significante, e o outro gozo para um além do falo, que chama de Suplementar e o relaciona com o feminino. Finalmente, se apresentam as letras de funk que permitem ilustrar os dois gozos, concluindo que nas mulheres do funk carioca há um predomínio do gozo fálico, com ênfase na procura pelo falo, como símbolo de poder e saber sexual.

Palavras-chave

Psicanálise; falo; gozos; mulheres; sexualidade, funk carioca.

Resumen

Álvarez, Ishtar Maria Rincón; Vieira, Marcus André (orientador). **Las mujeres del funk carioca**. Rio de Janeiro, 2016. 87p. Disertación de Maestría – Departamento de Psicología, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Las mujeres del funk carioca pretende investigar el objeto rebajado a partir de las formulaciones de Sigmund Freud y de Jacques Lacan sobre la mujer y lo femenino, tomando como ilustración algunas letras del género musical llamado “Funk carioca”, específicamente del subgénero Funk Putaria. El trabajo se inicia con los postulados freudianos sobre la elección amorosa y la explicación del rebajamiento femenino como condición para el amor. Esos postulados desembocan en el enigma del deseo que Freud enuncia en forma de pregunta *Was will das weib?* - Que quiere una mujer?. Posteriormente Lacan retoma la pregunta por lo femenino en el texto *Directrices para un congreso de sexualidad femenina*, hasta llegar a la cúspide de sus elaboraciones sobre la sexualidad femenina en el Seminario *XX Aun* (1974). Se plantea la existencia de dos goces, uno fálico, del lado sexual y del significante, y de otro goce más allá del falo, que Lacan llama de suplementar, relacionado con lo femenino. Finalmente, se presentan las letras de funk que permiten ejemplificar los dos goces, concluyendo que en las mujeres del funk carioca hay un predominio del goce llamado fálico, con énfasis en la búsqueda del falo, como símbolo de poder y saber sexual.

Palabras claves

Psicoanálisis; falo; goces; mujeres; sexualidad, funk carioca.

Sumário

1.	Introdução	08
2.	Pequena revisão dos escritos freudianos sobre a vida amorosa	11
2.1	Sobre a tendência à depreciação masculina	11
2.2	A prostituta, entre objeto degradado e objeto fálico	15
2.3	A proibição feminina	17
3.	Formulações Lacanianas sobre a sexualidade feminina.	19
3.1	Diretrizes para um congresso da sexualidade feminina	19
3.2	O Falo novamente (A significação do falo)	21
3.3	Gozos	24
3.4	Mais, ainda.	25
3.5	A mulher como Outro	29
4.	Funk: “ao som do tamborzão”	34
4.1	Pequeno histórico do funk carioca	34
4.2	As mulheres funkeiras	41
5.	Sobre as letras de funk carioca	46
5.1	“A mulher do cara” e a mulher fiel	46
5.2	“Fiel vs Amante”	52
5.3	Para além da dicotomia freudiana	57
5.4	A arte do sexo e o Outro gozo	59
5.5	“Para todas as piranhas”	61
5.6	“Sou cachorrone mesmo”	62
5.7	“A buceta é minha”	65
5.8	“Senta, kika e rebola”	70
6.	Conclusão	75
7.	Referencias Bibliográfica	83

1 Introdução

Minha primeira vez em um baile funk foi no ano de 2011, quando cheguei à cidade do Rio para participar do V ENAPOL (Encontro Americano da Psicanálise da Orientação Lacaniana). Em um micro-ônibus cheio de “gringos”, embarquei para o que me disseram ser a melhor festa do Rio. Mas, quando chegamos, para mim aquilo foi uma experiência chocante e inesperada. Encontrei-me do nada em uma favela da zona oeste do Rio em um baile de comunidade com presença de pessoas armadas na entrada e dentro do baile. Salvava-me a ideia de que tinha comprado camarote, que estaria separada, mas não foi o camarote que esperava.

Enquanto passava entre a multidão do baile, os homens passavam a mão nas minhas costas, pegavam meus cabelos e me puxavam pela mão para ficar com eles, aquilo era muito invasivo e experimentei uma angústia que antes não tive. Achei aquela música repetitiva fatigante e não conseguia entender a paixão com que todos a invocavam. Finalmente, junto com outros gringos, fiquei em um canto da quadra, para “me proteger” até o horário da volta do transporte.

Em posteriores viagens para o Rio, fui enfrentando o funk e mudando aquela primeira impressão. Aquela não foi a melhor festa, mas na medida que assisti outros bailes comecei entender a linguagem falada no funk. O interesse nesse gênero também estava reforçado pela formação musical que tive durante toda mi infância e adolescência na Venezuela, na base do Sistema de Orquestras Sinfônicas. Uma proposta totalmente diferente, porém a batida e o ritmo faziam eco de uma cultura latina e afro-caribenha similar.

Depois desse primeiro encontro com o funk e a subsequente aprovação no curso de Mestrado da PUC- Rio comecei pensar na forma de trabalhar o tema na dissertação de mestrado em ligação com a teoria psicanalítica. Iniciei a procura por um tema abrangente que, com a ajuda do meu orientador, Marcus André, culminou no tema da dissertação “As mulheres do funk carioca”, sobre o objeto

depreciado e a sexualidade feminina a partir dos postulados de Freud e Lacan, com ilustrações do tema a partir das letras de funk carioca.

Dessa forma, apresento para vocês minha dissertação que pretende analisar as concepções freudianas e lacanianas sobre o objeto degradado e o Outro gozo. No entanto, pude ilustrar ou traduzir esses conceitos por meio de letras de músicas funk. Esse gênero musical será usado aqui tanto como um apoio na abordagem de temáticas referentes à mulher, quanto pelo conteúdo sexual explícito que evoca as questões das relações entre os sexos e a procura da satisfação.

O trabalho está organizado em quatro capítulos, cada um introduz o outro, permitindo um avanço gradual e sequencial nas teorias e, posteriormente, no estabelecimento das relações com o gênero funk carioca.

Aborda-se primeiramente a temática do feminino e da mulher, partindo de uma pequena revisão dos aportes freudianos sobre as relações entre os sexos e sobre a escolha masculina, a escolha tanto da mulher amada quanto a mulher rebaixada, uma tendência entre a santa e a puta. Faremos uma leitura da explicação freudiana da idealização amorosa do lado da mulher santa, assim como a depreciação do objeto, do lado da mulher puta. Veremos, ainda, a resposta feminina que Freud descreve como análoga ao rebaixamento por parte do homem, envolvendo proibição e culpa.

Lacan, continuando as indicações de Freud, acrescenta novos conceitos à proposta freudiana e retoma esses dois modos de divisão, de conflito, a partir, inicialmente, da noção de falo como marca distintiva, de insígnia, que reparte o teatro dos sexos em dois lados, o masculino, detentor das insígnias de acesso ao poder, e o feminino, como despossuído dessas insígnias, como precisando passar pelo falo do outro para acessar à satisfação e ao poder.

Mas, Lacan propõe ainda outro tipo de divisão – esta mais propriamente do lado feminino – aquela entre o gozo obtido na relação com o detentor do falo, e com o Outro gozo, que não é recoberto pela satisfação obtida pela relação fálica, mas, que ainda assim, se apresenta, só que não mais claramente pela via sexual. Esses conceitos são indispensáveis para dar continuidade à explicação da posição feminina relacionada com o rebaixamento na vida amorosa. Então, nessa mesma ordem de ideias, vamos examinar a leitura lacaniana de Freud sobre a teoria da sexualidade feminina, assim como a teoria lacaniana sobre o excedente da

sexualidade feminina não contemplado na teoria do falo e do Édipo em Freud, a partir de seu *Seminário XX*, Mais, ainda.

Nesse Seminário são desenvolvidas por Lacan as fórmulas da sexuação para os seres falantes, que, de forma esquemática, explicam as formas como se estabelece o sexo e as relações entre homem e mulher, organizando toda a rede que envolve o encontro sexual, que, paradoxalmente, também está cheia de desencontros.

Uma vez analisada a teoria que sustenta em Freud e Lacan a escolha amorosa do objeto rebaixado e do Outro gozo, vamos nos introduzir no universo do gênero musical funk carioca. Na terceira parte do trabalho se desenvolve uma pequena resenha histórica do funk, seguindo um percurso de décadas desde os anos 80 até a atualidade. Ao longo do tempo, o funk incluiu novos elementos nas suas performances e a estreia da mulher na cena funkeira foi um dos principais acontecimentos que resultou em uma mudança, tanto no ritmo como no conteúdo das letras.

Essa introdução no gênero funk carioca serve de preâmbulo para o capítulo conclusivo, no qual se apresenta um pequeno universo de letras, constituído a partir de uma escolha mais pessoal que objetiva. Busquei letras que tivessem referência à mulher, para analisar as características descritas sobre a posição feminina. Esses trechos das letras foram agrupados segundo diferentes temáticas e categorias com base nas referências teóricas propostas nos capítulos anteriores.

Não chegaremos a uma conclusão final global, apenas a um vislumbre de algo nas letras que indicaria a possibilidade do Outro gozo em um universo marcadamente tomado pelo gozo fálico. Dito de outra forma, tentamos destacar um pouco de um gozo propriamente fora do falo em um universo em que a clivagem, dita por Freud como masculina (e por Lacan como fálica) do objeto sexual, entre a santa e a puta, domina a cena tanto para homens quanto para mulheres.

2

Pequena revisão dos escritos freudianos sobre a vida amorosa

Um conjunto de artigos é parte da série de textos chamados *Contribuições à Psicologia do Amor I e II*. São eles: “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor”, do ano de 1912 e “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens”, do ano de 1910. Nós nos restringiremos a eles como o modo freudiano de delimitar os mecanismos subjetivos envolvidos nas relações amorosas entre homem e mulher, revelando diferentes formas de acesso ao objeto nos dois casos.

2.1

Sobre a tendência à depreciação

No texto “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor” (1912), Freud tenta explicar a escolha amorosa por um tipo de objeto que responde às correntes afetivas e que tem origem na infância. Segundo Freud, era muito comum que homens fossem ao psicanalista procurando remédios para a doença que chamou de impotência psíquica. Acrescenta que essa “singular perturbação” (Freud, 1912, p. 106), de natureza intensamente libidinoso, se manifestava em forma de recusa para a realização do ato sexual por parte dos órgãos que executam a sexualidade, mesmo quando o sujeito tinha uma inclinação intensa para realizar o ato sexual. O primeiro dado para a compreensão do estado era obtido pelo próprio paciente, quando observava que a falha se produzia com uma pessoa determinada e nunca com outras.

Freud propõe a relação com a mãe durante os primeiros anos de vida como fundamental para estabelecer no homem uma série de afetos que vai procurar na idade adulta na mulher amada. Esses afetos, encarregados de desviar o erotismo pela mãe e familiares do seu fim sexual, são chamados de “corrente afetiva” que se opõe, para ele, à “corrente sensual” (Op. cit., p. 107). A corrente afetiva se instauraria devido à proibição do incesto na cultura e se formaria na base dos

interesses do instinto de autopreservação, mas levaria nela também as contribuições das ocorrências da vida e de seus componentes de interesse erótico. Importante ressaltar como Freud remete a um componente cultural, e não apenas pessoal, esta divisão da vida amorosa, Lacan a chamará de “recalque originário” (Lacan, 1978, p. 226). Mais do que essa mãe ou aquela, Lacan aponta para o processo de mediação que introduz o sujeito na cultura e na civilização – no qual a lei da linguagem substitui o desejo materno, e que Freud chamou “Complexo de Édipo” (Freud, 1910, p.5).

Inicialmente unida à corrente afetiva – quando as primeiras satisfações sexuais são experimentadas em ligação com as funções necessárias à preservação da vida – surge a corrente sensual. Posteriormente, ela toma seu caráter próprio, a partir da puberdade, encaminhando os afetos eróticos a objetos fora da família, possibilitando uma vida sexual concreta, mas sempre fundada sob os modelos da infância. A corrente sensual se esforçará por transpor esses objetos da escolha infantil primária para outros com os quais se possa levar uma vida sexual “verdadeira” (Freud, 1912, p. 108). Pode haver, porém, uma série de dificuldades na escolha amorosa a partir de uma divergência entre os objetos de amor da corrente afetiva e da corrente sensual. Para Freud, dois fatores decidirão se esse avanço no caminho do desenvolvimento da libido pode falhar.

Em primeiro lugar, há a quantidade de frustração da realidade que se opõe à nova escolha de objeto e reduz seu valor para a pessoa em questão. Afinal não há qualquer sentido em decidir-se por uma escolha de objeto se nenhuma escolha será de todo permitida ou se não há nenhuma perspectiva de ser capaz de escolher alguma coisa adequada. Em segundo lugar, há a quantidade de atração que são capazes de exercer os objetos infantis, que deverão ser abandonados, e que existe em proporção às catexias eróticas que se ligam a eles na infância. (Op. cit., p. 109)

Se esses dois fatores forem suficientemente fortes, entra em funcionamento o mecanismo geral das neuroses e a libido afasta-se da realidade, dando entrada à atividade imaginativa, que fortalece as imagens dos primeiros objetos sexuais e se fixa nos mesmos. O obstáculo erguido contra o incesto, entretanto, compele a libido, que se transferiu para esses objetos, a permanecer no inconsciente. Dessa forma, a sensualidade se liga a objetos incestuosos no inconsciente, ou, para colocar em outras palavras, se fixa em fantasias incestuosas inconscientes. O resultado, então, pode ser a impotência total.

A tese freudiana propõe que, quando um homem não conseguir unificar essas correntes em uma mesma mulher, apareceria a impotência psíquica. Esta consistiria em uma inibição da libido, impossibilitando a união da corrente afetiva com a corrente sensual, que asseguraria uma conduta erótica “plenamente normal” (Freud, 1912, p. 107).

Cabe destacar o contexto das formulações freudianas. Freud era neurologista e tinha grande apego ao modelo da medicina, pelo qual adota também essa linguagem. O que denomina “sexualidade normal” poderia muito bem ser substituída por sexualidade típica, sem julgamento de valor.

Portanto, segundo Freud, “nos casos que estamos considerando, duas correntes cuja união é necessária para assegurar um comportamento amoroso completamente normal, falharam em se combinar” (Loc. cit.). Um homem só teria uma vida erótica feliz se conseguir vencer o respeito à mulher e o horror à ideia do incesto com a mãe e a irmã.

A corrente sensual, que permanece ativa, procura apenas objetos que não rememorem as imagens incestuosas que lhe são proibidas. Toda a esfera do amor, nessas pessoas, permanece dividida em duas direções personificadas na arte do amar, tanto sagrada, como profana (ou animal). Quando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar. Procuram objetos que não precisem amar, de modo a manter sua sensualidade afastada dos objetos que amam; e, de acordo com as leis da sensibilidade constitutiva e do retorno do reprimido, a impotência psíquica faz seu aparecimento sempre que um objeto, que foi escolhido com a finalidade de evitar o incesto, relembra o objeto impossível através de alguma característica, frequentemente imperceptível. A partir daí surge o tema da depreciação

A principal medida protetora contra essa perturbação a que os homens recorrem nessa divisão de seu amor consiste na depreciação do objeto sexual, sendo reservada a supervalorização, que normalmente se liga ao objeto sexual para o objeto incestuoso e seus representantes.

[...]

As pessoas nas quais não houve a confluência apropriada das correntes afetiva e sensual geralmente não demonstram muito refinamento nas suas formas de comportamento amoroso; elas retiveram suas finalidades sexuais perversas, cuja não realização é sentida como uma grave perda de prazer e cuja realização, por outro lado, só parece possível com um objeto sexual depreciado e desprezado. (Op. cit., p. 109)

Novamente, é preciso contextualizar o termo “perverso”, que poderia ser substituído facilmente por *atípico*, sem julgamento de valor. O importante é o modo como Freud define que na vida erótica mais comum, o valor da mulher é determinado pela sua integridade sexual e por uma “conduta casta e de reputação irrepreensível” (Freud, 1910, p. 100). E diminui em relação direta com sua proximidade à prática ativa, o exercício de uma “prática perversa”. O que Freud delimita como a mãe, por um lado e a prostituta, por outro.

Além disso, é preciso que impulsos de rivalidade e hostilidade sejam satisfeitos nesse jogo amoroso. Por isso, para Freud, um homem não vai escolher a mulher sem compromisso. Pelo contrário, é preciso que ela tenha compromisso com algum outro homem para que se possam reivindicar seus direitos. Deve haver uma terceira pessoa prejudicada.

A paixão amorosa sexual só atinge o apogeu e a mulher só adquire pleno valor apenas quando eles conseguem sentir ciúmes e nunca deixam de aproveitar a ocasião que lhes permita experimentar essas emoções de alta intensidade. Em relacionamentos desta ordem com mulheres, põem todas as suas energias psíquicas, sem interesse da referência ao amor e com uma exigência de fidelidade que se faz quantas vezes, na realidade, seja transgredida (Op. cit., p. 101).

Assim, Freud descreve um quadro em que o homem dá uma alta valoração à mulher que é desimpedida e deve ser semelhante à prostituta, dá um alto valor à necessidade de sentir ciúmes, à fidelidade que, não obstante, é possível de ser transgredida em uma longa série de circunstâncias. Nesse caso, segundo Freud, a escolha de objeto está “estranhamente condicionada” (Loc. cit.) e derivada da fixação infantil de seus sentimentos de ternura pela mãe.

Em consequência, o sujeito se sente coartado em sua atividade sexual com a mulher amada pelo respeito à mãe e só desenvolve sua potência com objetos sexuais degradados. Quem eleva seu desejo sexual é a “mulher suspeita” (Freud, 1912, p. 110), cuja pureza e fidelidade podem se pôr em dúvida. Para isso, precisa de uma mulher “depreciada e eticamente inferior” (Loc. cit.), com a qual não suponha repugnâncias estéticas, para obter um gozo sexual pleno e se entregar sem escrúpulos à satisfação.

A palavra equivalente à degradação que Freud utiliza no texto original em alemão é *Erniedrigung*, da qual se identifica uma significação relacionada com um ato moralmente degradante, uma humilhação ou a redução para um estado

inferior. No português como no espanhol, a palavra *degradação* tem sua origem do latim *degradatio*. O prefixo *de* implica um sentido, em cima – abaixo; *graduari*, do verbo graduar, que, em latim, é graus; e o sufixo *ción*, que implica ação ou um efeito. Assim, o significado geral da palavra se refere a uma perda, à privação de alguma coisa, um efeito de inferiorizar (Anders, 2001-2016)

Lacan acentua que, quando Freud nos fala desse *Erniedrigung*, nos apresenta a dissociação do amor e do desejo e generaliza as indicações freudianas para ambos os sexos (Lacan, 1999, p. 360). É por isso que o homem pode desejar as mulheres que não ama, a fim de reencontrar a posição viril que coloca em suspensão quando ama” (Miller, 2008).

2.2

A prostituta, entre objeto degradado e objeto fálico

Em referência à questão da prostituta, Lacan corrobora e complementa a teoria freudiana. Ele diz que isso acontece na medida em que essa mulher “se opõe radicalmente à mãe, porque é assim como pode subordiná-la” (Lacan, 1999, p. 361), e continua argumentando que “o que o sujeito vai procurar nas prostitutas em tal situação, é o que a antiguidade romana nos mostrava perfeitamente representado nas portas dos bordeis, é o falo, que é precisamente o que habita na prostituta” (Loc. cit.). Dessa forma, Lacan acrescenta que a degradação ou rebaixamento do objeto está relacionado com a procura de um objeto inalcançável na mãe e que Lacan designa como falo.

Mas o que é o falo para Lacan? No texto “A significação do falo”, diz que o falo se esclarece pela sua função.

Na doutrina freudiana o falo não é uma fantasia, nem um objeto como tal, também não é um órgão, pênis ou clitóris, o que ele simboliza. O falo é um significante, cuja função, na economia intersubjetiva da análise, levanta o véu dos mistérios. Significante destinado a designar em seu conjunto os efeitos do significado.” (Lacan, 1958, p. 256)

Na teoria lacaniana do significante, ele é um elemento destacado de uma situação qualquer que só tem valor com relação a outro elemento.¹² Desta forma,

¹ ARRIVÉ, M. *Linguagem e Psicanálise – Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Rio de Janeiro: JZE, 1999.

ao dizer que o falo é um significante, Lacan destaca que ele não é poder, não tem nenhuma qualidade em si, mas apenas na relação com outros significantes.

Em segundo lugar, ao dizer que ele é o significante do significado, ele diz que o falo é um significante essencial, pois, no conjunto dos significantes, ele é aquele que designa o que o conjunto deles produz como significação. Desta forma, o falo é aquilo que no meio de um conjunto de elementos designa o que este conjunto é capaz de exprimir para além de cada elemento.

Por isso o falo é a marca vazia de um a mais; significante do desejo.

Dessa forma, fica delimitado o conceito de falo pela sua relação com a linguagem, se constitui como um significante privilegiado que orienta o desejo no campo do Outro. Pelo Outro, se entende todo o campo simbólico, da linguagem. Dessa maneira, “o Outro, é dele que se trata na função da fala” (Lacan, 1985, p. 297).

Mas, é preciso lembrar que, no começo, o falo ocupa um lugar diferente para a criança. Lacan descreve três momentos no que chamou de assunção de uma posição com relação ao falo, o modo como a criança vai se localizar na série de identificações que Freud chamou de complexo de castração e de Édipo.

Num primeiro momento, a criança se identifica como o falo da mãe e deseja ser o objeto do desejo materno. Logo essa cena muda, com a entrada da função paterna. Como resultado, a criança deixa de ser o falo para a mãe e a mãe deixa de ser fálica. Acontece a separação mãe-filho, a mãe deixa sua completude e revela a falta, desejando alguma outra coisa além do filho. Por último, há um terceiro momento, no qual o pai intervém como portador do falo e como quem transmite a lei. Acontece a saída do Édipo da seguinte maneira. A menina, ou aqueles que se identificarem como do lado feminino, pergunta o que fazer para associar-se com aquele que detém o falo.

O masculino aparenta ser o portador do falo, mas, pelo medo da perda, procura a mulher que aparenta saber ser o falo para, tendo-a, reforçar sua certeza de ter. Cria-se uma ficção, já que nenhum dos dois nada sabe sobre esse significante. Por conseguinte, não se cumprem as relações que iriam ser significadas no jogo, a promessa de saber e de ter fica insatisfeita. Assim, na

² LACAN, J., (1947/1998) A instância da letra ou a razão desde Freud, in *Escritos*. Rio: Zahar, p.496-533

comédia sexual, cada sexo veste sua máscara para demonstrar o que não é, originando uma relação de parecer até o limite do ato da copulação.

2.3

A proibição feminina

Ambos os sexos tem uma relação de amor primária com a mãe como objeto original de satisfação: “para um menino, sua mãe é o primeiro objeto de seu amor [...] para a menina, também, o seu primeiro objeto deve ser sua mãe” (Freud, 1932/1936, p. 6). Posteriormente, ambos devem “abandonar a ligação com sua mãe” (Op. cit., p. 16).

Ela procede de outra forma, se aparta da sua sexualidade e confina a sensualidade à fantasia, estabelecendo uma relação entre as ideias de atividade sexual e a proibição impossível de dissociar. Nas mulheres, as fantasias, “sejam conscientes ou inconscientes, são mais determinantes para a posição de gozo do que para a escolha amorosa” (Miller, 2008).

A frigidez aparece quando é possível desenvolver o ato sexual, sintoma que fica em analogia com a “psicoanestesia masculina” (Freud, 1912, p. 110), que se refere quando o homem pode realizar o coito sem dificuldade, mas sem especial prazer. Dessa forma, se consolida na mulher um sentir proibido, que a leva a estabelecer relações ilícitas e proibidas ou a manter em segredo relações lícitas. O prazer sexual fica ligado ao proibido.

A condição de proibitividade na vida erótica das mulheres é comparável, creio eu, à necessidade da parte dos homens de depreciar seu objeto sexual. Ambas são consequências de um longo período de demora, que é exigida pela educação, por razões culturais, entre a maturidade sexual e a atividade sexual. Ambas tendem a abolir a impotência psíquica que resulta do malogro de se fundirem os impulsos afetuosos e sensuais. (Op. cit., p.111)

De modo que a proibição seria, para Freud, o equivalente feminino à degradação do objeto sexual no homem. A mulher não infringiria a proibição da atividade sexual durante o período de espera, devido à relação estabelecida no seu inconsciente entre as ideias de sexualidade e as ideias de proibição, enquanto que o homem infringiria a proibição com o rebaixamento do objeto.

A palavra *proibido* provém do latim *prohibere*, formada pelo prefixo *pro* (neste caso, “longe”) e *hibere*, do verbo *habere*, “ter”. Para os latinos, *prohibere*

tinha o sentido de “manter longe”, “manter distante”, “desviar”, “rejeitar”, “privar” (Anders, 2001-2016).

Parece lícito imaginar que Freud propõe dois modos de divisão com relação ao objeto no amor, o masculino e o feminino. Para o primeiro, a degradação e o recalque; para o segundo, a proibição e a inibição.

Sabemos que cada sociedade estabelece suas próprias condições sobre aquilo que é proibido ou não, que muitas dessas proibições foram quebradas e até normalizadas, que a mulher foi estabelecendo novos limites e seguindo novos padrões dentro da sociedade. Nada disso mudaria, segundo a leitura lacaniana dessas indicações de Freud, o modo distinto desses dois mecanismos, recalque e inibição. Os contextos mudam, mas, do ponto de vista estrutural de Lacan, quem recalcar e cindir sua vida amorosa, por possuir a insígnia fálica, estará do lado masculino, quem se inibir, do lado feminino.

Não obstante, os modos de relação na atualidade obedecem a novos mandatos que guiam nosso comportamento, formas de pensar e escolhas. Esses mandatos, que provém da família e do entorno, são interiorizados e, assim, começam agir de maneira intrínseca em cada sujeito. As produções do homem estão sempre inseridas dentro de um contexto social e cultural, mas, ao mesmo tempo, essa realidade externa, que é representada de maneira autêntica por cada setor da sociedade, também diz algo sobre os mecanismos que distinguem posições.

Nós vamos nos interessar a seguir ao modo como Lacan retoma essa diferença, apenas esboçada por Freud, entre a ênfase no recalque e na inibição.

3 Formulações lacanianas sobre a sexualidade feminina

Jacques Lacan propõe uma volta a Freud, um retorno à essência dos conceitos e teorias por ele formuladas, tentando dar continuidade à sua obra da maneira mais fiel possível. O enigma do feminino foi uma questão que Freud não conseguiu resolver, chamou à mulher de “dark continent” (Freud, 1926, p. 21) e até se perguntou abertamente pelo enigma do desejo feminino: “o que quer uma mulher?” (Jones2006, p.445) (Lacan, 1985, p. 33).

3.1 Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina

Lacan, em um primeiro momento e a partir do texto “Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina” (1958), começa a percorrer o continente escuro da feminidade, tentando definir a especificidade da sexualidade feminina.

Refere-se ao contexto social para lembrar que “as imagens e símbolos na mulher não poderiam isolar-se das imagens e símbolos da mulher” (Op. Cit., p. 272), ou seja a representação imaginária da sexualidade feminina condiciona, recalcada ou não, a colocação em ato dessa sexualidade.

Mas, Lacan lembra o conselho freudiano de não reduzir a diferença sexual a um par de opostos complementares e simétricos: o feminino não é o oposto do masculino, como o passivo seria o complemento do ativo, como a cultura tende a fazer (Op. cit., p. 274).

Para isso, desenvolve a questão introduzida por Freud sobre falta do ser simbolizada no falo. Porque a mulher vai procurar no Outro, caracterizado na linguagem, esse falo que ela acha que perdeu. A seguir, Lacan desenvolve o papel do falo, como já vimos, como significante da falta, ou do excesso. Porém, neste texto, ele já questiona se essa mediação fálica consegue drenar tudo o que pode se

manifestar de pulsional na mulher e, principalmente, toda a corrente do instinto materno (Lacan, 1958, p. 273).

Outro princípio que Lacan estabelece nesse texto é que o recalque não poderia se deduzir unicamente a partir do desenvolvimento, porque ele supõe um processo de subjetivação, que permite desnaturalizar a alteridade do sexo.

Seguindo a partilha fálica, Lacan dirá que a mulher acessa sua satisfação pelo falo do homem, o que faz com que ela tenha acesso ao que nela é alteridade por meio de outra alteridade, a do homem. Por causa disso, Lacan considera a mulher em relação com um “Outro absoluto” (Lacan, 1958, p. 741) na dialética falocêntrica.

Lacan distribui essa diferença nesse texto convocando duas figuras da psiquiatria e dos manuais de perversão: a erotomania e o fetichismo. Ele propõe que se a posição do sexo difere quanto ao objeto, é com toda distância que se separa a forma fetichista da forma erotomaniaca do amor. A forma fetichista fica do lado do homem, mais ligada ao objeto, e a forma erotomaniaca fica do lado da mulher. Para a segunda, não é um objeto, mas um Outro absoluto. O que significa que ela precisa estabelecer uma relação com um homem para poder se amar através dele. Nesse sentido, ela experimenta uma alteridade e uma estranheza inexprimíveis em termos fálicos, concretos.

J.-A. Miller ressalta que a exigência de amor do lado mulher indica uma estrutura de certo “menos”, pelo qual a angústia pela perda do amor do outro constitui um sintoma tipicamente feminino. De forma diferente, no macho, o desejo passa pelo gozo e requer um mais-de-gozar (Miller, 2008). Lacan também destaca, no lado da mulher, uma relação com um gozo que não está inscrito, acentuando um gozo a mais, suplementar, que vamos abordar nos próximos tópicos.

3.2 O falo novamente (A significação do falo)

Como vimos, o falo para Lacan e Freud não faz referência ao pênis; ele tem um caráter simbólico, como significante primordial, que organiza as relações e orienta o desejo do sujeito.

O recalque originário tem uma função de nó na estruturação dinâmica dos sintomas no sentido analítico. O recalque, como um acontecimento no qual o sujeito percebe que alguma coisa falta nele, como um mal-entendido, permite a instalação no sujeito de uma posição inconsciente sem a qual não poderia se identificar com o tipo ideal do seu sexo. O homem só consegue assumir seus atributos através da ameaça de uma privação cuja causa, para Lacan, se funda no que Freud explica no texto *O mal-estar na cultura*, como um desajuste essencial na sexualidade humana, que não se fundamenta em fatos biológicos, como o corrobora a necessidade do mito do Édipo para o sujeito.

Sobre a base da análise clínica, ele afirma que a relação com o falo se estabelece nos sujeitos independentemente da diferença anatômica entre os sexos. No ensino freudiano, a principal referência ao falo acontece na chamada fase fálica, quando ocorre a primeira maturação genital, caracterizada pela dominação imaginária do atributo fálico e o gozo masturbatório. Esse gozo, na mulher, foi localizado no clitóris, promovido à função de falo.

Articula-se o falo desde o estatuto da demanda, partindo das características da demanda estudadas por Freud. A demanda, em si, se refere a outra coisa e não às satisfações que o sujeito reclama. É demanda de uma presença ou de uma ausência. O que manifesta a relação primordial com a mãe, por estar grávida “desse outro que se situa mais aqui das necessidades que pode satisfazer” (Lacan, 1958, p. 260). Ela o constitui como provido do “privilégio” de satisfazer as suas necessidades, quer dizer, de poder privá-la do único que a pode satisfazer. Esse

privilégio do Outro, segundo Lacan, desenha o Dom do que não tem, o que ele chama do “seu amor”.

Então, para Lacan, a demanda anula a particularidade de tudo o que pode ser concedido ao convertê-lo em prova de amor. E as satisfações que se obtêm para a necessidade se rebaixam para esmagar a demanda de amor. Para o incondicionado da demanda, o desejo substitui a condição “absoluta”. Assim, Lacan pontua que o desejo não é apetite de satisfação, nem demanda de amor, senão a diferença que resulta da subtração da primeira com a segunda, o fenômeno mesmo de sua divisão.

Nesse campo fechado do desejo, no qual a demanda não responde à verdadeira necessidade do sujeito, surge o enigma ante a ambiguidade da prova de amor demandada, na qual se pode identificar que: não é suficiente que cada um dos participantes da relação seja sujeito da necessidade, nem objeto de amor; eles devem ocupar o lugar da causa do desejo. Para Lacan, no texto *A significação do falo*, essa verdade está no coração da vida sexual do sujeito e constitui a condição da sua felicidade. Ele deve dissimular sua divisão se remetendo à virtude do genital para resolvê-la pela via da maturidade da ternura, quer dizer, do recurso único ao Outro como realidade.

Lacan continua advertindo que o homem não pode aspirar a ser íntegro, uma “personalidade total”, desde o momento que o jogo do deslocamento e da condensação marca sua relação com o significante. Ele define o falo como o significante privilegiado dessa marca em que a parte do logos se junta com a ascensão do desejo.

Essas expressões demonstram que o falo só pode desenvolver seu papel de forma velada desde o momento em que é elevado à função de significante. Em síntese, o sujeito constitui seu ser colocando uma barra a tudo o que ele significa.

Estabelece-se o falo como o significante da razão do desejo. Em consequência, a demanda de amor não pode senão padecer de um desejo cujo significante é estranho.

O falo pode indicar as estruturas que vão estar submetidas às relações entre os sexos. Essas relações, segundo Lacan, giram em torno de um ser e de um ter.

Para ser o falo, o significante do desejo do Outro, a posição feminina implica em que a mulher rejeite uma parte de seu gozo. Ela quer ser desejada ao mesmo tempo em que amada, por aquilo que ela não é. Encontra o significante do seu próprio desejo no corpo daquele para quem dirige sua demanda de amor, o que dialoga com o que vimos. Ela termina por ser outra para si mesma, alienada ao desejo do homem. Em resultado, para a mulher convergem no mesmo objeto uma experiência de amor e um desejo que encontra nele seu significante. Por conseguinte, afirma Lacan que, na mulher, a frigidez pode ser bem tolerada, enquanto que o recalque do desejo é menor que no homem.

No homem, pelo contrário, segundo Lacan, a dialética da demanda e do desejo gera os afetos que Freud colocou como um rebaixamento (*Erniedrigung*) da vida amorosa, como vimos no capítulo anterior. Se o homem encontra como satisfazer sua demanda de amor na relação com a mulher, na medida em que o significante falo a constitui, como dando no amor o que não tem, seu próprio desejo do falo fará surgir seu significante em sua divergência remanescente para uma “outra mulher” – que pode significar esse falo com títulos diversos, como virgem, prostituta. Como resultado, há uma tendência à pulsão genital na vida amorosa que faz que a impotência nele seja suportada de forma mais difícil e, ao mesmo tempo, o recalque (*Verdrängung*) inerente ao desejo é mais importante.

3.3 Gozos

Em outro texto, chamado “Subversão do sujeito e dialética do desejo” (1960), Lacan inclui um novo conceito na dialética do desejo, realiza suas primeiras elaborações sobre o gozo e o associa com o falo. Faz uma divisão entre dois gozos, o gozo do ser e o sexual. O gozo do ser é um gozo geral, que está proibido para quem fala, o qual também pode se dizer entrelinhas para quem seja o sujeito da lei, já que a lei se funda sobre essa mesma interdição.

No campo regido pelo falo, o gozo nunca é absoluto, é um gozo da palavra, chamado também por Lacan de gozo fálico ou sexual.

Já o “gozo do ser” (Op. Cit., p. 307) remete ao gozo primordial, do pai da horda, cujo sacrifício coincide com instauração do gozo fálico. O gozo fálico, ou sexual, é extraído do gozo do ser e se fundamenta na linguagem. Lacan diferencia o princípio do sacrifício simbólico, no qual o falo é o significante de sua função imaginária, que apenas vela a falta que o sustenta. Dessa forma, o órgão ereto vem simbolizar o lugar do gozo, não como imagem, senão como parte faltante da imagem desejada.

Lacan afirma que o registro do gozo sexual nos é aberto graças à castração. É a castração que permite o gozo fálico, e o gozo absoluto resta apenas como miragem. O gozo sexual está referido com um recorte feito no campo do gozo do ser, através do significante fálico da linguagem, que vai estar mais relacionado com o semblante que com o real do ser.

Lacan, em referência ao gozo do ser, afirma que não existe uma outra forma de ser no Universo que não seja o não gozo:

Quem sou eu? Sou no lugar desde onde se vocifera que o universo é uma falha na pureza do não ser. Isso não é sem razão, pois se conservar, esse lugar faz amortecer o próprio ser. Chama-se Gozo e é aquilo cuja falta tornaria vão o Universo. (Lacan, 1960, p. 303)

Esse gozo do ser, que é quase inacessível e resiste a toda apreensão pelo significante, vai ser a principal tese dos últimos anos do seu ensino e do seu

Seminário XX: Mais ainda. Lacan vai se concentrar nesse gozo do ser – que depois vai chamar de suplementar –, conseguindo articular alguma relação com o feminino. Precisamente esse gozo do ser, pela sua característica de ser inapreensível, estaria mais do lado de quem não se inscreve na partilha como detentor do falo.

3.4 Mais, ainda

Entre os anos 1971 e 1973, Lacan começa as primeiras lições do seu *Seminário XX*, intitulado “*Encore*”, cuja primeira edição em francês seria publicada em 1975. O título “*Encore*” foi traduzido ao português como “*Mais, ainda*” e para o espanhol como “*Aún*”. A palavra francesa “*Encore*” é um advérbio de tempo que marca a continuação de uma ação ou estado, indica uma adição, um “mais”, marca uma repetição, mas também uma restrição. Esse termo se encaixa perfeitamente para introduzir o tema que Lacan desenvolve no seminário, dedicado a tratar a questão da mulher e do gozo feminino.

Como já anunciamos, em vez do par proibição/inibição, Lacan proporá, para delimitar o lado feminino na partilha dos sexos, o par gozo fálico-Outro gozo. Nesse seminário, Lacan vai formalizar essa clivagem do lado feminino da partilha, propondo uma nova forma de definição do Édipo feminino, cuja formulação aportada por Freud se calcava numa regressão à fase pré-edípica da relação com a mãe (André, 2011, p. 246). Vai acentuar menos a questão da identidade feminina e mais o gozo feminino.

Segundo André, em *Mais, ainda*, Lacan começa com um *engajamento ético* (André, 2011, p. 248) sobre o gozo. O comentador percebe que o encaminhamento inicial traçado no *Seminário VII, A ética da Psicanálise*, era da ordem de um “não quero saber disso”, de um não querer saber do gozo e que, por isso, deveria ser revisto a partir da noção de gozo (André, 2011, p. 248).

Mas, é possível saber sobre o gozo? Para Miller, o conceito de gozo tem sua origem no conceito de pulsão. Miller retoma o conceito de pulsão a partir do texto de Freud chamado “Inibição, sintoma e ansiedade”, de 1926, no qual se considera a pulsão como uma função dinâmica, um vetor, traduzido do alemão “*Regung*” por “moção” no francês, indicando uma unidade de movimento. Para essa função dinâmica se apresenta um fim, um *Ziel* único: a busca da satisfação, a *Befriedigung*. Inicialmente, o curso normal da pulsão procura obter a satisfação através de um objeto próprio, que vai procurar na realidade exterior, não psíquica. Mas, depois, aparece um curso sintomático da pulsão que faz aparecer um elemento substitutivo, chamado de sintoma (Miller, 2008, p. 81).

Desde o ponto de vista lacaniano, a pulsão é uma demanda, termo empregado por Freud quando diz *Aunspruch*, que se traduz como uma exigência que não cessa, uma demanda sem Outro para o qual se dirigir. Dessa forma, emerge o sintoma como oferecendo à pulsão uma outra satisfação. Trata-se de uma satisfação anômala porque se apresenta como um desprazer, como um *Unlust*. Desse paradoxo da satisfação pulsional como desprazer, Lacan consegue erigir o termo *gozo* (Op. cit., p. 82).

A necessidade do termo gozo se estabelece porque não basta a oposição prazer *versus* desprazer, já que há uma satisfação que não é nem prazer, nem dor. Apenas um a mais de gozo.

A demanda se refere a outra coisa e não às satisfações que o sujeito reclama, ela sempre se desvia do verdadeiro objeto da necessidade para um outro objeto. Miller alega que é a isso que a teoria freudiana se refere quando fala de um rebaixamento do curso da satisfação em sintoma, lembrando o termo alemão *Erniedrigung*, empregado por Freud quando aludi a esse rebaixamento da vida amorosa (Miller, 2008, p. 83). Mas, Miller agrega que além de um lugar de flutuação, de degradação, há um certo modo de substituição. O sintoma aparece como substituto no lugar do objeto que iria corresponder à pulsão (Op. cit., p. 89).

Lacan inclui, então, no *Seminário 20*, “outra satisfação” como forma de gozo, realizando uma mudança conceitual na concepção do gozo. De conceito excluído no sintoma pelo recalque ele passa a ser considerado presente em todas as partes; o gozo passa a ter uma onipresença. Lacan diferencia o termo gozo do *Lust* freudiano (prazer ou desejo) e do conceito de satisfação; ele agora é considerado como aquilo do que fala o Direito: gozar de uma coisa é poder usá-la até o abuso – abuso que o direito tem ambição de limitar.

Ele também define o gozo em oposição ao útil, como “aquilo que não serve para nada” (André, 2011, p. 249), irredutível às leis do princípio do prazer, da autoconservação, e da necessidade de descarregar a excitação. Segundo Nestor Braunstein, a palavra *gozar* deriva do latim *gauderey*, que tem uma herança não reconhecida no espanhol no verbo *joder*, descendente do latim *futuere* (fornicar), do qual sem dúvida deriva a palavra francesa *foutre* (Braunstein, 2006, p. 15). Gozar é usufruir de algo. Essa “fruição no uso” é o despojo de alguém que não dispõe do mesmo direito de usufruto. O corpo é o bem primeiro e também um campo de batalha entre o gozo fálico, da relação, do Outro, e o gozo que resta não recoberto pela operação fálica, gozo sem relação, sem saber, gozo do Um. (Op. cit., p. 53)

Quando Lacan começou a teorizar sobre o gozo no texto “Subversão do sujeito e dialética do desejo” (1960), como vimos anteriormente, inicia diferenciando dois tipos, o gozo do ser e o gozo fálico. Localiza o gozo fálico como “uma limitação do gozo em geral” (André, 2011, p. 249), cuja fronteira é delimitada pela ação significante, responsável por introduzir a dimensão do sexual no ser humano. A dialética que se envolve entre o gozo (geral) e o gozo sexual (ou fálico) pode ser correlacionada com a relação entre o ser e o significante.

O gozo do ser, ou Outro gozo é um gozo inacessível, que não corresponde a nenhum desejo do sujeito e resiste a toda apreensão significante. Pelo contrário, o gozo sexual tem o efeito de nos interditar, ingressamos nele pela via

significante. No entanto, há a falta, na organização simbólica, daquele significante que daria conta do gozo como tal, porque só há um significante da sexuação que é fundado na falta: o falo (André, 2011, p. 252).

Em *Mais, ainda*, Lacan indica que o gozo fálico é válido para os dois sexos, que podem se distinguir nele: o gozo do macho, fetichista, articulado ao objeto rebaixado; e o gozo feminino, articulado, por um lado, ao gozo fálico, mas, por outro, a seu mais além. Para Miller, em conclusão, existem quatro gozos no último ensino de Lacan: “um gozo para os dois sexos, o fálico, o Outro gozo, que Lacan chama de ‘outra satisfação’ ou gozo suplementar e o gozo do ser ‘em si’, que chama da palavra” (Miller, 2008, p. 179).

O gozo, anteriormente chamado gozo do ser, passa a ser chamado de Outro gozo e é definido como um “gozo parasexuado, gozo para o homem da mulher suposta, e à inversa, para a mulher, para quem, o gozo do homem é todo, inclusive é todo gozo fálico” (Lacan, 2007, p. 105). Esse gozo Outro está fora da linguagem, suporta o ser ou o corpo, como vivo, não como morto. Deste gozo não se pode dizer nada, só podemos supô-lo ou imaginá-lo. É esse gozo que Lacan vai colocar como mais conectado à posição feminina na partilha dos sexos.

Esse gozo do Outro se opõe ao gozo fálico, ou sexual, que está bem determinado pela linguagem, já que é dependente do significante do falo. O gozo fálico tem sua origem na falta-a-ser mais do que no ser, e se situa extracorpo: está ligado ao corpo apenas pelo fio delgado do órgão sexual ou da imagem falicizada da forma corporal. Ele é sempre fetichista, pois se refere a certas partes do corpo que podem funcionar como o órgão sexual e não ao corpo em sua totalidade.

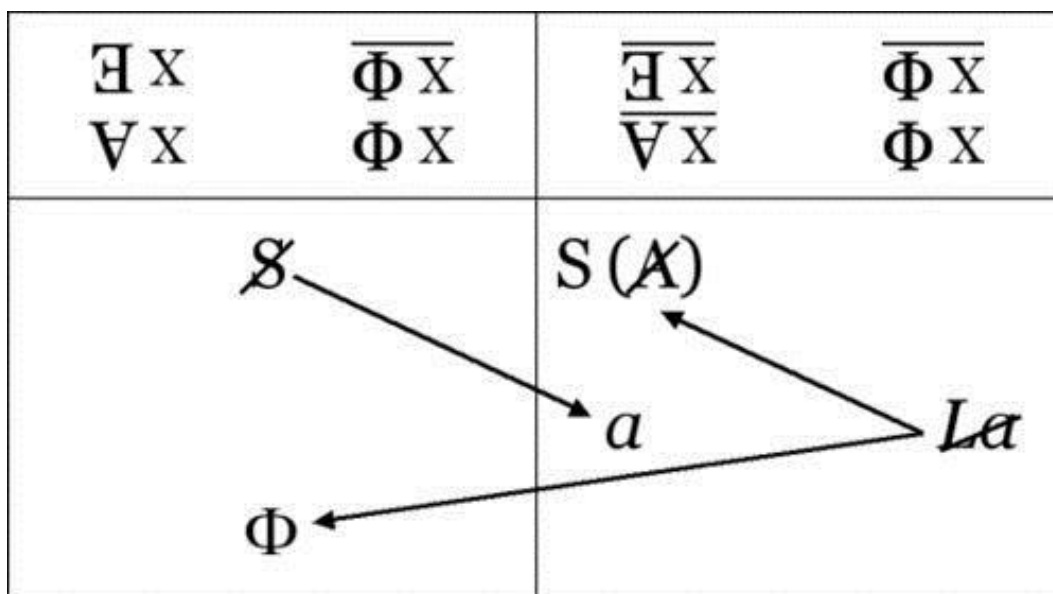
Importante notar que este gozo é Outro gozo por só poder ser imaginado a partir do gozo fálico: “o ser (e o gozo do ser), não preexiste o significante, mas é produzido por ele” (Lacan, 1985, p. 11). Sem o significante nada existiria, nem mesmo a ideia de um gozo absoluto, antes dele. “Não há uma realidade pré-

discursiva, pois cada realidade se funda e se define por um discurso” (Lacan, 1985, p. 45).

Para formalizar esta mudança, Lacan reformula a diferença entre a posição feminina e a masculina em relação ao sexo, enunciando o que chamou de “formulas quânticas da sexuação” (Lacan, 2011, p.257).

3.5 A mulher como Outro

Continuando com as referências ao *Seminário XX, Mais, ainda*, na lição número VII, Lacan começa aplicar um modelo matemático e lógico, anunciando o que formulou como as fórmulas quânticas da sexuação. Elas se expressam através de um matema desenhado em um quadrado dividido em duas partes, para indicar um lado masculino e um lado feminino. Trata-se de duas posições diferentes frente ao sexo a partir do falo, dois polos e não lugares. Lembrando que a linguagem precede o sujeito, quando nasce já existe uma operatória simbólica pela qual a linguagem toca o corpo e entra nele, originando o Um fálico, do qual provém a significância e o sentido sexual do gozo do ser (Bonzini, 2002).



Não poderemos, por conta dos limites deste trabalho, entrar no detalhe dessas fórmulas. Basta assumir que elas formalizam o que já vimos até aqui. Para isso, tomamos as referências de Lacan, diretamente do *Seminário XX*.

O quadro fica dividido em quatro partes, duas do lado esquerdo do lado masculino e duas do lado direito do lado feminino. Na parte superior à esquerda se indica na segunda linha, $\forall \times \emptyset \times$ que é pela função fálica que o homem como todo toma inscrição, exceto que essa inscrição encontra seu limite na existência de um \times pelo qual a função Φ é negada, na primeira linha. Esse é o que Lacan chama de função do pai, que funda o exercício do que supre, pela castração, a relação sexual. O todo repousa aqui na exceção colocada sobre a negação desse $\Phi \times$.

$\exists \times$	$\overline{\Phi \times}$
$\forall \times$	$\Phi \times$

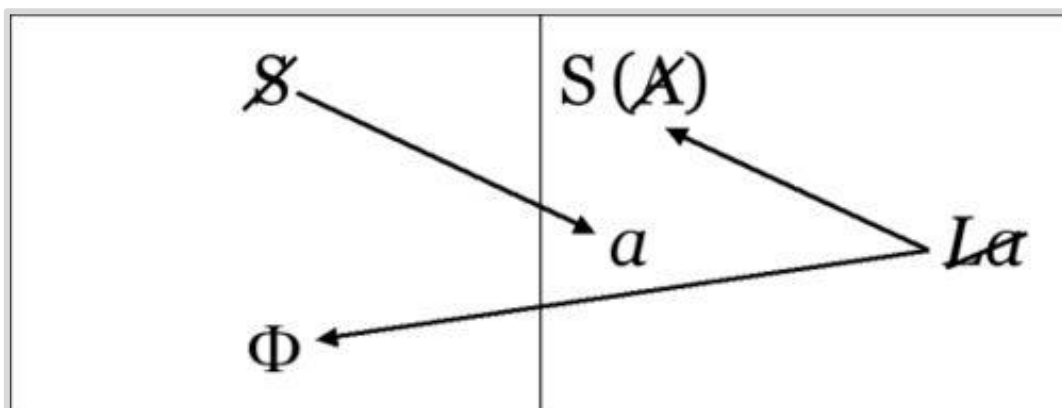
Existe um sujeito que não entra na função fálica $\exists \times \emptyset \times$ mas para todo homem há uma função fálica $\forall \times \Phi \times$. Essa fórmula representa o lado masculino da sexuação. Na segunda linha, se estabelece uma ordem universal por meio do falo, mas, na primeira, se estabelece a exceção. Dessa forma, o todo se apoia na exceção, a negação da função confirma sua universalidade. Então, se pode dizer que aqueles que se definirão como portadores do falo, serão os que assumirem que há ao menos um que está fora da função fálica. O pai da horda, o pai, Deus, seja quem for, o homem aceita que ele tem o falo porque uma instância maior, o Pai, a tradição lhe conferiu o falo. Por isso, o lado masculino não é o que se acha exceção, mas o que se acha detentor do falo.

Na parte superior do lado direito, encontramos as fórmulas que representam a parte feminina dos seres que falam:

$$\begin{array}{cc} \overline{\mathfrak{E} X} & \overline{\Phi X} \\ \overline{\mathfrak{V} X} & \Phi X \end{array}$$

Esse lado da sexuação não se submete à exceção do Pai, como no caso do lado masculino. Então, lê-se o matema como: não existe o sujeito que não se inclua na função fálica, o pai é um parceiro e não uma exceção. Dessa forma, paradoxalmente, a função fálica se insere de maneira muito ambígua, não inteira, não toda, só não-toda. “O não todo não é um universal pela metade, nem um falso todo. Nele o “não” marca a falta da falta, e não como uma amputação de uma parte do Todo” (Vieira, 2008, p. 102).

Posteriormente, embaixo do lado do homem e das quatro fórmulas, Lacan escreve $\$$ y Φ , esse último como suporte significante ou que bem encarna o S_1 – que é, entre todos os significantes, o significante do qual não há significado, e que enquanto ao sentido, simboliza seu fracasso. Esse $\$$ duplicado desse significante, do qual ele nem mesmo depende, esse $\$$ só tem a ver com o objeto a inscrito do outro lado da barra. Só lhe é dado atingir seu parceiro sexual, que é o Outro, por intermédio disto, de ele ser a causa de seu desejo. A conjunção apontada desse $\$$ e desse a , é o aspecto fetichista do homem.



Do outro lado, Lacan expressa que se encontra o que Freud deixou do lado, o *Was will das Weib? O que quer uma mulher?* Esse campo é de todos os seres que assumem o estatuto feminino em nossa cultura. Além disso, é impropriamente que o chamamos “a mulher”, pois, como foi sublinhado por Lacan, a partir do momento em que ela se enuncia pelo não-todo, não pode se escrever. A mulher tem uma relação com o significante desse Outro, na medida em que, como Outro, ele só pode continuar sendo sempre Outro, mas não há Outro do Outro. O Outro, esse lugar onde se vem inscrever tudo o que se pode articular de significante, é, em seu fundamento, radicalmente Outro. É por isso que esse significante, com esse parêntese aberto, marca o Outro como barrado S(A).

Essa A barrado indica que nada se pode dizer da mulher. A mulher tem relação com S(A), e já é nisso que ela se duplica que não é toda, pois, por outro lado, ela pode ter relação com o que nós designamos como esse falo, o significante que não tem significado, aquele que se suporta, no homem, pelo gozo fálico. O A é barrado, isso quer dizer que basta barrá-lo para que nada mais dele exista. Se esse S(A) não designa outra coisa senão o gozo da mulher, é certamente porque é ali que se aponta que Deus ainda não fez sua retirada.

Do lado da mulher, anunciada como não-todo, ela nunca pode se escrever, por isso ela é a/mulher barrada. O não todo deve se entender como há uma e uma e uma, não há um significante que represente o conjunto das mulheres, como no caso do homem, representado pelo falo. No caso da mulher, não há exceção que faça a diferença, não há exceção que diga não à função fálica. Com a/mulher barrada, se relaciona o Φ do lado do homem e com S (A/) do seu mesmo lado. Tenta estabelecer uma relação com o falo e o procura onde o pode achar: do lado do homem. Dessa forma, a via de acesso ao Outro sexo é o amor, e esse amor concerne ao objeto que não tem.

Se nos basearmos nas inscrições desse quadro, se revelará, seguindo o modelo de Aristóteles, que é no lugar opaco, do gozo do Outro, desse Outro no que ele poderia ser, se situaria a mulher, se ela existisse. É na medida em que seu gozo é radicalmente Outro que a mulher tem mais relação com Deus do que tudo que se podia dizer na especulação antiga, ao seguir a via do que só se articula manifestamente com o bem do homem.

Voltando ao tema do gozo feminino, Lacan expressa que a questão é saber em que ele consiste, na medida em que ele não está todo ocupado com o homem. A mulher só pode amar, no homem, a maneira com que ele enfrenta o saber com que ele ama. Mas, para o saber com que ele é, a questão se coloca a partir do seguinte: há algo, o gozo, do qual não é possível dizer se a mulher pode dizer alguma coisa, se ela pode dizer o que sabe dele.

Seguindo a leitura do *Seminário XX*, Lacan finaliza a lição dizendo que a questão que ele queria colocar no tema era essa, a questão de se a mulher sabe disso. Pois é nisso que é ela própria sujeita ao Outro, tanto quanto o homem.

Estas difíceis relações restam pouco mais claras. Há algo do lado feminino da partilha dos sexos em nossa cultura que não acontece entre objeto e rebaixamento, entre falo e falta, mas entre falta e excesso, entre todo e não todo, entre gozo fálico e gozo opaco do ser.

Sobre essa relação, acreditamos que algumas letras do funk podem ser emblemáticas. Veremos isso no último capítulo, mas será preciso antes dar o contexto desse fenômeno cultural e, nele, da figura da mulher, a que dedicamos inteiramente o próximo capítulo.

4 Funk: “ao som do tamborzão”

Poucos estudos foram realizados sobre o funk carioca. Tomarei como referência, num primeiro momento, a dissertação de mestrado do antropólogo Hermano Vianna intitulada *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*, do ano de 1987, assim como o livro da doutora em Linguística Adriana Carvalho Lopes chamado *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*, de 2011. Os textos descrevem o cenário funkeiro em diferentes épocas e, nesse sentido, permitem acompanhar o percurso feito pelo estilo carioca no decorrer de três décadas, ver sua capacidade para se renovar, incluindo novos elementos, e de conquistar novos espaços na cidade.

4.1 Pequeno histórico do funk carioca

Segundo o Hermano Vianna, a origem da palavra *funk* se remonta aos começos da black music, nos Estados Unidos, país no qual já tinha um caminho percorrido muito antes de chegar na cidade carioca. Nos Estados Unidos, a palavra *funky* era conhecida pelo seu significado pejorativo, pois, segundo o Webster Dictionary, o significado de *funky* era “*foul-smelling, offensive*” (de odor fétido, ofensivo). No entanto, a partir da transformação do soul em sinônimo de black music, perdendo sua identidade revolucionária e ligada mais a um rótulo comercial, também a palavra *funky* deixa de ser quase um palavrão e passa a ser símbolo de orgulho negro. Podia ser chamado de *funky* uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar ou de tocar música. “Se o soul já agradava aos ouvidos da maioria branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (‘pesados’) e arranjos mais agressivos” (McEwen, 1980, p. 374).

No final dos anos 60, um disk-jockey chamado Kool Herc trouxe da Jamaica para o Bronx a técnica dos famosos *sound systems* de Kingston,

organizando festas nas praças do bairro do Bronx “ao norte da cidade de New York onde se concentrava o gueto negro caribenho” (Berman, 1987, p. 27). Herc não se limitava a tocar os discos, mas usava o aparelho de mixagem para construir novas músicas. GrandmasterFlash, um dos seus discípulos, criou o “*scratch*”, ou seja, a utilização da agulha de toca-discos. Entregava-se um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-elétrico que ficou conhecido como rap. Os “repentistas” são chamados de *rappers* ou MCs, isto é, “*masters of ceremony*” ou “mestres de cerimônia” (Vianna, 1987, p. 47).

O rap e o scratch não são elementos isolados. Quando eles aparecem nas festas das ruas do Bronx, também estão surgindo a dança *break*, o grafite nos muros e trens do metrô nova-iorquinos e uma maneira de se vestir, conhecida como o estilo *b-boy* (a adoração e uso exclusivo de marcas esportivas como Adidas, Nike, Fila). Todas essas manifestações culturais passaram a ser chamadas por um único nome: *hip hop* (Vianna, 1987, p. 48). Os scratches dos DJs nova-iorquinos eram feitos em cima de ritmos funky. O hip hop mixa todos os estilos da black music norte-americana, mas o fundamental é o funk mais pesado reduzido ao mínimo: bateria, scratch e voz. Algumas dessas manifestações do hip hop norte-americano também estarão presente nas manifestações do funk carioca, só que dessa vez de uma maneira autêntica e própria.

Apesar de que hoje os bailes funk cariocas são relacionados com a favela e a periferia, os primeiros bailes foram realizados na Zona Sul, no Canecão, aos domingos, no começo dos anos 70. Mas, posteriormente o Canecão passou a ser considerado o palco nobre da MPB e o Baile da Pesada, como também era chamado, foi transferido para os clubes do subúrbio, cada fim de semana em um bairro diferente.

Posteriormente, começaram a surgir as primeiras equipes de som quando os frequentadores mais assíduos do Baile da Pesada resolveram comprar uma

aparelhagem de som e tocar discos de soul para animar pequenos clubes. As equipes de grande porte eram principalmente a Furacão 2000, oriunda de Petrópolis, e a equipe Som Grand Rio.

Com o sucesso internacional do hip hop, a Zona Sul voltou a se interessar pela black music e aconteceu uma mudança na concepção que se tinha do funk, considerado “cafona” e “suburbano”. Uma série de noites de hip hop no Crepúsculo de Cubatão, uma boate que funcionava desde o ano de 1984 no centro de Copacabana, daria entrada ao estilo chamado de funk, funk pesado ou balanço. Dessas festas, participaram o DJ Marlboro, quem depois seria convidado para gravar uma montagem (trechos das músicas de maior sucesso em baile, tocados com bateria eletrônica, sintetizador e scratch) e um rap (que fala da situação do funk no Brasil) com a equipe Soul Grand Prix, que surgiu posteriormente. O sucesso dessa montagem levou vários outros DJs cariocas a pensarem em seguir o caminho aberto pelo DJ Marlboro na construção da chamada “montagem”, marcando um caminho para o funk carioca.

Em resumo, o funk surge como um legado do hip hop, que nasce nas periferias da cidade de Nova York, no bairro do Bronx. Chegou nos subúrbios do Rio de Janeiro nos anos 80, como produto de um processo de hibridização, o hip hop foi deglutido e reinventado no Rio de Janeiro de maneira inédita. O soul, o hip hop e o estilo charme, também conhecido como flash back, prepararam o caminho para a entrada do funk no cenário carioca.

O funk, em seus começos no Rio, consistia em um estilo conhecido como Miami Bass, cuja base rítmica era o “Volt Mix” (Palombini, 2015, p.1). Ele não tinha letra, era exclusivo para dançar, recebendo o nome de funk *melody*. Nos anos 90, os protagonistas da cena eram os DJs e dançarinos e as mulheres não eram maioria. Posteriormente surgem os primeiros mestres de cerimônia ou MCs, que começam a improvisar as letras em português sobre a base rítmica e melódica. As letras eram longas narrativas com temáticas relacionadas à favela, às

decepções amorosas, ou eram pedidos de paz, por causa dos comuns enfrentamentos entre grupos e as repressões policiais.

No funk *melody* dos anos 80 e 90, eram os homens que controlavam a cena musical. Todos os MCs eram do sexo masculino, assim como os dançarinos e DJs que também formavam parte dos shows, enquanto a mulher não era maioria no palco e principalmente estava como espectadora. Segundo o autor, nos anos 80, os grupos de dançarinos eram só femininos ou só masculinos (Vianna, 1987, p. 96). Uma explicação para essa divisão sexual era a diferença entre o modo de dançar das mulheres e dos homens. As dançarinas tinham uma maneira toda especial de requebrar os quadris, indica H. Vianna. No grupo de mulheres, havia um movimento chamado “esfrega-esfrega”, que consistia em entrelaçar as pernas, juntar os seios, se aglomerando de costas, esfregando as nádegas e o ventre uma com a outra, imitando uma relação sexual. Então, as danças com movimentos eróticos existiam no cenário carioca predecessor do funk atual. Mas, a partir dos anos 90, os dançarinos também começaram incluir movimentos sensuais em suas coreografias, mudança que foi se acentuando até a atualidade, na qual se incluem passos altamente femininos.

Durante a época dos 90 aconteceu o “abrasileiramento do funk” (Lopes, 2011, p. 89). As músicas de funk passaram a ser produzida no estado do Rio, à diferença da década anterior, em que as músicas consumidas nos bailes eram essencialmente um “produto importado” (Vianna, op. cit., p. 57). A maioria dessas produções musicais surgiu nos concursos “Festivais das Galeras”, cujas identidades dependiam de territórios que podiam coincidir ou não com a favela. Segundo Lopes, as competições de rap acentuaram a mistura entre a cultura hip hop e as performances negras locais, como samba e capoeira. Os MCs do funk surgiram nesse contexto, em conjunto com as equipes de som, que foram agentes desse processo.

Dessa forma, “o funk seria uma prática local daquilo que alguns intelectuais negros chamaram de diáspora africana” (Lopes, 2011, p. 28). Naquela época, em que a elite brasileira estava submergida no movimento antropofágico, “só me interessa o que não é meu” (Andrade, 2011, p. 13) e o que convinha era importar as culturas para reelaborá-las. Os jovens funkeiros também se interessaram por aquilo que era do outro, mas não de qualquer outro, os funkeiros foram procurar suas músicas na cultura afro-americana. Essa música alimentou a irradiação cultural negra, uma linguagem diáspora, disseminada através da música e relacionada à construção da identidade de jovens negros habitantes de territórios urbanos marcados de formas análogas pelo racismo, a pobreza e a segregação espacial. Assim, como argumenta Lopes, para compreender a cultura da diáspora negra não é necessária uma volta às origens culturais na África. O funk é uma ressignificação local dessa cultura hip-hop, assim como é o reggaeton nos países de fala hispana da América Latina.

Num segundo momento, a partir do ano 2000, a base rítmica Volt Mix foi substituído pela base rítmica chamada Tamborzão, caracterizado por uma batida de atabaque eletrônico, com letras que começam a incluir um explícito conteúdo sexual. Essa nova vertente passa a receber o nome de “Funk *Putaria* em referência a temática das letras e como Funk *Montagem* em referência ao ritmo e melodia” (Lopes, 2011, p. 154). O funk *Montagem* consiste em recortar fragmentos de músicas ou colocar pequenas melodias uma depois da outra, repetindo elas continuamente em forma de *loops* sobre a base rítmica do tamborzão. As letras são breves, às vezes são só palavras que não chegam a construir uma frase, as quais também são constantemente repetidas em consonância com o ritmo. As frases citadas nas letras são referidas a questões sexuais, nomeações e posições femininas em relação ao sexo. Este tipo de funk de explícito conteúdo sexual é ouvido principalmente nos bailes funk de comunidades, criando grande sucesso,

quase não chegam a ser tocadas nas rádios, o público alvo principalmente é o povo da favela.

Com o passar do tempo, o funk foi ganhando vários apelidos ou várias formas de ser chamado na cidade do Rio de Janeiro. Em depoimento do DJ Luciano para o site *doladodeca.com.br*, ele disse que o chamou de “atabacão” ao fazer sua primeira produção sobre uma bateria eletrônica com um som de atabaque bem grave. Ele faria um *loop*, programação que repete o som constantemente, do atabaque, dando o nome de “atabacão”. A principal mudança em referência ao funk da época era a percussão, mais batidas por minuto, passou de 124 bpm para 129 bpm. Mas foi na Cidade de Deus que o “atabacão” foi apelidado de tamborzão, durante o Festival de Galeras dos Coroados, no ano de 2000, nome pelo qual também é chamado atualmente. Também é chamado de “batidão” e de “pancadão”, em referência ao som, qualificado como um golpe ou choque, um ritmo que bate, que agita, estremece e faz vibrar.

O nome “tamborzão” faz referência à predominância da pulsação do tambor na base rítmica do funk. O *ilú*, tambor da base do funk, está caracterizado por levar o tom e o ritmo já desde os rituais afrobrasileiros, realizando uma transposição dessa função na música funk. O *ilú* é o principal instrumento do candomblé, usado para a transmissão de mensagens cifradas entre os homens e seus orixás, o tambor como meio de conexão com a divindade.

O funk passou por vários momentos na sua transformação. Com o crescimento do mercado varejista nos subúrbios da cidade, o funk como produto da favela começou também tratar sobre o assunto. Começou fazer referência ao mercado varejista, como forma de enviar mensagens a grupos rivais, de expressar poder ou simplesmente para relatar a realidade de violência como se vive nas favelas. Esse tipo de funk passou a se chamar como funk proibido ou “*Proibidão*” (Fascina, 2009) no final da década de 1990 e no início dos anos 2000. Assim, o funk, além de ser relacionado com a favela, com os pretos e pobres, passou

também a ser relacionado com o crime, de forma generalizada. Como consequência, quem gostava de funk também começou a se considerar criminoso, cada vez foi mais difícil separar a música dos preconceitos sociais, que ainda existem até hoje.

No ano de 2008, um grupo de MCs e DJs que tiveram seus começos nos anos 90 e foram excluídos do mercado fonográfico do funk por não acompanharem as mudanças que aconteceram no estilo musical, decidiram se reunir e construir um novo sentido para o funk, diferente dos novos caminhos seguidos, propondo uma volta ao funk original. Assim surge o *funk de raiz*, um funk voltado a temas de caráter político e social, que busca uma reivindicação das origens do estilo. Muito diferente da raiz construída para o samba pela elite brasileira, aqui se tratava de reivindicações de “sujeitos marginalizados dentro de uma prática que também é considerada marginal” (Lopes, 2011, p. 26).

Esses funkeiros entraram em cena para fornecer um significado político para suas performances e organizaram as chamadas rodas de funk. Em 2008, esse movimento político se transformou em uma associação chamada APAFunk (Associação de Amigos e Profissionais do Funk) que foi parte importante na luta contra as repressões policiais e pretensões de acabar com o funk. Essa associação conseguiu a promulgação da lei 5.544/09 em setembro de 2009, que define o funk como um movimento musical de caráter popular, patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro. No parágrafo único, se exclui dessa classificação o funk proibidão.

A partir de 2010, se produz uma nova variante nas bases rítmicas do funk, se introduz o chamado *Beatbox*. Segundo Carlos Palombini, a palavra *Beatbox* designa loops vocais com função de base, cuja origem é atribuída a Mr. Catra (Palombini, 2015, p. 2). O Beatbox começa a se descolar gradualmente do tamborzão a partir de 2008 e ganha vida própria a partir de 2010. Recupera a diversidade das cores percussivas, característica do Volt Mix da época dos anos 90, e a integra à unicidade do evento produtor de som, característica do Tamborzão; assim surge o Beatbox. Essas mudanças nas bases rítmicas aparecem

em consonância com o contexto social no qual se desenvolve o funk na favela. Nos anos 90, a base perde agudos quando, no final dessa década, os principais bailes de corredor estão fechados. Depois a base perde graves quando, no final de 2010, os principais bailes de comunidade estão proibidos. Mas, mesmo ao “desocupar o grave e o agudo e concentrar sua identidade de gênero musical na região da fala, onde o ouvido é mais sensível, o Funk Carioca atualmente consegue renovar sua identidade” (Palombini, 2015, p. 5).

4.2 As mulheres funkeiras

O funk é um gênero versátil, sempre em movimento e se transformando, incluindo novos elementos. As músicas de moda podem mudar de um mês ao outro; assim, o novo de hoje, dentro de umas semanas, não o será mais. As mulheres sempre estiveram presentes no gênero, porém a partir da década do 2000 foi crescendo o número de Mcs mulheres. Uma das primeiras MCs a se destacar foi a MC Tati Quebra Barraco, que começou sua carreira nos anos 90, na comunidade Cidade de Deus, e é conhecida e respeitada como uma das pioneiras do funk feminino. Outra Mc que surgiu na mesma época foi a Deize Tigrona, também da comunidade Cidade de Deus. Entre outras também estão a Mc Dandara e a Mc Cacau.

Foi a partir da década de 2000, quando começa a ser chamado de *funk putaria*, que a participação das mulheres como dançarinas e como MCs foi aumentando. Tanto a introdução do elemento sexual como a relação com o mercado varejista, lhes deu grandes destaques em jornais do Brasil. Mas, ao mesmo tempo, o estilo cresceu e foi ganhando espaço nos eventos da cidade e, seus artistas, maior espaço em revistas e programas de TV. O funk se converteu na “cara do Rio de Janeiro”. Herschmann diz que esse mesmo processo de estigmatização do funk foi paradoxalmente acompanhado pela glamorização dessa

prática musical, o mesmo discurso que criminaliza é aquele que exalta (Herschmann, 2005, p. 91).

Os elementos pornográficos no funk destacam os papéis de gêneros. Uma parte considera esses conteúdos alusivos ao incentivo da violência contrários à mulher; por outra parte, é chamado de um “novo feminismo”, “por falar abertamente sobre sexo em nome das mulheres da favela” (Lyra, 2006, p. 154). Em consequência das performances da mulher, ele seria uma resposta aos atos da fala dos bondes masculinos. Essa ambiguidade será reencontrada adiante, a partir da articulação que tentaremos com a teoria psicanalítica: a mulher como degradada ou idealizada, em Freud, ou como falo, por um lado, ou além do falo por outro, em Lacan.

Com a entrada do funk putaria, a relação entre os sexos passa a ser a principal temática. Mas, nesse diálogo entre os sexos, havia uma assimetria e desigualdade. Os bondes masculinos começam a cantar sobre comportamentos sexuais e dançam de forma feminina, enquanto as mulheres começam a cantar sobre sua sexualidade abertamente. Os MCs e as MCs começam a realizar duas versões das músicas – uma “light”, para tocar na rádio, e uma proibida, com alto conteúdo sexual explícito, para tocar nos bailes.

Mas, essa sexualidade não é alheia ao Brasil. Segundo o jornalista musical Rodrigo Faour (2008), o lundo, o maxixe, a marchinha, o samba e até a própria MPB sempre foram permeados de temas eróticos. As paródias em duplo sentido e refrões pornográficos fazem parte de muitos gêneros musicais brasileiros. Como diz Lopes, o tema do sexo não é algo estranho às manifestações da diáspora africana. Pelo contrário, trata-se de um tema muito presente na cultura e nação brasileira, não é um privilégio do funk. No Brasil, o estilo chamado axé music é considerado por Ceccheto & Farias (2002) como o encarregado de trazer uma “especularização do ato sexual a partir de letras de música cada vez mais

explícitas, assim como coreografias típicas”, na virada dos anos 80 para os anos 90. Atualmente, o que mudou foi o lugar dessa pornografia.

A pornografia agora tem um lugar: “como estilo dominante, na indústria cultural como um todo, essa é a novidade” (Ceccheto & Farias, 2002, p. 59). Uma popularização do sexo, que, como explica Lopes, acontece por uma expansão do mercado do erotismo e do sexo. Como um assunto de caráter público, o sexo passa a ser uma mercadoria. Por conseguinte, “nesse contexto ultra-modernizante, no qual o sexo passa a ser uma mercadoria altamente vendável, é que essas personagens da cena funk atual têm lugar” (Lopes, 2011, p. 161). O sentido de liberdade sexual está muito ligado ao comércio e à industrialização do erotismo. Assim, o funk é incorporado à indústria pornográfica e a própria funkeira faz usos dos elementos pornográficos para conseguir espaço no funk (Faour, 2008, p. 345).

As performances de gênero são encenadas de modo polarizado: entre o espaço da sexualidade e o espaço de compromisso ou casamento, existindo uma ênfase na dominação masculina com um padrão assimétrico entre gêneros. O homem se posiciona como o “macho jovem e sedutor”, oscilando entre os dois polos anteriores, e a mulher, que pode ser a fiel ou a amante, não pode oscilar entre esses dois lugares da sexualidade, o que acabaria com o padrão de dominação masculina (Lopes, 2011, p. 171). No entanto, mais à frente veremos como a mulher também consegue uma posição de dominação no amor, embora seja mais pela via masculina que pela feminina.

A dualidade entre a mulher fiel e a amante constitui uma grande temática entre as músicas do funk putaria. Pode haver analogia entre elas e o par freudiano da virgem e da puta? Veremos no próximo capítulo.

De todo modo, uma quer se posicionar como sexualmente superior à outra, o que descreve um tipo de comportamento de rivalidade feminina o que invalidaria todo o feminismo possível, já que o movimento feminista, pelo

contrário, tem como plataforma política a construção de uma “solidariedade” entre as mulheres (Nicholson, 2010).

A “novinha” é uma outra personagem feminina típica encenada nos atos da cena do funk. Trata-se de uma amante que é significada pela sua pouca idade, são jovens menores de idade. A “novinha” é significada como objeto do desejo ou como aquela que dá prazer ao homem (Lopes, 2011. p.173). Para nós, o principal será o momento em que a mulher começa a tomar conta da cena do funk, o que coincide com a incorporação da performance da “cachorra” e seus inúmeros desdobramentos como “piranha”, “puta”, “mulher fruta”, “cicciolina”, “solteira”, “lanchinho de madrugada”, entre outras. As “cachorras” representam as identidades de gênero no funk carioca. A primeira mulher a incluir a palavra cachorra em letras de funk foi MC Tati Quebra-Barraco, na música “*Boladona*”. Depois dela, outras MCs começaram a usar termos semelhantes. De maneira similar, a temática é sempre sobre a sua agência na conquista e no sexo. Porém, Carvalho indica que essa reivindicação para si sobre o poder de ação no jogo da paquera acontece por meio de um vocabulário que é fundamentalmente masculino. No ano de 2007, as Gaiolas das Popozudas introduzem o termo “piranha” com a música “*Agora tou piranha*”.

Predominam no funk a características da animalidade no emprego de termos como “cachorra” e “piranha”. Relacionadas a um vigor sexual feminino, que descreve a mulher como ativa e ferosa. Lopes explica que, segundo Bakhtin, essas características descrevem o rebaixamento do corpo por meio de uma linguagem que exalta o baixo corporal e carnaliza a identidade de gênero.

Uma outra característica se refere ao grande conteúdo racial ligado ao funk, muitas vezes de maneira implícita. A maioria das cantoras são negras ou mulatas, cuja imagem ressalta pela negação da origem e da cor. Como disse A. Lopes, na medida em que são mais populares, elas vão apagando certos símbolos de beleza negra em seus corpos. Ainda o padrão de beleza branca é o modelo para

caracterizar o que é belo na cultura brasileira, a cultura da diáspora africana não foi significativa na leitura dos corpos no estilo do funk, os cabelos são alisados, pintados de louro, são usadas lentes de contato, tentando “embranquecer” ou domar as raízes negras. Os significados raciais quase nunca aparecem, senão pela sua negação. A reivindicação da sensualidade passa pelo apagamento do excesso de negritude de seus corpos, aproximando-se da figura da mulata sensual. A valorização da mulata na cultura brasileira se constrói em uma ambivalência: como um símbolo de feminilidade graciosa, que, entretanto, ajuda a revelar o que se pretende esconder, a rejeição da negra preta (Correa, 1996, p. 37).

Segundo, a mesma autora, o funk putaria não obedece a reivindicações feministas, não é um funk feminista. Ela descreve que o tema sexual é altamente enunciado e carnavalizado na cena do funk, que as mulheres vão retificando esse lugar do objeto sexual, mas, muitas vezes, subvertem a lógica de tal lugar, reivindicando um papel ativo para si no jogo sexual. O funk putaria encarna a forma como a sexualidade tem sido vivida, dramatizada e carnavalizada pela juventude subalternizada, mas também existem certas pressões para que essa performance seja disseminada. As mulheres não ocupam posições de poder dentro da indústria funkeira que determina o que dá dinheiro ou não. Então, muitas mulheres que cantam funk putaria decidem entrar no estilo porque isso “dá dinheiro”. O corpo erotizado tem um valor de permuta, tomado pelo seu valor de troca, enfatizando sua significação sexual a partir do cálculo. O corpo virou uma mercadoria que vende, e nisso se encontra a mercantilização da sexualidade.

Toda nossa questão será: seria essa sexualização inerente ao falicismo, ao gozo fálico, ou ela poderia comportar uma dimensão não toda, referida ao Outro gozo?

5 Sobre as letras de funk carioca

Nesse momento conclusivo da dissertação, gostaria de apresentar algumas letras de funk apenas para ressaltar o que vimos com Freud e Lacan. Não há nenhuma garantia de objetividade nessa seleção, porque não realizei uma pesquisa de campo ou social. Por isso, aquilo que apresento a seguir é mais uma elucubração, uma ilustração dos conceitos psicanalíticos por meio do funk.

Desse universo muito pessoal de intérpretes de funk, escolhi principalmente as cantoras mais emblemáticas por sua trajetória musical, como Tati Quebra Barraco, as letras do Grupo Gaiola das Popozudas, especialmente da Valeska Popozuda, da MC Pocahontas, MC Marcelly, MC Katia e MC Nem. Evidentemente não estamos trabalhando em um registro autoral, elas são só emblemáticas, encarnam e personificam essas letras. Dentro das inúmeras cantoras de funk, elas me pareceram mais envolvidas com o tema da mulher, seja rebaixada, seja poderosa.

Cabe ressaltar que, no ponto de vista dessa dissertação, não faz diferença o sexo do intérprete das letras. As letras foram escolhidas como mera ilustração, e não há interesse em analisar seus autores, nem a psicologia das cantoras. As letras servirão como paradigma do que falamos.

As letras foram separadas e agrupadas seguindo algumas categorias definidas a partir dos postulados teóricos freudianos e lacanianos, buscando partir das temáticas mais comuns no universo do funk sobre a relação entre o homem e mulher.

5.1 “A mulher do cara” e a mulher fiel

O lugar da “mulher” se constrói com várias características peculiares nas músicas do funk, uma que ressalta é o ponto de referência da relação com o

“homem”. Nosso método de leitura se apoia na teoria do significante de Lacan, já esboçada no capítulo 2.

Um significante não tem valor em si, apenas em relação a outro³⁴. Portanto, vamos extrair alguns significantes das letras das músicas e veremos quais sentidos assumem nessa estrutura, nesse jogo de significações definido pelas letras.

A delimitação do campo semântico do que envolve o significante “mulher” se define em relação a significantes que remetem ao papel masculino. Veremos nas próximas letras que essa figura – que podemos inferir que seja do homem – se faz representar pelos seguintes significantes: “cara”, “patrão”, “chefe”. E é com esses termos que “mulher” se posiciona. O tratamento das letras vai seguir esse método de colocar um significante em relação ao outro.

Ela me chama de otária, por eu ser a fiel, por ser a mulher do cara (*Mulher do cara*, MC Pocahontas)

Nessa letra, “a mulher do cara” é aquela que tem o marido que todas desejam ter, porque assim ela consegue certo status, “anda no porte, desfila nos melhores carros, anda na moto mais pica, se sente patroa do lado do homem que as outras sonham ter”.

A característica principal da mulher do cara é sua fidelidade. Ser uma mulher fiel ao “cara” garante para ela ter uma série de benefícios em relação às outras mulheres, ser a patroa, conseguindo uma posição de poder. O que quer dizer fiel? Veremos adiante, por enquanto vamos tentar compreender o campo semântico do “cara”.

³ LACAN, J., (1947/1998) A instância da letra ou a razão desde Freud, in *Escritos*. Rio: Zahar, p.496-533

⁴ ARRIVÉ, M. *Linguagem e Psicanálise – Freud, Saussure, Pichon, Lacan*, Rio de Janeiro: JZE, 1999.

“Cara”, é uma gíria muito empregada na cidade do Rio de Janeiro, para se referir de maneira informal a uma pessoa do sexo masculino, mas o uso do termo na expressão “O cara” refere que não é qualquer um. O artigo indica uma distinção, é aquele homem que tem poder, que é reconhecido por seu lugar dentro de um grupo, por uma atividade ou por portar propriedades materiais, pelo qual vira objeto do desejo de muitas mulheres. A seguinte música do Mr. Catra nos descreve “O cara”:

Várias dedeiras de braceletes e no pescoço vários cordão
 Eu gosto quando ela me chama de chefe
 ou então me chama de patrão
 Mas a outra se sente segura comigo
 Porque sabe que eu tenho disposição
 Sou sujeito homem, meu papo é um tipo
 Em troca eu tenho muita munição
 Pela humildade, sou considerado em qualquer jurisdição
 De cima pra baixo, pro lado e pro outro,
 Eu faço a danada chorar de tesão
 Olha só como ta as novinha, olha só como ta as cachorras
 Elas só te da mole hoje em dia, se tu tiver portando alguma coisa
 Garrafa de whisk Absolut, e vários baldes de Redbull
 As novinha já chega pra perto, de mim balançando o bumbum,
 Eu falei deixa as novinha chegar pra perto do pé de pano,
 Porque eu quero que as novinha, novinha, vai...
 (*Ela me chama de chefe, Mr Catra*)

Ele não usa o termo “O cara”, mas outros significantes, como “patrão” e “chefe”, que são também utilizados pelas letras como referência ao significante “mulher”, definindo entre eles um o campo semântico específico.

Não parece forçado aproximar “O cara” daquele que detém o falo, segundo Lacan. Lembrando que no texto “A significação do falo”, se apresenta o falo como um significante, então ser “O cara” é apenas ter esta marca distintiva: dentro todos os que têm coisas, eu tenho além delas um “a mais” um “plus” de significância, como vimos no capítulo 2.

No jogo edípico, “O cara” oferece “muita munição e disposição”; também para ser procurado, tem que estar “portando alguma coisa”, “várias dedeiras de braceletes e no pescoço vários cordão [...] Garrafa de whisk Absolut, e vários

baldes de Redbull” é dessa forma que “as novinhas chegam por perto”. “O cara” elabora um semblante de poder para atrair o desejo feminino.

Nesse sentido, se fazer semblante quer dizer em fazer acreditar o Outro que há alguma coisa ali onde há um vazio (Miller, 2010, p. 2). No jogo de semblantes em nossa cultura, segundo Lacan, entre homem e mulher, ele aparenta o ter e a mulher o ser, se cria uma relação de parecer que possibilita o cortejo e as relações entre os sexos. O homem demonstra uma aparência de ter o que ela está procurando e ela aparenta ser o que ele precisa. Esse jogo de semblantes aponta ao descobrimento freudiano: o desejo, que desde o começo está muito ligado a algo que é sua aparência, ou, para dizer em outros termos, com sua máscara. Assim, o jogo do amor se converte em um jogo de máscaras: dar o que não se tem, ou seja, dar ao homem aquilo que ele não tem, quer dizer, que não tem o falo (Lacan, 1957-58, p. 157).

O significante “mulher” remete ao significante “cara”. Nada dirá do que tem como próprio o significante “mulher” porque se constitui a partir das referências de um outro; esse significante não diz nada a respeito da semântica que constituem os seres sexuados do lado da “mulher”.

Os que se constituem do lado feminino só terão acesso a esse *plus*, que ordena e hierarquiza o acesso ao gozo alienando-se aos significantes e significações do “cara”. Essa é a fidelidade.

A “mulher do cara” precisará passar por ele para dizer algo dela para se caracterizar como sujeito, se constituindo em referência a um outro, em referência ao “cara”. O “cara” se faz o portador do falo e a “mulher do cara” vai ter acesso ao gozo conferido por esse significante de maneira indireta, por procuração.

Uma música da Mc Katia, chamada “Sou a primeira dama, sou a mulher do patrão”, também fala da mulher do “cara” – que, como a música anterior, se caracteriza por ser fiel ao patrão, garantindo a posição de ser a primeira dama entre as outras mulheres:

Quer caó vai ter caó
 Respeita a letra desse cordão
 Sou a primeira dama
 Sou a mulher do patrão
 A rivalidade já está formada
 Eu te odeio e você me odeia
 Tu não é mais mulher do que eu
 Você não possui duas bucetas
 Não aturo piranha
 Falando aquilo e isso
 Hoje sou fiel no luxo mais já fui fiel no lixo
 Já passei fome com ele
 Dormi em fila de cadeia
 Já apanhei já me humilhei
 Comi ovo na santa ceia
 (*Sou a primeira dama, sou a mulher do patrão, Mc Katia*)

A mulher do patrão ganha um privilégio em relação às outras, ela consegue ser a primeira, significação que procura no “patrão” e através da qual obtém um nome para ser chamada.

Na lógica masculina, fálica, dois é maior que um, duas “bucetas” valem mais que uma. Tal como a letra disse “Tu não é mais mulher do que eu, você não possui duas bucetas”, só se a outra mulher portasse duas “bucetas” seria mais poderosa. Mas, como isso não é possível, a primeira dama apresenta a característica que faz seu diferencial: sua fidelidade, se estabelecendo como uma mulher de exceção para o homem.

Por ser fiel, ela se considera “mais mulher”, porque antes de ser “fiel no luxo foi fiel no lixo”, se manteve com ele como parceira frente às dificuldades.

Uma outra música com uma temática similar é “Mulher do patrão”, da Mc Talita, que, de igual forma, se destaca pela fidelidade que guarda para o patrão. Ser chamada da “mulher do patrão” cobra uma importância identificatória e fornece um reconhecimento social importante. A letra é a seguinte:

Tá na pista com outra mulher (2x)
 Mas no final das contas sou eu que sou a de fé.
 Tá na pista com outra mulher (2x)
 Tá na pista com outra mulher
 não tou nessa iludida
 Mas a mulher do patrão não pode ficar perdida
 Tem amor a minha vida e jamais eu vou trair
 Mas eu tou rolando o dele para poder me produzir

porque eu tenho varias lutas, já ganhei varias batalhas
 e para essas passar fome, eu deixo só as migalhas.
 No berço da madrugada ele faz e acontece
 Mas quando passa comigo finge que nem te conhece
 Passou empinando a bunda e jogo meu cabelão
 quem é essa daí?, quem é essa daí?
 é a mulher do patrão”.
 (*Mulher do patrão*, Mc Talita)

Podemos sintetizar que o que vincula o “cara” e a “mulher do cara” é a fidelidade. Ela aceita que ele tem o poder e fica com ele, não disputa com ele, conseguindo um acesso ao poder por via indireta, por estar com o “cara”. O falo não se refere com um órgão sexual, mas com alguma coisa que ele tem que ela deseja no nível simbólico. Resumindo: por ser fiel, parceira, ou seja, por jogar o jogo fálico, alienando-se sempre aos significantes de seu “Cara”, ela ganha um lugar de exceção. Essa atitude fiel produz uma mulher de fé, a mulher de fé sai da série das outras mulheres e ganha um lugar especial.

Vemos como se apresentam um jogo fálico, que reflete o jogo edípico, na partilha dos sexos, segundo o falo, para a formalização lacaniana. A mulher do cara joga o jogo do falo, ela passa um contrato de que ela vai ser fiel e, sendo fiel, ganha a exceção.

A mulher fiel parece demonstrar mais uma relação de parceria que de submissão. Poderíamos dizer que isso é análogo ao que Freud considera que deve ser a relação entre os sexos, relativizando-se, claro, os termos da época?

Quando sua prometida Martha Bernays escreveu a ele sobre o ensaio “A submissão da mulher” (1869), de John Stuart Mill, Freud respondeu “espero que estejamos de acordo em que administrar uma casa e educar os filhos requer da pessoa tempo integral, e praticamente elimina qualquer profissão” (Molina, 2011, p. 158).

Sabemos que nem sempre são estes os termos de Freud, mas, ao menos nessa passagem, ele aparentemente marca uma espécie de contrato ou uma parceria no qual ambos devem concordar em ocupar duas posições diferentes no

jogo fálico. O que parece similar com o que acontece no caso da “mulher do cara”, que aceita esse contrato, se colocando como fiel e aceitando o espaço do “cara” como portador do falo. O lado feminino no jogo fálico é aquele que joga o jogo de ser fiel, não precisa ter uma essência feminina.

5.2 “Fiel vs Amante”

Mas nem tudo no jogo fálico, edípico, se define pelas relações entre aquele que tem e o que não tem. A figura da outra mulher é fundamental. É o que aparece nas letras de funk na disputa entre a fiel e a amante. Outras mulheres parecem dar maior satisfação para o “cara” do que a da posição da “de fé”. Isso a coloca em termos instáveis, por que ela tem que disputar com a amante, que aparentemente experimenta uma satisfação diferente da dela.

Se Freud tem razão e a clivagem entre objeto idealizado e objeto rebaixado é uma das condições inerentes ao desejo em nossa cultura, a mulher do cara, ao ganhar um lugar especial, tende a ter menos gozo que a rebaixada.

A música “Mulher marmita”, do grupo Gaiola das Popozudas, faz referência à mulher fiel, referência cantada por uma outra mulher, de postura oposta, que a critica por ficar em casa e aceitar as infidelidades do marido. A “fiel” parece estar em contraposição com uma outra figura muito presente nas letras do funk que envolve uma mulher na rua.

Tu esquentá sua cabeça pra falar que é fiel, enquanto você esquentá, estou com ele no hotel. Então sai! Saia saia saia sai mulher marmita, tu esquentá e a gente frita!

(*Mulher Marmita*, Gaiola das Popozudas)

A música da “mulher marmita” traz à cena outra coisa. Uma via de interpretação seria a de que “O cara” não fica com a mulher marmita na hora do sexo, mas com a amante, ou, ao menos, pode-se dizer que a mulher de fé esquentá, mas a amante, ou a da rua, “frita”.

Há uma oposição que não é apenas da ordem de uma disputa de poder, de um lado está a fidelidade, e, de outro, está do lado a “fritura”. E o que é a fritura? É uma satisfação diferente da satisfação que experimenta com a “mulher do patrão”.

Aqui podemos lembrar a oposição lacaniana entre o gozo fálico e o outro gozo. Elas têm um gozo sexual que não se contabiliza, que é essa “fritura”, que não pode se definir exatamente. Diferente do gozo da “mulher do cara”, que é contável e materializável, do lado do gozo fálico.

A mulher que não é fiel parece encontrar e favorecer um gozo muito além do gozo da parceria da marmita, tanto para o homem quanto para ela mesma. No nível desse gozo, que não é mensurável, a marmita não pode competir com a fritura, para ter esse gozo precisa estar no lugar de objeto e não de sujeito parceiro.

Esse é o maior paradoxo do feminino no campo edípico freudiano segundo Lacan. A posição feminina inclui essas duas faces da moeda, ela pode ser parceira do homem e estar no gozo fálico, inclusive em uma posição passiva, alienada; ou ela pode ser objeto do homem, no sentido de objeto rebaixado, e, além disso, estar em um Outro gozo. A mulher fiel é a mulher que é objeto, mas não rebaixado. A amante é Outra coisa, que ele não consegue largar, mesmo querendo, porque nela encontra um gozo sexual diferente, assim como a amante consegue um gozo que a mulher do cara não consegue ter.

O lugar da amante é um lugar ambíguo, porque ela tem o lugar do gozo só como objeto e não pode se apropriar desse gozo. Encontraremos essa situação em outras letras de funk. Em defesa da mulher fiel, a letra da música “Para as amantes”, da Tati Quebra Barraco, disse o seguinte:

Recadinho pras amantes
diz que beijam geral
Quando tu encontrar o seu vai querer passar moral
Se liga nesse papo que a fiel vem te dizer

Quando tu encontrar o seu todo mundo vai querer
 Todo mundo vai quereeeeer (3x)
 Pras amantes eu mando assim óóóó
 O namorado é meeeeeeu
 Quando você tiver disposição
 Tu vai encontrar o seu
 Quando tu encontrar o seeeeeeu
 Todo mundo vai quereeeeer
 (Para as amantes, Tati Quebra Barraco)

Como explicação desse paradoxo feminino entre o gozo fálico e o Outro gozo, na música anterior, a fiel dá um aviso para a amante. Ela pode passar a ser fiel, encontrar o seu amor e estar no lugar dela. Quando esse momento chegar, outras mulheres vão desejar seu parceiro e ela vai viver o que já fez com as outras. Isso revela que a mulher pode passar pelos dois lugares em diferentes momentos, pode passar do gozo fálico ao suplementar, e vice-versa, mas dificilmente com o mesmo homem do qual é amante. Não há uma oposição absoluta entre esses dois lugares, toda mulher vive essa disjunção, há uma reversibilidade nessa posição de objeto a de sujeito para a mulher.

Freud, nos casos de histeria, reparou na importância da figura da outra mulher (Freud, 1985, p. 45). Elas podem encarnar “A mulher perfeita” para a mulher que se pergunta sobre seu gozo.

Como a satisfação só existe quando se aliena ao homem, quem tem essa satisfação não sabe explicar muito bem o que ela significa. A mulher não consegue responder pela falta de simbolização da posição de objeto. Ela procura a resposta, seja por meio da identificação ao homem, seja buscando na mulher amante o segredo da satisfação.

Um exemplo dessa posição frente à outra mulher como referência do gozo é o famoso caso Dora, de Freud. Ela foi levada no consultório do Freud, apresentando uma série de sintomas histéricos desencadeados por uma situação familiar. Seu pai tinha como amante a senhora K, casada com um senhor K, esse casal tinha uma espécie de relação de quarteto com o casal, formado pelo pai e Dora, excluindo sua mãe (André, 2011, p. 173).

Ela ajudava a manter o relacionamento do pai com a senhora K, enquanto aceitava as insinuações de amor do senhor K. Através dessa posição, Dora conseguia olhar aquela outra mulher, objeto do amor tanto do senhor K como do pai, sobre a qual supõe um saber sobre a feminidade.

Quando o senhor K, lhe diz “minha mulher não significa nada para mim”, cai o jogo no qual Dora mantinha seu interesse na senhora K, porque dessa forma podia intentar ter algum saber sobre esse Outro gozo. Ele só servia enquanto seu interesse estivesse na senhora K. Como o senhor K não tem como responder à pergunta pelo objeto, Dora tenta responder essa pergunta olhando para a senhora K através dele. Quando o senhor K disse que a senhora K não significa nada, desmente todo saber que ela tinha assumido sobre a senhora K, e a pergunta sobre a feminilidade recai sobre ela, apontando sua divisão.

Essa outra mulher, então, se apresenta como uma referência e dá uma orientação na busca do saber sobre ser mulher. Nessa mesma temática de ser a mulher fiel ou a amante, segue a letra da música “*Amante vs fiel*”, do famoso duo da MC Katia e MC Nem, provenientes da Favela Parque União, no complexo da Maré, onde começaram com a performance no ano de 2007. Na música, cada uma defende uma postura feminina, em oposição à outra, mostrando as vantagens de ser a amante e as vantagens de ser a fiel:

MC Katia (a fiel)	MC Nem (amante)
1. Se liga safadona no que eu vou te falar contigo é só cachorrada, comigo é pra casar.	Resposta: Sou safada, sou cachorra e também sou sem vergonha mas ele te deixa em casa e me leva pro verona.
2. Ô amante cheia de marra Vê se para de gracinha Ele jamais te faz mulher Ele te faz é de quentinha	Resposta: Eu não quero nem saber Se você é a de fé pois é a mim que ele procura, ele não larga do meu pé. Resposta: O fiel, recalçada, o melhor é

<p>3. Amante meu papo é reto Comigo tenta quem pode A sorte está lançada Se não gostou me engole</p> <p>4. Ô amante recalçada Para de ser assanhada Pensa que está abalando Mas está sendo enganada mas se tu quer continuar Essa parada então valeu Eu estou despreocupada Porque o marido é meu Se não gostou me engole</p>	<p>ser amante enquanto eu beijo o seu marido tu se acaba lá no tanque Lava, passa e cozinha Faz tudo direitinho Só pra te deixar bolada Eu tô beijando seu marido</p> <p>Resposta: Eu tô comendo o seu marido</p>
---	---

O feminino do gozo oscila entre estar de um lado ou outro, defende um lugar em detrimento do outro.

Para os fins de recapitular essa ambiguidade da posição feminina na partilha sexual edípica fálica, entre a posição de parceira e a posição de objeto nos é de grande utilidade essa letra “*Fiel vs amante*”. Desde o ponto de vista de Lacan, essa disputa não acaba, não há um lado melhor que o outro, essa dialética só exemplifica a divisão que há em cada sujeito que está do lado feminino. Os seres sexuados do lado feminino convivem, ao mesmo tempo, com uma divisão entre essas duas posições.

No confronto, a “amante” é quem aparentemente tem mais valor, sua independência é ressaltada pela impressão de experiência e saber sexual. Porque ela, mesmo sendo a outra, levanta o desejo do homem, que a procura para satisfazer as fantasias que não satisfaz com a mulher fiel.

Lembremos que, segundo Freud, o homem não consegue conciliar as vertentes carinhosa e a erótica pelo respeito à mãe simbolizado na mulher amada, ele deve vencer sua fixação infantil do respeito pela mãe e o horror do incesto

com ela e a irmã. A mulher amada vem ocupar a figura da mãe, o que impossibilita que o homem possa realizar com ela suas fantasias sexuais mais baixas. Precisa, então, de uma mulher rebaixada e eticamente inferior, com a qual não sponha repugnâncias estéticas para obter um gozo sexual pleno e se entregar sem escrúpulos à satisfação.

A “puta” cobra uma importância na satisfação sexual masculina, e parece denotar algum tipo de saber que a fiel vai tentar decifrar em relação ao “cara”. Mas, aí se revela uma ambiguidade entre as duas posturas, porque essa mesma “puta” também desconhece como faz.

5.3 Para além da dicotomia edípica

A letra “*Putá de um homem só*” apresenta uma proposta de solução desse paradoxo. Nela, se apresenta uma mulher que tem uma posição fiel, mas que também reivindica ser “puta”, como uma nova forma de ser a fiel, misturando a fidelidade com a satisfação sexual da amante. Ela é “de fé”, ao mesmo tempo em que “frita”. Assim é a letra da MC Marcelly:

Eu sou puta sim, de carteira assinada, sou MC Marcelly, não dou ponto sem nó, não sou puta de zona, sou puta de um homem só. (*Putá de um homem só*. Mc Marcelly)

Essa postura poderia ser considerada em contradição com a clivagem freudiana da vida amorosa, denotando que a linha que divide as duas posturas é ambígua e que elas podem oscilar para o oposto. No caso da seguinte música, “Larguei meu marido”, do grupo Gaiola das Popozudas, se apresenta também essa ideia de oscilação de lugar:

Eu lavava e passava,
tu não dava valor,
agora que eu sou puta você quer falar de amor.
(*Larguei meu marido, virei puta*. Grupo Gaiola das Popozudas)

Essa letra preserva ainda os dois lados, pois parece que ela consegue essa unificação dos dois gozos, mas só a partir de ficar solteira. Vemos, então, que essa dualidade entre as duas posições dificilmente se resolve.

Nessa mesma temática, por outra parte, em outra letra da MC Marcelly, é ressaltada a figura da mulher puta por cima da mulher fiel, só assim conseguem ter respeito e valor, como se apresenta, na letra:

Os homem só dão valor quando a mulher é prostituta.
 Não vem querendo arrasar dizendo que o meu bonde é puta!
 A mina, quando é certinha, pode crê, não tá com nada!
 Nós tem que ser prostituta pra aprender a ser respeitada.
 Toda mulher que é fiel um dia já foi chifruda.
 Agora chegou minha vez! Olha o Bonde das Prostituta!
 (*Bonde das prostitutas*. MC Marcelly)

“O homem só dá valor quando a mulher é prostituta”, o respeito é de valor e a prostituta é respeitada. Apresenta-se, assim, uma inversão dos lugares, a puta é que seria idealizada. Do ponto de vista estrutural de Lacan, isso não muda as coisas essencialmente, o que importa é que haja uma clivagem entre o idealizado e o rebaixado. A figura da amante e da prostituta estão muito interligadas, porém são diferentes, porque remetem a dois lugares de gozo diferentes.

Ainda há a hipótese de que as duas saibam da existência da outra, mas nenhuma desiste do homem comum, isso porque, assim, conseguem uma referência à feminidade através da outra. Vale lembrar Dora,

que acreditava que a mulher é aquela que sabe o que é necessário para o gozo do homem. O resultado disso é que ela está ausente no modelo, está ausente a função sujeito-mulher [...] não sabe o que ela suporta e culmina no recalque do homem. (Lacan, 1968-69, p. 130)

Na música chamada “O marido é nosso”, de Mc Nem, se exemplifica uma outra possibilidade de solução deste tipo para o paradoxo das duas posições femininas. Uma das possibilidades é a proposta de uma amante que a de fé aceite, fazendo uma solução de parceria, dividindo o mesmo “cara”. Aparece a amante valorizada como sujeito também como a fiel, não só como objeto rebaixado.

Sou amante com orgulho falo isso porque eu posso,
 o marido não é seu o marido é nosso,
 se é pra bater de frente demorô fiel,
 não tenta o marido é nosso,
 por favor me dê licença o que eu digo eu faço
 o que eu faço eu finalizo
 eu não sou a fiel mais ele também é meu marido,
 sou amante respeitada tô seguindo a minha vida
 se até hoje eu tô com ele é porquê ele me valoriza.
 (*O marido é nosso*. Mc Nem).

Já a música da Tati Quebra Barraco, “*Fama de putona*”, descreve uma mulher que tem alta popularidade por “comer” o marido das outras mulheres. A letra parece com outra, da MC Katia, chamada “*Marra de fudeca*”, na qual se a mulher identifica por arrasar no sexo, diminuindo o saber sexual da outra:

Não adianta de qualquer forma eu esculacho
 Fama de putona só porque como seu macho.
 (*Fama de putona*, Tati Quebra Barraco)

... tem marra de fudeca
 e diz que no sexo é um arraso [...]
 mas nem ser puta você sabe...
 (*Marra de Fudeca*. Mc Katia)

Como se vê, há sempre uma estabilidade e sempre parece haver uma espécie de saber envolvendo esse grande gozo que a outra mulher é que tem, assim como a senhora K e a amante. Qual seria esse saber?

5.4 A arte do sexo e o Outro gozo

Destacaremos a “arte do sexo” como nome deste saber que a mulher deve ter. Outras músicas da MC Katia refletem a importância de dominar a arte do sexo:

Na arte do sexo,
 pode crer que eu esculacho,
 faço tudo que ele gosta
 e pra ele eu fico de cabeça pra baixo...
 (*Na arte do sexo*. MC Katia)

Na cama eu tenho habilidade,
 por isso que ela me chama de puta!

Para o pesadelo dela, a fodona aqui sou eu! (2x)
 A rivalidade já está formada,
 eu te odeio, você me odeia...
 Tu não é mais mulher do que eu,
 você não possui duas bucetas.
 (*A fodona aqui sou eu.* MC Katia).

Como se vê a partir da letra da MC Katia, esse saber, essa outra satisfação que o amante dá para o marido é uma arte, não se contabiliza, não se aprende, não se teoriza. Diferente do conhecimento técnico, a arte desde antiguidade se definia como uma habilidade ou uma destreza que se põe em prática, não é um conhecimento aprendido.

No sexo, a mulher desenvolve uma arte, deve ter uma habilidade que não é da ordem de um saber fálico, é um saber ao qual se tem acesso por meio da experimentação, não se pode apreender pelas palavras, você tem esse talento ou não. E é justamente isso o que a prostituta tem, ela domina a arte do sexo ficando até “de cabeça para baixo”.

Que habilidade é essa? Sabemos somente que, caso ela esteja presente, haverá o ser chamada de “puta”, rebaixada. Esse saber fica relacionado com o uso do órgão sexual feminino, com seu sinônimo “buceta”, como o meio de satisfação do desejo masculino. Mas, o que conta mesmo é que ela é capaz de uma arte que a outra não tem, não é a quantidade de “bucetas”, nem mesmo a dela, é a arte de ficar de “cabeça para baixo”.

Justamente nesse ponto, Freud coloca sua pergunta: o que quer uma mulher? O que sabe uma mulher? O que é esse gozo feminino? É um continente negro para Freud, que Lacan chama de Outro gozo e que é fora do saber, como vimos. A resposta por hora, do funk é “a arte do sexo”.

5.5 “Para todas as piranhas”

O campo semântico relacionado com a mulher que é amante recebe várias denominações significantes nas letras de funk. As referências à amante se faz por

meio de sinônimos que revelam suas características. Um significante empregado como sinônimo de “puta” e amante é a palavra “piranha”.

Uns dos primeiros usos do termo “piranha” foi na letra do Grupo Gaiola das Popozzudas, “Agora eu sou piranha”, versão proibida da letra “Agora eu tou solteira”, que vimos acima. Na letra, ela se chama de “piranha” ao virar solteira e vai para o baile para procurar um homem. MC Marcelly, na versão proibida da música “Ela é malandra”, muda a palavra malandra por “Ela é piranha”, fazendo referência a uma amiga que sai cada dia da semana com um homem diferente.

Outra música das “Deusas do Funk” na versão proibida incita “Solta essa piranha que tem dentro de você” – na música original a palavra piranha é substituída por “danada”, chamando uma parte que existe dentro da mulher que precisa se libertar, relacionando isso com a sexualidade e a atitude desinibida.

O termo “piranha” é empregado pelos MCs masculinos nas versões normais das letras, não há uma dupla versão para o uso do termo para chamar a mulher. Algumas músicas recentes de alguns MCs usam a palavra “piranha” sem censura, nem substituição por outra:

Para todas as piranhas,
para todas as cachorras,
você quer, eu também quero,
queremos é que se foda.
(*Para todas as piranhas*. MC Magrinho)

Ela é a piranha da casa,
que dá para todo mundo,
depois diz que ela não fez nada, é safada
(*Piranha da casa*. MC Smith)

O Duduzinho já tá ligado em no seu passado,
dava vários perdido no seu namorado,
a vida é uma escola, acredite se quiser,
quem anda com com piranha, piranha é.
(*Quem anda com piranha*. MC Duduzinho).

Não fui só eu que peguei,
não foi só eu que comi,
o bonde todo te pegou piranha,
não mente para mim.
(*Piranha mentirosa*, MC Th)

Todos parecem aqui apenas desdobramentos da prostitua freudiana, objeto rebaixado, mas da “cachorra”, apenas sinônimo de “piranha”, seguiremos para a “cachorrona”, que parece apontar para Outra coisa, Outro gozo.

5.6

“Sou cachorrona mesmo”

A performance da cachorra foi uma das pioneiras quando a maioria das mulheres começaram a tomar conta da cena do funk. O termo que, como foi citado no capítulo anterior, foi introduzido pela Tati Quebra Barraco, na música “Me chama de cachorra”, depois foi se desdobrando em outros sinônimos como “puta”, “piranha”, “mulher fruta”, “cicciolina”, “amante”, entre outros.

A “cachorra” é uma mulher experiente e que tem certo saber sexual. O uso do termo carrega um exagero. Como explica Lopes, há uma atribuição à mulher de características de uma certa animalidade, relacionada com um alto vigor sexual, apresentado nas músicas com humor, ao mesmo tempo em que é degradante.

Apresenta-se na “cachorra” a mulher degradada como objeto de satisfação sexual, mas também se idealiza o gozo sexual, a obtenção de prazer e a satisfação dos instintos sexuais mais baixos, que, para serem realizados, precisam de uma mulher rebaixada. Ela tem acesso ao gozo que ninguém tem.

Uma coisa cai, se desprende, enquanto a outra se eleva, segundo J.-A. Miller, um dejetivo é aquilo rejeitado ao cabo de uma operação em que só se retém o ouro, a substância preciosa a que ela leva é o que se evacua ou que se faz desaparecer enquanto que o ideal resplandece (Miller, 2015).

O que resplandece tem duas formas. Pode-se dizer que o ideal é a glória da forma, enquanto o dejetivo é informe. Ele prevalece sobre uma totalidade da qual ele é só um pedaço, uma peça avulsa. O ideal que se eleva é a “arte do sexo” e o dejetivo, nesse caso, a mulher “piranha”, degradada.

Em consequência, temos que, no “funk putaria”, “o gozo é elevado à dignidade de Coisa, ou seja, ele não é rebaixado a indignidade do dejetivo, ele é sublimado, ou seja socializado”(Miller,2015). Dessa forma, o funk putaria constitui uma forma de “idealização” que, por meio da música, consegue a socialização do Outro gozo, sua integração ao laço social, ao circuito das trocas.

O termo “cachorra” continuou sendo usado com maior frequência desde os anos 90. Posteriormente, também começou ser usado na sua versão masculina “cachorro” para chamar os homens. Outra música da Tati Quebra Barraco diz:

Sou cachorra sou gatinha não adianta se esquivar,
vou soltar a minha fera
eu boto o bicho pra pegar.
(*Boladona*. Tati Quebra Barraco)

O grupo Bonde do Tigrão foi uns dos primeiros grupos masculinos que, no início da década do ano 2000, começou a usar a palavra “cachorra” na sua música chamada “O baile todo”:

uh só as cachorras uh uh uh uh uh!
as preparadas uh uh uh uh uh!
as popozudas uh uh uh uh uh!
o baile todo uh uh uh uh uh!

Na versão proibida da música “Agora estou solteira”, do grupo Gaiola das Popozudas, do termo “piranha”, que substituiu a palavra solteira, também aparece a palavra “cachorra” como sinônimo:

Eu vou pro baile procurar o meu negão,
Vou subir no palco ao som do tamborzão
Sou cachorroneira mesmo
E late que eu vou passar
Agora eu sou piranha e ninguém vai me segurar
(*Agora eu sou piranha*. Gaiola das Popozudas)

Há um pequeno deslocamento da “cachorra” para a “cachorroneira”, e gostaríamos dar importância a ele. A “cachorroneira” não é apenas a “piranha” de todo mundo, é a “piranha” que ninguém segura. Vamos reservar os termos de “amante”, “puta”, “piranha”, “cachorra” à mulher rebaixada e vamos imaginar que essa “cachorroneira” aparece envolvendo outra coisa a mais, como a senhora K,

como um Outro gozo. É uma coisa a mais que ela tem, que não dá para comparar com outra, até o ponto de se autonomizar e nem precisar do homem. Isso faz dela única, quer dizer que tem uma “buceta” diferente, que não entra na disputa com a amante.

Uma figura que se contrapõe a da “cachorra” é a “novinha”. Esse termo se refere a uma amante caracterizada pela sua pouca idade, porque geralmente são jovens menores de idade. É considerada como um objeto do desejo masculino ou como aquela que dá prazer ao homem por ser pouco experiente. Segundo Lopes, há uma proximidade com o universo infantil, muitos MCs começam suas carreiras no funk quando ainda são muito jovens, a distância entre a adolescência e a infância é construída por meio do alarde da atividade sexual, que marcaria a entrada na idade adulta. Essa passagem da infância para a idade adulta pode se ver nas seguintes letras, que a demonstram por meio da sexualidade:

Vem, vem, vem... Chama, chama, chama...
 Eu deixei de ser criança agora não tenho mais medo (2x)
 Vem, vem, vem
 Me leva no escurinho, me leva no escurinho
 Me leva no escurinho pra brincar com teu brinquedo
 Vem, vem, vem pro beco (4x)
 Eu deixei de ser criança
 Vem, vem, vem
 (*Vem para o beco, Mc Marcelly*)

Ela vem pro baile
 Quer dançar
 No trenzinho pra zuar com as novinhas
 Tá tirando uma onda bem louca
 Chamando atenção de sainha curtinha.
 Seu sonho de menina vai se realizar á á
 E sabe qual é o sonho dela?
 É vim pro baile ficar louca
 E escolher quem vai beijar!
 Pode escolher
 Quem vai te levar pra treta
 Tú que uma pegada branca ou tú que uma pegada preta
 (*Pode escolher. Mc Marcelly*)

A figura da novinha⁵ tem uma analogia com a figura da virgem. Já na vida sexual dos povos primitivos, a virgindade tinha uma alta valoração e envolvia vários tabus. Segundo Freud, é natural que o homem dê um valor supremo à integridade sexual da mulher, a demanda de que ela não leve ao casamento as lembranças do comércio sexual com outro homem constitui só uma ampliação do direito exclusivo de propriedade que constitui a essência da monogamia.

Deixaremos a “novinha” para estudos posteriores, basta ressaltar que ela também parece ligada a um gozo fora do sexual, fora do fálico, não uma arte do sexo, mas de todo modo fora de cena, outra figura possível do gozo suplementar.

5.7

“A buceta é minha”

Para concluir, uma última figura do Outro gozo no funk. Além da cachorrona e da novinha, o órgão sexual feminino como lugar de um gozo inexprimível.

Para Freud, a mulher não coloniza seu corpo a partir do falo, como o menino. O processo de desenvolvimento da sexualidade genital sofre uma interrupção, marcada por um deslocamento da erogeneidade do clitóris (pênis feminino) à cavidade vaginal (Freud, 1931, p.1), o qual explica que na fase fálica das meninas, o clitóris é a principal zona erógena. Mas, posteriormente, com a mudança para a feminilidade, o clitóris deve, total ou parcialmente, transferir sua sensibilidade, e ao mesmo tempo sua importância, para a vagina. Enquanto o homem só precisa continuar, na época de sua maturidade, a atividade que

⁵ Por outra parte se encontram as letras que ressaltam a figura da novinha como objeto do desejo masculino: “Novinha não se apaixonou/ O bonde dos irmão (2x,)/Pega uma vez e depois abandona (2x,)/Pronto pra qualquer momento, deixando as menina louca/ Eles tem várias mulher/E uma sabe da outra/São os rei da ousadia/Sempre representa a vera/Não importa o que eles fazem vira moda na favela/Se parar pro desenrolo/Sabe que leva pra cama/Novinha pode ate ir/Mais promete que não gama. (*Novinha não se apaxiona*. MC Marcellly). “No tambor ela dançou/Sobe e desce devagar/A novinha esculacha/Gosta muito de sentar/Agachando e subindo/Ela não para um segundo/Rebolando e rebolando/Deixando geral maluco/ Sou Duduzinho te dou um papo eu vou te dar um sacode/Na melo do tamborzão/Ou tu senta que senta/Ou tu sobe que sobe/Eu vou te dar um sacode (*No melô do tamborzão*, Mc Duduzinho).

executara anteriormente, no período inicial do surgimento de sua sexualidade. (Freud, 1932-36, p. 6).

Essa troca deixa o órgão sexual feminino, fixado na cavidade vaginal, marcado por um esvaziamento, uma ausência, em contraposição com o masculino, caracterizado por uma presença. Um vácuo de imagem. Um continente negro.

A referência ao órgão sexual feminino é muito comum nas músicas de funk. Na letra da música “Fruta estraga”, do grupo Gaiola das Popozudas, se faz referência ao órgão sexual feminino como causa do desejo do homem e uma resposta para as chamadas “mulheres frutas” do funk, que se chamam com nomes de frutas para atrair o desejo masculino:

Jaca, melancia qual é ?
 moranguinho e melão, não é isso que o homem quer
 sou a Valeska, eu sou mulher
 fruta tá na feira, buceta o que homem quer.
 (*Fruta Estraga*. Gaiola das Popozudas)

As frases “sou a Valeska, eu sou mulher” deixa ver que ela tem um S_1 que a representa e se insere no conjunto do gênero do feminino, dentro do qual se reconhece que “buceta é o que o homem quer”, o reconhecimento do seu órgão sexual feminino como o mais cobiçado do desejo masculino. Ela disse ter o que o homem quer, se coloca em uma posição fálica de ter e de saber. O título da música “fruta estraga”, faz referência às mulheres fruta “melão, melancia”, que são designadas por sua bunda evidente.

A fruta, tudo o que é aparente apodrece, se desperdiça e não se pode comer mais, enquanto a “buceta” nunca prescreve, o órgão sexual feminino, por ser obscuro, não caduca, ressaltando uma potência sexual infinita. Outra música popularizada pelo grupo Gaiola das Popozudas, chamada “A porra da buceta é minha”, também exemplifica a postura fálica feminina:

Eu vou te dar um papo,
 Vê se para de gracinha.
 Eu dou pra quem quiser,

Que a porra da buceta é minha! (2x)
 (A porra da buceta é minha. Gaiola das Popozudas)

O falo é meu e não é seu. Ela tem o poder do uso do falo, ao qual o homem pode aceder segundo a vontade dela. A mulher se encontra na posição de poder e dominação, não precisa procurar prazer no homem; pelo contrário, é ele quem precisa beber da sua fonte. No mito da Terésias, ele muda de sexo e foi mulher durante sete anos, por isso, atesta ante Júpiter que as mulheres são as que gozam. Essa postura fálica é também impulsionada pela presença do seu próprio gozo, um gozo no qual ela se basta a si mesma e no qual o homem só lhe serve para conseguir ser outra para ela mesma.

Os homens também demonstram um culto ao órgão sexual feminino, a “buceta” como o objeto do desejo ou fonte do prazer, e isso vira uma religião, tal como se aprecia na letra do Mr. Catra chamada com esse mesmo nome “Buceita”:

Eu como bispo Catra da nova ceita
 Eu inventei uma nova religião
 Nova religião não uma nova ceita
 Eu inventei uma ceita chamada buceita
 Ou você aceita ou você não aceita
 Bu aceita bu aceita
 (Bu-ceita, Mr Catra)

Surge uma nova doutrina, o dogma do órgão sexual feminino e do gozo. Nesse contexto do espetáculo sexual, a mulher toma a cena e se apropria do falo, para conseguir o poder e o acesso a outros símbolos fálicos, como bens materiais e o luxo, realizando uns dos desejos das mulheres no funk, que é o desejo de ostentação:

Na cama faço de tudo
 Sou eu que te dou prazer
 Sou profissional do sexo
 E vou te mostrar por que
 My-my pussy é o poder (2x)
 Mulher burra fica pobre
 Mas eu vou te dizer
 Se for inteligente pode até enriquecer

My-my pussy é o poder (2x)
 Por ela o homem chora
 Por ela o homem gasta
 Por ela o homem mata
 Por ela o homem enlouquece
 Dá carro, apartamento, jóias, roupas e mansão
 Coloca silicone
 E faz lipoaspiração
 Implante no cabelo com rostinho de atriz
 Aumenta a sua bunda pra você ficar feliz
 Você que não conhece eu apresento pra você
 Sabe de quem tô falando?
 My-my pussy é o poder
 (*My pussy é o poder*, Gaiola das Popozudas)

O órgão sexual feminino aqui é chamado de “*pussy*”. A mulher estaria em uma posição fálica, já que ela tem a “*pussy*” que lhe outorga poder e riqueza, mas para isso precisa de um homem. A “*pussy*” por si só não lhe dá o dinheiro para cumprir todos seus desejos, é o homem que procura o poder da seu “*pussy*”, quem vai se render aos seus prazeres e lhe dar em retribuição uma série de objetos imaginários para a manutenção da sua posição de poder.

O seu corpo fica limitado a sua “*pussy*”, porque constitui o falo mais valioso que o homem vai procurar nela, por isso a encarna. A pergunta não é pelo seu desejo, a pergunta se reformula sobre o que o homem quer. Nesse caso a “*pussy*” é a resposta de maneira direta, sem passar pelos véus do semblante. O gozo sexual está a descoberto, assim como a noção da sexualidade não vinculada ao amor e sim a uma atividade de troca, lembrando o ponto da ligeireza sexual, que não é mais sinônimo de vergonha, e sim, pelo contrário, sinônimo de riqueza e poder. A “*pussy*” não é a vagina como lugar de Outro gozo.

Essa postura de poder se repete nas músicas também na forma de dominação feminina sobre o homem, com poder de decisão e independência dele, pelo qual não fica submetida no seu comportamento, nem nas formas de procurar prazer. Como as seguintes letras também da Mc Tati Quebra Barraco:

Eta lele, eta lele
 Eu fiquei três meses sem quebrar o barraco,
 Sou feia mais to na moda,

to podendo pagar hotel pros homens isso é que mais importante.
(*Sou feia mas to na moda*, Tati Quebra Barraco)

Você me prometeu, me leva pro paraíso,
querendo provar o meu fruto proibido.
Mas na hora do pecado não sei o que aconteceu!
Cara a cara com a maçã tua cobra se escondeu.
Vai gostar de padaria, vai zuar em outro pão,
vai sozinho pro paraíso conhecer Eva e Adão.
(*Eva e Adão*, Tati Quebra Barraco)

Tchutchuco, vem aqui com a sua tigresa
Vou te botar na mesa pra chupar minha... aha aha
O gatinho até gosta, mas tu sabe como é
Mas se eu pago o hotel ele faz o que eu quiser.
(*Tchutchuco*, Tati Quebra Barraco)

A letra ressalta a posição feminina de poder pagar o hotel para os homens e ela dá um mandato do que eles têm que fazer. Toca o tema do direito de satisfação feminina por parte do homem, agora o fim da sexualidade não esta só ao serviço da satisfação masculina. Ela também não depende dele e não precisa permissão, pode trocar de um para o outro se ele não aceitar suas condições. Uma das músicas mais recentes da Tati Quebra Barraco, “Os direitos são iguais”, fala dessa igualdade em entre o homem e mulher, se ele pode, a mulher também pode, realçando uma equivalência entre o poder do homem e o da mulher:

Eu sou a quebra barraco vou ensinar como que faz
se os homens estão traindo as mulheres vão trair mais
não tem essa de santinha, de ficar dentro de casa,
eu lavando e passando e você na cachorrada,
com tati quebra barraco o buraco é mais embaixo
se você me fazer de boba eu vou te fazer de otário
Os direitos são iguais, os direitos são iguais
se os homens estão traindo as mulheres vão trair mais.
(*Os direitos são iguais*, Tati Quebra Barraco)

As mulheres funkeiras reivindicam a igualdade de direitos, os sexos estão um ao mesmo nível do outro, a mulher e o homem tem o mesmo poder. Esse conceito leva muitos a pensarem sobre a concepção de um feminismo no funk. Porém, a mulher não parte de uma referência de si mesma, senão de uma referência masculina. O significante-homem, como o significante-mulher, são muito diferentes da atitude passiva e a atitude ativa; a atitude agressiva e a atitude

de ceder são algo mais que comportamentos. Há ali, sem dúvida, um significante oculto, que não pode ser encarnado em nenhum lado. Porém, apesar disso, está encarnado, na medida do possível, na existência da palavra *homem* e da palavra *mulher*, explica Lacan. Se esses registros estão em algum lado, no fim de contas, é nas palavras. Não necessariamente nas palavras verbais, mas, em todo caso, não estão no tipo de comportamento ou *patterns*.

O dia e a noite, a mulher e o homem, a paz e a guerra, poderia enumerar outras oposições que não se desprendem do mundo real, mas lhe outorgam sua armação, seus eixos, suas estruturas, o organizam, fazem que em efeito exista para o homem uma realidade e que ele não se perca nela. A noção de realidade tal e como a fazemos intervir na análise, supõe essa trama, esses ramificações significantes. (Lacan, 1955-56, p. 87)

5.8 “Senta, kika e rebola”

Segundo a referência de Lacan no *Seminário X* a Ferenczi, não só a vagina, senão também outras partes do corpo podem genitalizar-se e cobrar uma importância libidinal. Freud, no texto “Introdução ao narcisismo”, destaca e designa com o nome de erogeneidade a faculdade de uma parte do corpo de enviar à vida anímica estímulos sexualmente excitantes. Lembrando a ideia de que certas partes do corpo, conhecidas como zonas erógenas, podem também representar os genitais e comportar-se como eles. Assim, considerara-se a erogeneidade como uma qualidade geral de todos os órgãos, podendo falar então de uma intensificação ou diminuição da mesma em uma determinada parte do corpo.

Lacan retoma as zonas erógenas freudianas, figurando o modo como o objeto *a* se localiza nos furos do corpo, bem como delineando o movimento perene do desejo, contornando as bordas dos orifícios do corpo sem penetrar neles, pois a satisfação reside no próprio movimento. A zona erógena freudiana delimita, para Lacan, uma erotologia do furo. Freud, em *Três ensaios sobre a teoria sexual*, afirma que as zonas erógenas estão em torno dos furos do corpo, mas que também podem se localizar em qualquer parte da superfície corporal. Lacan

acrescentaria à proposta freudiana a definição de furo como uma reta infinita, que em outras palavras, significa que há uma impossibilidade de tocar seu fundo (Vieira, 2008, p. 57).

O domínio do corpo é muito importante no mundo do funk. Além da “buceta”, outras partes do corpo são ressaltadas e cobram uma importância erógena, como o caso dos quadris e os quadríceps, destacados por meio das vestimentas e também através da dança. Dessa forma, o “rebolado” se torna um movimento importante, consiste em um movimento para dançar balançando os quadris unicamente, o que, na relação entre os sexos, indica o nível de sensualidade e de saber sexual da mulher. Nesse respeito, nos últimos anos, surgiram vários grupos de dançarinas, ou novos “bondes” que, para além do canto, se dedicam à demonstração de diferentes tipos de rebolado. Uns desses grupos é o famoso “Bonde das Maravilhas”, que desatou uma série de danças destinadas a ressaltar várias formas de movimento do “bumbum”. Primeiro foi o “Quadrado de 8”, “Quadrado tipo borboleta”, “Bunda io io”, “Alonga e rebola”, entre outras músicas.

O rebolado cobra, na cena do funk, um destaque importante, sinônimo de poder feminino e de saber sexual, que indicam a capacidade de satisfazer o parceiro. Isso indica um status entre as mulheres e, na balada, atrai o desejo dos homens. Comumente, se ouve falar e julgar entre elas sobre “quem tem um melhor rebolado” como forma de competição. Por outro lado, os homens perdem seus olhares nos bailes para as mulheres – que, normalmente, ficam de costas mostrando seu jeito de rebolar. Eles se sentem atraídos por aquelas que demonstram o maior domínio da dança.

Aqui, o objeto olhar é muito importante, elas se deixam pegar pela mirada do outro na dança, se oferecem como objeto de desejo. Ser olhado num ponto que revela uma intimidade crua, desconhecida e irrevelável. Aí, o olhar retira um véu, deixando o corpo nu. A experiência do olhar tem um alto valor erótico, ser visto é

equivalente a existir e se sentir desejado. O olhar se enquadra na trama do desejo feminino, que tenta se mostrar como o falo. Esse outro que vê ou deixa ver não o faz mais como portador da vergonha, hoje se pede um olhar castrado, o qual leva à inexistência do outro.

Essa escopia corporal funciona como uma provocação a um gozo destinado a se saciar na modalidade do mais de gozar, um modo transgressivo a respeito da regulação homeostática e precária na sua realização silenciosa e solitária. Essas são as características da época do pornô, como o explica J.-A. Miller, em que o privado a copulação não se confina ao privado e alimentando as fantasias individuais, agora se há reintegrado no campo da representação, elevado à escala de massas, o qual perfeitamente se adequa à realidade apresentada no funk carioca.

Paro na tua frente e me empino todinha,
faço esse movimento, só pra tu perder a linha....
Eu dou uma reboladinha (6x)
Deita na cama relaxa, escuta o que eu te falo,
Agora a Pocahontas que vai fazer o trabalho (2x)
Eu dou uma reboladinha (10x)
Agora a Pocahontas que vai fazer o trabalho....
(*Reboladinha*. Mc Pocahontas)

Hoje eu vou ser tua mulher, e tu vai ser meu homem (2x)
Eu sento rebolando chamando seu nome
Sento, sento rebolando, chamando seu nome
Subo subo rebolando chamando seu nome
Pra sair com a Pocahontas tem que ser sujeito homem
(*Eu sento rebolando*. Mc Pocahontas)

O funk aposta em um corpo desinibido e exposto, do qual não se sente mais vergonha, pelo contrário, ele é idealizado como corpo nu. É o pudor que tenta velar o corpo e fazer barreira com o que há no centro da conjunção sexual. Mas, no funk não existe mais o pudor: o pudor do corpo nu como derivado da vergonha original, o que vem significar o corpo como objeto sem defesa, a sexualidade sem máscaras. Assim, a queda do pudor se articula com o aparecimento do falo, que aparece cru e desvelado, sem os véus do semblante. O Aidos, que deveria aparecer aqui para velar a inexistência da relação sexual, assim

como o real do gozo, não está mais. Essa falta de pudor deixa em evidência um novo corpo sexualizado, que gera uma nova forma de lidar com o gozo, que agora se exhibe e se glorifica.

São três opções heim.
Senta senta kika e rebola
Três opções heim
Na primeira opção você senta senta senta...
Na segunda opção você kika kika kika...
(3x) E a terceira tu rebola
rebola rebola rebola...
(3 *Opções*, Mulher melancia)

Algumas letras de funk consistem em meras descrições dos passos de dança das mulheres, indicando as formas de requebrar os quadris em uma ordem de movimentos. Quando cantam, elas também falam, nas letras, das formas diferentes de rebolar e de como elas sabem, desse jeito, satisfazer o desejo do seu parceiro. Nesses casos, a letra é um chamado à dança, exemplificado nos vídeos e nos shows.

No funk, a imagem do corpo cobra um valor importante, nela se condensa o ideal de gozo. O gozo se inscreve nessa materialidade corporal (Lacan, 1972-73, p. 11). A imagem rainha no lugar onde o imaginário faz uma amarração ao gozo, ela está coordenada com o seu gozo. Desse modo, existem três formas da imagem rainha. Primeiro, sob a forma da própria imagem corporal, que vai mais além do estágio do espelho e do narcisismo de se identificar com sua própria imagem. O sujeito está dentro de um corpo habitado de gozo, um corpo que se goza, que vira suporte do gozo e se goza de si mesmo. A imagem rainha no corpo do Outro, coberto pelo véu que indica que nada falta, nada é possível ver da falta do outro, o imaginário mascara a castração do sujeito. E a imagem rainha como imagem do falo, na sua forma significante que tem como operadores a janela, o pedestal, o enquadre.

A imagem rainha no funk é a imagem sexual, do gozo do corpo. A imagem do corpo feminino e suas zonas erógenas como ideal de satisfação. Ante à

procura do objeto perdido, a imagem do corpo da mulher se apresenta como portadora do falo e como solução à castração do homem. Mas, seu poder, para além das “pussys” reside em como ela pode ser ao mesmo tempo “cachorrona”, “novinha” e exímia na arte do sexo.

6 Conclusão

No percurso destes capítulos, foram tomadas algumas referências de Freud e Lacan sobre a sexualidade feminina, essas referências foram analisadas e ilustradas no final pelas letras de funk carioca.

O rebaixamento na vida amorosa feminina foi descrito por Freud como efeito de uma incapacidade típica da sexualidade masculina de unificar a corrente afetiva e a corrente sensual, pelo qual precisa de duas mulheres. A mulher amada se identifica com a corrente afetiva e reproduz os afetos da infância ao Outro materno. Por outro lado, precisa de uma outra mulher, com a qual possa cumprir com seus desejos sexuais que não consegue conciliar na mulher amada, identificada com a mãe, procurando uma mulher que possa ser rebaixada como objeto sexual. Como consequência, se relaciona com outra mulher que será rebaixada. A resposta análoga naquelas que se reconhecem como mulheres seria a proibição. Ela não consegue vivenciar sua sexualidade como plena sem uma inibição e se instaura a experimentação da sexualidade através de um sentir inibido.

Posteriormente, Lacan vai retomar essa clivagem e o rebaixamento feminino. A mulher rebaixada tem uma significação a mais, a do gozo sexual, na qual ela seria o objeto maior, portanto ela passa a consolidar, para o detentor do falo, sua posse. Vimos como o falo é o significante primordial do desejo, aquele que indica que seu detentor possui o acesso ao gozo.

Então, a mulher “da rua” é aquela que reafirma seu lugar de posse do significante do desejo, de ser mestre no gozo sexual, fálico. Esse gozo fálico está caracterizado por ser da ordem da linguagem, da palavra, e por ser um organizador das relações entre os sexos. O gozo fálico está a serviço do semblante e do jogo de parecer que domina as relações entre homem e mulher.

As relações entre os sexos clássicos, héteros, as chamaremos de um jogo de parecer, porque ambos são movimentados por uma busca daquilo que acham que perderam ou que podem perder, por uma busca pela completude que pode ser obtida a partir da relação com o Outro, nesse caso, o parceiro sexual.

Por outra parte, gostaria esclarecer que dentro da psicanálise da orientação lacaniana, o masculino e o feminino não remetem à anatomia, tal como disse Freud, o que “faz a masculinidade ou a feminidade é um caráter desconhecido que a anatomia não pode apreender” (Freud, 1932 p. 2), Nesse sentido, Lacan apresenta no *Seminário XX* as fórmulas da sexuação por meio de um quadro, situando duas formas possíveis de significação do sexo, “quem quer que seja ser falante se inscreve de um lado ou de outro” (Lacan, 1974, p. 85).

Há um lado masculino e um lado feminino. Do lado esquerdo do quadro se representa a parte masculina dos seres que falam, e, à direita, encontramos as fórmulas que representam a parte mulher dos seres que falam. Assim, qualquer ser falante pode se inscrever em qualquer dos dois lados, o lado feminino não é exclusivo das mulheres nem o masculino é exclusivo dos homens.

Do lado masculino, Lacan localiza a função fálica, a universalidade, o todo. Do lado feminino, ele identifica todos os seres que assumem o estatuto de mulher, enunciados pelo não-todo, o que não pode se escrever. Esse seria o lado da incompletude, do sem sentido, porque o feminino envolve um enigma que já tinha sido avistado desde Freud. Esse lado feminino do não-todo deve ser entendido como: não há um significante que represente o conjunto das mulheres, como no caso do homem representado pelo falo; elas se representa como uma e uma e uma. A mulher se desdobra mais do que se unifica sob o significante “mulher”.

Assim, a concepção da feminidade está longe de ser relacionada à passividade, porque, assim como o Freud explica, “mesmo a passividade pode envolver uma grande atividade para conseguir seu fim passivo” (Freud, 1932 p. 3). A feminidade é descrita na psicanálise por apresentar tantas formas como os

seres falantes podem se inscrever nesse campo da sexualidade. Como diz Lacan, conta-se o um por um.

Daí que o título deste trabalho seja “As mulheres do funk” em plural, porque como vimos não há só uma forma possível de se identificar do lado feminino, há muitas. A mulher do cara, do chefe, do patrão, a piranha, a novinha, a cachorra, a fiel ou a amante. O significante “mulher” tem inúmeros desdobramentos tal como propõe Lacan, todas ao redor do enigma do feminino, nenhuma sabe, todas são validas.

Nessa ordem de idéias, acredito que o feminismo não poderia se reduzir em uma vertente, o feminismo não poderia defender só uma forma de estar do lado feminino. A bússola está em reconhecer que há tantas versões do feminino como mulheres, em conseqüência diversas formas de ser feminista, dependendo de como elas queiram viver o seu ser sexuado, de como cada uma relacione o significante “mulher” com um Outro.

Em referência ao que o gênero funk carioca pode nos dizer sobre as mulheres, foram escolhidas as letras do subgênero funk putaria, por ter uma alusão sexual e fazer referência as inúmeras possibilidades de ser “mulher” no funk.

A palavra “putaria”, expressada também em situações coloquiais na cidade do Rio, se refere a uma série de fatos caracterizados e relacionados com a bagunça, falta de lei, de ordenamento e partem da referência da conduta sexual. “Putaria” é uma palavra feminina que vem da palavra “puta”, palavra usada para chamar uma mulher que troca prazeres sexuais por dinheiro. A palavra “puta” deriva de prostituição como diminutivo. No caso dos homens, se utilizam as palavras “prostituto”, “chulo”, “gigolô” e etc. As palavras “puta” e “putaria” fazem referência exclusivamente à conduta feminina. Daí que o “funk putaria”, já pelo seu nome, indique que se trate de uma categoria voltada para a mulher, uma específica, aquela cujo exercício da sua sexualidade é livre.

No percurso das letras apresentadas no capítulo anterior, se corrobora o eixo central do “funk putaria” ao redor da temática sexual e das relações entre os sexos. A mulher do “cara” figura como aquela mulher que vai procurar ser o falo do homem, que apoia todas suas significações em referência ao homem. Ela não se define em si mesma a partir de uma alusão às suas próprias qualidades do sexo feminino, senão que ela se define como mulher a partir da relação com o homem, seja chamado de “cara, chefe ou patrão”. Este não é qualquer um, é um homem capaz de sustentar essas identificações e aportar os semblantes para a construção da imagem de mulher que a represente. Em síntese, ela estabelece uma relação com o falo e o procura onde o pode achar: do lado do homem.

A mulher descrita com qualificativos como “cachorra”, “piranha” e “novinha”, todos de referência sexual, permitem apresentar aqui duas versões do rebaixamento feminino. De um lado, a mulher prostituta, cuja integridade sexual é duvidosa e questionada, porém valiosa pela sua experiência e vigor sexual. Do outro lado, a mulher virgem que é valorizada pela sua pureza sexual, mas, ao mesmo tempo, dominada e submetida aos desejos do homem, permitindo uma posição masculina de poder sobre ela.

As mulheres funkeiras também foram se apropriando dessa imagem e começaram se autodenominar com esses qualificativos, entanto a “cachorra”, a “piranha” ou a “novinha” constituem os objetos do desejo do Outro. Para elas serem aquilo que o homem deseja, tiveram que se apresentar como portadoras do falo, simbolizado pelo discurso como a “profissional do sexo, a que dá prazer”.

Nesse sentido, vemos como os sintomas da proibição feminina e a inibição ante a sexualidade descritos por Freud como análogos do rebaixamento, na atualidade não estão mais presentes nas mulheres do funk. Elas não vivem sua sexualidade desde a proibição, pelo contrario reivindicam o exercício livre e ilimitado da sexualidade como um direito ao gozo. O qual se corresponde com a época atual, caracterizada por uma idealização das formas de gozo, o sexo como um direito e mercadoria de fácil acesso, o corpo como objeto do desfrute e prazer.

Se apresenta um gozo sexual idealizado e sublimado, esta vez ele se situa no discurso para ser socializado.

No funk putaria o desdobramento do significante “mulher” esta em referencia ao poder, saber sexual e ao ter, assim como também a reivindicação de direitos para o gozo sexual de maneira similar ao homem, pelo qual segundo as fórmulas lacanianas da sexuação, as mulheres funkeiras se ubicam principalmente do lado masculino. Elas reivindica ter o falo, localizado do lado da universalidade e do sentido que pode ser extraído por meio da linguagem. Entretanto, mesmo que ela faça uso da mascarada fálica, não completa a sua subjetividade, é sempre não toda na mascarada, está sempre dividida. Dessa forma, a posição da mulher no funk é uma posição masculina no sentido psicanalítico das fórmulas da sexuação.

Na comédia sexual, elas se colocam na posição de “ter” o falo. Quando ela disse “a buceta é minha”, está se colocando como tendo o que o Outro quer, ela possui o falo do desejo do homem. A “buceta” está no lugar da falta, do que é preciso para obter a satisfação sexual. Ela aceita ocupar o lugar do objeto segundo o fantasma do seu parceiro, embora ela não esteja toda ali, onde faz a aparência de objeto. Coloca-se como semblante do fantasma masculino, se fazendo semblante do objeto causa, mas também do significante da falta no Outro.

Sobre o Outro gozo, o gozo da mulher ou o gozo suplementar não se encontraram indícios que indiquem com certeza sua presença no subgênero “funk putaria”. Pois, como vimos nas letras, parece que a mulher só faz referência a um gozo ocupado pelo homem, delimitado e remetido ao significante fálico, à problemática das relações entre os sexos e à procura da satisfação sexual. No “funk putaria” vemos apenas indícios de um gozo além do falo e o gozo sexual é predominante.

A diferença da “cachorra” para a “cachorroneira” evidencia uma diferença, que pode dar um indício desse gozo a mais, porque ela “sobe no palco e dança ao som do tamborzão” e fala para os outros “late que eu vou passar”. Referindo-se a

uma apropriação do corpo, que, nesse momento, é ela com ela mesma, encontra uma coisa a mais que não precisa do Outro e se diferencia das outras mulheres.

Dessa mesma forma, outro possível indicativo da presença desse gozo além está na vinheta a “arte do sexo”. Nessa arte do sexo, ela precisa de uma habilidade que só ela tem que não é aprendida, da qual nada pode se dizer, mas que se atesta pelo seu domínio.

O gozo do Outro permite à mulher também gozar dela mesma. Enquanto ela é Outra para si mesma, ocupa o lugar do Outro que falta e o homem fica sem acesso a esse buraco. Lacan explica esse gozo também através da metáfora de Zenão:

Aquiles e a tartaruga tal é o esquema do gozar de um lado do ser sexuado. Quando Aquiles dá um passo, estica seu lance para junto de Briseida, esta, tal como a tartaruga, adiantou-se um pouco, porque ela não é toda, *não toda* dele. Ainda falta. E é preciso que Aquiles dê o segundo passo, e assim por diante. (Lacan, 1974, p. 16)

Dessa forma, explica uma parte da sexualidade feminina que não pode se dizer, ela é não toda dele, há um espaço que escapa à significação. O único que é passível de ser dito se refere à parte do gozo que está do lado do gozo sexual, o fálico, como vimos nas letras de funk. Porém, a sexualidade feminina está além do falo e além da linguagem, daí que Lacan indique que a natureza das coisas exclui a mulher, pois a natureza das coisas é a natureza das palavras, que não conseguem descrever à mulher como um todo (Lacan, 1974, p. 99).

Nos relatos de São João da Cruz e de Santa Teresa de Ávila, podemos identificar esse gozo feminino do qual falamos, que foi pouco enxergado nas letras do subgênero “funk putaria”, um gozo relacionado com o místico e com Deus, com uma experiência de transcendência e de desborde, com um sentir infinito inapreensível:

Entreguei-me toda e assim
 Os corações se hão trocado:
 Meu amado é para mim
 E eu sou para meu Amado
 (Ávila, 2001, p. 967)

A minha alma se derrete assim que o Amado fala [...] como é possível, no entanto dizer que ferir, se na alma não há o que ferir, estando já toda cauterizada pelo fogo do amor? (Cruz, 1960, p. 239).

Esses dois trechos demonstram que tanto homem como mulher podem se colocar do lado feminino da sexuação, do lado do não-todo. Mesmo que ele seja mais comumente experimentado por mulheres, há homens que também experimentam esse gozo além: Lacan os chama de místicos. Esse gozo está do lado de Deus, em tanto é indizível e amorfo, nele se localiza “a face do Outro, a face de Deus como suportada pelo gozo feminino” (Lacan, 1985, p. 103).

Por outra parte, o que significa para o funk essa ausência do Outro gozo e que as mulheres do funk segundo as letras analisadas estejam principalmente do lado masculino dos seres que falam? Para o funk isso significa que a mulher procura uma reivindicação de direitos da ordem do poder, do controle e autonomia, mais do lado de uma resposta universal para a pergunta de como ser uma mulher, de uma proposta pontual direta ao gozo sexual. Não trata-se de uma procura que reivindique a natureza feminina de uma por uma, nem do desborde da paixão e a entrega como se aprecia nos poemas de Santa Teresa e São João.

Dessa forma, vemos que os principais desdobramentos do significante “mulher” dentro do funk se realizam a partir da procura de uma posição fálica. As mulheres do funk procuram ser “A mulher”, uma especial entre as outras de diferentes formas, seja em referencia ao cara, seja em referencia ao gozo sendo a amante ou a fiel, sendo a novinha ou a cachorroneira que ninguém segura.

Mas mesmo assim isso não significa que elas não experimentem esse Outro gozo, difícil de apreender nas palavras. Elas podem estar tanto no fálico como no Outro gozo, porque para elas o universo masculino é muito mais fácil de decifrar do que o universo feminino para o homem.

A pergunta pela feminidade e por como ser uma mulher é grande no ambiente funkeiro, deixando ver essa falta de significação para o conjunto das mulheres da qual Lacan nos fala. O importante é ressaltar que o funk se constitui como uma via para que elas construam uma identificação e realizem sua própria invenção sobre como ser uma mulher diferente entre as outras.

7 Referências bibliográficas

ANDERS, V. et al. Etimologias. In: Etimologias de Chile, 2001-2016. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?prohibido>>. Acesso em: 20 set. 2015.

ANDRADE, O. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRÉ, S. O que quer uma mulher?. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ÁVILA, T. Escritos de Teresa de Ávila. In:____. Obras Completas. São Paulo: Loyola, 2001.

BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERMAN, M. Sinais pela rua. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 jan. 1987, p. A26-27.

BONZINI, S. El objeto a en las fórmulas de la sexuación. In: Cartel “El cuaderno de navegación, n. 16. Ano 2002. Disponível em: <http://www.eol.org.ar/template.asp?Sec=el_cartel&SubSec=cuaderno&File=cuaderno/016/bonzini.html>. Acesso em: 14 jan. 2016.

CAMALY, G. Feminización del mundo vs posición femenina. In: Revista Virtualia, Ano 7, n. 27, dez. 2013. Disponível em: <http://virtualia.eol.org.ar/027/template.asp?Debates/Feminizacion-del-mundo-vs-Posicion-femenina.html>. Acesso em: 20 out. 2014.

CARDENAS, M.H. El goce femenino. In: Revista Bitacora Lacaniana, n. 3, Buenos Aires: Grama Ediciones, 2014.

CECCHETTO, F. R. & FARIAS, P. Do funk bandido ao pornofunk: o vaivém da sociabilidade juvenil carioca. In: Interseções. Rio de Janeiro, ano 4, n. 2, 2002, p. 37- 64.

CORREA, M. Sobre a invenção da mulata. In: Cadernos Pagu, Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp, 1996, pp. 51-66.

CRUZ, J. Obras de São João da Cruz: Cântico espiritual e Chama viva de amor. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1960.

DEL PRIORE, M., Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.

FAOUR, R. História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2008.

FASCINA, A. “Não me bate doutor”: Funk e criminalização da pobreza. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2004.

FREUD, S. (1895) Estudos sobre a histeria. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1910) Sobre um tipo especial de eleição do objeto no homem. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1912) Sobre a depreciação mais generalizada da vida erótica. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1914) Introducción al narcisismo. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1920) Além do princípio do prazer. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1925) Algumas consequências da diferença anatômica entre os sexos, Obras completas, versão digital Imago, 2004

_____. (1926) A questão da análise leiga. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1931) A sexualidade feminina, Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

_____. (1932) A feminilidade. Obras completas de Freud, versão digital Imago, 2004.

HANNS, L. Dicionário comentando do alemão de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HERSCHMANN, M. O funk e o hip hop invadem a cena. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JONES, E. La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, Paris: PUF, TII, 2006.

LACAN, J. (1955-56) O Seminário, Livro 3: as psicoses. Buenos Aires: Paidós, 1984.

_____. (1956-57) O Seminário, Livro 4: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. (1957-58) O Seminário, Livro 5: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. (1959-60) O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. (1961-62) O Seminário, Livro 10: a angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. (1964) O Seminário, Livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise, Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. (1968-69) O Seminário, Livro 16, De um Outro ao Outro, Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. (1969-70) O Seminário, Livro 17, O Averso da Psicanálise, Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. (1974) O Seminário, Livro 20, Aún, Buenos Aires: Paidós, 1985.

_____. (1975-76) O Seminário, Livro 23, O Sinthome, Rio de Janeiro: Paidós, 2006.

_____. (1960) Subversão do sujeito e dialética do desejo. In: Escritos, Zahar; Rio de Janeiro, 1998.

_____. (1958), A significação do falo, in Escritos, Zahar; Rio de Janeiro, 1998.

_____. (1960) Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina, Escritos, Zahar; Rio de Janeiro, 1998.

_____. (1973) Televisão. In: Outros Escritos, Rio de Janeiro: Zahar, 2003

_____. (1973) Radiofonia. In: Outros Escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LAURENT, E., La voz del superyo. Disponível em: <<http://miquelbassols.blogspot.com.br/>>, 2011. Acesso em: 25 maio 2014.

LIPOVETSKY, G. A era do vazio. Paris: Relógio D'água, 1983.

LYRA, K.. Eu não sou cachorra não! Não? Voz e silêncio na construção da identidade feminina no rap e no funk no Rio de Janeiro. In: ROCHA, E.et. al. Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens. Rio de Janeiro: PUC-RJ e Mauad, 2006, pp . 175-195.

LOPES, A. Funk-se quem quiser. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2011

MAIA, A.M. As máscaras d'A mulher. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 1999.

MCEWEN, J. Funk. In: Miller, J. In: The Rollings Stone Illustrated History of the Rock and Roll. New York: Random House, p. 374-376.

MILLER, J-A. Nota sobre a vergonha. In: Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, n. 38. São Paulo: Edições Eólia, 2003.

_____. Biologia lacaniana e acontecimentos do corpo. In: Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, nº 41, 2004. São Paulo: Edições Eólia.

_____. El Otro que no existe y sus comités de ética. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____. El parteneire-síntoma. Buenos Aires: Paidós, 2008.

_____. La salvación por los desechos. In: Revista de la escuela Lacaniana de Psicoanálisis, nº 16, Barcelona, 2009.

_____. (2010) Mulheres e samblantes II, In: Opção Lacaniana Online, n. 1, Ano 1, Março 2010. Disponível em: <http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_1/Mulheres_e_semblantes_II.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2016.

_____. Conferência em Comandatuba. Disponível em: <<http://www.congressoamp.com>>, 2012. Acesso em: 13 out. 2014.

_____. O Outro sem o Outro. In: Opção Lacaniana - Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, nº 67, 2013. São Paulo: Edições Eólia.

_____. Conclusão Do Pipol V. Acesso em: <http://www.enapol.com>>, 2013. Acesso em: 11 nov. 2014.

_____. (2014) O inconsciente e o corpo falante. Disponível em: <<https://www.congressoamp2016.com/pagina.php?area=8&pagina=44>>. Acesso em: 10 set. 2015.

MOLINA, J.A. O que Freud dizia das mulheres? São Paulo: UNESP Cultura Acadêmica, 2011.

NASPARTEK, F. La comedia de los sexos. In: Revista Bitacora Lacaniana, n. 3. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2014.

NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. In: Revista Estudos Feministas. Florianópolis, v.8, n. 2, 2000, p. 09-41.

PALOMBINI, C. Como tornar-se difícil de matar: Volt Mix, Tamborzão, Beatbox. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/276353038_Como_tornar-se_dificil_de_matar_Volt_Mix_Tamborcao_Beatbox>. Acesso em: 17 jun. 2015.

ROCHA, Z. Freud: novas aproximações. Recife: Editora Universitária UFPE, 2008.

QUIGNARD, P. El odio a la música. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2012.

SOLER, C. O que Lacan dizia das mulheres. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

VIANNA, H. O baile funk carioca. Rio de Janeiro: UFRJ-Zahar, 1987.

_____. Galeras cariocas. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

VIGANÓ, A.E. (H)etéreas: las mujeres, lo femenino y su indecible. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2014.

VIEIRA, M.A. Restos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

ZIZEK, S. O desejo, ou a traição da felicidade. Disponível em: <<http://zizek.weebly.com/texto-011.html>>. Acesso em: 12 out. 2014.