

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Filosofia e Ciências - Campus de Marília

GABRIELA MARIAH NASCIMENTO DE SOUZA

**O FUNK COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA DOS JOVENS DE SÃO PAULO:
ANÁLISE DAS LETRAS SOB O PRISMA INTERSECCIONAL**

Marília

2025

GABRIELA MARIAH NASCIMENTO DE SOUZA

**O FUNK COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA DOS JOVENS DE SÃO PAULO:
ANÁLISE DAS LETRAS SOB O PRISMA INTERSECCIONAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Área de Concentração: Sociologia

Orientadora: Profa. Dra. Elisângela da Silva Santos

Marília

2025

S729f

Souza, Gabriela Mariah Nascimento de

O funk como expressão artística dos jovens de São Paulo: :
análise das letras sob o prisma interseccional / Gabriela Mariah
Nascimento de Souza. -- Marília, 2026

141 p. : tabs., fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Ciências
Sociais) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade
de Filosofia e Ciências, Marília

Orientadora: Elisângela da Silva Santos

1. Funk. 2. Movimento cultural urbano. 3. Juventude
periférica. 4. Interseccionalidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos
pelo autor(a).

GABRIELA MARIAH NASCIMENTO DE SOUZA

**O FUNK COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA DOS JOVENS DE SÃO PAULO:
ANÁLISE DAS LETRAS SOB O PRISMA INTERSECCIONAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Área de Concentração:

Data da defesa: 04/12/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisângela da Silva Santos
UNESP - Faculdade de Filosofia e Ciências - Campus de Marília

Prof. Dr. Luis Antonio Francisco de Souza
UNESP - Faculdade de Filosofia e Ciências - Campus de Marília

Profa. Dra. Ana Carolina de Carvalho Viotti
UNESP - Faculdade de Filosofia e Ciências - Campus de Marília

Dedico este trabalho à minha família, aos meus amigos, aos meus professores e a todos que me apoiaram nesta fase da minha vida.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi desenvolvido com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil, por meio do processo nº 2024/22732-8. Expresso minha profunda gratidão à minha orientadora, Prof.^a Elisângela da Silva Santos, pela valiosa orientação, dedicação e incentivo durante todas as etapas de idealização e elaboração deste estudo. Ter contado com a orientação de uma profissional tão comprometida e inspiradora foi fundamental para que eu encontrasse forças e motivação para concluir esta jornada e empenhar o melhor de mim em cada parte dela. E particularmente, agradeço pela amizade que desenvolvemos neste percurso, e por ela ter acreditado no meu trabalho e por ter visto potencial em mim.

Agradeço, igualmente, aos meus pais, Lenice Nascimento de Souza e Marcelo Luiz de Souza, pelo constante apoio ao longo de toda a minha trajetória acadêmica. O amparo que me concederam (emocional, espiritual e financeiro) foi essencial para que eu pudesse alcançar esta importante etapa da minha vida. Os esforços físicos de ambos possibilitaram a minha conclusão nesta jornada. Reconheço, com profunda gratidão, as proteções espirituais da minha mãe, cuja fé e dedicação foram fundamentais para que eu conseguisse concluir este percurso.

Estendo meus agradecimentos a todos os amigos, professores e colegas que estiveram ao meu lado durante este percurso. A presença, o incentivo e a amizade de cada um foram decisivos para a realização deste trabalho. De forma especial, agradeço o Vinicius Pires de Campos dos Santos, a Mirela Cristina da Silva, Caroline Vita Pires e a Gabriela Andrade da Silva, cuja amizade e companhia tornaram mais leve a distância de casa. Agradeço também a Bianca Orlando, a Laura Guimarães Martins Arakaki e a Thalyta Maely Correa, que, mesmo de longe, estiveram presentes comigo ao longo deste percurso. Sem as conversas, as risadas e o carinho de vocês eu não estaria aqui.

Por fim, expresso minha sincera gratidão aos membros da banca avaliadora, Ana Carolina de Carvalho Viotti e Luis Antonio Francisco de Souza, pela participação na discussão deste trabalho. As aulas ministradas por ambos tiveram papel fundamental na construção da perspectiva teórica e analítica que adotei na elaboração desta pesquisa.

“Aqui no Dale Capela, Funk é arte, cultura e lazer” (MC Felipe Boladão, 2019c).

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar as reivindicações da juventude periférica do Estado de São Paulo a partir das letras de músicas do gênero musical denominado Funk. A partir da interpretação de cinco composições de três MC's diferentes e de uma dupla de MC's (Felipe Boladão, MC Hariel, MC Dricka e Irmãos de Pau), e fundamentando-se na metodologia de estudo analítico do poema proposta por Antonio Candido (2006), bem como no conceito de estrutura de sentimentos desenvolvido por Raymond Williams (1979), a presente análise se dedicará ao exame das reivindicações expressas pelos jovens inseridos no universo do funk. A seleção dos artistas foi realizada com base no princípio da interseccionalidade, ferramenta teórico-crítica proposta por Hill Collins (2022), que visa compreender de que forma as inter-relações entre diferentes formas de opressão se manifestam na materialidade. Por sua vez, a escolha das 20 canções considerou os temas primordiais ao projeto: a escassez econômica, o preconceito racial e as questões de gênero. Nesse contexto, as trajetórias artísticas e biográficas dos MC's selecionados proporcionarão um panorama sobre os anseios e aspirações da juventude periférica paulista, conforme expressos por esse movimento artístico.

Palavras-chave: Funk; Movimento cultural urbano; Juventude periférica; Interseccionalidade.

ABSTRACT

This work aims primarily to analyze the demands of peripheral youth in the state of São Paulo through the lyrics of songs from the musical genre known as Funk. Based on the interpretation of five compositions by three different MC's and one duo (Felipe Boladão, MC Hariel, MC Dricka, and Irmãs de Pau), and grounded in Antonio Candido's (2006) analytical methodology for studying poetry, as well as Raymond Williams's (1979) concept of "structure of feeling," this analysis will examine the claims expressed by young people within the funk universe. The selection of artists was guided by the principle of intersectionality, a theoretical-critical tool proposed by Hill Collins (2022), which seeks to understand how the interrelations among different forms of oppression manifest in material reality. The choice of 20 songs, in turn, took into account themes central to the project: economic scarcity, racial prejudice, and gender issues. In this context, the artistic and biographical trajectories of the selected MC's will provide an overview of the desires and aspirations of São Paulo's peripheral youth as expressed through this artistic movement.

Keywords: Funk; Urban cultural movement; Peripheral youth; Intersectionality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Relação entre músicas e MC's	36
Figura 2 – Registro fotográfico do MC Felipe Boladão	37
Figura 3 – Registro fotográfico do MC Hariel	50
Figura 4 – Registro fotográfico da MC Dricka	62
Figura 5 – Registro fotográfico da MC Mirella	64
Figura 6 – Registro fotográfico das Irmãs de Pau	73
Figura 7 - Fotografia de uma <i>Femme Queen</i> dando um <i>dip</i>	80

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANTRA	Associação Nacional de Travestis e Transexuais
CLT	Conjunto de Leis Trabalhistas
CPTM	Companhia Paulista de Trens Metropolitanos
EJA	Educação de Jovens e Adultos
ESA	<i>European Space Agency</i>
FESPSP	Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo, Agênero
MC	Mestre de Cerimônia
PIBID	Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência
R&B	Rhythm and Blues
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 A ORIGEM DO FUNK CARIOCA E O SURGIMENTO DO FUNK DE SÃO PAULO.....	15
1.2 O FUNK COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA DA JUVENTUDE PERIFÉRICA PAULISTANA.....	19
1.3 MATERIAIS E MÉTODOS.....	33
2 ANÁLISE DAS LETRAS.....	38
2.1 FELIPE BOLADÃO: UM MÁRTIR DO FUNK.....	39
2.1.1 Bonde do Tony Country.....	41
2.1.2 Eu sei.....	43
2.1.3 Funkeiros na cena.....	45
2.1.4 Voracidade.....	46
2.1.5 Resposta de um guerreiro.....	48
2.2 MC HARIEL: SÍMBOLO DO FUNK CONSCIENTE DA NOVA GERAÇÃO....	51
2.2.1 Luxúria ou trauma (feat. Felipe Ret).....	53
2.2.2 Avisa que é o funk.....	56
2.1.3 Mente do batalhador (feat. Carreto Muito Loko).....	58
2.2.4 Vou buscar.....	60
2.2.5 Exemplos (part. MC Neguinho do Kaxeta).....	61
2.3 MC DRICKA E A SUBVERSÃO DO FUNK PUTARIA DENTRO DE UMA PERSPECTIVA FEMININA.....	63
2.3.1 Sapatão (part. DJ S2k).....	67
2.3.2 Mãe solteira.....	69
2.3.3 Me olha e me respeita.....	72
2.3.4 É melhor ser piranha do que ser infeliz (part. MC G7).....	73
2.3.5 E nós tem um charme que é dahora.....	74
2.4 IRMÃS DE PAU E A CONSTRUÇÃO DE UM UNIVERSO TRAVESTI DENTRO DO FUNK.....	75
2.4.1 Shambaralai (part. Alice Guél).....	78
2.4.2 Gambiarra chic.....	80
2.4.3 Brasileirinhas cunty (part. Aurora Di Abloh).....	82
2.4.4 Cussy (part. MC Luanna).....	86
2.4.5 Travequeiro (prod. DJ MU540).....	86
3 RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
3.1 A CRISE DAS INSTITUIÇÕES FORMAIS EXPRESSA NAS TEMATIZAÇÕES RECENTES DO FUNK.....	92
REFERÊNCIAS.....	94
ANEXO A - LETRAS DAS MÚSICAS UTILIZADAS NO PROJETO.....	107

1 INTRODUÇÃO

1.1 A ORIGEM DO FUNK CARIOCA E O SURGIMENTO DO FUNK DE SÃO PAULO

O Funk Carioca¹ é um gênero musical criado no Rio de Janeiro em meados de 1989 que possui uma reverberação extremamente significativa para a cultura juvenil paulistana na atualidade. Fruto das mixagens dos estilos musicais reproduzidos nos *Bailes Blacks* que ocorreram na década de 70 no cenário cultural carioca, como o *Miami Bass* e o *Latin Freestyle*, o funk rapidamente assumiu um caráter nacional a partir da incorporação de elementos característicos da musicalidade brasileira a esse estilo de origem estrangeira, como a inclusão do berimbau, do congo e do atabaque nas bases rítmicas pré-estabelecidas. Dessa forma, o desenvolvimento histórico desse gênero musical no Brasil se deu através da incorporação de diferentes elementos remetentes à cultura afro-brasileira, fato que corroborou para a distinção do funk norte-americano e o funk carioca em gêneros distintos.

É possível traçar a genealogia do funk carioca a partir das influências da *Black Music* no cenário cultural do Rio de Janeiro dos anos 1970. A luta pelos direitos civis e a ascensão do nacionalismo negro nos Estados Unidos, protagonizados pelo movimento negro e representados por figuras como Malcolm X e Martin Luther King, influenciaram a cena artística e musical da época, fornecendo novos elementos estéticos e políticos para a música popular negra norte-americana (Brackett, 2001). Nesse contexto, símbolos e referências do movimento *Black Power* foram amplamente difundidos na indústria fonográfica a partir dos anos 1960, impulsionados pelo consumo e pela popularização do *soul*, do funk e do *rhythm and blues* (R&B). Posteriormente, essa influência também se manifestou no hip-hop e no subgênero *Miami Bass*, que emergiu no final dos anos 1970 como uma nova forma de expressão da cultura negra afrodiáspórica.

Caracterizado por batidas eletrônicas e letras que abordavam temas como o lazer e a sexualidade, o *Miami Bass* é amplamente reconhecido como a

¹ O termo "Funk Carioca" é usado para designar o gênero do funk produzido no Brasil. Dito isso, ele não diz respeito somente ao funk produzido no Rio de Janeiro, e sim a todas as manifestações do funk mesmo com as particularidades de cada região do país – como por exemplo, o funk paulista e o funk mineiro.

principal influência para o desenvolvimento do funk carioca. Esse estilo musical resultou de um processo sincrético que integrou múltiplas referências, incluindo ritmos caribenhos e afro-cubanos associados à vida litorânea — um fator que contribuiu para a sua aceitação e popularização nos bailes cariocas.

Dentro desse contexto, a importação da *Black Music* norte-americana para o Brasil concretizou o estabelecimento de uma “rede transnacional afrodiaspórica” (Domingues; Medeiros, 2024, p. 01), a partir da incorporação desse gênero musical e da estética associada ao *Black Power* nos bailes black cariocas, promovidos de forma orgânica na zona norte do Rio de Janeiro na década de 1970, em plena ditadura militar. Assim, os alicerces que possibilitaram a criação do funk carioca já estavam inseridos num cenário de repressão à população negra e periférica brasileira, realidade expressa, por exemplo, na perseguição aos principais representantes desse movimento, como Tony Tornado e Ademir Lemos, e aos próprios bailes black (Domingues; Medeiros, 2024).

Posteriormente, o início do funk carioca enquanto gênero específico é datado a partir do lançamento do LP “DJ Marlboro Apresenta: Funk Brasil” (Polydor, 1989), produzido pelo DJ Marlboro. Resultado da junção das referências rítmicas oriundas da black music, com a incorporação de teclado eletrônico e de MC’s rimando em português, o LP marcou o surgimento daquele que se tornaria o gênero musical mais reproduzido nas plataformas digitais no Brasil até os dias atuais², panorama histórico ressaltado por Albuquerque (2020) no trecho a seguir:

De acordo com a historiografia apresentada pelo antropólogo Hermano Vianna (2014) em sintonia com o DJ Marlboro, a música funk carioca tem como “marco zero” o lançamento do LP “DJ Marlboro Apresenta: Funk Brasil” (Polydor, 1989), que teria nacionalizado os raps americanos, passando a suprir os bailes com a primeira música eletrônica dançante do país. Nos bailes, passaram a ser tocadas não apenas as músicas dos LPs importados dos Estados Unidos, mas também músicas em português cantadas e produzidas por MCs e DJs/produtores musicais locais, que aos poucos foram lançando seus próprios álbuns (Albuquerque, 2020 p. 23).

Doravante, a popularização do gênero no país se deu nos anos 2000, através da participação do DJ Marlboro no Show da Xuxa e do sucesso nacional de músicas como “Cerol na Mão”, lançada pela gravadora Furacão 2000. Apesar do crescente reconhecimento e difusão do funk na mídia e entre as camadas da classe

² Segundo o levantamento realizado pelo Spotify Wrapped 2024, das cinco músicas mais reproduzidas no Brasil, três pertenciam ao gênero “funk carioca” (Bovo, 2024).

média, esse gênero musical continuava sendo simultaneamente criminalizado nas áreas periféricas. Muniz (2016) mapeia o surgimento de notícias associando o funk à criminalidade desde 1990, quando os jornais cariocas começaram a publicar manchetes que insinuavam a existência de uma relação entre o aumento dos índices de arrastões e a popularização do funk no Rio de Janeiro.

No entanto, as primeiras formulações jurídicas que propuseram a proibição explícita do funk datam os anos 2000, a partir da assembleia legislativa que aconteceu em 1999 que visava investigar os bailes funks que estavam ocorrendo no cenário cultural carioca. Desde então, a Lei nº 3410, promulgada nos anos 2000, e a Lei nº 25 5625, aplicada em 2008, tinham como intuito restringir a promoção dos bailes funks nas periferias, estipulando a necessidade da apresentação de oito documentos diferentes para a execução de um evento relacionado ao funk, como pode ser visto no trecho a seguir:

Em 2008, a Lei nº 25 5.625 revogou a Lei nº 3.410 e estabeleceu normas ainda mais restritivas. Segundo esta nova legislação, a permissão escrita que permitiria a realização do baile deveria ser solicitada com antecedência mínima de 30 dias mediante apresentação de oito documentos, dentre os quais: comprovante de tratamento acústico (se o evento for em ambiente fechado); anotação, expedida pela autoridade municipal, de responsabilidade técnica das instalações de infraestrutura; contrato de empresa autorizada pela Polícia Federal a responsabilizar-se pela segurança interna; comprovante de instalação de detectores de metal, câmeras e dispositivos de gravação de imagens (Albuquerque, 2020, p. 25).

A Lei nº 5.625 foi revogada apenas em 2009, por meio da aprovação das Leis nº 5.543/09 e nº 5.544/09, conhecidas como “Funk é Cultura”, que reconheceram oficialmente o funk como patrimônio cultural brasileiro. No entanto, a efetividade dessa legislação na prática revelou-se limitada, considerando-se, por exemplo, o encarceramento arbitrário de cinco MC’s em 2010, durante uma operação policial que envolveu a invasão do Complexo do Alemão e da favela da Vila do Cruzeiro. Essa ação em questão marcou a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), as quais passaram a representar um símbolo de repressão e da institucionalização da violência estatal contra os habitantes das periferias fluminenses. Em vista disso, tal contexto contribuiu significativamente para o enfraquecimento da cena do funk no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que favoreceu o aumento da visibilidade das variações deste gênero no Estado de São Paulo.

A penetração deste gênero na cena musical paulista deu-se através do surgimento do funk apologia na Baixada Santista. Devido à influência que o Hip-hop exercia nas periferias paulistanas, o principal caráter do funk nessa localidade foi a narração sobre as desigualdades presentes no cotidiano dos sujeitos periféricos. Dentro dessa perspectiva, as composições cunhadas por esses MC's abordaram a criminalidade, a denúncia da violência policial e temas diversos relativos ao erotismo. A criticidade presente nessas letras resultou em uma onda de assassinato desses MC's no período entre 2010-2015, protagonizados, principalmente, por policiais à paisana. Segundo o levantamento realizado por Facina, Gomes e Palombini (2016), para além do caráter violento desses homicídios, dos 20 MC's assassinados neste período no Brasil, 6 são residentes da Baixada Santista, fator que justifica a escolha de um desses cantores como objeto de estudo deste trabalho – o MC Felipe Boladão, que foi “executado em Praia Grande no dia 10 de abril de 2010, aos 20 anos de idade, enquanto esperava transporte para o trabalho” (Facina; Gomes; Palombini, 2016).

A repressão imposta aos cantores de funk apologia, decorrente da onda de assassinatos citada acima, fez com que outro subgênero se popularizasse neste meio social: o funk ostentação. Essa vertente do funk, considerada como a primeira produção funkeira originalmente paulista (Pereira, 2014), era caracterizada por exprimir

[...] a diminuição radical das referências diretas à criminalidade, por um lado, e, por outro, a adoção constante e intensa da temática do consumo e das marcas. Esse aspecto, aliás, é o que iria dar nome a esse movimento: funk ostentação. Por fim, outra característica importante: o uso das novas tecnologias e do audiovisual como meio de produção e difusão das criações musicais (Pereira, 2014, p. 06).

A partir de músicas que abordavam temas relacionados à conquista de bens materiais caros e ostensivos, o funk ostentação se disseminou com muita velocidade na capital paulistana a partir de 2008, com o lançamento da música “Bonde da Juju” dos MC's Backdi e Bio G3. É importante destacar que o aumento do poder de compra da classe trabalhadora neste período contribuiu para a popularização deste subgênero nas periferias da capital, contexto social destacado por Albuquerque no seguinte trecho:

Surgida no contexto do aumento do poder de compra das classes C, D e E — só no ano de 2013, este público consumiu algo em torno de R\$ 1,27 trilhão; só os jovens da classe C consumiram, naquele ano, R\$ 129 bilhões,

contra R\$ 80 bilhões das classes A e B e R\$ 19,9 bilhões da D —, a ostentação é caracterizada pelas 29 letras que exaltam bens de consumo, superação da pobreza e as glórias da vida de luxo, versando sobre festas em áreas vips e camarotes e elencando uma série de marcas e modelos de bebidas, roupas e acessórios, carros e motos, cordão de ouro, perfumes (Albuquerque, 2020, p. 28).

Dentro desse aspecto, a popularização do funk na capital paulistana foi consolidada a partir da disseminação do subgênero do funk ostentação, contexto histórico essencial para a realização da análise das letras das músicas que serão realizadas no decorrer deste trabalho. Isso se deve ao fato de que a temática da ostentação de bens de consumo permanece presente na maioria das composições do funk contemporâneo, incluindo aquelas que serão objeto de estudo nesta pesquisa. Assim, torna-se imprescindível considerar o contexto de origem do funk carioca, marcado por estigmas associados à criminalização da pobreza e à repressão policial, até eventos como o massacre de MC's na Baixada Santista e a posterior disseminação do gênero na Região Metropolitana de São Paulo, já que esses elementos possibilitam tanto a compreensão da negação do reconhecimento do funk enquanto manifestação artística na atualidade, quanto sua influência sobre a juventude periférica paulistana.

1.2 O FUNK COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA DA JUVENTUDE PERIFÉRICA PAULISTANA

À priori, cabe destacar que o interesse por este tema de pesquisa surgiu a partir da minha participação em diferentes projetos universitários voltados à promoção de atividades pedagógicas em escolas públicas da rede municipal paulista, ao longo do curso de Licenciatura em Ciências Sociais³. Nessas experiências, foi possível observar a expressiva adesão dos estudantes à cultura do funk. Durante as aulas de Sociologia no ensino médio das quais participei, tanto como ouvinte quanto como ministrante, busquei estabelecer diálogo especialmente com alunos que tendem a ser marginalizados no processo formal de

³ Obtive o título de licenciada em Ciências Sociais em 05 de fevereiro de 2025. No decorrer da minha graduação, eu atuei como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) e em outros dois projetos do Núcleo de Ensino, sendo eles: “Transmídia: juventudes e o ensino de sociologia” e “Bordar e escrever como testemunho da ancestralidade: as obras de Rosana Paulino e Conceição Evaristo para o ensino-aprendizagem de sociologia”. Além disso, fui voluntária em outros projetos que envolveram a atuação em diferentes escolas públicas da região.

ensino-aprendizagem — comumente identificados como os estudantes “do fundão”. Nesse contexto, constatei que os referenciais simbólicos da cultura do funk operavam como um importante mediador comunicacional, facilitando a interlocução e o engajamento desses jovens. Com base nessas experiências, tornou-se evidente que a desconexão dos jovens com os espaços formais podia ser contraposta com a adesão dos jovens aos grupos culturais, onde eles podiam exercer outras configurações de sociabilidade e de construção da subjetividade.

Dentro desse aspecto, considerando o panorama histórico traçado no tópico anterior, cabe ressaltar que este trabalho tem como principal objetivo analisar as reivindicações da juventude periférica do Estado de São Paulo presentes nas letras do gênero musical denominado Funk. Dessa forma, essa pesquisa se propõe a interpretar as letras de músicas de quatro MC 's e de uma dupla de MC's (Felipe Boladão, Mc Hariel, Mc Dricka e Irmãs de Pau), selecionados a partir de variáveis traçadas com base no prisma interseccional (Collins, 2022), em conjunto com o impacto que estes cantores tiveram para a cena musical do funk nos últimos 15 anos – fator que pôde ser analisado a partir da referência a estes MC 's no decorrer das produções musicais mais recentes.

Nesse sentido, a presente análise propõe-se a examinar as pautas reivindicadas por esse movimento cultural urbano, ressaltando a relevância do funk enquanto expressão artística da juventude periférica paulistana. Ao longo do trabalho, buscamos afastar a interpretação das letras das abordagens analíticas que tradicionalmente enquadram o funk a partir de uma perspectiva moralizante. Ao invés disso, as composições serão tratadas como objetos líricos, considerados em sua dimensão estética e no contexto social que possibilitou sua produção.

No decorrer deste percurso analítico, o presente estudo dialoga com questões estruturais que atravessam a experiência desses sujeitos, tais como a violência policial, o machismo, a transfobia, a negação de oportunidades às populações periféricas no capitalismo e a criminalização da pobreza. Cabe enfatizar que não se trata de romantizar ou idealizar o funk, mas de compreendê-lo a partir de seus próprios pressupostos e intencionalidades, reconhecendo-o como uma manifestação artística juvenil inserida no contexto urbano contemporâneo.

A seleção dos artistas analisados neste trabalho foi realizada com base no princípio da interseccionalidade, ferramenta teórico-crítica proposta por Hill

Collins (2022), que visa compreender de que forma as interrelações entre diferentes formas de opressão se manifestam na materialidade. Além disso, a seleção dos MC's também foi calcada na relevância que eles possuíam para a cena do funk paulista dos últimos 15 anos. A escolha de cada um buscou representar um momento histórico relevante dentro do cenário cultural.

Assim, o MC Felipe Boladão (homem, branco⁴, cisgênero e hétero), assassinado em 2010, representa o início do funk consciente na Baixada Santista e a respectiva criminalização do gênero caracterizada a partir da onda de assassinatos de MC's que ocorreu no período de 2010-2012. O MC Hariel (homem, branco, cisgênero e hétero), que ganhou projeção na cena em 2015 durante o auge do funk ostentação, foi escolhido por conta da relevância que ele ainda possui na atualidade, representado pelo lançamento do álbum *Funk Superação* (2024) que contou com a participação de artistas consolidados do cenário musical brasileiro, como a Iza, o Péricles e o Gilberto Gil. Já a escolha da MC Dricka (mulher, negra, cisgênera e lésbica) partiu da sua reverberação na cena a partir de 2019, com o funk mandelão “Empurra Empurra”, e da autoafirmação pública da sexualidade da cantora, que sempre se declarou abertamente como uma mulher lésbica. Por fim, as Irmãs de Pau (mulheres, travestis, negras e héteros) foram selecionadas por conta da projeção que elas ganharam recentemente com o lançamento do álbum *Gambiarra Chic P.1* (2024), onde elas abordam narrativas sexuais que quebram com o imaginário hétero-cis-normativo ao tratarem de questões próprias do universo LGBTQIA+, referenciando elementos da cultura Ballroom e das vivências travestis.

Assim, essa seleção pretende representar um recorte histórico dos últimos 15 anos do funk paulista, nos quais o auge de cada um dos artistas mencionados, simboliza marcos distintos desse movimento cultural urbano. A ascensão dos MC's na indústria pode ser organizada cronologicamente da seguinte

⁴ Estamos considerando o MC Felipe Boladão como um homem branco. Ao longo da pesquisa, essa definição foi tensionada, especialmente a partir do acesso a diferentes registros fotográficos do cantor, que permitem leituras diversas de sua racialização. No entanto, considerando que não há menções às questões étnico-raciais em suas letras, tampouco materiais públicos nos quais o próprio artista se autodefinia racialmente, e tendo em vista que seu falecimento inviabiliza uma entrevista mais aprofundada, optou-se por manter a classificação adotada no projeto de pesquisa, que o enquadra como homem branco. Ainda assim, reconhece-se que ele também poderia ser socialmente lido como uma pessoa parda e, portanto, negra, o que evidencia não apenas os limites deste trabalho, mas sobretudo a complexidade e as ambiguidades do processo de classificação racial no Brasil, marcado por tensões históricas e pelo estigma social associado à identificação com a negritude.

maneira: Felipe Boladão (2009), Mc Hariel (2014), Mc Dricka (2019) e Irmãos de Pau (2024). Por fim, é importante destacar que todos estão inseridos na mesma classe social, já que o princípio do funk é narrar o cotidiano das periferias brasileiras, como destacou Muniz (2016).

Na atual conjuntura, o funk aparece como um elemento relevante nas análises sociológicas e antropológicas que se debruçam sobre a realidade social vivenciada pela juventude na periferia das grandes metrópoles brasileiras. Analisando as intersecções entre juventude, a cidade e a periferia, Pereira (2010) localiza o início da penetração do funk nas periferias paulistas a partir de uma etnografia feita nas escolas e nas comunidades virtuais em diferentes bairros situados nas zonas extremas de São Paulo. Segundo o autor, os movimentos culturais artísticos urbanos configuram um valor positivado da periferia para os sujeitos que estão inseridos dentro daquele espaço, colaborando para uma ressignificação do local a partir da identidade.

No entanto, a inserção do funk no cotidiano periférico foi marcada por diversos conflitos que configuraram uma disputa de campo na dimensão simbólica (Bourdieu, 2019), inclusive entre o rap e o funk, já que este último foi estigmatizado desde o início como um movimento apolítico, sexualmente apelativo e que contribuía para a adesão dos jovens ao mundo da criminalidade. A concepção binária da análise comparativa entre o rap e o funk, na qual o funk aparece como um elemento alienante e o rap como um movimento politizado, foi extremamente criticada por este autor. Ainda, Pereira explicita que para os moradores mais antigos dos bairros, o funk era visto dentro de uma perspectiva negativa, como pode ser visto no trecho a seguir:

Além disso, outras questões percebidas no contexto escolar reapareceram nas duas discussões, como o racismo e os preconceitos diversos, de classe e gênero, por exemplo, acionados nas relações jocosas estabelecidas pelos alunos, mas também a questão da criminalidade - principalmente com relação ao funk, que é apontado como um fator mobilizador e desestabilizador perante dos jovens na periferia -, a centralidade do automóvel como dispositivo de exibição e, sobretudo, as percepções dissonantes e ambíguas com relação ao que seria viver em um bairro de periferia (Pereira, 2010, p. 53)

No entanto, vale ressaltar que o funk é visto como um elemento desestabilizador da juventude exatamente porque ele não tem o seu status artístico

validado pelo campo artístico. No texto “Quem precisa de cultura? O capital existencial do funk e a conveniência da cultura” (2016), Bruno Muniz argumenta que a associação estabelecida entre o funk e a criminalidade parte de uma ótica elitizante que nega a capacidade de fabulação e formulação artística para os moradores da favela. Nesse sentido, a necessidade imposta pela mídia de censurar o funk e remover a apologia ao crime e à sexualidade seria uma tentativa de impor um caráter utilitarista para este movimento que é taxado como “perigoso”. Assim, o autor discute sobre a forma que o funk atua como uma válvula de escape afetivo para os jovens da periferia, que estão inseridos em um contexto material marcado pela desigualdade social e pela escassez de investimentos públicos.

Nesse mesmo texto, Muniz aborda a forma como a mídia colaborou para a criminalização do funk ao associar os furtos nos formatos de “arrastões” com a ascensão do funk nas periferias cariocas. Essa estigmatização fez com que os principais representantes do funk da época ressaltassem o caráter pedagógico do funk censurado para que este conquistasse a aprovação social. Contudo, o autor reitera que o funk não deve se legitimar a partir do seu caráter utilitário, porque essa defesa já salienta o preconceito existente contra este estilo (Muniz, 2016).

O habitante de favela, incluindo o jovem, ainda luta para ser reconhecido como “gente” (Perlman, 2010), como alguém que existe. Não apenas um espectro que vez ou outra ronda áreas ricas da cidade provocando desespero. Consequentemente, a produção cultural nestas áreas encontra dificuldades para se afirmar e adquirir legitimidade. Aqueles envolvidos com o funk frequentemente se veem obrigados a defender a cultura que produzem recorrendo à sua conveniência (Muniz, 2016, p. 448).

Além disso, essa falta de legitimidade pode ser observada em diversas produções acadêmicas que contribuem para perpetuar uma visão reducionista sobre o funk, frequentemente tratado pela produção acadêmica contemporânea apenas como um gênero voltado exclusivamente para o entretenimento, o que acaba desvalorizando o conteúdo expressivo presente em suas letras.

No texto “O rap e o funk na socialização da juventude” (2002), Dayrell aborda o impacto que a música urbana possui na socialização dos jovens periféricos de Belo Horizonte nos anos 90. Nesse ínterim, o autor traça um panorama histórico sobre cada um dos movimentos, relacionando-os com as entrevistas realizadas com

jovens inseridos em cada estilo musical, e destacando a importância dos elementos culturais para a formação da identidade juvenil.

Inicialmente, Dayrell aborda o hip-hop desde a sua origem nos Estados Unidos até o estabelecimento deste movimento em Belo Horizonte, dando ênfase para o caráter político e para a consciência racial que o rap possui como seu fundamento filosófico. Porém, subsequentemente, Dayrell faz uma análise sucinta sobre o funk, como pode ser observado no item a seguir: “A música funk, diferentemente da música rap, não tem muito sentido em si mesma, cumprindo o seu papel efetivo como meio de animação dos bailes” (Dayrell, 2002, p. 130).

Por mais que Dayrell estivesse fazendo uma análise do funk nos anos 90, é importante ressaltar que diversos funks dessa época já apresentavam um caráter de denúncia das desigualdades sociais, como por exemplo na canção “Rap do Silva” (1996), do Mc Marcinho, que abordava a morte de um pai de família que sofria preconceito por ser funkeiro – “Era só mais um Silva que a estrela não brilha/ Ele era funkeiro/ Mas era pai de família” (Rap Brasil, 2019) – , ou a música “Rap da felicidade” (1995), dos MC’s Cidinho e Doca, que exprimia o desejo de paz e tranquilidade na periferia a partir de uma crítica à desigualdade social e à violência policial, expressa no trecho a seguir da canção:

Eu faço uma oração para uma santa protetora/ Mas sou interrompido a tiros de metralhadora/ Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela/ O pobre é humilhado, esculachado na favela/ Já não aguento mais essa onda de violência/ Só peço à autoridade um pouco mais de competência (Cidinho, Doca, 1995).

Assim, quando Dayrell define o funk como um estilo musical despreocupado com questões políticas e sociais, ele reduz o funk apenas a sua esfera de entretenimento.

Mas o que parece ter influenciado de fato na decisão dos jovens em se tornarem MCs foi a identificação com o clima de alegria característico dos bailes, além de se destacarem diante dos seus pares e, principalmente, das meninas. Assim, a escolha pelo funk expressa determinada forma de vivenciar a condição juvenil, com ênfase na diversão e na alegria que os bailes representam (Dayrell, 2002, p. 130).

Isto posto, nosso objetivo neste trabalho é analisar esse estilo musical como parte das expressões culturais juvenis que estabelecem projetos, conformam identidades e refletem sobre as vidas dos sujeitos que estão inseridos neste meio

artístico. Ainda, no texto “O jovem como sujeito social” (2003), Dayrell apresenta uma compreensão dos jovens enquanto sujeitos sociais e não como indivíduos incompletos, destacando a vivência sócio-histórica desses indivíduos ao invés de limitá-los a uma fase de transição para a vida adulta. Segundo o autor, a juventude é plural e heterogênea, constituída a partir de diferentes fatores como as condições sociais, culturais, de gênero e regiões geográficas nas quais estes jovens estão inseridos.

Ao mesmo tempo, o sujeito é um ser social, com uma determinada origem familiar, que ocupa um determinado lugar social e se encontra inserido em relações sociais. Finalmente, o sujeito é um ser singular, que tem uma história, que interpreta o mundo e dá-lhe sentido, assim como dá sentido à posição que ocupa nele, às suas relações com os outros, à sua própria história e à sua singularidade. Para o autor, o sujeito é ativo, age no e sobre o mundo, e nessa ação se produz e, ao mesmo tempo, é produzido no conjunto das relações sociais no qual se insere (Dayrell, 2003, p. 43).

Nesse sentido, Dayrell evidencia a trajetória destes jovens, afirmando que todos os indivíduos interpretam a realidade social e dão um sentido para o mundo a partir das relações sociais que eles constroem. Ao se debruçar sobre a juventude periférica, o autor conclui que a juventude periférica brasileira é caracterizada por ser uma juventude trabalhadora, em que o trabalho aparece sempre de uma forma precarizada.

O tema da precarização do trabalho juvenil no contexto contemporâneo foi analisado no texto “Uberização e juventude periférica” (2020), onde Ludimila Costhek Abílio realiza um estudo acerca dessa temática a partir do fenômeno da uberização. Neste artigo, ela define a uberização como a degradação da atividade laboral, marcada por meio do aumento indiscriminado do tempo de trabalho, da ausência de direitos trabalhistas, da transferência de riscos e custos para o trabalhador, pela perda da identidade profissional e pelo rebaixamento da força de trabalho (Abílio, 2020). Nesse sentido, a autora defende que este fenômeno materializa a reprodução do modo de vida tipicamente periférico, que é essencialmente marcado pela instabilidade nas relações econômicas e laborativas, como pode ser visto no trecho a seguir:

Trata-se de analisar modos de vida distantes de uma divisão estável entre trabalho formal e informal, constituídos por um trânsito recorrente entre emprego, bico, empreendimento familiar, inserção em programas sociais, atividades lícitas e ilícitas (Telles, 2006; Feltran, 2014 *apud* Abílio, 2020, p. 586).

Sob essa ótica, o fenômeno da uberização aparece como a expansão da lógica supracitada, já que os principais elementos que constituem a flexibilização do trabalho são historicamente associados ao modo de vida dos sujeitos periféricos (Abílio, 2020). A autora destaca que essa categoria trabalhista é composta pelos setores juvenis mais marginalizados da sociedade brasileira, fato representado pela faixa etária desses trabalhadores e pela média salarial que eles ganham: o grupo dos bikeboys, por exemplo, é constituído por 75% de indivíduos jovens e 71% de indivíduos negros, que trabalham de 5 à 12 horas por dia, em troca de um salário médio de R\$ 936 por mês (Abílio, 2020, p. 587).

Assim, ao relacionar categorias de análise que levam em consideração fatores raciais e de classe, a autora conclui que “quanto mais socialmente desprotegida e mais mal remunerada, mais juvenil e negra é a ocupação de entregador” (Abílio, 2020, p. 581). Essa reflexão evidencia a caracterização do setor juvenil que está sendo tratado neste projeto, já que é exatamente a juventude situada às margens econômica da sociedade, que se define enquanto funkeira, onde a reivindicação por um trabalho digno aparece em algumas letras que serão analisadas no decorrer do projeto, como por exemplo na música “Luxúria ou trauma”: “Já entreguei pizza, lavei carro e panfletei/Vi a Dona Karin cheia de orgulho/Trampo na empresa só durou seis meses/Uns são do silêncio, e eu sou do barulho” (MC Hariel, 2022b).

Outro ponto relevante na análise de Dayrell é a crise da escola enquanto instituição socializadora, tema que ele explora no texto “A escola ‘faz’ as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil” (2007). Nesse trabalho, o autor investiga as múltiplas dimensões da condição juvenil para além de seu papel enquanto estudantes. Dayrell argumenta que a escola desempenha um papel secundário na socialização dos jovens brasileiros, especialmente entre aqueles em situação de vulnerabilidade social. Para ele, a necessidade de trabalhar assume uma posição central nesse processo de socialização.

No entanto, a imposição precoce do trabalho, combinada com a falta de perspectiva de obtenção de um emprego bem remunerado através da escolarização, contribui para o desinteresse de muitos jovens pela escola. Assim, ao focalizar a análise sobre os jovens pobres das periferias, Dayrell ressalta que a experiência da juventude deste grupo social é profundamente marcada pela urgência da

sobrevivência (Dayrell, 2007). Nesse contexto, a cultura e a arte se consolidam como elementos essenciais para a socialização juvenil, visto que se apresentam como canais de comunicação nos quais esses jovens encontram espaço para se expressar. “Para esses jovens, destituídos por experiências sociais que lhes impõem uma identidade subalterna, o grupo cultural é um dos poucos espaços de construção de uma auto-estima, possibilitando-lhes identidades positivas” (Dayrell; Gomes, 2002, 2003 *apud* Dayrell, p. 1110, 2007).

A relação existente entre juventude periférica e instituição escolar também é analisada por Peregrino e Prata (2023), onde as autoras examinam a reforma educacional do novo ensino médio a partir da perspectiva da juventude, destacando a exclusão que essa mudança legislativa efetivou no cotidiano desses sujeitos. Pautado na síntese do conceito de juventude elaborado por Bourdieu, que entende a juventude como uma localização no espaço social, e Mannheim, que defende este conceito como uma posição no tempo, constituindo uma experiência singular no fluxo da história, o texto procura demonstrar como a perspectiva juvenil é relevante para analisar a materialização dessas políticas institucionais dentro da sociedade brasileira (Peregrino; Prata, 2023). Assim, as autoras destacam o papel da socialização secundária, representada pela escola e pelo trabalho, na constituição da juventude brasileira, definida no trecho a seguir:

Se compreendermos que uma das características mais marcantes da nossa sociedade são as desigualdades econômicas, sociais, culturais e políticas às quais submetemos nossa população, e se levarmos em conta que, naquilo que toca à juventude, um dos elementos centrais dessas desigualdades radica exatamente nas imensas diferenças que marcam os processos de inserção social de seus membros, de suas gerações, perceberemos que uma das formas de captarmos essas disparidades encontra-se centrada na compreensão da forma como esses conjuntos conjugam (ou não) estas duas instituições: escola e trabalho (Peregrino; Prata, 2023, p. 12).

A partir disso, as autoras destacam a categoria juvenil que compõe escola e trabalho. Essa categoria é caracterizada pela inserção precoce no mercado de trabalho, onde esses jovens vivenciam subempregos com poucos direitos trabalhistas e baixas remunerações (Peregrino; Prata, 2023). Além disso, a atividade laboral em concomitância com a escolarização faz com que esses estudantes adquiram poucas perspectivas acerca da educação como um todo, prejudicando a

formação desses estudantes, que frequentam majoritariamente o ensino médio no período noturno e a educação de jovens e adultos (EJA) dos anos finais.

As autoras concluem que a reforma do Novo Ensino Médio legitima e aprofunda a exclusão dos estudantes periféricos na medida em que ela não inclui a EJA e o ensino médio do período noturno nos documentos oficiais. Dentro desse aspecto, uma característica relevante para esse projeto é a definição que as autoras fazem dos jovens periféricos como constituintes da categoria que compõe escola e trabalho, aspecto destacado pelas autoras na seguinte passagem do texto:

Nelas encontram-se homens e mulheres, jovens, pertencentes às minorias e/ou às diversidades étnicas do país, frequentemente moradores de suas “beiradas territoriais”, periferias, favelas, comunidades tradicionais, áreas rurais, com históricos que registram uma escolarização acidentada, marcadas por interrupções e pela composição, frequente ou ocasional, com o trabalho. Exatamente por esse motivo esses jovens frequentadores do EM são encontrados predominantemente no turno da noite e/ou na modalidade EJA (Peregrino; Prata, 2023, p. 17-18).

No texto “Por uma sociologia da juventude: releituras contemporâneas” (2006), Sallas e Bega analisam as pesquisas sobre juventude produzidas pela Unesco entre os anos de 1998 e 2000. Um adendo relevante é que essas pesquisas foram encomendadas pela Unesco após um incidente trágico que aconteceu em 1997, quando cinco jovens de classe média alta atearam fogo em um indígena pataxó. Esse ocorrido fez com que a associação presente no imaginário social entre pobreza e violência fosse questionada, resultando na necessidade de investigações acerca das particularidades presentes na juventude brasileira.

Consequentemente, a presente pesquisa ocorreu por dois anos e foi realizada em quatro regiões diferentes ao redor do país: Rio de Janeiro, Brasília, Fortaleza e Curitiba. Os resultados obtidos por essa pesquisa apontaram a crise das instituições clássicas como elementos socializadores, dando destaque para a ineficácia de compreender a juventude contemporânea a partir da escola e do trabalho. Além disso, as autoras destacam o papel da mídia como uma produtora do senso comum que relaciona a juventude com a rebeldia, como pode ser visto no trecho a seguir:

A mídia tem papel fundamental, pois ela contribui na construção da relação causal juventude=violência, na medida em que projeta “[...] um processo de banalização, seja por causa da forma espetacularizada que apresenta os fatos, frequentemente levando a confundir realidade com ficção, seja pelo

fenômeno da repetição permanente de filmes, peças, desenhos e mensagens que exaltam os comportamentos institucionais e individuais violentos” (Minayo, 1999, p. 230 *apud* Sallas; Bega, 2006, p. 36).

O panorama apresentado acima aborda a homogeneização da condição juvenil produzida por Hollywood e disseminada pela indústria cultural. O jovem, vendido como um indivíduo rebelde e irresponsável, fomentou o imaginário social de toda a tradição ocidental norte-americana, fornecendo uma perspectiva acerca da juventude formada por estereótipos. Paralelamente, a forma como o funk é criminalizado nos veículos midiáticos também reflete a ausência de legitimidade das culturas juvenis, ainda mais quando se trata de uma cultura produzida pelos jovens periféricos e consumida por eles próprios. Ao compreender a juventude como um grupo construído socialmente e culturalmente, precisamos reiterar a existência das culturas juvenis, posição defendida pelas autoras no seguinte trecho:

Pensar numa cultura juvenil significa levar em conta, de imediato, a multiplicidade de formas de sociabilidade existentes para a vida cotidiana dos jovens, marcada por relações grupais na escola, igreja, família – para mencionar aqui aquelas instituições socializadoras tradicionais e outros agrupamentos como dos jovens de torcidas organizadas, grupos de punks, darks, nerds, hiphop, e assim por diante (Sallas; Bega, 2006, p. 54).

Desta forma, compreender o funk enquanto movimento artístico e cultural implica desafiar a noção elitizada de cultura. Nesse contexto, as tensões e violências enfrentadas por esses jovens no cotidiano refletem as desigualdades sociais que marcaram a construção da sociabilidade juvenil no Brasil. As narrativas expressas nas letras de funk, que abordam questões como a repressão policial, a aspiração ao consumo de bens de luxo, a falta de oportunidades de trabalho formal, o racismo e a reafirmação de estruturas patriarcais, retratam a realidade cotidiana de sujeitos marginalizados e silenciados. A negação do funk como expressão cultural reforça os pilares da sociedade brasileira e compromete o apoio à reprodução desse estilo musical, que tem sido comercializado tanto no Brasil quanto internacionalmente, enquanto seus produtores culturais permanecem à margem dos benefícios econômicos e simbólicos dessas conquistas.

O estigma que permeia a periferia e seus habitantes é explorado por Alvito e Zaluar no livro *Um século de favela* (2003), onde os autores organizaram uma coletânea de artigos abordando diferentes análises sobre diversos aspectos

das favelas cariocas. Historicamente criada para alojar os veteranos da Guerra de Canudos, o “Morro da favela” sofreu as primeiras estigmatizações e repressões após somente três anos da sua inauguração (Alvito; Zaluar, 2003). Dessa forma, desde o seu surgimento a favela foi encarada como sinônimo de perigo e doenças, e enquadrada como uma patologia social que deveria ser “resolvida” pelo poder público.

Porém, os autores deixam nítido que a maneira como as autoridades locais tratavam a periferia não dizia respeito a um programa de revitalização das moradias ou a projetos que buscavam fornecer estrutura econômica para as pessoas em vulnerabilidade social, mas sim com base em uma perspectiva racista e higienista, em que as pessoas que habitavam a periferia eram vistas como subumanas, violentas e sujas. Essa relação do Estado brasileiro com as classes populares parte de uma tentativa de embranquecimento da população e europeização do país, a partir do qual houve uma popularização da ideia da existência de “dois Brasis”, onde a favela aparecia como “o espelho invertido na construção de uma identidade urbana civilizada” (Alvito; Zaluar, 2003, p. 12). Essa visão da favela como uma representação do terror social é ilustrada no seguinte excerto:

Assim, a despeito de diferentes roupagens, sempre de acordo com um contexto histórico específico, o favelado foi um fantasma, um outro construído de acordo com o tipo de identidade de cidadão urbano que estava sendo elaborada, presidida pelo higienismo, pelo desenvolvimentismo ou, mais recentemente, pelas relações autorreguláveis do mercado e pela globalização (Alvito; Zaluar, 2003, p. 15).

Outro aspecto relevante ressaltado pelos autores é a negação de participação política e invalidação das produções culturais produzidas pelos habitantes da favela. Assim, por mais que a periferia esteja no “centro de decisões da vida urbana” e seja o espaço “onde se produziu o que de mais original se criou culturalmente nesta cidade” (Alvito; Zaluar, 2003, p. 22), as opiniões dos moradores da periferia acerca da realidade material que os circunda são constantemente deslegitimadas com base em argumentos elitistas, onde o pobre é visto como incapaz de produzir uma visão autêntica sobre o mundo.

Nesse sentido, o capítulo sobre bailes funks cariocas escrito por Cecchetto (2003), presente neste mesmo livro, realiza uma categorização dos

diferentes tipos de baile funk existentes no Rio de Janeiro nos anos 90, com um enfoque específico sobre o modelo “lado A, lado B”. Nele, a autora procurou compreender a dinâmica interna dos bailes funks, desconstruindo a visão reducionista que considerava essa produção musical um desdobramento do tráfico de drogas. Dessa forma, a autora chegou na conclusão de que o funk atuava dentro de uma lógica masculinizante que reafirmava o ethos guerreiro e a dimensão lúdica dos sujeitos envolvidos neste movimento, mas que essa agressividade era alvo de críticas internas e contradições que permeavam o próprio grupo dos funkeiros, fato abordado no seguinte trecho:

Em princípio, as referências sobre as relações de gênero nesse universo parecem recair sobre a percepção do feminino/masculino como esferas empiricamente separadas e opostas, mas pode-se afirmar que, entre os integrantes das galeras, existem percepções ambíguas sobre esse estilo masculino violento: por um lado, é admirado, cultivado e reproduzido cotidianamente, como parte das relações interpessoais; por outro, é denunciado e repudiado (Cecchetto, 2003, p. 151).

Assim, Cecchetto mostra o funk como um espaço de resistência e sociabilidade, argumentando que a falta de acesso aos espaços culturais faz com que os sujeitos criem os seus próprios espaços de sociabilidade e cultura, onde essa produção artística atua como uma manifestação em nome da humanidade que eles possuem em face à imposição da miséria, e não como um catalisador da violência e da imoralidade. A associação entre pobreza e criminalidade presente no imaginário social resulta na normalização da criminalização da periferia em geral, desembocando, inclusive, na repressão de movimentos culturais que representam a favela, como o próprio funk.

A conduta das forças policiais, identificada pioneiramente por Zaluar (2002) como racista e violenta, também pode ser questionada em relação à atuação que ela obtém para com os bailes funks, na medida em que ao reprimir esse movimento cultural com uma postura violenta, a polícia exprime o posicionamento elitista e higienista que ela possui ao enxergar o lazer e a expressão artística dos favelados como “baderna” e “desordem social”. Nesse sentido, as contribuições de Zaluar, Alvito e Cecchetto fornecem um direcionamento para a compreensão da realidade social da periferia a partir de uma visão dialógica e horizontal, pressuposto fundamental para a concepção política deste trabalho.

Por fim, a conceituação de literatura forjada por Antonio Candido no texto “O direito à literatura” (2004) servirá como fundamentação teórica para esta pesquisa. Nele, Candido define a literatura enquanto algo inerente à toda humanidade, pois esta corresponde à capacidade de fabulação humana. Nesse sentido, a literatura atua como “o sonho acordado das civilizações” (Candido, 2004, p. 175), exprimindo toda a potencialidade onírica da espécie humana e podendo ser materializada em diversas formas, como contos, canções populares, moda de viola, samba carnavalesco, anedotas e histórias em quadrinhos (Candido, 2004). Esse postulado faz com que o autor detenha uma concepção ampla e não-elitista sobre a conceituação de literatura ao abarcar atos ficcionais que vão para além do texto escrito.

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Candido, 2004, p. 176).

Essa conceituação permite o enquadramento do funk enquanto uma manifestação literária, na medida em que ele se constitui em uma expressão ficcional sobre o cotidiano vivenciado nas periferias das grandes cidades, e ao mesmo tempo, como nossa proposta parte de uma análise das letras, consideradas composições literárias de indivíduos jovens que destacam o presente opressivo, sonham com um futuro melhor, mesmo que de modo individualizado, o referencial de Candido contribuirá para pensar a noção dos direitos humanos a partir da literatura, já que esses funkeiros canalizam anseios e expectativas e pautas reivindicativas através de suas letras: “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção” (Candido, 2004, p. 177).

Outros aspectos postos pelo autor, como a caracterização da literatura como “uma construção de objetos com estrutura e significado”, uma forma de expressão dos sentimentos (individuais e coletivos) e uma forma de conhecimento (Candido, 2004, p. 178-179), contribuem para a compreensão do funk como uma expressão artística pautada na ficção. Esses fatores corroboram para o entendimento da literatura como um fator indissociável da vida social, já que ela

auxilia no processo de sistematização dos sentimentos ao traduzir as inquietações dos indivíduos dentro de uma estrutura inteligível. Além disso, a capacidade de humanização que ocorre a partir deste processo pode ser vista nas letras de músicas dos MC's, como pode ser exemplificado na música "Voracidade" (MC Felipe [...], 2019d), do Felipe Boladão, no trecho a seguir:

Tudo andava de um jeito/ Estranho e estreito/ Que eu me sentia fraco/Mas hoje eu mudei/O meu caminho eu encontrei/ É engraçado até mudei meus atos/Tudo era tão difícil quase que impossível/E eu não entendia nada/ Num dia de tristeza com papel e uma caneta/ Dei sentido as palavras/Eu escrevi todas as mágoas e felicidades/ Da minha vida todas as passagens/ E entendi minha voracidade (MC Felipe [...], 2019d).

Assim, podemos notar que o cantor exprime a mudança nos seus comportamentos a partir da composição das letras de músicas, que atua como uma forma de organização dos pensamentos e dos sentimentos dele, indo de acordo com os postulados definidos por Candido. Nesse sentido, a literatura se consolida como uma maneira de se chegar às manifestações dos sujeitos postas na sociedade, na medida em que a arte é um mecanismo de denúncia. É relevante destacar que este é um dos elementos que distingue este projeto de outras abordagens sobre o funk, uma vez que não se propõe aqui a realização de uma etnografia dos bailes funks ou de entrevistas com seus participantes, mas sim a análise de suas letras, para além do entretenimento, mas como fabulações que expressam, entre outros aspectos, utopias juvenis.

1.3 MATERIAIS E MÉTODOS

A presente pesquisa, que possui caráter qualitativo, é pautada no método comparativo, que busca identificar as diferenças e similaridades de determinado fenômeno social, com o intuito de explicar a essência desse fenômeno. No caso, iremos analisar as reivindicações da juventude periférica paulistana e o diálogo que elas possuem com a teoria da interseccionalidade a partir da seleção, categorização e interpretação de cinco músicas de cada um dos MC's selecionados. Este procedimento irá ocorrer sob a ótica da metodologia de análise literária do poema proposta por Candido (2006), em diálogo com os estudos culturais promovidos por Williams (1979) e o conceito de interseccionalidade explorado por Collins (2021).

O processo de seleção das músicas se deu através da priorização das letras que dialogavam com os temas centrais discutidos neste projeto, sendo eles: a juventude periférica paulistana, a produção cultural periférica e a intersecção entre classe, raça, gênero e sexualidade na compreensão da realidade social vigente. Dessa forma, iremos desenvolver dentro deste tópico cada um dos autores selecionados em conjunto com a contribuição que eles irão fornecer para a metodologia deste projeto, com o intuito de evidenciar os alicerces teóricos que vão fomentar as ferramentas de pesquisa de análise das letras de funk.

Raymond Williams (1979) foi o autor responsável por formular o conceito de “estruturas de sentimentos”, essencial para a categorização do material analisado por esse projeto. Segundo o autor, este conceito opera como uma hipótese cultural que visa analisar o imbricamento entre infraestrutura e superestrutura a partir da análise das mudanças nos sentimentos coletivos de cada época, manifestada por meio de determinadas tendências artísticas. Durante o texto, o autor exemplifica esta relação a partir do caráter inédito das obras de Dickens e Emily Bronte, que se contrapuseram à ideologia vitoriana ao evidenciar a consolidação da pobreza como uma condição geral da população, e não como um desvio moral (Williams, 1979).

Assim, o autor defende que a liberdade de trânsito da arte permite que os artistas atuem como antenas sociais do meio no qual eles estão inseridos, já que eles possuem a capacidade de traduzir os sentimentos coletivos em formas artísticas consolidadas. Nesse sentido, Williams procurou mostrar a cultura como algo vivo e dinâmico, evidenciando a complexa relação existente entre o social e o material a partir da análise sociológica da dimensão subjetiva dos indivíduos, que ao vivenciarem a estrutura, modificam-na a partir de uma relação dialética.

Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e com tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda em processo, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas. Essas são, com frequência, mais reconhecíveis numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas as instituições e formações (Williams, 1979, p. 134).

Dentro desse aspecto, Williams destaca o caráter presentificado da estrutura de sentimentos, que costumam ser reconhecidas e categorizadas em uma fase posterior ao momento no qual elas estão sendo formuladas. A estrutura de sentimento, nesse sentido, seria a contraposição à determinadas formas de hegemonia cultural. Assim, é possível que um mesmo objeto artístico negue determinadas estruturas enquanto confirma outras, fato que defendemos ser o caso do funk, e que será cuidadosamente analisado na realização deste trabalho. Na medida em que o funk se caracteriza por ser uma produção artística marginal e organicamente periférica, ele nega as estruturas de sentimento da classe dominante, que não concebe os subalternizados enquanto produtores de arte.

No entanto, o funk acaba confirmando estruturas patriarcais ao reafirmar o escamoteamento das mulheres e das pessoas LGBTQIA+ na cena artística. Também defendemos a hipótese de que, na cena contemporânea do movimento, figuras como as Irmãs de Pau e a Mc Dricka confrontam esses paradigmas, traduzindo uma nova tendência dentro deste meio artístico. No trecho a seguir, o autor reitera a importância de utilizar as estruturas de sentimentos para analisar os objetos artísticos:

A hipótese tem relevância especial para a arte e literatura, onde o verdadeiro conteúdo social está num número significativo de casos desse tipo presente e afetivo, que não podem ser reduzidos sem perda e sistemas de crença, instituições, ou relações gerais explícitas, embora possa incluir todas essas como vividas e experimentadas, com ou sem tensão, como também inclui elementos da experiência social e material (física ou natural) que podem estar além, ou ser revelados ou imperfeitamente ocultos pelos elementos sistemáticos reconhecíveis em outros pontos (Williams, 1979, p. 135).

Não obstante, ao longo desta pesquisa, iremos procurar categorizar e interpretar diferentes letras de músicas a partir dos significados postos por estas últimas, dentro da metodologia interpretativa proposta pelo livro *O estudo analítico do poema* (2006), que define a interpretação sistemática como a compreensão da estrutura íntima pela qual a literatura se processa (Candido, 2006). A análise literária partirá de uma contextualização inicial, que servirá como um mecanismo de tradução da obra (gramatical, biográfico e estético), a partir do qual iremos desenvolver um comentário interpretativo. Sendo assim, a interpretação das letras irá contar com três dimensões principais: o contexto no qual os artistas estão

inseridos, o estudo biográfico de cada um deles e a interpretação das letras em si, que constituem um conjunto indispensável para a compreensão da obra.

O processo de seleção dos MC's, etapa brevemente citada no tópico anterior, foi pautado na conceituação desenvolvida por Collins (2022) acerca da interseccionalidade, que é definida pela autora como uma teoria social crítica em construção. É importante que nós detalhamos aqui a utilização deste conceito como uma ferramenta essencial para esta pesquisa, já que ele também servirá para direcionar a seleção das músicas que serão analisadas aqui.

Nesse aspecto, optamos por selecionar as canções com base nas contribuições que elas podem fornecer para compreender como o funk lida com as intersecções existentes entre diferentes opressões, evidenciando fatores como a relacionalidade entre as opressões, a reprodução das desigualdades sociais a partir dessas opressões, o contexto social no qual elas ocorrem e a complexidade na qual elas se manifestam (Collins, 2022), em conjunto com a reverberação que essas músicas tiveram para o cenário musical do funk durante aproximadamente os últimos 15 anos, onde o afloramento da carreira de cada compositor representa uma fase da história do funk paulista (Felipe Boladão – 2009, Hariel -2014, Dricka – 2019, Irmãs de Paus – 2022)⁵.

Essa investigação vai de encontro com o desvendamento das manifestações juvenis, já que ela propiciará o contexto e as condições nas quais essas músicas foram escritas, com base na análise da relação entre “convergência estrutural e marginalidade política” (Collins, 2022, p. 48) que também é vista no movimento cultural do funk, onde os funkeiros no geral se caracterizam por serem habitantes de periferias e por terem a produção cultural marginalizada e criminalizada.

Patricia Hill Collins defende que a interseccionalidade pode ser utilizada como uma metáfora ou como uma ferramenta heurística, sendo que este segundo tópico está relacionado à construção de uma teoria social crítica. Desta forma, a

⁵ A ascensão das Irmãs de Pau é datada a partir do lançamento de Travequeiro, no álbum *Dotadas* (Pires, 2024). Não foram encontradas informações ou reportagens que datassem especificamente o auge da carreira do Felipe Boladão, mas considerando que o seu assassinato foi no dia 10 de abril de 2010 e ele foi assassinado no auge da sua carreira, estamos considerando o período de 2009-2010 (Toledo, 2022). Já o MC Hariel teve a sua popularização a partir do lançamento de “Passei Sorrindo”, em 2014, mas principalmente com a produção do clipe dessa música pela Kondzilla em 2015 (Ortega, 2020). Por fim, a MC Dricka ficou famosa a partir do lançamento de “Empurra empurra” em 2019 (Miyashiro, 2021).

compreensão da dimensão implícita nas relações de poder transcende a perspectiva monocategórica, e possibilita a criação de políticas transversais que combatam essas inter-relações entre as opressões, fator nomeado pela autora como “práxis da interseccionalidade” (Collins, 2022). Assim, a autora enumera os constructos centrais que devem orientar trabalhos formulados a partir dessa perspectiva teórica com base em quatro tópicos centrais: a relacionalidade, o poder, a desigualdade social, a complexidade e a justiça social. Ainda tratando sobre a estrutura teórica da interseccionalidade, Collins aponta para a necessidade de se definir categorias que servirão como ponto de partida para a análise das intersecções citadas acima. No caso deste projeto em específico, iremos utilizar as categorias de raça, classe e gênero. No trecho a seguir, Collins faz apontamentos essenciais para a aplicação deste conceito em produções acadêmicas:

Essas premissas orientadoras sintetizam os pressupostos que as pessoas que praticam a interseccionalidade levam em seus projetos a fim de orientar seu trabalho: (1) raça, classe, gênero e sistemas semelhantes de poder são interdependentes e se constroem mutuamente; (2) a intersecção das relações de poder produz desigualdades sociais complexas e interdependentes de raça, classe, gênero, sexualidade, nação, etnia, capacidade e idade; (3) a localização social de indivíduos e grupos na intersecção das relações de poder influencia suas experiências e perspectivas no mundo social; (4) resolver problemas sociais em dado contexto regional, nacional ou global requer análises interseccionais (Collins, 2022, p. 80).

Dentro desse aspecto, no texto “Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro” (2016), Collins apresenta a importância da subversão da estrutura de produção histórica do conhecimento, que é caracterizada por ser elitizada e racista. A partir da defesa do movimento de ocupação da academia pelas mulheres negras, a autora valoriza a pluralidade de perspectivas como um meio de ir além da relação dicotômica e hierárquica entre qual conhecimento é considerado válido e qual é silenciado. Neste ponto, Hill Collins afirma que “a dominação sempre envolve a objetificação do dominado; todas as formas de opressão implicam a desvalorização da subjetividade do oprimido” (Brittan; Maynard, 1984, p. 199 *apud* Collins, 2016, p. 105). Esse processo de objetificação e desvalorização também pode ser visto na invalidação da cultura periférica enquanto arte, fator diretamente relacionado à intersecção das estruturas de opressão citadas acima.

Por fim, é importante ressaltar que optamos por não escolher álbuns específicos na análise por conta do caráter de lançamento de músicas dos MC's do funk, que costumam lançar produções independentes no formato de singles ao invés de álbuns completos. Segue, adiante, a relação das composições musicais escolhidas para a interpretação a ser realizada na concretização deste projeto:

Quadro 1: Relação entre músicas e MC's.

MC's	Músicas				
Felipe Boladão	Bonde do tony country	Eu sei	Funkeiros na cena	Voracidade	Resposta de um guerreiro
Hariel	Luxúria ou trauma	Avisa que é o funk	Mente do batalhador	Vou buscar	Exemplos
Dricka	Sapatão	Mãe solteira	Me olha e me respeita	É melhor ser piranha do que ser infeliz	E nós tem um charme que é dahora
Irmãos de Pau	Shambaralai	Gambiarra chic	Brasileirinha s cunty	Cussy	Travequeiro

Fonte: elaborado pela autora.

2 ANÁLISE DAS LETRAS

Este capítulo irá se estruturar a partir da análise de cada cantor, iniciando com o contexto biográfico do artista e, posteriormente, com a análise das letras selecionadas nesta pesquisa, indo de acordo com a metodologia proposta por Candido (2006). Essas informações biográficas foram obtidas a partir de entrevistas disponíveis em meio digital, bem como de indícios e referências presentes nas próprias composições musicais dos artistas. Também teceremos uma interface com os estudos sociológicos nos comentários interpretativos desenvolvidos para cada uma das canções analisadas. Além disso, faremos um ordenamento a partir da cronologia da produção musical dos cantores, começando com o MC Felipe

Boladão, depois com o MC Hariel, a MC Dricka e por último as MC's Irmãs de Pau. Por fim, iremos traçar uma análise comparativa entre os temas analisados pelos cantores, a fim de identificar as reivindicações manifestadas por este grupo juvenil. É importante ressaltar que as letras serão disponibilizadas integralmente nos anexos deste trabalho, de modo que, no corpo do texto, serão apresentadas apenas as partes mais relevantes para a interpretação das composições.

2.1 FELIPE BOLADÃO: UM MÁRTIR DO FUNK

Felipe Wellington da Silva Cruz, conhecido artisticamente como Felipe Boladão, foi um cantor e compositor de funk nascido em 1989, na cidade de Santos, São Paulo. Criado na Zona Noroeste, destacou-se como um dos precursores do subgênero funk consciente, cuja proposta crítica e social marcou sua trajetória artística e desembocou no seu assassinato em 2010, em conjunto com o DJ Felipe da Praia Grande, que o acompanhava em suas apresentações. Homem branco, cisgênero e heterossexual oriundo da periferia, utilizou o funk como instrumento de denúncia das mazelas sociais vivenciadas em sua comunidade e no país.

Figura 01: Registro fotográfico do MC Felipe Boladão



Fonte: Sobre Funk, 2022.

A Zona Noroeste é uma macrorregião do município de Santos, São Paulo, marcada por um amplo processo de favelização. Apesar dos altos índices de

desenvolvimento humano (IDH) presentes no município caiçara⁶, a cidade conta com a maior favela de palafitas da América Latina, localizada na Zona Noroeste⁷. Esta contradição exemplifica o amplo processo de concentração de renda e desigualdade social presente na região, fator que marcou a trajetória biográfica do Felipe Boladão. Caracterizando-se como um morador periférico e tomando isto como parte da sua identidade, Felipe buscou denunciar a desigualdade social de forma enfática na construção das suas letras.

Além disso, a categoria de “MC relíquia”, designada ao Felipe Boladão, é fornecida aos artistas que atuaram no gênero na “velha guarda”, ou seja, quando o gênero ainda estava sendo formado. Por ser fruto da memória coletiva e não fazer parte de registros oficiais, essa designação possui um cunho subjetivo que está diretamente ligado aos precursores do funk e o impacto que eles causaram nas produções musicais posteriores. Esta categorização também tem correspondência direta com os “Assassinatos de Abril” que aconteceram na Baixada no período de 2010-2012, quando quatro MC’s foram assassinados no mês de abril em anos consecutivos, sendo eles: MC Felipe Boladão, MC Duda do Marapé, MC Primo e MC Careca (Rocha, 2015).

Esse episódio trágico da história do funk é detalhado no documentário *Mortos em abril: quatro assassinatos que abalaram o funk de SP* (Mortos [...], 2022). O curta-metragem apresenta um panorama sintético sobre cada um dos MC’s assassinados, destacando tanto a relevância artística de suas produções quanto o impacto sociocultural que exerciam nas comunidades de origem. Por meio de entrevistas com indivíduos direta ou indiretamente ligados à trajetória desses artistas, como familiares, amigos, colegas de trabalho, a líder do movimento Mães de Maio e MC’s contemporâneos que os reconhecem como “relíquias” até os dias atuais, como MC Hariel e MC Guimê, o documentário evidencia a relação intrínseca entre a repressão policial, a cobertura midiática tendenciosa e o Estado no processo de criminalização do funk e de silenciamento em torno das mortes desses artistas.

⁶ Segundo os levantamentos de 2010 apresentados por meio do IBGE, o IDH de Santos é de 0,84, caracterizando-se como a sexta melhor cidade para se viver no Brasil (Instituto [...], 2010). Até o momento dessa pesquisa, o IBGE ainda não publicou os dados de 2022.

⁷ O dique da Vila Gilda é localizado às margens do Rio Bugres, na Zona Noroeste, e conta com mais de 3,5 mil famílias vivendo dentro de barracos de palafitas. Os barracos de palafitas são construídos com estacas de madeiras e materiais improvisados sobre os rios, configurando uma habitação de risco para os moradores (Santos [...], 2025).

Nesse contexto, o filme rememora os assassinatos ocorridos em anos consecutivos durante o mês de abril — MC Felipe Boladão (10/04/2010), MC Duda do Marapé (12/04/2011), MC Primo (18/04/2012) e MC Careca (28/04/2012) — ressaltando a intencionalidade presente no extermínio de jovens periféricos que utilizavam a arte como instrumento de denúncia da violência policial e das desigualdades sociais.

Dentro desse contexto, é possível perceber que o teor crítico das músicas escritas pelo MC Felipe Boladão, popularmente reconhecido como o “Poeta do Funk”, causou incômodo no status quo, principalmente na instituição responsável pelo monopólio da violência estatal: a polícia. Muniz (2016) observa que a negação da compreensão do funk enquanto arte resulta na interpretação das composições musicais dos artistas como confissões e não como fabulação, fato destacado no trecho a seguir:

A própria narração, ainda que fictícia, da realidade vivida por habitantes de favela é estigmatizada e criminalizada, como no caso de seis MCs presos em 2011 por cantarem proibições. Isso acontece apenas porque o funk pode ser ignorado como arte, tendo suas letras consideradas como confissões em forma de melodia e não como uma narrativa fictícia (Muniz, 2016, p. 459).

Considerando os principais aspectos da trajetória individual de Felipe, aliados ao contexto de repressão ao funk vigente no período em que o artista produzia suas canções, observa-se que, embora tenha sido o primeiro a inaugurar a série de assassinatos que atingiu a Baixada Santista, torna-se pertinente, neste momento, proceder à análise das letras desenvolvidas pelo MC.

2.1.1 *Bonde do Tony Country*

A partir da simbologia do *Tony Country*⁸, marca de roupa utilizada como símbolo de ostentação pelos funkeiros em meados de 2010, que estampa a figura do ying-yang nas roupas (apresentada na figura 01), o MC Felipe Boladão expressa uma reflexão sobre as vivências do mundo do crime⁹, incluindo as contradições internas de alguém que está inserido na criminalidade. Dentro desse aspecto, o

⁸A marca havaiana de surfwear se chama originalmente “*Town & Country*”, mas foi popularizada pelos funkeiros paulistas como *Tony e Country* (Cabelo [...], 2025).

⁹Aqui, entendemos “mundo do crime” como o: “(...) conjunto de códigos e sociabilidades estabelecidas, prioritariamente no âmbito local, em torno dos negócios ilícitos do narcotráfico, dos roubos e furtos” (Feltran, 2008, p. 93).

artista dá ênfase à contraditoriedade presente na identificação com a periferia, que conforma a sua identidade de uma forma positivada ao invés de ser pautada em estereótipos negativos (Pereira, 2010), e com a localização de problemas presentes neste mesmo espaço, como pode ser visto no refrão da canção: “Dale capela é o bonde do tony country/ Lá tem seu lado ruim/ E também o seu lado bom/ Equilibrado porém desequilibrado/ Tu tem que ficar ligado/Então dobra a atenção” (MC Felipe [...], 2019a).

Figura 02: Símbolo da marca Town & Country



Fonte: Facebook, 2022.

Além disso, o MC apresenta outros elementos relevantes para o universo simbólico do funk, como o “Dale Capela”, caracterizado por ser um time de várzea da Zona Noroeste fundado pelo MC Careca, que é diretamente referenciado na música e que posteriormente também foi vítima do massacre policial que assolou os MC’s da Baixada Santista. Gírias como “cobrança” e “pena” são utilizadas para referenciar as cobranças de morte feitas pelo PCC e o tempo de cárcere cumprido pelo eu-lírico, respectivamente.

Ao longo da música, o MC deixa claro que não é “digno de dó”, reconhecendo que suas próprias escolhas o conduziram à prisão, ainda que, simultaneamente, manifeste arrependimento por essas mesmas decisões: “É embaçado obter lucros do crime/ Não quero mais viver nesta contramão”. Dentro desse aspecto, a figura materna é apresentada como uma figura de redenção, onde ela aparece como alguém a quem ele deve justificativas e explicações pela sua

inserção na vida do crime, entendida como uma vocação que ele possui desde à infância pela “sede de adrenalina”:

E o desgosto bateu forte na coroa/Seu filho na vida à toa/ Ela prefere morrer; Minha rainha/ Te amo acima de tudo/E perante a esse absurdo/ Eu me explico pra você; Na minha infância/ Eu adorava adrenalina/ Tudo que emocionasse/Mexesse com o coração; Minha brincadeira/ Era andar pelos telhados/ Pular muros e barracos como/ Polícia e ladrão; Era engraçado/ Eu me apegava na maldade/ Ao invés de ser o mocinho/ Eu queria ser o vilão; Tava na cara que não era boa coisa/ Hoje estou diplomado/ E com canudo de ladrão (MC Felipe [...], 2019).

Por fim, é possível perceber como o MC Felipe Boladão enfatiza a sua posição de agência, reivindicando as responsabilidades das suas tomadas de decisões. Isso contraria a perspectiva de tutela impressa por muitos pesquisadores nas análises sobre as populações brasileiras marginalizadas, fato problematizado por Caldeira em *A cidade de muros* (2000) no trecho a seguir:

Se não expressam seu gosto e conhecimento com mais frequência, é porque são superexplorados e não têm recursos para isso, e não por não terem senso estético ou desejo de consumir. Descrever os pobres como limitados à necessidade é apenas mais um preconceito contra eles, um preconceito recorrente entre aqueles que se pensam superiores socialmente. Além disso, localizar os pobres perto do necessário, identificá-los com necessidade, natureza e falta de racionalidade ou de uma cultura sofisticada pode ser uma maneira de associá-los ao espaço do crime, que é frequentemente descrito com os mesmos traços (Caldeira, 2000, p. 70).

Assim, segundo a autora, descrever os pobres como limitados às necessidades materiais significa reproduzir um discurso elitista embasado na animalização deste grupo social, negando agência para estes sujeitos.

2.1.2 *Eu sei*

Nesta música, Felipe realiza uma reflexão sobre o significado da juventude e o esvaziamento do sentido de infância dentro da realidade periférica. O MC traça um panorama acerca do desalento juvenil decorrente da realidade social na qual os jovens favelados estão inseridos, abordando temáticas como o abandono dos estudos, do esporte (especialmente o futebol, que representa uma forma de ascensão social para essa categoria juvenil), e a utilização de entorpecentes químicos. Além disso, no final da letra, Felipe faz a descrição de um trajeto de vida

recorrente entre a juventude periférica: o abandono desses sonhos e a transformação desse sujeito em um dependente químico.

No texto “Crianças e guerra: as balas perdidas!” (2020), Anete Abramowicz tece uma reflexão sociológica sobre o conceito de infância, definindo-o enquanto uma construção social eurocêntrica da qual somente alguns corpos participam. Dentro deste aspecto, a autora analisa como o infanticídio estatal é normalizado quando se trata de crianças pobres e negras, como o assassinato de Ágatha Félix, que foi atingida por um tiro de fuzil de um policial militar em setembro de 2020, fato comentado no trecho a seguir:

E, quando tal forma de criança emerge, há uma construção que se faz hegemônica, que lhe imprimiu uma cor, um jeito de ser, uma forma e conteúdos construídos sob a denominação de “natureza humana” – na qual supostamente alguns se (re)conhecem em alguns valores que se imprimem na criança, entre eles a bondade, a ingenuidade, a pureza... Imenso o esforço para preencher subjetivamente esta forma criança, ao ponto de, quando vemos Ágatha, seu avô, aos berros, tenta nos dizer: “Ela fala inglês, tem aula de balé, tem aula de tudo, era estudiosa. Ela não vivia na rua, não” (Carvalho, 2019). Ágatha vestia-se de mulher maravilha (que tem a bandeira americana estampada em sua roupa, em sua pele). O que ele tentava dizer era: minha neta vai exatamente ao encontro desta imagem que o pensamento ocidental faz de criança (Abramowicz, 2020, p. 7-8).

Paralelamente, o fim da infância identificado por Felipe Boladão em decorrência do “mundo revirado” diz respeito às infâncias perdidas das crianças periféricas, que não possuem seus direitos básicos assegurados, expresso no refrão da canção: “É eu sei/Que a juventude atual mudou/ Infância não existe mais/Acabou/ É que o mundo tá revirado” (MC Felipe [...], 2019b). Além disso, Felipe reitera a importância da educação, apontando para a escola e os esportes como caminhos positivos para esses jovens ao invés de sucumbirem ao mundo das drogas e da criminalidade:

Largando os estudos e o futebol/ Não quer saber de nada acorda/ No final do Sol/ Enquanto um garoto pacato vende num farol/ Só pensa nele não faz nada em prol/ Esse moleque que fugiu da escola/ Se tornou um dependente/ Ele é mais um nas drogas/ Debaixo de um viaduto termina essa história/ Sem amor/ Sem carinho/ E agora? (MC Felipe [...], 2019b).

Aqui, o funk possui um caráter de conscientização mais explícito, na medida em que ele é compreendido como outra opção em relação às trajetórias trágicas pré-delimitadas para este grupo social. Assim, Felipe aponta para a necessidade de se escolher a “trilha da paz”, ou seja, situar-se longe das drogas e

da criminalidade para “nunca passar terror”: “Cada um com seu destino/Lutando por seu valor/ Se caminhar na trilha da paz/ Nunca vai passar terror” (MC Felipe [...], 2019b).

2.1.3 Funkeiros na cena

Em “Funkeiros na cena”, Felipe Boladão proclama um manifesto político que reivindica a legitimação do funk enquanto arte. Nessa música, Felipe enfatiza a importância do funk para a cultura periférica, destacando o quanto ele possui um caráter hipnótico e é amplamente “curtido no Brasil inteiro”(MC Felipe [...], 2019c). Assim, partindo da associação entre o funk e o hip-hop, marco essencial para o desenvolvimento histórico do funk consciente, Boladão apresenta o funk como um gênero musical avassalador, fortemente valorizado e consumido pela população periférica. Dentro desse aspecto, o artista ressalta as resistências populares frente às tentativas de criminalização do gênero no seguinte excerto: “Se tentam proibir/ Os bailes funk nas comunidades/ Vai ficar difícil/ Vai ter que lutar contra toda cidade/ Por que o nosso funk / É curtido no Brasil inteiro/ E funkeiros fanáticos/Nesse mundo tá cheio” (MC Felipe [...], 2019c).

Aqui, podemos traçar um paralelo entre as movimentações contra as tentativas de proibição do funk que estavam ocorrendo no Rio de Janeiro quando a Lei nº 5543, de 22 de setembro de 2009, conhecida popularmente como “Lei Funk é Cultura”, foi sancionada e as tentativas de proibição do funk citadas por Felipe Boladão no contexto da canção. A lei em questão configurou-se como uma conquista dos movimentos culturais e foi definida em torno de 06 artigos:

Art. 1º Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular. Parágrafo Único. Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime. **Art. 2º** Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza. **Art. 3º** Os assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura. **Art. 4º Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.** **Art. 5º Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.** **Art. 6º** Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação. (Rio de Janeiro, 2009, grifo nosso).

Conforme citado anteriormente na contextualização da história do funk carioca, a promulgação da lei não resultou no fim da criminalização do gênero, fato exemplificado pela implementação das Unidades de Polícia Pacificadora nas periferias cariocas em 2010. Em vista disso, o MC destaca o caráter consciente no refrão da letra, ressaltando a importância da inserção dos funkeiros no debate político como forma de resistência à criminalização do movimento: “Funkeiros na cena/ Para poder debater/ Aqui no Dale Capela/ Funk é arte/ Cultura e lazer” (MC Felipe [...], 2019c).

Outrossim, a música evidencia elementos explícitos do subgênero funk consciente, ao incentivar os jovens a evitarem as drogas e a violência, como pode ser visto a seguir: “Olha a mensagem que eu passo pra você/ Eu tenho certeza/ Que tu jamais vai se esquecer/ Então se desvie das drogas e da violência/ Seja um cara esperto/ Curta o funk/ Tenha consciência” (MC Felipe [...], 2019c). Essa tentativa de reafirmação positiva do funk através do seu potencial pedagógico é criticada por Muniz (2016) por se tratar de uma expressão da deslegitimação do funk enquanto arte, na medida em que ele só é validado nos veículos midiáticos através do discurso que visa afastar a juventude periférica da criminalidade e do uso de entorpecentes, ou seja, através da sua conveniência.

Por fim, é importante destacar a expressão “nasci com o corpo fechado”, utilizada por Felipe Boladão para se referir à sua proteção espiritual. Tal expressão é recorrente nas religiões de matriz afro-brasileira, especialmente na umbanda e no candomblé, onde remete à ideia de um corpo protegido e imune, com as “obrigações sócio-religiosas cumpridas” (Moraes, 2011, p. 148).

2.1.4 Voracidade

Nessa música, o autor fala sobre como a arte atuou como um mecanismo de salvação psicológica diante das dificuldades impostas pela escassez material na qual ele estava inserido. Aqui, Felipe Boladão compreende a arte como uma maneira de organizar seus sentimentos, ajudando-o a entender a sua própria voracidade para superar os obstáculos do cotidiano e projetar um futuro esperançoso:

Tudo andava de um jeito/ Estranho e estreito/ Que eu me sentia fraco/ Mas hoje eu mudei/ O meu caminho eu encontrei/ É engraçado até mudei meus atos/ Tudo era tão difícil quase que impossível/ E eu não entendia nada/ Num dia de tristeza com papel e uma caneta/ E dei sentido as palavras/ Eu escrevi / Todas as mágoas e felicidades/ Da minha vida todas as passagens/ E entendi minha voracidade (MC Felipe [...], 2019d).

A ênfase na mudança de comportamento observada nesta composição pode ser compreendida a partir da capacidade de humanização da arte, conforme defendido por Candido (2004). Segundo o autor, a literatura atua no aprofundamento e no desenvolvimento da criatividade por meio da subjetividade, na medida em que constrói objetos autônomos dotados de sentido próprio. A obra literária, por sua vez, organiza-se em torno de uma estrutura — gramatical e semântica — que também atua como elemento formador e organizador dos sentimentos e percepções do leitor. Assim, o autor define que

o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido (Candido, 2004, p. 180).

Adiante, reafirmando a característica fundamental das suas composições, Felipe atua dentro do funk consciente, ao construir a estrutura dessa música dentro de uma mensagem pedagógica, procurando incentivar outros jovens a seguirem o caminho da arte e acreditarem em si próprios: “Não se julgue incapaz/ Que sofredor você merece/ Bata no peito/Seja mais você/ Siga essa tese” (MC Felipe [...], 2019d). Essa tonalidade é acompanhada de uma ênfase na religiosidade como suporte emocional nos momentos difíceis, como pode ser vista no trecho: “Eu percebi que sou capaz/E que com Deus eu posso mais/ E eu sei que ele está do meu lado” (MC Felipe [...], 2019d). Por mais que Felipe Boladão tecesse um diálogo com religiões de matriz africana¹⁰, as referências religiosas nas suas composições abarcam uma ideia ampla de fé, utilizando o conceito de Deus sem especificidade.

¹⁰ Além da referência à expressão “corpo fechado” citada na música “Voracidade”, Felipe Boladão possui uma música nomeada *Kalunga* na sua discografia, onde ele lista uma série de nomes de periferias presentes na Baixada Santista. Segundo a autora Gab Dias, “Calunga ou Kalunga é o nome dado para a travessia atlântica, ou o próprio Oceano Atlântico, por onde foram levados povos africanos de diversas etnias e culturas para serem escravizados no Brasil.” (Dias, 2025).

2.1.5 Resposta de um guerreiro¹¹

Nessa música, Felipe faz uma crítica à desigualdade socioeconômica no Brasil e à concentração de renda nas mãos das elites econômicas e políticas inseridas na institucionalidade. Dentro desse contexto, o artista faz referência a eventos amplamente divulgados pela mídia, como o “Mensalão”, ressaltando que a ampla cobertura jornalística não resultou em transformações concretas nas condições materiais de vida da população periférica. Além disso, ele realiza uma referência explícita a outra música de sua autoria: “Residência dos loucos” (MC Felipe [...], 2019e), onde narra um assalto a banco que saiu na TV local. No decorrer da música, o MC expressa a sua revolta com a política institucional, associando a figura de senadores, políticos e governadores à corrupção.

País de solo rico/ E de pessoas importantes/ E eu não entendo por que existem pessoas debaixo de ponte/ O tal do mensalão/ Apareceu e fez o maior alarde/ Depois de um tempo se calou/ Quem sabe continua e a gente nem sabe (MC Felipe [...], 2020).

Segundo as reflexões realizadas por Mendonça (2008), a participação política é comumente associada à política partidária. A partir dos estudos sobre juventudes, a autora procura ampliar a perspectiva acerca da participação política juvenil, incluindo ações politizadas como afazeres políticos. No decorrer da sua argumentação, a autora aponta como até a década de 60 as movimentações políticas juvenis eram avaliadas segundo a participação de jovens, majoritariamente de classe média, em movimentos estudantis, como a UNE, assembleias e afins. No entanto, desde a redemocratização há uma mudança teórica em voga, na medida em que movimentos juvenis, como o skate, o hip-hop e o próprio funk, são enquadrados como movimentações políticas. Sob esta ótica, Mendonça ressalta que há uma desconfiança juvenil na política partidária, expressa de forma recorrente na música do MC Felipe Boladão e apontada pela autora no trecho a seguir:

No que se refere, contudo, à desmotivação dos jovens frente ao envolvimento político, as principais causas parecem encontrar raízes em jargões disseminados no cotidiano, todos eles valorados negativamente, assumindo um cunho pessimista, e sendo tomados como verdade: “os

¹¹ A transcrição dessa letra pelo site “Letras.mus” estava incompatível com o áudio disponível no Spotify e no Youtube, então nós tivemos que fazer a transcrição de forma manual. As referências desta música dizem respeito ao link da música disponível no YouTube.

políticos são todos ladrões”, “políticos só agem em torno dos próprios interesses”, “com essa política, o Brasil não vai pra frente”. A naturalização do descrédito frente à política e aos políticos reverbera na descrença e desmotivação quanto ao engajamento juvenil, uma vez que a luta por direitos e a implicação na busca por melhorias sociais seriam atitudes infrutíferas. Não há tão somente uma negativa à participação política mas há, também, uma ausência de investimento nesta participação como consequência de uma desconfiança de resultados produzidos neste contexto (Mendonça, 2008; 2016, *apud* Mendonça; Correio; Correio, 2016, p. 90).

Dentro desse aspecto, o MC Felipe Boladão contrapõe a descrença na política institucional com a noção de justiça social metaforizada na figura do Robin Hood, herói do folclore inglês que roubava dos ricos para dar aos pobres. Utilizando a lógica do anti-herói, Felipe fabula sobre como ele utilizaria os artifícios da institucionalidade para mitigar a desigualdade social, expressa pelo cantor no trecho: “Também queria ser um senador/ Presidente, governador/ Ia roubar também/ Roubar também/ Mas seria um ladrão Robin Hood/ Ia roubar pra dar pra quem não tem” (MC Felipe [...], 2020). Nesse sentido, é relevante ressaltar a aderência que figuras desse tipo possuem na cultura popular brasileira frente ao abandono dos veículos institucionais e da tutela estatal.

No texto “Trabalhadores e bandidos: identidade e discriminação” (Zaluar, 2002), Alba Zaluar apresenta uma reflexão a partir de uma etnografia realizada na comunidade da Cidade de Deus, onde ela pôde analisar as categorias sociais construídas e utilizadas pelos próprios moradores da periferia. Nesse ínterim, a autora constatou que a identificação dos favelados era realizada a partir da categoria do trabalho, que atuava como um fator que distinguia os “trabalhadores” dos “bandidos”. Dessarte, o primeiro grupo consistia em moradores da periferia que se encontravam em empregos mal remunerados e em condições degradantes, mas que defendiam a escolha do emprego formal a partir da “ética do provedor”, que era relacionada à honra contida na obtenção de um trabalho honesto. Contrapondo-se à essa perspectiva, os bandidos justificavam a escolha da criminalidade com base na recusa da exploração do trabalho, na medida em que eles preferiam optar por uma vida mais “fácil”, porém mais curta, ao invés de serem constantemente humilhados pela subalternização causada pelo subemprego. Zaluar promove, então, uma discussão sobre o cotidiano da favela e os mecanismos de sobrevivência utilizados pelos seus moradores. Dentro disso, a autora ressalta a maneira como as relações sociais na periferia são complexas e não atuam dentro dos padrões morais impostos

pela ideologia dominante, haja visto que a ausência de uma atuação positiva do Estado nas favelas, que só penetra na periferia através da repressão violenta dos policiais, resulta na emergência da auto-organização desse espaço a partir de outra autoridade central: os bandidos.

Logo, a validação ou invalidação social que os bandidos possuem entre os moradores da favela, incluindo os próprios trabalhadores, depende da maneira como eles “defendem” esse espaço, que é abandonado pelo poder estatal, e segregado da vida cidadina. É exatamente neste momento que a autora ressalta a existência de um “espelho invertido no imaginário social” relacionado à pobreza no Brasil, onde há uma associação generalista entre favela, pobreza e criminalidade. Zaluar aponta, inclusive, para a indistinção entre os trabalhadores e os bandidos por parte dos aparatos repressivos do Estado (a polícia) e pelo preconceito social, que resumem todos os habitantes da periferia como membros de uma “classe perigosa”, que deve ser temida e execrada pela sociedade como um todo. Diante deste cenário, cabe aos próprios sujeitos periféricos criarem suas noções de ética, colocando a figura do anti-herói, exemplificada pelo Robin Hood na composição do MC Felipe Boladão, como um vingador das injustiças sociais cometidas à população que não pode contar com a tutela do Estado:

O bandido protetor, por mais um desses paradoxos do Brasil de hoje, garante a ordem social e faz justiça, obrigando muitas vezes os pequenos ladrões a devolverem os objetos furtados a seus donos, vizinhos e trabalhadores (Zaluar, 2002, p. 148).

Assim, a música expressa um tom constante de indignação diante das condições materiais, físicas e, inclusive, subjetivas impostas às pessoas que são obrigadas a suportar a exploração econômica em um país marcado por profundas desigualdades e pela concentração de riqueza nas mãos de poucos: “País de solo rico/E pessoas importantes/ E eu não entendo porque existem pessoas debaixo da ponte” (MC Felipe [...], 2020).

Por fim, no trecho “Tô procurando um jeito de manter respeito/ É o talento ganhando dinheiro/ Enganando a vida” (MC Felipe [...], 2020), Felipe realiza uma reflexão sobre se manter financeiramente com arte no Brasil, sendo um indivíduo periférico que canta um gênero marginalizado. Aqui, o talento de cantar representa

uma utopia de um futuro materialmente mais confortável, além de tensionar os ditames elitistas sobre quem tem ou pode ter talento artístico no terceiro mundo.

2.2 MC HARIEL: SÍMBOLO DO FUNK CONSCIENTE DA NOVA GERAÇÃO

Nascido em 1997 na Vila Aurora, zona norte de São Paulo, Hariel Denaro Ribeiro, artisticamente conhecido como MC Hariel, é um dos MC's mais reconhecidos da atualidade. Filho de Karin Christine Marcondes e Celso Ribeiro, Hariel teve seu primeiro contato com a música no âmbito familiar, onde a sua mãe era cantora de coral e o seu pai foi um dos fundadores do grupo Raíces de América (1979), reconhecido pela interpretação de canções de protesto latino-americanas durante a ditadura militar brasileira. A partir de múltiplas referências musicais — que abrangem MPB, rock, samba, hip-hop e metal (Provoca, 2024) —, o artista começou a rimar com amigos na zona norte aos dez anos de idade, desenvolvendo gradualmente sua identidade estética dentro do funk, gênero no qual se especializou. Sua carreira consolidou-se em 2015, com o lançamento do clipe “Passei Sorrindo”, produzido pela KondZilla, quando o cantor tinha apenas dezesseis anos, no contexto da ascensão do funk ostentação na capital paulista¹². Além disso, Hariel não concluiu a escolarização formal, tendo direcionado seus esforços para trabalhos autônomos e, posteriormente, para a consolidação de sua carreira artística como MC. Em 2023, o cantor anunciou uma pausa em suas atividades profissionais por meio de uma publicação em sua conta no Instagram¹³, afirmando que o objetivo era concluir o supletivo e dedicar mais tempo ao convívio familiar, especialmente com o filho.

Figura 03: Registro fotográfico do MC Hariel

¹² A Kondzilla consolidou-se como uma das principais produtoras de funk responsáveis por construir uma nova estética do gênero a partir do investimento em produções audiovisuais voltadas ao *funk ostentação*. Sua atuação na criação e difusão de vídeos foi fundamental para protagonizar “um novo desdobramento do mercado fonográfico na era digital” (Albuquerque, 2020, p. 32). O primeiro clipe lançado pela produtora foi “É o fluxo”, do MC Nego Blue, em 2012.

¹³ O print dos stories divulgados pelo cantor em 2023 está disponível na íntegra em um registro do TikTok feito por um fã do artista (Alves, 2023).



Fonte: Instagram, 2025.

No decorrer de algumas entrevistas (Provoca, 2024; Portal Kondzilla, 2021), Hariel relatou que sua família passou por dificuldades financeiras ainda maiores depois do falecimento do seu pai na sua infância. A escassez econômica fez com que o cantor tivesse que trabalhar com diversos ramos, como entregador de pizza e atendente de telemarketing ainda muito jovem, vivência que ele referencia na música “Luxúria ou trauma”. Quando questionado do porquê escolher o funk, Hariel afirmou que “[...] eu escolhi o funk porquê...porquê mais que qualquer fita, o funk é um grito” (Portal Kondzilla, 2021). Assim como Felipe Boladão (uma de suas principais referências artísticas no funk), Hariel é um homem branco, heterossexual e cisgênero oriundo da periferia, que utiliza a arte como instrumento de crítica às desigualdades sociais que o cercam.

Adiante, a ampla ascensão do cantor na mídia hegemônica, sobretudo nos canais de TV e nos principais portais de notícia, se deu com o lançamento do álbum *Funk Superação (Ao Vivo)* em 2024. O álbum, fruto de um projeto pessoal ambicioso do cantor, contou com a gravação de um DVD ao vivo de um show com coral, arranjos de orquestra, e a participação de cantores como a Iza, o Péricles, o Ice Blue e o Gilberto Gil. Embasando-se na mensagem propagada pelo funk consciente, Hariel buscou unir as referências musicais da cultura legitimada pela mídia, como Gilberto Gil, que é uma grande referência para o MPB brasileiro, com os

alicerces da própria cultura do funk, como o MC Neguinho do Kaxeta¹⁴, e outros MC's que já são populares na cena do funk paulista, como o MC IG, o MC Paulin da Capital e o MC GP.

Além disso, Hariel se diferencia de grande parte dos MC's de sua geração pelo engajamento político que permeia tanto suas composições quanto suas ações públicas. Sua postura crítica diante das desigualdades sociais e das estruturas de poder se manifesta em letras que tensionam a relação entre periferia, Estado e mercado, ao mesmo tempo em que denuncia a marginalização histórica do funk. Fora do âmbito musical, o cantor tem reiterado esse posicionamento por meio de gestos concretos de responsabilidade social (como o financiamento de uma bolsa de estudos com os lucros obtidos no lançamento do álbum *Funk Superação*¹⁵) e de inserções no campo acadêmico, a exemplo da aula aberta ministrada na Unicamp¹⁶. Em um trecho da aula aberta, o artista afirmou que “O funk vai aonde ninguém vai. Aquele aluno bagunceiro da sala, ele provavelmente tem dificuldade para escutar o professor, mas ele tem facilidade para escutar o MC, tá ligado?” (Hariel, 2024, [1h01min23s]). Estas práticas evidenciam uma concepção de arte comprometida com a coletividade, em que o funk é compreendido não apenas como entretenimento, mas como instrumento de resistência e emancipação política. Assim, partindo desse contexto, pretendemos compreender as composições musicais do artista nos itens subsequentes.

2.2.1 *Luxúria ou trauma (feat. Felipe Ret)*

Aqui, Hariel realiza uma análise da simbologia da ostentação para jovens que passaram por um contexto de ascensão social, onde as marcas citadas no decorrer da música servem como um mote para a reflexão sobre o consumismo e a

¹⁴ O MC Neguinho do Kaxeta é considerado um MC relíquia que também esteve presente no surgimento do funk consciente na Baixada Santista. Durante a época do massacre dos MCs, o cantor foi alvo de uma tentativa de assassinato, mas sobreviveu à 11 tiros em 25 de junho de 2012. O MC Neguinho do Kaxeta é um dos poucos MCs com mais de 10 anos de carreira (Rocha, “O vaso [...]”, 2025).

¹⁵ MC Hariel financiou uma bolsa de estudos em setembro de 2024 para o aluno Danilo dos Santos que cursa Sociologia e Política na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) (Billboard [...], 2024).

¹⁶ O MC Hariel foi convidado a ministrar uma aula pública intitulada “Alma Imortal: a filosofia do funk” no dia 08 de novembro de 2023 durante o Festival internacional do Hip-Hop na Universidade de Campinas (Unicamp) (IFHC, 2025).

possibilidade de adquirir bens materiais que eram negados para esses jovens. No trecho: “Pode ser luxúria, ou pode ser um trauma/ Pode ser que seja psicose de crescer/ Assistindo à compra desenfreada/ Só imaginando quando eu ia ter” (MC Hariel, 2022b), Hariel trata sobre sonhos e sobre os conflitos internos de quem passou por uma vida de miserabilidade e teve acesso aos produtos mais propagandeados pelo sistema capitalista.

Por essa razão, o título da música — Luxúria (Pecado) ou Trauma (Compensação pelas Dificuldades Materiais) — propõe uma reflexão sobre o significado simbólico da ostentação para os jovens marginalizados. Nesse sentido, a canção apresenta diversas referências a bens de consumo e marcas de luxo, geralmente inacessíveis e, justamente por isso, altamente desejadas pelos jovens periféricos, como *Nike*, *Gucci*, *Dolce & Gabbana*, *Tommy Hilfiger*, *Lacoste* (renomeada pelos funkeiros como “Lala”), *Oakley* e *Prada*. Além disso, o léxico da ostentação é reiterado por expressões típicas do universo simbólico do funk, como “kit gin”, “nave” e “robozão”, que aludem, respectivamente, ao conjunto de bebidas vendido em adegas, aos carros de luxo e às motocicletas de alto valor.

A figura materna, retomada na parte escrita por Felipe Ret¹⁷ (“Minha mãe me ensinou que o que é meu é conquista/Quem vai na cabeça dos outros é piolho”), e a ausência paterna emergem como elementos estruturantes de um passado marcado pela escassez e pela vulnerabilidade, realidade recorrente entre a juventude periférica brasileira. Segundo a pesquisa conduzida por Janaína Feijó (2023), o Brasil possui aproximadamente 11,3 milhões de mães solo, definidas pela autora como

[...] aqueles em que a pessoa de referência é uma mulher com filho(s), mas sem a presença de um cônjuge. O termo “mãe solo” é mais adequado e abrangente do que “mães solteiras” para caracterizar a solidão e os desafios que as mães, sem cônjuge e com praticamente nenhuma rede de apoio, enfrentam no dia a dia para cuidar de seus filhos. Solo não se refere apenas a ausência de um cônjuge, mas sim ao fato de todas as responsabilidades recaírem unicamente sobre a mãe. A maternidade impõe uma série de desafios para as mulheres e, no contexto das mães solo, esses desafios se tornam maiores (Feijó, 2023).

Nesse sentido, a realidade narrada por Ret e Hariel mostram resquícios dos traumas de lares monoparentais, onde somente um único adulto é tido como

¹⁷ Filipe Cavaleiro de Macedo da Silva Faria, artisticamente conhecido como Felipe Ret, é um cantor de *trap* e rap carioca.

referência para lidar com as responsabilidades do cotidiano familiar. Em vista dessa característica comum na sociedade brasileira, muitas crianças e adolescentes são impelidos a trabalhar precocemente para auxiliar na economia familiar. Os subempregos que são ocupados por esses jovens também são brevemente citados na música: entregador de pizza, lavador de carro, panfleteiro. A partir de uma dimensão biográfica, Hariel narra uma realidade que é vivenciada por muitos jovens da sua classe social:

Vendo minha mãe se esforçar demais/ Pode ser que tenha falta do meu pai/
Pode ser que agora tudo tanto faz/ Você aprende com o tanto que cai/ Já
entreguei pizza, lavei carro e panfletei/ Vi a Dona Karin cheia de orgulho/
Trampo na empresa só durou seis meses/ Uns são do silêncio, e eu sou do
barulho (MC Hariel, 2022b).

Dentro desse contexto, o subemprego juvenil é discutido por Abílio (2020), Sposito, Souza e Silva (2018) e Tommasi e Corrochano (2020). A partir de diferentes perspectivas, as autoras demonstram que a juventude brasileira continua sendo marcada pela inserção precoce no mercado de trabalho, predominantemente em ocupações informais, de baixa qualificação e com remuneração reduzida (Tommasi; Corrochano, 2020). Essa configuração reforça a reprodução do modo de vida tipicamente periférico (Abílio, 2020), caracterizado pela instabilidade financeira e pela ausência de perspectivas de ascensão social. Ademais, observa-se a centralidade que o trabalho assume na vida desses jovens, em detrimento da escolarização formal, que é frequentemente secundarizada diante das demandas materiais mais urgentes. Nesse sentido, torna-se compreensível a crítica de Hariel ao “trampo na empresa”, experiência que, segundo ele, durou apenas um semestre, uma vez que o emprego formal tampouco lhe ofereceria condições concretas de melhoria de vida.

Por fim, o consumo de bens materiais é finalmente entendido como uma maneira simbólica de superação dos traumas causados pela desigualdade social, ainda que atue de forma contraditória dentro da subjetividade do eu-lírico, expressa no trecho: “Eu quero coleção do que eu não tive/ Pra ver o quanto eu nunca precisei/ Pra ver quanto eu sempre fui livre/ Da necessidade de me sentir rei” (MC Hariel, 2022b). No decorrer da letra, Ret ainda aborda, de maneira breve, algumas temáticas que circundam o funk ostentação, como a atenção feminina conquistada a partir da posse dos bens materiais e uma breve crítica às relações de poder

presentes no sistema capitalista, definido como: “Quem tá no poder sempre vai dificultar, o sistema é escroto” (MC Hariel, 2022b).

2.2.2 Avisa que é o funk

A música aborda a importância do impacto cultural que a ascensão do funk na mídia hegemônica possui. Nela, Hariel busca destacar como a ostentação é um elemento importante para subverter a violência simbólica vivenciada pela exclusão de bens materiais que os jovens periféricos enfrentam cotidianamente. Para isso, o artista utiliza a analogia do ato de empinar uma moto como um mecanismo de chamar atenção e provar que esses jovens periféricos estão ocupando espaços dos quais eles eram, anteriormente, negligenciados e excluídos. Assim, ao falar “Vou desfilar/Os foguete da cor cativante/ Para colocar todos os criticante/ No seu devido lugar” e “Com as dianteira pro ar/ Deixa ela no volante/Chama e avisa que é o funk” (MC Hariel, 2020), Hariel exalta a moto como um símbolo extremamente relevante para o universo simbólico do funk, onde a ostentação material aparece como uma forma de expressão de vitória coletiva. É importante destacar que a maioria dos pronomes estão em primeira pessoa do plural, como nos trechos “Nóis tá no alto falante” e “Nóis já sonhou muita coisa” (MC Hariel, 2020), reiterando o caráter coletivo dessa utopia juvenil.

A partir de uma etnografia conduzida em casas de shows noturnas da capital paulista, Pereira (2014) desenvolveu um estudo sobre o funk ostentação, com o objetivo de decodificar os signos mobilizados pelos adeptos do gênero e compreender suas particularidades em relação ao funk carioca. O autor inicia seu relato etnográfico contextualizando as políticas de repressão que marcaram o processo inicial de consolidação do funk em São Paulo — entre elas, o projeto de lei de 2013, proposto por um vereador integrante da chamada “bancada da bala” (composta majoritariamente por ex-policiais militares), que buscava proibir a execução do funk em espaços públicos. A partir desse cenário, Pereira passa a analisar a centralidade simbólica das marcas de consumo entre os funkeiros, como expresso no trecho a seguir:

Não foi fácil, num primeiro momento, entender o que diziam as músicas, foi preciso pesquisar mais detalhadamente em sites de busca para entender

que Hornet e Hayabusa eram modelos de motocicletas, Juliet de óculos escuros e Ed Hardy uma marca de roupas, cuja estética traz elementos das tatuagens do próprio Ed Hardy, tatuador da Califórnia. Após, entender o que era a Ed Hardy, comecei, inclusive, a reconhecer, nas festas, a estética característica nas camisetas dos meninos e nos vestidos justos e curtos das meninas. Passei a notar, aliás, a forte presença de vestimentas dessa marca nas baladas de funk e entre os seus admiradores de uma maneira geral (Pereira, 2014, p. 02).

Nesse contexto, observa-se que as marcas e os artigos de luxo ocupam posição central no universo simbólico que estrutura o funk paulista. O antropólogo destaca que o gênero opera como um mecanismo de ressignificação social, na medida em que possibilita a “[...] afirmação de orgulho por pertencer a certa condição periférica ou marginal” (Pereira, 2014, p. 9), promovendo a inversão de estigmas historicamente associados aos moradores da periferia. Além disso, o autor chama atenção para o alcance midiático conquistado com a consolidação do funk ostentação: “Com todo esse sucesso e com a virada da referência à criminalidade para a exaltação ao consumo, o funk em São Paulo tem conseguido certo espaço na mídia tradicional” (Pereira, 2014, p. 09). Essa transformação é reiterada por Hariel na música analisada neste subtópico, onde a primeira estrofe do refrão “Chama e avisa que é o funk” (MC Hariel, 2022) e o título expressam o orgulho e a legitimação do gênero enquanto forma de arte periférica.

Além disso, o MC Hariel introduz, no início da canção, uma breve reflexão sobre a dimensão psicológica do processo de superação, tema recorrente em grande parte de sua obra. Suas composições frequentemente veiculam mensagens de encorajamento, voltadas à valorização da persistência e da resiliência juvenil diante das adversidades do cotidiano. Nesse sentido, ao enunciar os versos “Quem pensou demais / Ficou brecado no tempo / Quem não pensou em nada / Só pode se prejudicar” (MC Hariel, 2022), o artista evidencia a tensão existente entre a ação e a inércia, sugerindo que a agência individual constitui um caminho possível frente às dificuldades impostas pela realidade periférica.

Hariel acrescenta uma crítica à desigualdade social de forma lírica logo adiante, ao afirmar: “Nóis vai chutar / O alicerce da sua pirâmide / Sabotar essa porra de ranking / Que não olha pros que vem de cá” (MC Hariel, 2022). Nesses versos, os jovens periféricos são representados como o alicerce da pirâmide social, ou seja, aqueles que sustentam a estrutura e garantem a reprodução da sociedade, ainda que permaneçam silenciados e marginalizados. Assim, a ascensão desses

sujeitos simboliza uma forma de sabotagem do processo de estratificação social, configurando-se como resistência e afirmação política.

Por fim, o trecho “não se impressiona se mais uma bomba estourar” admite múltiplas interpretações: (1) pode ser lido literalmente, como uma referência à criminalização do funk e à violência dirigida aos jovens periféricos; (2) metaforicamente, como expressão positiva do sucesso e da visibilidade conquistada por esses jovens na mídia; e (3) de modo simbólico e cultural, evocando o som do motor de motocicletas, signo recorrente do imaginário periférico e da estética do funk.

2.1.3 Mente do batalhador (feat. Carreto Muito Loko)

Novamente, Hariel retoma a temática da resistência emocional diante das adversidades materiais em mais uma de suas composições. Nesta música, o artista dá visibilidade a um influenciador digital conhecido como “Um Carreto Muito Loko”, que ganhou notoriedade nas redes sociais por declamar poesias críticas à desigualdade social enquanto realizava trabalhos autônomos de transporte de cargas (ou seja, “carretos”). Na primeira e nas duas últimas estrofes da canção, o Carreto apresenta uma rima de autoria própria, na qual enfatiza a importância de persistir frente às dificuldades e reconhece a inevitabilidade dos obstáculos no processo de desenvolvimento pessoal e material. Ainda que a mensagem possa ser interpretada como portadora de certa conotação conformista, na medida em que ela vai de acordo com uma ética neoliberal de esforço individual, ela cumpre um papel fundamental ao reafirmar a necessidade de resistência e de manutenção da esperança entre os jovens periféricos diante da escassez material.

Obstáculos são necessários para a nossa evolução/ Nunca reclame da sua posição/ O tema é gratidão, pega visão/ Seja gari ou piloto de avião/ Um tá no ar e o outro tá no chão/ E quando cair, levanta mais forte/ Porque se for pra levantar igual/ Fica deitado e não sofra (MC Hariel, 2024b).

A partir desse ponto, Hariel reforça a mensagem expressa pelo outro artista, abrindo um parêntese reflexivo para discutir a complexidade das relações entre a necessidade material e a moralidade. Ainda que reconheça a fome como o fator que leva muitos indivíduos à corrupção, o cantor adverte que o dinheiro,

embora capaz de amenizar a escassez, não representa a solução definitiva dos problemas sociais: “O que corrompe é a fome / as notas é o que resolve / mas também gera caos / a pólvora e o revólver / e se não tiver fé / o fim é triste, né?” (MC Hariel, 2024b). A menção à “pólvora e ao revólver” pode ser interpretada como uma alusão à inserção de jovens no universo da criminalidade, impulsionada pela precariedade econômica e pela ausência de perspectivas de mobilidade social. Aqui, podemos ver como o MC dialoga com o funk consciente nas suas composições, procurando passar mensagens educativas para os jovens através das músicas.

Outro tema recorrente dentro do gênero do funk que também aparece nesta letra é a tematização da inveja como item que atua como impeditivo no processo de crescimento pessoal. No trecho “No certo pelo certo/ Sempre, embora a covardia de olho/ Nas nossas vitórias, aves de rapina/ Tenho certeza que é mais fraco que quem me vigia” (MC Hariel, 2024b), Hariel fala sobre a importância da proteção espiritual, associada à figura materna, no combate à essa aura negativa. Novamente, o elemento espiritual e a figura materna são reiterados como polos importantes no universo do funk, que garantem a resistência destes jovens em meio ao caos cotidiano.

A inveja é tematizada no trabalho desenvolvido por Rodrigues e Caniato (2013), onde as autoras utilizam a psicanálise e a teoria crítica para refletir sobre a relação existente entre o imaginário social de inveja e o advento das redes sociais sob uma perspectiva psicossocial. Partindo da contextualização histórica sobre a origem deste termo na cultura ocidental, as autoras observam que nos mitos gregos a inveja aparece como um sentimento malquisto, entendido como “o desgosto pela alegria de outrem” (Rodrigues, Caniato, 2013, p. 250) e, portanto, evitado. No entanto, com as mudanças provenientes da imposição do sistema capitalista, a subjetividade também ficou subordinada aos poderes do capital e houve uma realocação deste sentimento como algo esperado, na medida em que ser invejado é algo socialmente almejado. Dentro desse contexto, as autoras defendem que a inveja foi institucionalizada, porque ela está diretamente relacionada com a imagem de uma pessoa bem-sucedida na sociedade moderna:

Com isso presenciamos um contexto em que ser alguém visível para as outras pessoas e exibir publicamente sua “personalidade” são formas de conferir importância à própria existência. Os meios de comunicação de massa, ao propagarem a lei de mercado, passam a institucionalizar a inveja

nas relações sociais, pois a mercadoria passa a conferir prestígio social a quem a consome, configurando-se uma sociedade hierarquizada e dominada fundamentalmente pelas aparências, em que os múltiplos e complexos sentidos do ser humano estão subordinados ao poder do capital (Rodrigues, Caniato, 2013, p. 251).

Dessa forma, a inveja, definida na psicanálise como “um movimento narcísico fundamentado no mecanismo psíquico de idealização” (Rodrigues, Caniato, 2013, p. 249), atua como um alicerce à ideologia calcada no consumismo exacerbado e na competitividade entre os indivíduos. Assim, a transformação da produção material e simbólica em mercadorias afetou diretamente a construção da subjetividade dos indivíduos, que se vendem através de imagens, fazendo com que a inveja enquanto sentimento tomasse contornos específicos na sociedade moderna. Nesse sentido, o funk expressa uma relação dúbia da juventude brasileira com o sentimento de inveja, reiterado em inúmeras canções: ao mesmo tempo que ser alvo de inveja é socialmente positivado, os funkeiros reiteram as suas vitórias como maneiras de “silenciar” os invejosos.

Por fim, na última estrofe, Hariel insere a voz de MC Mano Brown, ao pronunciar o verso “Vida Loka”, em referência à canção homônima do grupo Racionais MC's, pertencente ao álbum *Nada como um dia após o outro dia, Vol. 1 & 2* (2002). Por meio dessa citação, o cantor reafirma o diálogo entre sua obra e a tradição do rap nacional, evocando as dificuldades enfrentadas pela juventude periférica e a necessidade constante de resistência diante das adversidades. Os Racionais, representantes da segunda geração do rap na música popular brasileira, consolidaram-se como um dos principais porta-vozes da conscientização política e da denúncia das desigualdades raciais e sociais, a partir de suas experiências na periferia da Zona Sul de São Paulo nos anos 1990 (Monteiro, 2001). Desse modo, o trecho evidencia a continuidade histórica e simbólica entre o rap e o funk, ambos inseridos no contexto da cultura urbana e comprometidos com a produção de narrativas contra-hegemônicas.

2.2.4 *Vou buscar*

Nessa composição, Hariel aborda o cuidado necessário diante da inveja e da falsidade que emergem ao longo da trajetória de construção dos próprios

objetivos. Enquanto aguarda uma oportunidade de ascensão, o artista projeta seus desejos futuros, simbolizados pela ostentação material (representada pela aquisição de motos e carros) como comprovação de que “venceu na vida”. Essa estrutura retoma uma característica fundamental do funk ostentação já discutida anteriormente, articulada à noção de inveja como uma categoria socialmente valorizada e constitutiva das relações de status entre os jovens na modernidade (Rodrigues; Caniato, 2013). Nesse sentido, Hariel adverte sobre a necessidade de vigilância diante de amizades interesseiras e de pessoas movidas pela inveja, problematizando as dinâmicas interpessoais que atravessam a experiência de sucesso na periferia e enfatizando a importância de manter o foco no próprio percurso, sem se deixar afetar por críticas externas.

Tô distante de perreco há mó tempão/ Os tratante quer me derrubar/ Montei meu castelo na dignidade/ Falsidade não vai abalar/ Vivendo e aprendendo nessa louca vida/ Eu não tô de touca e não vou ficar/ Parado na sombra como um parasita/ Esperando meu lugar ao Sol chegar (MC Hariel, 2018).

Aqui, a inveja constitui o eixo central da composição, sendo articulada inclusive a elementos da moral cristã, como se observa no verso: “Fica ligado em quem toca sua mão e quem você chama de parceiro / E o Diabo chega como um bom sócio” (MC Hariel, 2018). Essa associação evidencia o caráter moralizante que permeia a canção, na qual o artista alerta para os riscos da falsidade e da corrupção espiritual diante do sucesso.

Em perspectiva conclusiva, é pertinente refletir sobre como as conquistas materiais expressam utopias juvenis, na medida em que o sucesso é simbolizado pela posse de bens de consumo (motos e carros de luxo), representando não apenas o poder aquisitivo, mas a superação das limitações impostas pela condição periférica. Assim, o eu-lírico, que ainda não possui tais bens, reafirma a promessa de ascensão por meio da expressão “vou buscar”, mencionando, entre outros, a F800 (motocicleta da BMW lançada em 2009) e a Mercedes GLA, veículos que se tornam emblemas de um futuro desejado e projetado.

2.2.5 Exemplos (part. MC Neguinho do Kaxeta)

Nessa composição, Hariel faz uma colaboração com o MC Neguinho do Kaxeta para transmitir uma mensagem educativa, alinhada aos moldes do funk consciente. A própria participação de Neguinho do Kaxeta já carrega um valor simbólico significativo, pois o artista é amplamente reconhecido como uma das figuras centrais na consolidação do funk consciente na Baixada Santista. Assim, sua presença na faixa reforça o caráter moral e exemplar da canção — sugerido pelo próprio título, “Exemplos” —, na medida em que o MC construiu uma trajetória marcada pela resistência e pela denúncia das violências sociais. Vale destacar que Neguinho do Kaxeta também foi vítima de uma tentativa de assassinato em decorrência de sua atuação artística (Albuquerque, 2020), o que intensifica o teor político e a dimensão de testemunho presentes na colaboração.

Dentro desse contexto, a música inicia com a parte escrita e interpretada por MC Neguinho do Kaxeta, homem negro, cisgênero e heterossexual. A marca racial do artista se expressa de forma contundente em sua composição, que introduz pela primeira vez, entre as letras analisadas neste trabalho, uma abordagem direta do racismo, evidenciada em versos como: “É pela cor e o amor à minha gente” e “Punho cerrado, mão pro alto e cara ruim” (MC Hariel, 2022a). Inclusive, é possível estabelecer um paralelo entre o “punho cerrado” e a simbologia de combate ao racismo protagonizada pelo *Black Power* estadunidense, que utilizou essa gestualidade como um marco da resistência negra.

A partir dessa introdução, o artista estabelece o eixo temático que orienta o restante da canção: a valorização do esforço como caminho para a superação e a resistência diante das adversidades. Além disso, sua estrofe incorpora elementos autobiográficos, ao mencionar a criminalização da carreira de MC e reafirmar a dimensão insurgente de sua produção artística, que, segundo o próprio, “quebrou todos os protocolos do sistema”:

Quebrei o protocolo/ E pé na porta do sistema/ Vivenciei, cantei/ E fui taxado de bandido/ Enquadro os estampidos/ E os sorrisos das hienas/ Estão às espreitas/ Com a meta de matar os nossos sonhos/ Espíritos opacos/ Sangram o nosso dia a dia/ Vão caindo por terra à medida que prosperamos/ Punho cerrado, mão pro alto e cara ruim (MC Hariel, 2022a).

Na sequência, Hariel dá continuidade à argumentação iniciada por Kaxeta, reforçando a centralidade da educação como instrumento de emancipação social e associando o aprendizado à própria noção de liberdade: “De quem não quer

te ver com o livro / De quem não quer te ver por aí, livre”(MC Hariel, 2022a). O artista também introduz uma crítica ao uso de drogas — “Por isso, eu vejo vários na minha idade / Com a cara branca e o nariz cheio de pó / Esse exemplo eu não sou pros menor” (MC Hariel, 2022a) — e à necessidade de disciplina no processo de construção artística, destacando a dimensão do esforço e comprometimento: “Presta atenção em tudo que eu relato / Que vem com peso e com suor (ó)” (MC Hariel, 2022a). Dessa forma, a canção se configura como um discurso pedagógico voltado aos jovens periféricos, enfatizando a importância da fé e da conduta moral como formas de resistência psicológica às adversidades sociais, dialogando até mesmo com signos religiosos, como se nota no verso “E que, sem fé no Pai / A vida é curta” (MC Hariel, 2022a).

2.3 MC DRICKA E A SUBVERSÃO DO FUNK PUTARIA DENTRO DE UMA PERSPECTIVA FEMININA

Fernanda Andrielli Nascimento Dos Santos, artisticamente conhecida como MC Dricka, é uma mulher negra, cisgênero, lésbica, nascida na Vila Nova Cachoeirinha, bairro periférico situado na Zona Norte de São Paulo (Miyashiro, 2021). A cantora e compositora é conhecida como uma das principais representantes da cena do funk paulista, fator que se transparece no seu reconhecimento como “Rainha dos Fluxos” pelo público funkeiro. No entanto, indo de acordo com as trajetórias biográficas apresentadas anteriormente, os acontecimentos que levaram a Fernanda a ser tornarem a MC Dricka foram marcados pela instabilidade financeira, trabalhos informais e na aposta da carreira musical como um sonho em meio à sobrevivência no cotidiano de uma mulher negra periférica.

Figura 04: Registro fotográfico da MC Dricka



Fonte: G1, 2023.

No decorrer de entrevistas (Podpah, 2021; Pod Delas, 2022) a cantora relata que obteve o seu primeiro contato com o universo musical através da participação de um coral de igreja quando passou dois anos da sua infância com a sua avó no nordeste. Posteriormente, Dricka voltou para São Paulo em 2010, com apenas 12 anos, quando obteve uma maior aproximação com o rap e o hip-hop. No entanto, por ser mulher e preferir compor as letras a participar das batalhas de MC's, a cantora afirma que vislumbrou pouco espaço para sua ascensão social no meio artístico através deste gênero, o que resultou na sua maior aproximação com o funk a partir da oitava série do ensino fundamental. Adiante, Dricka afirma que parou os estudos durante este período e procurou investir seu tempo em trabalhos informais (como vendedora ambulante no Brás e assistente técnica de conserto de celulares), a fim de arrecadar dinheiro para investir na sua carreira de funkeira.

A cantora ainda conta que por volta dos seus 15 anos a MC participou da Liga do Funk¹⁸, onde ela pôde ter contato com estudos relacionados à formação artística de MC's, fazendo com que ela obtivesse experiência em relação à postura

¹⁸ A Liga do Funk foi um projeto cultural realizado na cidade de São Paulo entre 2012 e 2019, idealizado pelo empresário Marcelo Galático. A iniciativa consistia na criação de uma “escola do funk”, na qual os participantes tinham acesso gratuito a aulas de dança, canto e postura de palco, além de incentivo à composição de letras alinhadas ao funk consciente. O projeto também promovia rodas de conversa, contribuindo para a formação artística dos jovens envolvidos, mas não obteve continuidade após o início da pandemia (Neves, 2025).

de palco, técnicas de canto e apresentações em shows idealizados pela prefeitura¹⁹. No entanto, por mais que ela tivesse trabalhado brevemente na GR6 – empresa extremamente relevante para o funk paulista –, gravando até mesmo a parte da voz feminina na música Perfume de Bandido (Perfume [...], 2017); que contou com muitos streamings, Dricka foi retirada da empresa e não obteve visibilidade no gênero o suficiente para engatar uma carreira. Segundo a cantora, a falta de repercussão se dava por conta do seu gênero e da sua aparência, que não era feminina e nem branca o suficiente para os moldes de funkeira mulher que era procurado pelos empresários daquele período:

Ninguém sabia trabalhar mulher, ninguém dava atenção... e na época o gás mesmo de funk feminino era meninas tipo Mirella, assim, sabe? Então quem ia olhar pra mim? Pelo amor de Deus, ninguém. Daí me tiraram da GR6, eu entrei numa depressãozinha, tá ligado? Normal, porque tipo, eu tava na número 01, vamos dizer assim. E me tiraram, e eu fiquei me achando ruim. Mas graças a Deus eu não perdi a força de vontade e nem a fé do meu trampo, e sozinha eu fiz virar junto com o TH da Ritmo dos Fluxos. (Podpah, 2021, [08min14s]).

As dificuldades enfrentadas por MC Dricka em razão de não corresponder aos padrões hegemônicos de feminilidade presentes na cena do funk são ressaltadas em diversos momentos da entrevista. A artista problematiza a escassez de espaço destinado a mulheres funkeiras que produzem letras de teor erótico, mas que não desejam recorrer à exposição corporal como estratégia de visibilidade. Esse tensionamento entre autonomia artística e hipersexualização se torna evidente quando comparada à figura de MC Mirella (mencionada por Dricka anteriormente) e reforçada na fala a seguir:

Fi, neguinha, que não expõe o corpo, quem quer dar atenção? Ainda mais naquela época que pra mulher ser funkeira, pra cantar putaria, ela tem que expor seu corpo porque ela cantava putaria, tá ligado? É um bagulho foda, mano.” (Podpah, 2021, [20min46s])

Essa declaração evidencia as contradições de gênero que atravessam o campo do funk, no qual a mulher artista é, frequentemente, condicionada à exibição de seu corpo como requisito para o reconhecimento profissional, o que reforça a lógica patriarcal e mercadológica que estrutura o espaço musical.

¹⁹ Há um registro de uma apresentação da MC Dricka dentro deste projeto em 2016 durante a promoção de um show no palco “Caminhada de Mulheres Lésbicas e Bissexuais” do evento (Liga, 2016).

Figura 05: Registro fotográfico da MC Mirella



Fonte: RedeTV, 2019.

Em vista disso, a cantora procurou focalizar na estratégia de enviar *acapellas*²⁰ para os DJs por meio das redes sociais, até ter um retorno do DJ Will DF que se interessou pela sua voz e produziu a música *Empurra Empurra* (MC Dricka; DJ Will DF, 2019) resultando na repercussão da cantora no meio do funk. É importante destacar que o hit foi publicado no canal do YouTube da empresa Ritmo dos Fluxos, reconhecida por ser o maior canal de funk mandelão daquele período.

Adiante, Dricka fala que optou por escrever músicas com teor erótico por entender que elas possuíam mais engajamento do público periférico, auxiliando o processo de consolidação do plano de carreira da artista. Nelas, Dricka sempre prioriza o prazer feminino, colocando as mulheres em uma relação de poder dentro das dinâmicas sexuais: “Nas minhas músicas, ou nós sente prazer ou ce é um corno ou é um canalha: eu nunca vou diminuir as minas, tendeu? Agora é nossa vez, agora é o momento” (Podpah, 2021, [31min13s]).

No entanto, as narrativas sexuais descritas pela cantora são comumente pautadas em relacionamentos heteronormativos, apesar da MC sempre ter se assumido abertamente lésbica para o público, incluindo a publicização do seu

²⁰ As *acapellas* são partes das vozes cantadas dos MC's que os DJs utilizam para remixar nas músicas.

casamento com a modelo Larissa Novaes²¹. Em entrevistas, Dricka afirmou que evitava tematizar relações homossexuais dentro do funk por uma questão de gestão de carreira, fato que se transparece no lançamento de seu primeiro single sobre o tema, *Sapatão* (MC Dricka, 2024) apenas em 2024, quando a cantora sentiu que tinha um público consolidado para abordar o tema (Decaris, 2024).

Por fim, é importante destacar que, embora a MC Dricka reafirme sua posição política por meio da contestação do racismo e do patriarcado, seus posicionamentos nem sempre se mostram coesos com tais pautas. Em 2024, por exemplo, a cantora participou de uma campanha publicitária promovida pela produtora GR6 em apoio ao político Ricardo Nunes (figura associada à extrema-direita), que instrumentalizou a estética do funk para fins eleitorais (Lourenço, 2024)²². Tais contradições fazem parte da complexa construção identitária da artista, que pode ser compreendida, à luz de Hall (2011), como uma expressão da identidade pós-moderna, caracterizada por deslocamentos, fragmentações e pela coexistência de pólos aparentemente opostos.

2.3.1 *Sapatão* (part. DJ S2k)

A música retrata uma situação recorrente no contexto LGBTQIA+: a relação sexual entre uma mulher lésbica assumida e uma mulher que se identifica publicamente como heterossexual. Ao longo da canção, MC Dricka utiliza diversas referências às gírias e símbolos da cultura sáfica, como o próprio título da música — termo historicamente pejorativo usado para designar mulheres lésbicas —, a expressão “tá no armário”, que alude às pessoas não assumidas, bem como alusões explícitas ao uso dos “dedos”, ao sexo oral e à munhequeira, elementos que reforçam uma representação sexual dissidente da norma heteronormativa.

No verso “é dois anos de terapia, mas não me interessa” (MC Dricka, 2024), a artista evidencia o caráter não afetivo da relação, restrita à dimensão sexual, e o conflito interno da parceira heterossexual, além dos danos psicológicos de submeter a uma relação dentro dessa dinâmica. A partir desse contexto,

²¹ O casamento em questão terminou por conta de uma denúncia de violência doméstica de Larissa contra a MC Dricka, denúncia da qual a MC foi absolvida em 2023 (Wandermurem, 2023).

²² O vídeo da cantora fazendo a propaganda política na íntegra para o Ricardo Nunes está disponível no post do instagram (Universo [...], 2024).

observa-se que MC Dricka constrói uma narrativa sobre o sexo lésbico (ainda pouco representado na cena do funk), desafiando a hegemonia das representações heteronormativas que predominam no gênero.

Aqui, podemos ver como a interseccionalidade (Collins, 2022) se traduz nas tematizações realizadas pela cantora. Partindo de uma representação inserida dentro do universo erótico sáfico, Dricka satiriza uma relação desconfortável dentro das dinâmicas LGBTQIA+ ao tratar de um relacionamento que nunca passará da dimensão sexual, pois ele ocorre entre uma pessoa com a sua sexualidade assumida e outra que ainda não se posicionou politicamente em relação à sua própria identidade. Dentro desse aspecto, podemos afirmar que o cenário exposto pela Dricka contribui para retirar essas situações de violência simbólica do silenciamento social, enquanto posiciona a identidade de mulher lésbica como uma identidade de resistência (Silva, 2017), conceituada pela autora no trecho a seguir:

A construção da identidade é um processo social que ocorre num contexto de relações de poder, como apontado anteriormente, e pode ocorrer de três diferentes formas e/ou origens, conforme Castells (1999, p. 24): 1) identidade legitimadora, concebida por organizações e instituições dominantes para manter a dominação sobre atores sociais, padronizada; 2) identidade de resistência, composta por atores sociais desvalorizados ou estigmatizados pela lógica dominante que constroem alternativas de resistência e sobrevivência de forma coletiva frente a opressão e; 3) identidade projeto, com base no material cultural disponível os atores sociais constroem uma nova identidade que redefine seus lugares na sociedade e transforma o conjunto da estrutura social (Souza, 2017, p. 120).

Assim, podemos compreender como a construção coletiva das identidades fora do padrão masculino-europeu-hétero-cisgênero transpassa uma construção histórica que está calcada em relações hierárquicas de poder. Por esse motivo, a colocação da identidade sáfica dentro de um espectro positivo no trecho “A sapatão que te pega gostoso/ Eita hétera que chupa gostoso” (MC Dricka, 2024), consolida uma prática estética e política de resistência, em que o corpo, o prazer e a linguagem se tornam instrumentos de contestação das estruturas normativas de gênero e sexualidade impostas socialmente. Assim, a evidência das contradições e tensões presentes nas experiências afetivo-sexuais de mulheres lésbicas por MC Dricka se consolida na enunciação de relações sexuais que são usualmente ignoradas pelas representações masculinas e heterossexuais dentro do funk.

2.3.2 Mãe solteira

Nessa composição, MC Dricka aborda um tema recorrente no cotidiano das periferias: a maternidade solo e os esforços de uma mãe para garantir sua própria subsistência e a de seu filho. A artista constrói uma narrativa em que a personagem feminina inicia um pequeno negócio, evidenciando o microempreendedorismo e o trabalho informal como uma estratégia financeira recorrente entre mulheres em situação de vulnerabilidade. Esse gesto ressalta o trabalho autônomo e precarizado como uma forma de resistência e sobrevivência para mães que são inteiramente responsabilizadas pelo cuidado dos seus filhos. A figura paterna surge como ausente, e a pensão se torna um ponto de conflito: “Meu filho não precisa de pensão, ó/ Vários pra julgar, ah/ Pai pra ajudar não tem não” (MC Dricka, 2021). Além disso, a protagonista enfrenta o estigma social associado à condição de mãe solteira, lidando com críticas e preconceitos, encontrando na fé e na espiritualidade, “A gente não sabe com quem vai errar/ Mas Deus me dá toda a disposição” (MC Dricka, 2021), o apoio necessário para seguir adiante.

O discurso que relaciona diretamente a categoria de mulher com a categoria de mãe é um reflexo da sociedade patriarcal, que define as mulheres cisgênero como integralmente responsáveis pelo cuidado dos filhos e do lar dentro da divisão sexual do trabalho (Araújo; Morim, 2025), enquanto o papel do pai possui legitimidade social para ser secundarizado. Partindo de uma realização de entrevistas com mães que fazem parte do Programa Bolsa Família, Araújo e Morim tecem uma reflexão sobre as representações sociais da maternidade solo dentro do contexto de pobreza. Assim, com base na análise dos dados quantitativos que abordam a situação dos lares monoparentais femininos dentro da sociedade brasileira, e levando em conta os recortes interseccionais de classe, raça e gênero, as autoras atestam que a maternidade assume características proporcionalmente mais desgastantes para as mães que são negras e pobres, fato que é ressaltado nos dados a seguir:

De acordo com pesquisa realizada pelo Datafolha (Menon, 2023), 55% das mães brasileiras são mulheres-mães-solo, dado sobressalente especialmente quando relacionado à renda e à escolaridade. Em relação à escolaridade, o Datafolha indicou que apenas 17% dessas mulheres completaram o ensino superior, sendo a probabilidade de uma mulher sem

filhos(as) ingressar no ensino superior 112% maior do que mães com crianças pequenas, enquanto 28% das mulheres com filhos(as) de até 12 anos têm apenas o fundamental completo, número que vai para 42% entre as mães de jovens de 13 a 17 anos. Além disso, uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas (Feijó, 2023) aponta que 37% das mulheres-mães-solo estão fora da força de trabalho ou desempregadas, e quando estão no mercado de trabalho recebem um salário 39% menor do que pais casados, conseqüentemente 44% das mulheres-mães-solo com filhos(as) de até 12 anos sobrevivem mensalmente com até um salário mínimo (Menon, 2023), estando situadas na linha da pobreza – que, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2023), se refere à uma renda per capita de aproximadamente R\$ 637,00 reais por mês. Quanto ao aspecto racial, cerca de 90% do crescimento do número de domicílios chefiados por mulheres-mães-solo entre os anos de 2012 e 2022 foram de mulheres negras (Feijó, 2023), com uma composição educacional ainda mais grave, tendo uma maior concentração nos extratos de nível educacional mais baixo (58,7%) e uma minoria tendo ensino superior (8,9%). Por conseguinte, a entrada e permanência no mercado de trabalho é mais difícil para mulheres negras (Araújo; Morim, 2025, p. 03).

Sob esta ótica, é possível perceber que a narrativa criada por MC Dricka evidencia o lugar de resistência ocupado pelas mulheres periféricas que, diante da ausência paterna e da precarização estrutural do trabalho, reinventam suas formas de sobrevivência. Com pouco ou nenhum apoio para o cuidado dos filhos e com dificuldades de acesso a empregos formais, essas mulheres são impelidas a recorrer à informalidade como estratégia de subsistência familiar. Essa dinâmica expressa a sobrecarga cotidiana imposta às mães solas, que precisam conciliar o trabalho doméstico, o cuidado integral dos filhos e a busca por renda, muitas vezes em condições precárias e exaustivas. Assim como apontam Araújo e Morim (2025), o acúmulo de funções e a falta de suporte institucional agravam a vulnerabilidade dessas mulheres, que permanecem à margem das políticas públicas de proteção social.

Além disso, a narrativa da artista retrata com sensibilidade o sentimento de autossuficiência que emerge como resposta à negligência paterna e ao julgamento moral sofrido por essas mães: “Calando a boca de quem sempre criticou/ Criando meu filho só, usando toda crítica a meu favor” (MC Dricka, 2021). Esse movimento não apenas reflete a realidade empírica revelada pelos dados de Menon (2023) e Feijó (2023), no que tange as condições precárias de trabalho e renda, mas também reafirma a potência simbólica da mulher periférica enquanto sujeito ativo na produção de sua própria existência. Através da música, Dricka transforma a experiência de dor e escassez em uma afirmação de força, autonomia e fé,

traduzindo em arte as contradições da maternidade solo em um contexto de desigualdade estrutural.

Outro ponto relevante tematizado na letra é a indistinção presente na divisão da espacialização do âmbito doméstico e do âmbito laboral. Refletindo a partir da construção dos dados estatísticos presentes no IBGE sobre as categorias de “favela” e “aglomerado subnormal”, em conjunto com uma perspectiva antropológica, Motta (2019) aponta para as problemáticas das imobilizações contidas nos processos de quantificação dos espaços periféricos no Brasil. Dentre as dificuldades elencadas, a instabilidade contida na dinâmica das habitações na periferia é ressaltada pela autora, na medida em que a lógica utilizada nos cotidianos não é abarcada pelos dados estatísticos, que desconsideram o cotidiano periférico. É neste ponto que a autora cita a transformação das casas em espaços de negócios, situação narrada pela MC Dricka na música em questão:

As casas materiais também estão em constante movimento: são casas mutáveis. Além da anexação sucessiva de novos cômodos de acordo com os recursos disponíveis, as casas podem ser transformadas, por exemplo, em espaços de negócio. Uma sala pode se transformar em cabeleireiro, depois em loja de roupas e depois novamente em sala, como pude observar em um caso específico. Este tipo particular de mutabilidade é central nas estratégias para se ganhar dinheiro entre as pessoas com as quais fiz pesquisa de campo. Essa conversibilidade dos espaços da casa aumenta, inclusive, seu valor no mercado imobiliário da favela. Nem mesmo em seu aspecto que, à primeira vista, poderia parecer o mais estático – o aspecto material – a casa vivida é estável (Motta, 2019, p. 84).

Dessa forma, a canção de MC Dricka exemplifica artisticamente como a casa, na realidade periférica, deixa de ser apenas um espaço de moradia e passa a assumir múltiplas funções, convertendo-se também em local de produção e sustento. Essa transformação revela a criatividade e a agência das mulheres diante das limitações materiais impostas pelo contexto socioeconômico, reforçando a noção de que a precariedade pode ser também um espaço de elaboração de estratégias de resistência. Assim, a artista traduz em sua narrativa o modo como a vida doméstica e o trabalho se entrelaçam na experiência das mulheres periféricas, produzindo novos sentidos para o espaço e para a própria noção de estabilidade, além de denunciar as desigualdades de gênero e classe que estruturam o cotidiano das mulheres trabalhadoras no Brasil urbano contemporâneo.

2.3.3 Me olha e me respeita

Nessa música, MC Dricka descreve uma atmosfera de sociabilidade hostil pautada na rivalidade feminina a partir da beleza física e da ostentação material, que acaba sendo causadora de inveja de outras mulheres dentro do baile funk. Aqui, Dricka aborda a beleza como uma categoria de poder e autoestima, se autolegitimando esteticamente e cobrando respeito de outros indivíduos a partir dessa legitimação. A beleza física e o iPhone aparecem, respectivamente, como elementos de poder simbólico e material, na medida em que estabelecem uma hierarquização, como pode ser visto no refrão: “Não sei qual é o problema se eu nasci bonita/ Nem quero saber se isso te faz minha inimiga/ Faz pique meu iPhone, me olha e desbloqueia/ Me trombou no baile, me olha e me respeita” (MC Dricka, 2020b).

Os estudos feministas negros apontam para o estabelecimento das imagens como consequências das relações de poder, que são pautadas em hierarquias sociais e, principalmente, raciais. Collins (2016) problematiza as imagens de controle criadas pelo racismo norte-americano acerca da condição feminina afro-americana, definindo quais papéis as mulheres negras devem ocupar no status quo. Pautada em um debate sobre a defesa da promoção de perspectivas plurais na produção do conhecimento científico, Collins defende que as mulheres negras devem criar suas próprias categorias de autodefinição e autoavaliação, que subvertam a lógica perpetuada pelo racismo. Paralelamente, ao refletir sobre as desigualdades raciais no Brasil, Gomes (2005) elenca a definição dos padrões de beleza como uma consequência da hierarquização racial, na medida em que somos socializados para enxergarmos as diferenciações raciais. Logo, a definição de beleza pressupõe uma relação de poder que transpassa a perspectiva interseccional.

Nesse sentido, por mais que a MC Dricka não esteja traçando um debate aprofundado sobre as problemáticas existentes na associação entre a beleza e o feminino como um mecanismo de controle que decorre na reprodução da lógica patriarcal – debate que é feito por Wolf em *O mito da beleza* (1992) – a cantora está reivindicando a sua própria estética, enquanto mulher negra e desfeminilizada, como

bela. A rivalidade e a cobrança de respeito decorrentes dessa postura mostram como a sua autoimposição como bela resulta em uma posição incisiva nas relações sociais e, portanto, política. Por fim, é importante destacar que a inveja aparece novamente como um elemento recorrente e relevante no funk paulistano: ser invejado é uma categoria almejada na sociabilidade juvenil deste grupo social.

2.3.4 É melhor ser piranha do que ser infeliz (part. MC G7)

Aqui, MC Dricka e MC G7²³ retratam uma situação de pós-término de um relacionamento heterossexual, na qual a mulher rompe com uma relação marcada pela violência simbólica e emocional, passando a exercer sua autonomia sexual. O homem é descrito como “Alguém que só traía, humilhava e maltratava” (MC Dricka; MC G7; 2020), revelando uma dinâmica de dominação masculina que se ancora na lógica patriarcal da posse e do controle sobre o corpo e os afetos femininos. Após o rompimento, a protagonista ressignifica sua experiência de dor e a estigmatização sofrida, afirmando sua liberdade ao declarar: “É melhor ser piranha do que ser infeliz / Fica pagando de infiel e colocando chifre em mim” (MC Dricka; MC G7; 2020).

A fala da personagem evidencia a tensão entre a emancipação sexual feminina e o controle social imposto às mulheres, especialmente às periféricas, cujas condutas são constantemente vigiadas e julgadas. Ao afirmar sua liberdade sexual, ela confronta o discurso moralizante que associa o desejo feminino à promiscuidade, como se nota no verso “Fama de puta no bairro todo” (MC Dricka; MC G7; 2020). Nesse sentido, Dricka dá voz a um sujeito feminino que, ao se afirmar como agente de sua própria sexualidade, desafia o regime de gênero dominante que busca manter as mulheres em posições de subordinação moral.

A monogamia, por sua vez, emerge como um elemento simbólico de poder, sendo questionada pela personagem ao apontar a hipocrisia da fidelidade masculina: “Fica pagando de fiel e colocando chifre em mim” (MC Dricka; MC G7; 2020). Essa contradição expõe o caráter assimétrico das relações de gênero, nas quais a infidelidade masculina é naturalizada, enquanto o comportamento sexual feminino é punido socialmente. Dessa forma, a canção problematiza o duplo padrão

²³ Gabriel Pinto Rodrigues, conhecido como MC G7 é um cantor e compositor de funk atuante na cena paulistana.

moral e evidencia as desigualdades estruturais que sustentam a hierarquia entre homens e mulheres, transformando a narrativa da “pós-traição” em um espaço de resistência simbólica e afirmação de poder feminino.

2.3.5 E nós tem um charme que é dahora

Na canção, MC Dricka busca enaltecer a autoestima da mulher periférica, utilizando a primeira pessoa do plural como estratégia discursiva para construir uma identidade coletiva feminina. A artista descreve essa mulher como financeiramente independente, autoconfiante e articulada: uma figura que “desenrola nas palavras”, ou seja, dotada de inteligência e presença social. Embora seja apresentada como objeto de desejo “dos vilão” (MC Dricka, 2020a), essa mulher não é reduzida à sexualização; a única referência ao corpo aparece de forma metafórica, na expressão “Nóis é porte de sereia” (MC Dricka, 2020a), que acentua a elegância e o magnetismo sem recorrer à erotização. Aqui, Dricka compõe um funk consciente que busca exaltar as características positivas da figura feminina.

Dentro desse aspecto, a valorização das qualidades positivas recai, portanto, sobre a autonomia, a inteligência e o reconhecimento social — atributos que despertam admiração e inveja. Nesse contexto, a inveja é entendida como um marcador simbólico de sucesso e distinção, configurando-se como um elemento aspiracional dentro da subjetividade juvenil que compõe o universo do funk.

Além disso, a dimensão econômica é mobilizada como instrumento de independência e liberdade. O verso “Eu que posso me bancar” (MC Dricka, 2020a) evidencia a ruptura com a dependência financeira masculina, reforçando a autossuficiência da mulher periférica, que é retratada “de nave”, conduzindo um carro caro e “no baile chamando atenção” (MC Dricka, 2020a). Essa representação reafirma a potência da mulher como sujeito de poder e de desejo, capaz de ocupar espaços de visibilidade e protagonismo dentro da cena funk e, por extensão, da sociedade.

2.4 IRMÃS DE PAU E A CONSTRUÇÃO DE UM UNIVERSO TRAVESTI DENTRO DO FUNK

Vita Pereira e Isma de Almeida são as artistas idealizadoras da dupla Irmãs de Pau, um dos projetos mais relevantes do funk contemporâneo brasileiro. Travestis, negras e periféricas, ambas nasceram na região metropolitana de São Paulo e se conheceram em 2015, durante o movimento de ocupação secundarista em uma escola estadual de Barueri (Agra, “Irmãs [...]”, 2023). Esse encontro foi decisivo para suas trajetórias pessoais e artísticas: dentro da ocupação, puderam vivenciar plenamente suas identidades enquanto mulheres trans, experiência que despertou nelas uma consciência política e social marcada pela coletividade e pela resistência. Desse processo, surgiu também o coletivo LGBTQIA+ “Atrake”, fundado pelas artistas como um espaço de acolhimento, criação e militância. Embora não sejam irmãs consanguíneas, escolheram o nome Irmãs de Pau como símbolo de afeto e de irmandade política, reafirmando o vínculo de solidariedade que compartilham. Vita é formada em Pedagogia pela UNESP de Araraquara, além de possuir formação em cinema e teatro; Isma, por sua vez, é uma multiartista, atuando como DJ, modelo e cantora.

Figura 06: Registro fotográfico das Irmãs de Pau



Fonte: Casa 1, 2021.

Em entrevistas (Delgado, 2024), Vita e Isma relatam que, antes de se afirmarem publicamente, viviam a experiência de serem “travestis de CPTM” — expressão que traduz o modo como apenas podiam exercer sua identidade de gênero fora do ambiente doméstico, nos trajetos de trem rumo aos rolês culturais. Ambas vieram de famílias religiosas (Vita, de formação cristã; Isma, filha de um pastor evangélico) e tiveram seus primeiros contatos com a arte nos espaços da igreja, participando de corais, teatros e aulas de música. Essas vivências, somadas às brincadeiras lúdicas da infância, contribuíram para o desenvolvimento de uma sensibilidade estética e criativa que mais tarde se converteria em potência artística.

A trajetória musical da dupla teve início em 2021, com o lançamento do álbum *Dotadas* (Irmãs [...], 2021a), financiado coletivamente pela internet, um marco da resistência e da autonomia criativa das artistas. Em seguida, lançaram *Gambiarra Chic Pt. 1* (Irmãs [...], 2024c), projeto que consolidou sua presença na cena do funk e serviu de base para a análise realizada neste trabalho. A sequência, *Gambiarra Chic Pt. 2* (Irmãs [...], 2025), ampliou ainda mais sua projeção nacional, reforçada pela colaboração com Pablllo Vittar (um dos feats mais ouvidos daquele ano) e pela participação no festival Numanice, promovido por Ludmilla, em 2024 (Torres, 2025).

Em suas composições, Vita e Isma colocam no centro das narrativas o corpo travesti e as nas vivências trans, rompendo com o silenciamento que historicamente marca as trajetórias dessas mulheres. Ao se autodenominarem como “pesquisadoras da estética periférica da putaria sonora” (Delgado, 2024), as Irmãs de Pau reivindicam o funk como espaço legítimo de experimentação estética e de produção de saberes, tensionando o imaginário social hétero-cis-normativo. Sua obra, portanto, representa não apenas uma afirmação de identidade, mas também uma forma de disputa simbólica dentro da cultura popular, reafirmando a potência política e poética da arte travesti na periferia, como pôde ser destacado pela Vita no trecho a seguir:

A gente tem várias criminalizações. A primeira é o funk. Hoje em dia tem mega operação pela prisão de MCs, alegam que eles recebem dinheiro do tráfico, mas a gente sabe que essa perseguição é histórica com a produção de pessoas negras. Teve a capoeira, o samba e agora com o funk. Nós somos travestis negras e isso piora o quadro. Nós não somos travestis dispostas a falar de coisas que vão deixar os ouvidos confortáveis. Nós somos irmãs de pau, não irmãs de paz (Eloy, 2021).

Dessa forma, a produção artística das Irmãs de Pau assume um papel político fundamental ao abordar as vivências trans em um país que, ao mesmo tempo em que mais consome pornografia de pessoas trans, é também o que mais as assassina. A criação de uma arte que expõe essas contradições sociais e dá voz a experiências marginalizadas configura-se como uma forma de resistência simbólica e cultural frente às múltiplas violências impostas a esse grupo social. Conforme os dados apresentados pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), o Brasil segue liderando o ranking mundial de assassinatos de pessoas trans, contabilizando 122 mortes apenas em 2024, a maioria de vítimas jovens, com média de idade inferior a 35 anos (ANTRA, 2025). A dificuldade de inserção no mercado formal de trabalho, a vulnerabilidade social ligada à prostituição e os baixos índices de escolarização são elementos estruturais que atravessam a experiência travesti e que emergem nas composições das Irmãs de Pau como denúncia e rememoração, reafirmando que essas vidas, historicamente silenciadas, existem, resistem e produzem arte. O seguinte balanceamento dos dados apresentados pelo dossiê da ANTRA no tópico “elementos em comum” resume o cenário social vivenciado por essas pessoas no Brasil:

O Brasil é o país do Transfeminicídio, com mais 96% dos casos contra identidades transfemininas; Travestis e mulheres trans são o alvo preferencial de Crimes Violentos Letais Intencionais (CVLIs); A maior parte das vítimas tinha entre 13 e 29 anos, e as chances de uma pessoa trans jovem nessa faixa ser assassinada, em média, chega a 5 vezes mais do que em outras faixas etárias; **66% das vítimas tinham menos de 35 anos de idade, com média de 32 anos; A maioria é negra, empobrecida, e reivindica ou expressa publicamente o gênero feminino;** Homens trans e pessoas transmasculinas são minoria em crimes de assassinatos/homicídio violentos; Travestis e mulheres trans têm até 30 vezes mais chances de serem assassinadas que homens trans, pessoas transmasculinas e pessoas não binárias; Entre as vítimas, a prostituição é a fonte de renda mais frequente; **Imagem, Estética e aparências não normativas são fatores de alto risco para o assassinato e violências;** Uma pessoa trans que não fez modificações corporais e não expressa sua inconformidade de gênero explicitamente não confronta a sociedade cis-centrada, e não estará exposta às mesmas violências que as demais; Os crimes ocorrem majoritariamente em locais públicos, principalmente, em via pública, em ruas desertas e à noite; **Os casos acontecem em sua maioria com uso excessivo de violência e requintes de crueldade;** Houve uma alta prevalência de repetições de golpes ou tiros em todos os casos; Embora tenham sido encontrados casos onde a vítima mantinha relações afetivas ou sexuais, a maior parte dos suspeitos, em geral, não costuma ter relação direta, social ou afetiva com a vítima; **As práticas policiais e judiciais ainda se caracterizam pela falta de rigor na investigação, identificação e prisão dos suspeitos;** É constante a ausência, precariedade e a fragilidade dos dados, muitas vezes intencionalmente,

usados para ocultar ou manipular a ideia de uma diminuição dos casos em determinada região (ANTRA, 2025, p. 79, grifo nosso).

Considerando estes dados e o trecho da entrevista em que Vita afirma: “Eu quero sentar na mesa e comer a entrada, o prato principal e a sobremesa. Eu não quero as migalhas” (Eloy, 2021), torna-se evidente o caráter político que estrutura e norteia a trajetória das artistas. A declaração sintetiza não apenas o desejo de ocupar espaços historicamente negados, mas também a recusa a uma participação simbólica docilizada, que se contenta com o mínimo permitido pelo sistema cisnormativo. Ao reivindicarem visibilidade plena, Isma e Vita se colocam como protagonistas de uma transformação estética e social no funk, em que o corpo travesti e periférico deixa de ser objeto de fetichização e passa a ser sujeito de criação e discurso. Nesse sentido, suas composições se alinham a uma linhagem de artistas que, como Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Lacraia²⁴, reivindicam no corpo e na performance a potência política da existência travesti, resignificando o próprio conceito de empoderamento e deslocando o centro de produção simbólica da periferia para o protagonismo da cena cultural contemporânea.

2.4.1 *Shambaralai* (part. Alice Guél)

Nessa música, Vita e Isma fazem um compilado de referências às vivências travestis dentro de um cenário no qual essas amigas saem para se divertir em uma balada noturna. Em *Shambaralai*, as artistas mobilizam diferentes elementos que vão desde referências evangélicas – representadas pelo próprio título da música, que faz menção aos neologismos religiosos feitos no decorrer dos cultos, como “labaxúrias” ou semelhantes – à exaltação da negritude (ao se referir às pretinhas como “Mais caras/ Jogadoras raras/ Não deitam pros caras” e “Branquinhas ficam de escanteio” (Irmãs [...], 2022). Elas também mencionam elementos específicos do universo das travestis brasileiras, como a citação da marca “Tereza Cabana”, que é uma marca própria de roupas para mulheres trans que foi criada em 1990 no centro de São Paulo, por conta da inexistência de um mercado de roupas íntimas específico para esse público-alvo (Tereza, 2013).

²⁴ Lacraia é uma figura queer pioneira no funk carioca, que fez parte da Furacão 2000 em uma dupla com o MC Serginho. Ela era uma travesti negra que fazia performances enquanto o outro MC rimava, e se consolidou como uma referência para a cena LGBTQIA+ brasileira (Correia, 2024).

As artistas também citam elementos próprios da cultura periférica, como a utilização da maconha, a problematização do “mau-olhado” (onde a inveja aparece novamente como um elemento recorrente nas tematizações do funk), a própria moda periférica, representada pelo “Brás *fashion week*”²⁵, e gírias como “kit”, “copão”, “cria”, “faixa rosa” (que se refere às mulheres autoconfiantes) e entre outras. A colocação da transgeneridade como uma categoria política é reafirmada no decorrer da música inteira, principalmente nos trechos “Se liga seu macho otário/Sua transfobia não paga minhas contas” (Irmãs [...], 2022), e no trecho “Irmãs de pau/Chegou irmãs de pau/Ela tem pau/E a outra também tem pau” (Irmãs [...], 2022). É importante destacar que essa última estrofe é a marca musical das artistas, onde elas fazem uma reafirmação da feminilidade a partir do pênis, tencionando as estruturas semânticas de uma sociedade falocêntrica.

Além disso, elas se referem a outros elementos, como à música “Soco, bate e vira” (Xuxa, 2004), dentro de uma perspectiva erotizada, e à prótese corporal, fator extremamente importante para garantir a passibilidade das mulheres trans dentro de uma sociedade cisnormativa. A exaltação à comunidade LGBTQIA+ aparece de forma recorrente em múltiplas dimensões, como no trocadilho: “*Let 's go/Let' s gay*”, sempre dentro da temática do funk putaria.

Preciado (2022) compreende que os dispositivos políticos da cisnormatividade operam a partir de um regime de diferenciação sexual, estruturado sobre bases de poder e saber que determinam quais corpos e identidades são legitimados socialmente. Ao propor uma crítica direcionada aos fundamentos falocêntricos da psicanálise, o autor destaca que a psicologia moderna se construiu sobre a patologização das identidades trans, apoiando-se em uma concepção fictícia de identidade universal, que abarca exclusivamente homens, brancos, héteros, europeus e cisgêneros. Nesse sentido, Preciado afirma que “ser marcado com uma identidade significa simplesmente não ter o poder de nomear sua posição identitária como universal” (Preciado, 2022, p. 23). Assim, os processos de subjetivação são moldados pelas relações de poder, de modo que todas as identidades que não se conformam a essa norma cis-heteronormativa são historicamente patologizadas.

²⁵ “Brás *fashion week*” refere-se a um bairro localizado no centro de São Paulo chamado “Brás”, conhecido por ser um grande centro de comércio popular, especialmente do setor de vestuário.

Como a psicanálise e a psicologia normativas dão um sentido ao processo de subjetivação de acordo com o regime da diferença sexual, do gênero binário e heterossexual, toda sexualidade não heterossexual, todo processo de transição de gênero ou toda identificação de gênero não binária dispara uma proliferação de diagnósticos (Preciado, 2022, p. 24)

Dessa forma, Preciado evidencia que tanto a medicina moderna quanto a psicologia clínica se consolidaram como instrumentos de poder voltados à normatização e à exclusão de identidades que escapam ao ideal cis-heteropatriarcal. Paralelamente, observa-se que, na música Shamabaralai (Irmãs [...], 2022), as Irmãs de Pau constroem uma enunciação que confronta diretamente essa lógica de subalternização. Ao reivindicar o corpo travesti como espaço de prazer, orgulho e afirmação política, as artistas ressignificam o lugar historicamente patologizado das identidades trans, deslocando-o para o centro da experiência estética e social do funk contemporâneo. Assim, o discurso musical das artistas não apenas tensiona os limites da normatividade de gênero, mas também reivindica o direito de existir em plenitude, transformando a performance e a corporalidade travesti em instrumentos de resistência simbólica e emancipação política.

2.4.2 *Gambiarra chic*

Aqui, as artistas falam sobre os sentimentos relacionados à conquista de duas travestis da ascensão social por meio da arte. Vita e Isma mobilizam expressões e referências próprias do universo da Cultura *Ballroom*²⁶, que é um movimento político e uma subcultura de resistência LGBTQIA+ criada em Nova Iorque por mulheres trans, negras e latinas nos anos 70, que tem como principal objetivo promover um espaço de liberdade, principalmente na dimensão do gênero e da sexualidade (Avelar; Rocha; Santos, 2023). Expressões como “*No shay*” e “*Cunt*” são gírias provenientes desse universo, no qual esses corpos competem dentro de categorias específicas, performando beleza e poder dentro de espaços que fogem da lógica heteronormativa. Na letra da música, as artistas enfatizam a ostentação material – “No meu pulso, ‘cê já sabe/ Pedrarias e rolex” (Irmãs [...], 2024b).– e a conquista de uma agenda de shows lotada como uma maneira de ressaltar que essas conquistas não vieram da prostituição, e sim da arte: “Atualmente, nós ostenta

²⁶ Para obter um melhor entendimento da cultura Ballroom, sugiro que assistam ao documentário *Paris is Burning* (Livingstone, 1990).

a vida/ Trabalha de noite e dorme de dia/ Mas não é PG, nem Câmera Privê/ É contrato exclusivo com a marca bandida/ Fumando de boa, tô na maior brisa/ Cartão black sem precisar chupar pica” (Irmãs [...], 2024b).

Reiteramos que além de ser o país que mais mata pessoas trans, o Brasil relega 90% das pessoas dessa sigla à prostituição, negando formas de subsistência para este grupo social dentro da lógica do trabalho formal (ANTRA, 2025). Dentro dessa perspectiva, as irmãs enfatizam a importância de duas travestis conquistarem espaço dentro do meio artístico, fazendo uma arte de e para pessoas trans. A composição incorpora ainda elementos simbólicos centrais às vivências travestis, como a “lace humana” e o “silicone”, bens de alto valor econômico e profundamente significativos para a construção da identidade e da autoimagem de travestis brasileiras. As *laces* (perucas utilizadas como marcadores de feminilidade e beleza) constituem também um elemento estético compartilhado com mulheres negras cisgênero e outras mulheres trans, reforçando uma rede de referências corporais e culturais interseccionais.

Por fim, as artistas fazem uso do idioma pajubá²⁷ no trecho “*Cash e grana, aro e lajo / Em todas as línguas eu faturei, meu amor*” (Irmãs [...], 2024b). As expressões “*aro*” e “*lajo*”, que significam “dinheiro” nesse léxico, reforçam o domínio linguístico e cultural das travestis sobre sua própria forma de expressão, instaurando uma linguagem de poder que subverte a norma e reitera a importância de grupos marginalizados expressarem suas próprias formas de subjetivação.

O próprio título da canção evidencia a tensão entre dois universos aparentemente antagônicos: o de ser travesti e o de alcançar o reconhecimento artístico. O termo “gambiarra” é uma expressão popular que remete à improvisação, à criatividade e à adaptação diante da escassez de recursos; já “chic” associa-se ao luxo, ao requinte e ao prestígio social vinculados à figura pública da artista. Essa justaposição semântica sintetiza a condição paradoxal vivida por Vita Pereira e Isma de Almeida, que transitam entre a precariedade imposta às travestis e o desejo de ascensão estética e simbólica. Em entrevistas, as artistas afirmam que o simples ato de existir como travestis constitui, por si só, uma forma de “gambiarra”, uma vez que

²⁷ Pajubá é um idioma de resistência criado pelas travestis brasileiras dentro de períodos de repressão. Ele congrega elementos das religiões de matriz africana, principalmente do candomblé. O primeiro registro oficial do idioma ocorreu em 1992, com a publicação da cartilha “Diálogo de bonecas” (Vieira, 2025).

são constantemente compelidas a criar estratégias de sobrevivência e resistência para afirmarem suas identidades em uma sociedade que as marginaliza (Delgado, 2024).

2.4.3 *Brasileirinhas cunty (part. Aurora Di Abloh)*

Nessa canção, as Irmãs de Pau realizam uma colaboração com a artista Aurora Abloh, compondo uma faixa estruturada a partir do formato característico das apresentações da *Ballroom Culture*: um set de *Vogue Femme*. Para compreender plenamente o significado simbólico dessa música, torna-se relevante contextualizar tanto esse nicho específico da cultura *Ballroom* quanto a trajetória artística de Aurora Abloh. Trata-se de uma travesti negra paulistana que atua como performer e MC, além de ocupar o cargo de *mother* da *House Virgil Abloh*. No universo *Ballroom*, as *houses* funcionam como famílias simbólicas da comunidade LGBTQIA+, responsáveis por formar e representar seus integrantes nas competições, além de exercerem o acolhimento afetivo para essas pessoas que, muitas vezes, não possuem o apoio da família biológica. Durante os *balls*, as pessoas competem em nome de suas respectivas casas, e a posição de *mother* — o mais alto posto hierárquico — é atribuída à pessoa encarregada de orientar, proteger e transmitir os fundamentos da cultura aos novos membros.

Existem dois grandes grupos de categorias dentro da *Ballroom*: as dançantes (*Old Way*, *New Way* e *Vogue Femme*) e as não dançantes (*Realness*, *Best Dressed*, *Face* e *Runway*) (Rabee, 2020). O *Vogue Femme*, subcategoria representada nesta música, é caracterizado por movimentos que expressam uma feminilidade acentuada e performática, composta por cinco elementos fundamentais: *hands performance*, *catwalk*, *duckwalk*, *floor performance* e *spins & dips* (Lorenço, 2023).

Figura 07: Fotografia de uma *Femme Queen* dando um *dip*



Fonte: Instagram, 2025.

Aurora Abloh é reconhecida dentro da *Ballroom Culture* por sua atuação como chanter, sendo considerada uma *Legendary Gogó* (Abloh, 2025). O papel de uma chanter consiste em produzir versos que dialogam diretamente com a performance, criando ritmo, musicalidade e sustentação sonora para a execução dos balls (Morel, 2025). Em razão disso, a faixa realizada em parceria com as Irmãs de Pau apresenta uma estrutura marcada pela repetição silábica e pela cadência vocal enfática, características que evidenciam sua adequação ao formato rítmico das performances *Ballroom*.

Nessa composição, as artistas enfatizam a feminilidade das travestis, exaltando o conceito de *Femme Queen* (expressão que, dentro do universo Ballroom, designa mulheres trans e travestis) em oposição ao termo *Butch Queen*, utilizado para se referir a homens cisgênero gays que também competem nesse espaço. Dentro dessa perspectiva, as artistas trazem agência de desejo e poder para as travestis dentro da música, transpassando até mesmo uma perspectiva erótica, como no trecho “*Femme Queen* é umas gata’ bonita/ Que se tu folgar elas fode teu (rrr)” (Irmãs [...], 2024a), onde ocorre uma inversão da lógica cisnormativa,

já que são as mulheres trans que se colocam no papel de ativas dentro da relação sexual e o prazer delas que é priorizado: “Ela quer gozar” (Irmãs [...], 2024a).

Além disso, os momentos de chant, caracterizados pela musicalização rítmica e pela repetição de sílabas, incorporam múltiplas referências culturais e espirituais. Entre elas, destacam-se alusões à liturgia evangélica — “Arica sham labaxúria, arica shamabaralai” —, à própria cultura Ballroom — “*gimme, gimme cunt*” —, e ao uso de onomatopeias como “miau, miau, miau” (Irmãs [...], 2024a), que ampliam o campo expressivo da performance. Esses elementos produzem um entrecruzamento simbólico entre o sagrado e o profano, o popular e o erudito, evidenciando a potência criativa da arte travesti como espaço de reconfiguração estética, política e identitária.

Outro ponto relevante é destacar o movimento antropofágico feito pela *Ballroom* e pelas Irmãs de Pau ao se apropriarem de elementos estigmatizantes e entendê-los como categorias de poder, movimento representado pela palavra “*cunt*”. Utilizado na cultura norte-americana como uma expressão para ofender as mulheres, podendo ser traduzido como uma palavra extremamente agressiva para “vagina”, o universo da Ballroom ressignificou essa expressão dentro de uma dimensão erótica, onde “servir *cunt*” significa servir sensualidade e beleza. O que antes era ofensivo, agora é uma maneira de referir-se a alguém que exala confiança e uma presença marcante, como destacado no trecho a seguir:

In voguing and ballroom communities, to ‘serve cunt’ means to bring feminine realness, or a convincing display of womanhood. American drag queen RuPaul rebranded the concept as ‘C.U.N.T.’ for ‘Charisma, Uniqueness, Nerve & Talent’, broadening it into a general accolade for exquisiteness (Abraham, 2023)²⁸.

Ao analisar o movimento literário antropofágico desenvolvido pela literatura latino-americana, Santiago (1978) ressalta o papel central da linguagem tanto no processo de dominação colonial quanto na subversão dessas violências simbólicas. A partir da desconstrução das noções de unidade e pureza, a América Latina passa a ser concebida como um entre-lugar, onde as misturas étnicas,

²⁸ “Nos círculos de voguing e das comunidades ballroom, a expressão “serve cunt” significa exibir uma feminilidade autêntica — ou seja, uma demonstração convincente de ser mulher. A drag queen americana RuPaul reformulou o conceito como “C.U.N.T.”, acrônimo de Charisma, Uniqueness, Nerve & Talent (Carisma, Singularidade, Coragem e Talento), alargando-o para um elogio geral à elegância e à excelência” (Abraham, 2023, trad. minha).

culturais e semânticas confrontam e desestabilizam os paradigmas europeus. Sob essa ótica, o movimento protagonizado pela Ballroom Culture, que é um dispositivo estético, político e cultural forjado por pessoas LGBTQIA+ afro-latinas, também pode ser compreendido como uma forma de resistência simbólica que reinscreve, na arte, a insubmissão às normas coloniais e eurocêntricas.

Dentro dessa perspectiva, as artistas buscaram realizar uma amálgama de diferentes referências simbólicas dentro de um jeito brasileiro, ressaltado pelo trecho “Ela não é a Katrina, ela é Furacão 2000/ Ela é travesti, original do Brasil” (Irmãs [...], 2024a). Katrina é uma referência ao áudio de *vogue femme* que possui o refrão “*Here comes the hurricane bitch, the legendary Katrina*” (Kevin, 2024), comparado com a Furacão 2000, empresa de funk própria do Rio de Janeiro e responsável pela popularização de hits como O bonde do tigrão (Furacão, 2000). A “Katrina” faz referência ao furacão homônimo que atingiu os Estados Unidos em 2005 (European, 2014) e que, dentro da cultura Ballroom, é personificado como uma *legendary*, símbolo de força e impacto. Nessa perspectiva, o furacão é associado à própria performance do *vogue femme*, marcada por sua potência e intensidade, especialmente nos movimentos giratórios (*spins*) que compõem a dança. Ao contrapor essa imagem à “Furacão 2000”, uma das maiores produtoras do funk carioca, as artistas constroem uma metáfora que aproxima o funk da mesma energia avassaladora e transformadora, posicionando-o como um elemento disruptivo e revolucionário dentro da música popular brasileira.

Assim, as artistas não apenas homenageiam a tradição *Ballroom*, mas também a territorializam, introduzindo elementos identitários e linguísticos próprios da realidade brasileira. O destaque para a categoria “travesti” (identidade de gênero particular à América Latina) é fundamental nesse processo, pois afirma uma experiência que escapa às taxonomias de gênero eurocentradas (Spacey, 2022). Essa nacionalização também se manifesta na incorporação do pajubá, dialeto criado e difundido por travestis e mulheres trans brasileiras, como no excerto “Afro boneca, afro de neca / Boneca de neca”, em que o termo “neca” (pênis) é ressignificado para exaltar corpos travestis e negros. Esses fatores configuram esta música como um manifesto estético e político da cultura LGBTQIA+ brasileira, ao articular de forma criativa e insurgente elementos da diáspora afro-latina, da experiência travesti e da musicalidade popular.

2.4.4 *Cussy (part. MC Luanna)*

Aqui, as Irmãs de Pau realizam um *feat* com a rapper MC Luanna, uma das principais representantes da nova geração do rap feminino brasileiro (Torres, 2023). MC Luanna, mulher negra cisgênero, contribui para a construção do sentido do título da faixa: “Cussy”, resultado da junção entre as palavras “cú” e “*pussy*” (em inglês, vagina). A música se estrutura em torno da agência feminina nas relações eróticas e no campo do prazer, explorando situações em que as mulheres exercem o papel de objetificar os homens como forma de entretenimento, como se observa no trecho: “Aqui na quebrada, eles passa mal/ Nós fode gostoso e nem dá moral/ Se me ver na rua, é só oi e tchau” (Irmãs [...], 2023). Nesse contexto, as artistas reafirmam o protagonismo sexual das mulheres negras, reposicionando-as como agentes do desejo e do prazer, inclusive dentro da própria dinâmica sexual, como no verso: “Os mano quer dar? Então eu vou comer” (Irmãs [...], 2023).

A letra também aborda a temática das relações sigilosas, como no trecho “Eles diz querer sigilo, mas que nunca dá moral” (Irmãs [...], 2023), lançando luz sobre a frequência de vínculos sexuais ocultos entre homens cisgêneros e corpos socialmente marginalizados, aqui representados por mulheres negras cis e trans. Essa manutenção do segredo atua como um dos sustentáculos da chamada “família tradicional brasileira” — branca, heterossexual e cisgênera —, cuja moralidade pública se contrapõe à hipocrisia privada de relações extraconjugais com mulheres e travestis periféricas.

Por fim, a aliteração entre as palavras “chavosa” e “gostosa” reforça a valorização da estética periférica feminina. “Chavosa” deriva de “chavoso”, gíria associada a homens das periferias que exibem símbolos de luxo e ostentação, elementos marcantes da cultura do funk. As expressões “maldita da Oeste” e “é 44, tu sabe quem é” funcionam como autorreferências à MC Luanna, que adota o número 44 como símbolo artístico e marca identitária de sua trajetória.

2.4.5 *Travequeiro (prod. DJ MU540)*

Nessa canção, Isma e Vita abordam uma situação recorrente nas relações afetivo-sexuais envolvendo travestis na sociedade brasileira: a hiperssexualização dos corpos trans e a recusa em reconhecê-los como dignos de afeto e legitimidade pública. A letra expõe a dinâmica de um relacionamento no qual, embora o corpo da travesti seja objeto de desejo, ele é simultaneamente excluído das esferas do carinho e da reciprocidade emocional. Assim, o homem procura a mulher trans apenas durante a madrugada, evitando o beijo e restringindo a interação ao ato sexual, representado como puramente genitalizado: “Me ligou de madrugada/ Querendo me encontrar/ Me chamou pra dar uma volta/ Mas não queria beijar/ Maricona desgraçada, arrombada do caralho/ Não me deu uma assistência/ E ainda quer comer meu rabo” (Irmãs [...], 2021b).

Tal narrativa revela um processo de desumanização, em que o corpo da travesti é reduzido à função sexual e privado de reconhecimento simbólico e afetivo, um reflexo direto do regime de diferenciação sexual (Preciado, 2022), que estrutura hierarquias de gênero e desejo a partir da cisnormatividade. Nesse contexto, as Irmãs de Pau subvertem essa lógica ao reivindicar uma inversão de papéis dentro da relação sexual: o ato de assumirem-se como ativas torna-se uma forma de vingança simbólica e reapropriação do poder. Isso é explicitado no trecho: “Vou te dar surra de pica, dar surra de pica/ Travequeiro desgraçado adora uma mulher com pica” (Irmãs [...], 2021b), no qual o termo “travequeiro” ironiza o homem cis que, apesar de desejar travestis, recusa-se a reconhecê-las publicamente.

É relevante destacar que essa foi uma das primeiras composições da trajetória das artistas, marcando o início de uma produção que se propõe abertamente política e insurgente, voltada à afirmação da identidade travesti como lugar de potência e resistência. A frase “Travas enjoadas não aceitam opressão” (Irmãs [...], 2021b) sintetiza essa postura combativa, reafirmando o compromisso das Irmãs de Pau com a denúncia das violências simbólicas e com a construção de um espaço de fala e orgulho travesti dentro da música popular brasileira.

3 RESULTADOS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a análise das composições, confirmou-se a hipótese de que os aspectos biográficos dos artistas exercem influência direta sobre as temáticas

abordadas nas letras, sobretudo no que se refere à posicionalidade (Weiss; Bueno, 2024) ocupada por esses sujeitos. Observou-se também a presença marcante da interseccionalidade como elemento estruturante nas produções artísticas dos MCs. Essa constatação possibilita estabelecer uma aproximação categórica entre as obras de MC Felipe Boladão e MC Hariel, cujas trajetórias de vida e identidades revelam convergências significativas. Contudo, destaca-se que o elemento comum presente nas composições de todos os artistas analisados é a ostentação material, que se manifesta como um mecanismo simbólico de superação das privações socioeconômicas e de afirmação subjetiva diante das adversidades impostas pelo contexto periférico.

Nesse sentido, é possível afirmar que a forma como o MC Felipe Boladão articula críticas à desigualdade social — seja ao abordar o mundo do crime em “Tony County” (MC Felipe [...], 2019a), ao reivindicar a agência juvenil e o incentivo aos estudos em “Eu Sei” (MC Felipe [...], 2019b), ao reafirmar o funk como expressão artística legítima em “Funkeiros na Cena” (MC Felipe [...], 2019c) ou ao compreender a arte como um instrumento de salvação em “Voracidade” (MC Felipe [...], 2019d) — apresenta semelhanças temáticas com as produções de MC Hariel. No entanto, há uma diferença substancial entre ambos: diferentemente de Hariel, Felipe Boladão não tematiza a persistência diante das dificuldades materiais. Compreende-se que o assassinato de Felipe Boladão, ocorrido no auge de sua carreira, impediu que ele vislumbrasse uma ascensão socioeconômica por meio do funk, o que explica a ausência de um discurso voltado aos sonhos e à superação individual em suas composições, elemento recorrente na obra de MC Hariel. Essa diferença também reflete uma distinção geracional dentro do funk: Felipe Boladão pertence à geração²⁹ dos MC’s relíquias, enquanto Hariel integra a nova geração do funk, o que se traduz em diferentes relações com as possibilidades de projeção trazidas pela internet (tanto na carreira artística pessoal dos MC’s quanto nas tematizações das letras) e com a crise das perspectivas de mobilidade social mediadas por instituições formais, como a escola.

²⁹ Estamos aqui utilizando o conceito de geração proveniente de uma concepção de diferenças temáticas e estilos presentes dentro de um mesmo movimento cultural, assim como feito por Ridenti na análise das gerações artísticas presentes na ditadura militar brasileira (Krüger, 2010).

Paralelamente, as composições de MC Hariel abordam o funk consciente sob uma nova perspectiva geracional, problematizando as desigualdades sociais e incentivando os jovens a priorizarem a educação e o foco em seus objetivos (seja na arte, no esporte ou no trabalho) em detrimento do envolvimento com a criminalidade e o uso de drogas. O impacto cultural do funk retratado em “Avisa que é o funk” (MC Hariel, 2020) pode ser compreendido como uma atualização do discurso presente em “Funkeiros na Cena” (MC Felipe [...], 2019c), enquanto as críticas às desigualdades sociais expressas em “Luxúria ou Trauma” (MC Hariel, 2022b), aliadas à ostentação material e à valorização da figura materna em “Exemplos” (MC Hariel, 2022a), revelam um funk de caráter pedagógico, comprometido com a reflexão sobre os caminhos possíveis de ascensão social para jovens oriundos de contextos de privação material, como se observa também em “Mente do Batalhador” (MC Hariel, 2024b). É relevante destacar que o tema da desigualdade racial surge pela primeira vez nas análises a partir da parceria com MC Neguinho do Kaxeta em “Exemplos” (MC Hariel, 2022a), o que reforça e confirma a hipótese de que a interseccionalidade constitui um elemento estruturante das perspectivas e experiências dos MCs analisados.

Paralelamente, a MC Dricka também desenvolve composições temáticas relacionadas à persistência, à desigualdade social e à ostentação material como forma de afirmação subjetiva e superação das privações financeiras vividas por jovens periféricos. No entanto, a artista elabora essas questões a partir de uma perspectiva explicitamente feminina, deslocando o centro da narrativa para as experiências das mulheres, especialmente das mulheres negras e periféricas. A figura feminina (cisgênero) ocupa papel central em suas letras, e a diferença entre a forma como Dricka retrata a maternidade em “Mãe Solteira” (MC Dricka, 2021) e as referências à figura materna nas composições masculinas (“Bonde do Tony County”, de MC Felipe Boladão; e “Exemplos” e “Luxúria ou Trauma”, de MC Hariel e Neguinho do Kaxeta e MC Hariel e Felipe Ret, respectivamente) é significativa. Enquanto os MCs homens evocam a mãe como símbolo de referencial de valores morais, Dricka aprofundou a representação da maternidade solo, enfatizando o julgamento social, a escassez material e o peso emocional envolvidos nesse processo — uma sensibilidade que emerge de sua própria posição enquanto mulher inserida em um espaço majoritariamente masculino: o do funk.

Além disso, a artista aborda outros temas que dialogam diretamente com os universos simbólicos explorados por Hariel e pelas Irmãs de Pau, como a inveja e o reconhecimento estético como forma de empoderamento. A reivindicação da beleza, da valorização da identidade étnico-racial e da liberdade sexual feminina constitui um elo entre as produções de MC Dricka e as das Irmãs de Pau, especialmente no que tange à visibilização das relações afetivas e sexuais sigilosas no contexto LGBTQIA+, como evidenciado nas faixas “Sapatão” (MC Dricka, 2024) e “Travequeiro” (Irmãs [...], 2021).

Diferenciando-se dos demais MCs analisados, as Irmãs de Pau se destacam como figuras profundamente disruptivas em relação às narrativas hétero-cis-normativas que historicamente estruturam o funk e a música popular brasileira. Nesse sentido, a identidade das artistas constitui o eixo central de suas produções, sendo articulada de maneira explicitamente política, a partir da valorização das vivências travestis negras e periféricas. Suas composições exploram uma ampla variedade de cenários, que incluem desde a ascensão social e a ostentação material até a liberdade sexual e o empoderamento de corpos dissidentes, reafirmando a potência estética e simbólica dessas experiências. Ademais, a cultura *Ballroom* surge como um dos elementos mais recorrentes de sua obra, funcionando como um repertório simbólico e performativo que estrutura parte das narrativas presentes nas letras, aproximando o funk das linguagens corporais e poéticas oriundas das comunidades LGBTQIA+ afro-latinas.

As produções artísticas, musicais e literárias desses MC's reforçam a importância das ferramentas metodológicas escolhidas para este projeto, uma vez que as ficções construídas por esses funkeiros expressam visões de presente e projeções de futuro formuladas por jovens provenientes de contextos periféricos. Inseridos no campo dos estudos culturais, os debates promovidos por Williams (1979) e por Candido (2004) valorizam as expressões artísticas populares ao desenvolverem uma perspectiva analítica que compreende a cultura como dimensão ordinária da vida social, continuamente produzida, reelaborada e transmitida no cotidiano dos sujeitos.

Nesse sentido, a divisão entre a arte erudita e a vida ordinária é o reflexo de uma sociedade desigual, na qual, segundo Williams, os critérios de legitimação cultural e artística são historicamente definidos pelas classes dominantes. Tal

estrutura é tensionada quando buscamos compreender e interpretar a produção cultural produzida por grupos marginalizados, sobretudo quando se trata de uma arte criminalizada, estigmatizada e produzida por jovens latino-americanos do terceiro mundo, como é o caso do funk. Dentro dessa perspectiva, a forma como a classe trabalhadora produz arte exprime a condição de vida desses sujeitos, particularmente quando observadas sob uma perspectiva interseccional, visto que a vida de jovens periféricos é atravessada por múltiplas camadas de privação material. A visão estratificada de cultura reproduz a desigualdade social presente nas dimensões materiais, enquanto a arte marginal traz elementos fundamentais para a compreensão da realidade social. Assim, a identificação das estruturas de sentimento (Williams, 1979) manifestas nas produções artísticas corresponde ao próprio reconhecimento da vida em seus movimentos, metamorfoses e dinâmicas contínuas.

Bosi (1977) defende que as novas formas poéticas emergidas na modernidade assumem um sentido contra-ideológico porque elas se contrapõem à “pseudototalidade forjada pela ideologia” (Bosi, 1977, p. 144). A expansão do capitalismo e, conseqüentemente, da massificação imposta pela indústria cultural, fez com que a arte também fosse compelida a renunciar seu caráter iminente idílico e estético para, então, assumir uma nova forma subversiva que se contrapusesse à reprodução da ideologia burguesa. Nesse sentido, o autor entende que a poesia adquire uma posição de resistência, sendo responsável pela formulação de novas utopias e de novos horizontes. A arte se torna responsável por tensionar a passibilidade, o utilitarismo e a individualidade proclamada pela ideologia burguesa. Assim, a poesia também pode surgir da raiva do presente ao invés da idealização do passado. Dentro desse aspecto, as composições desenvolvidas pelos MC's pregam utopias juvenis a partir da margem, ao escreverem e cantarem sobre mundos com variadas dimensões de liberdade (sexual, financeira, artística, coletiva) para os sujeitos favelados. Se esses jovens funkeiros estão fabulando novos mundos, não estariam eles projetando novas possibilidades históricas a partir da ficção?

Não obstante, a criminalização do funk enquanto gênero musical continua acontecendo: a prisão arbitrária do Mc Poze do Rodo com a justificativa de “apologia ao crime” nas suas letras (O Globo, 2025), a formulação de propostas legislativas

contra o funk, como o chamado “PL Anti-Oruam” em discussão na mídia (UOL, 2025), e a Comissão de Inquérito Parlamentar “dos Pancadões” (Câmara Municipal de São Paulo, 2025) são exemplificações da violência institucional em relação ao funk. Dentro dessa perspectiva, a criminalização do funk também simboliza uma tentativa de silenciamento da juventude marginalizada brasileira.

Concluimos, a partir da análise das letras, que a ostentação de bens simbólicos e materiais aparecem como mecanismos de reafirmação da identidade dos sujeitos selecionados, na medida em que eles expressam a superação das desigualdades vivenciadas por eles, como expresso no título da música “Luxúria ou trauma” (MC Hariel, 2022b). No entanto, devemos destacar que a simbologia presente nessa relação vai para além da reafirmação de um discurso meritocrático, configurando, na realidade, possibilidades de fabulações juvenis em relação à melhora das condições materiais de si e das pessoas ao seu entorno. Além disso, as reivindicações juvenis de diferentes grupos periféricos através do funk também expressam um ponto em comum: a crise das instituições formais na estruturação das perspectivas juvenis, debate que será abordado no tópico a seguir.

3.1 A CRISE DAS INSTITUIÇÕES FORMAIS EXPRESSA NAS TEMATIZAÇÕES RECENTES DO FUNK

As letras analisadas no decorrer desta pesquisa, comumente abordam o sucesso financeiro, mas não necessariamente através da educação e do trabalho formal. Considerando as trajetórias biográficas individuais dos MC's, é sintomático perceber que, com exceção das Irmãs de Pau, todos os outros MC's não seguiram os estudos formais³⁰. A crise das instituições formais, principalmente na dimensão do trabalho CLT e da escolarização formal aparecem como sintomas de uma crise social que aflige a juventude brasileira: as faltas de oportunidades para os jovens periféricos.

Nesse sentido, o aprofundamento das exclusões sociais causado pela implementação do Novo Ensino Médio (Peregrino; Prata, 2023), que foi promulgado em 2017 e implementado em 2022, traduz-se na queda das inscrições dos vestibulares em todo o país. Conjuntamente, a crise laboral, marcada pelo aumento

³⁰ Não conseguimos ter acesso às informações acerca do nível de escolarização do Felipe Boladão.

da informalização do trabalho juvenil e a queda das remunerações salariais (fato exemplificado tanto pela trajetória biográfica dos MC's, que dependiam de empregos informais antes de ganharem projeção no funk, quanto pela letra da música "Luxúria ou trauma" e "Mãe solteira"), faz com que os jovens acabem desenvolvendo perspectivas reduzidas em relação às estruturas formais.

Corrochano e Laczynski, (2021) chamam atenção para a crise contemporânea do setor laboral juvenil, destacando o período pós-pandêmico como um fator que contribuiu para o aprofundamento das desigualdades socioeconômicas. A crise econômica estrutural vivenciada pelo Brasil reflete-se nos indicadores de informalidade: entre os jovens de 15 a 29 anos, verificou-se um aumento de aproximadamente 12,33% na taxa de informalidade entre os anos de 2012 e 2019 (Corrochano, Laczynski, 2021).

Paralelamente, a negação do funk enquanto expressão cultural reforça os pilares excludentes da sociedade brasileira e compromete o reconhecimento e o apoio à continuidade desse estilo musical, que vem sendo comercializado tanto no Brasil quanto no exterior, ao passo que seus produtores culturais permanecem à margem dos benefícios econômicos e simbólicos dessas conquistas. Diante desse cenário, a internacionalização do funk evidencia uma contradição central vivida pelo gênero: de um lado, sua criminalização persistente, materializada na repressão policial e nas frequentes invasões a bailes funks; de outro, sua crescente projeção no cenário musical global. Essa expansão internacional pode ser exemplificada pelo surgimento e comercialização do subgênero Brazilian Phonk, criado pelo DJ norueguês William Rød (Legramandi, 2023), e pela ascensão de artistas como MC Anitta, que tem recebido reconhecimento em premiações internacionais de prestígio, como o Grammy, enquanto reafirma sua identidade artística como funkeira.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que todas essas tensões envolvendo a juventude, a cultura popular e as perspectivas juvenis são, inevitavelmente, expressas de forma artística através das tematizações presentes nas letras das músicas.

REFERÊNCIAS

ABÍLIO, Ludmila Costhek. Uberização e juventude periférica: desigualdades, autogerenciamento e novas formas de controle do trabalho. **Novos estudos CEBRAP**, v. 39, n. 3, p. 579-597, 2020.

ABRAMOWICZ, Anete. Crianças e guerra: as balas perdidas!. **Childhood & philosophy**, v. 16, 2020. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003032728>. Acesso em: 22 nov. 2025.

ABRAHAM, Amélia. What power does the word 'cunt' still hold? **ArtReview**, 19 jun. 2023. Disponível em: <https://artreview.com/what-power-does-the-word-cunt-still-hold/>. Acesso em: 8 nov. 2025.

AGRA, Gabriela. Irmãs de Pau: dupla de funkeiras ousa e subverte padrões em seus próprios termos. **Revista O Grito!**, 16 out. 2023. Disponível em: <https://revistaogrito.com/irmas-de-pau-entrevista-coquetel-molotov-2023/>. Acesso em: 5 nov. 2025.

ALBUQUERQUE, Gabriel. **KondZilla e redes de música pop periférica**: estética, mercado e sentidos políticos. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ALVES, Deiveson. MC Hariel vai dar um tempo na carreira e manda recado. **TikTok**: @deivesonalves1. 28 fev. 2023. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@deivesonalves1/video/7205307586785201413>. Acesso em: 30 out. 2025.

ASSOCIAÇÃO Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024**. Brasília, DF : ANTRA, 2025. 144 p. Disponível em: <https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2025/01/dossie-antra-2025.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2025.

AURORABLOH. **Instagram**: @aurorabloh. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/aurorabloh/>. Acesso em: 07 nov. 2025.

AVELAR, Dani; ROCHA, Matheus; SANTOS, Vailma. Ballroom celebra vida e talento de artistas pretos LGBTQIA+. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 ago. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/ballroom-sao-paulo-brasil/>. Acesso em: 6 nov. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2019.

BOSI, Alfredo. Poesia Resistência. *In*: Bosi, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. p. 139-192.

BOVO, Rafaela. Retrospectiva Spotify 2024: descubra os artistas e músicas mais escutados durante o ano. **Terra**, 04 dez. 2024. Disponível em:

<https://www.terra.com.br/byte/retrospectiva-spotify-2024-descubra-os-artistas-e-musicas-mais-escutados-durante-o-ano,bbd4e8f54194dcc7783c2a9d68ed9882p638vsr0.html>. Acesso em: 5 abr. 2025.

CABELO da Tony Country: o que significa expressão da música de Bin Laden.

Billboard Brasil. São Paulo, 26 jan. 2024. Disponível em:

<https://billboard.com.br/o-que-foi-a-moda-do-cabelo-da-tony-country-citada-por-mc-bin-laden/#:~:text=A%20marca%20nunca%20foi%20vendida,o%20visual%20de%20vil%C3%A3o%20completo>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 169-191.

CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CECCHETTO, Fátima Regina. Galeras funk cariocas: os bailes e a constituição do ethos guerreiro. *In*: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (org.). **Um século de favela**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. p. 145-165.

CIDINHO; DOCA. **Rap da Felicidade**. Intérpretes: Cidinho e Doca. Rio de Janeiro: Equipe DJ Marlboro, 1995. 1 disco (CD). Aproximadamente 4 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7pD8k2zaLqk>. Acesso em: 22 nov. 2025.

COLLINS, Patricia Hill. **Bem mais que ideias**: a interseccionalidade como teoria social crítica. Boitempo Editorial, 2022.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CORREIA, Ludmilla. Lacreia desafiou o preconceito no funk e se tornou de símbolo de orgulho. **Billboard Brasil**. São Paulo, 17 jan. 2024. Disponível em:

<https://billboard.com.br/lacreia-desafiou-o-preconceito-no-funk-e-se-tornou-de-simbolo-de-orgulho/>. Acesso em: 06 nov. 2025.

CORROCHANO, Maria Carla; LACZYNSKI, Patricia. Coletivos juvenis nas periferias: trabalho e engajamento em tempos de crise. **Linhas Críticas**, [S. l.], v. 27, p. e36720, 2021. DOI: 10.26512/lc.v27.2021.36720. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/36720>. Acesso em: 8 jan. 2026.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e pesquisa**, v. 28, n. 01, p. 117-136, 2002. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ep/a/rqhzvRzXfWjTT4kqS7Swzfn/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2025.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. **Revista Brasileira de Educação**, n. 24, p. 40-52, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/zsHS7SvbPxKYmvcX9gwSDty/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2025.

DAYRELL, Juarez. A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. **Educação & Sociedade**, v. 28, p. 1105-1128, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/RTJFy53z5LHTJjFSzq5rCPH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2025.

DECARIS, Fernanda. MC Dricka transforma timidez em sucesso e se torna 'Rainha do Fluxo'. **Billboard Brasil**, 09 ago. 2024. Disponível em: <https://billboard.com.br/mc-dricka-transforma-timidez-em-sucesso-e-se-torna-rainha-do-fluxo/>. Acesso em: 04 nov. 2025.

DE OLIVEIRA ARAÚJO, Maria Helena Pereira; DE AMORIM, Betânia Maria Oliveira. Contos de dor, amor e alegria: representações sociais da maternidade solo. **Psicologia & Sociedade**, v. 37, p. e289724, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/JT6rf4pcN44vXJsGfgYsyJc/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 22 nov. 2025.

DIAS, Gab. Que noite mais funda calunga: a vinda de exu ao Brasil e a resistência da cultura afro-brasileira. **Revista Em Favor de Igualdade Racial**, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 180–192, 2025. DOI: 10.29327/269579.8.3-14. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/8357> . Acesso em: 22 out. 2025.

ELOY, Thais. Irmãs de Pau: “Nós não somos irmãs de paz”. **Casa 1**. São Paulo, 26 mar. 2021. Disponível em: <https://www.casaum.org/irmas-de-pau-nos-nao-somos-irmas-de-paz/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

EUROPEAN Space Agency. Furacão Katrina. **ESA: eduspace**. 2014. Disponível em: https://www.esa.int/SPECIALS/Eduspace_Disasters_PT/SEMYJJZXHYG_0.html. Acesso em: 10 nov. 2025.

FACINA, Adriana; GOMES, Mariana; PALOMBINI, Carlos. Pavana para vinte infantes mortos: cinquenta falácias que não ressuscitam defunto. **Tecap: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, 25 out. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/21401>. Acesso em: 22 nov. 2025.

FELTRAN, Gabriel de Santis. O legítimo em disputa: as fronteiras do “mundo do crime” nas periferias de São Paulo. **DILEMAS – Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, v. 1, n. 1, 01 jul. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7136>. Acesso em: 18 out. 2025.

FEIJÓ, Janaína. Mães solo no mercado de trabalho crescem 1,7 milhão em dez anos. **Fundação Getúlio Vargas – FGV**, 18 mai. 2023. Disponível em:

<https://portal.fgv.br/artigos/maes-solo-mercado-trabalho-crescem-17-milhao-dez-ano>. Acesso em: 26 out. 2025.

GOMES, Nilma Lino *et al.* Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal**, v. 10639, n. 03, p. 39-62, 2005. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/03/Alguns-termos-e-conceitos-p-resentes-no-debate-sobre-Rela%C3%A7%C3%B5es-Raciais-no-Brasil-uma-breve-di-scuss%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARIEL, MC; RET, Felipe. **Luxúria ou trauma**. Produção: GR6 Explode, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zFmZFT2wPK0>>. Acesso em: 4 dez. 2024.

HARIEL. **Palestra na Unicamp**. Entrevistadores: Vinicius Santana; Layne Gabriele. São Paulo: Unicamp Oficial, 2024. 1 vídeo (1h15min). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2QbSOZg-9Q>. Acesso em: 26 out. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Dados do município de Santos (SP) – Censo Demográfico 2010**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/santos/pesquisa/37/30255?ano=2010>. Acesso em: 8 jan. 2026.

IRMÃS DE PAU. **Bate papo com Irmãs de Pau #007**. Entrevistadora: Andreza Delgado. São Paulo: Canal Andreza Delgado, 17 jul. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bqrijSllbkWk>. Acesso em: 6 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Brasileirinhas cunty (part. Aurora Di Abloh)**. [letra]. Letras.mus.br, 2024a. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/irmas-de-pau/brasileirinhas-cunty-part-aurora-di-abloh/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Cussy (part. MC Luanna)**. [letra]. Letras.mus.br, 2023. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/irmas-de-pau/cussy-part-mc-luanna-explicit/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Dotadas – Irmãs de Pau** [playlist]. YouTube, 17 set. 2021a. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lyh-btJr2_UZLS57KYf_-hQo331QAI5Cg. Acesso em: 22 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Gambiarra chic**. [letra]. Genius, 2024b. Disponível em: <https://genius.com/Irmas-de-pau-gambiarra-chic-lyrics>. Acesso em: 21 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Gambiarra Chic P1** [playlist]. YouTube, 21 mar. 2024c. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=Xedk-a7VMtc&list=PLflifk8kiriAWc_HjELCmtH2dNE6jwnv. Acesso em: 22 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Gambiarra Chic P2** – Irmãs de Pau [playlist]. YouTube, 20 mai. 2025. Disponível em:

https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mAgOYiMMI4GvJ8RbbASTaV48I4aiIEs3M. Acesso em: 22 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Shambaralai (part. Alice Guél)**. [letra]. Letras.mus.br, 2022.

Disponível em: <https://www.letras.mus.br/irmas-de-pau/shambaralai-part-alice-guel/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

IRMÃS DE PAU. **Travequeiro (prod. DJ MU540)**. [letra]. Letras.mus.br, 2021b.

Disponível em: <https://www.letras.mus.br/irmas-de-pau/travequeiro/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

KEVIN JZ Prodigy. Here comes the hurricane legendary katrina. **YouTube**, 12 ago. 2024.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GMKaa_q1eCg. Acesso em: 10 nov. 2025.

KRUGER, C. Impressões de 1968: contracultura e identidades. **Acta Scientiarum**.

Human and Social Sciences, v. 32, n. 2, p. 139-145, 27 ago. 2010. Disponível em:

<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/7926>. Acesso em: 01 dez. 2024.

LEGRAMANDI, Sabrina. Brazilian phonk: por que o funk de bailes de SP ganhou outro nome e se espalhou pela Europa?. Terra. 24 jul. 2023. Disponível em:

<https://www.terra.com.br/visao-do-corre/brazilian-phonk-por-que-o-funk-de-bailes-de-sp-ganhou-outro-nome-e-se-espalhou-pela-europa.9e06f39a963715542bb0ee4e4b33099ao8lvyrhb.html>. Acesso em: 10 nov. 2025.

LIGA do funk. Mc Dricka na Caminhada de Mulheres Lésbicas e Bissexuais.

Facebook: Liga do Funk. São Paulo, 30 mai. 2016. Vídeo (03min58s). Disponível em:

<https://www.facebook.com/ligadofunkoficial/videos/mc-dricka-na-caminhada-de-mulheres-lesbicas-e-bissexuais/874869159309231/>. Acesso em: 02 nov. 2025.

LIVINGSTON, Jennie (Dir.). **Paris Is Burning**. Estados Unidos: Off White Productions, 1990. Documentário (71 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=nl7EhpY2yaA>. Acesso em: 21 nov. 2025.

LOURENÇO, Marina. Canais de funk são 'tudo hétero', diz MC Dricka sobre desejo de lançar músicas de sexo lésbico. **G1**. São Paulo, 14 jul. 2023. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/the-town/2023/noticia/2023/07/14/canais-de-funk-sao-tudo-hetero-diz-mc-dricka-sobre-desejo-de-lancar-musicas-de-sexo-lesbico.ghtml>. Acesso em: 30 out. 2025.

LOURENÇO, Marina. Como o funk passou a fazer parte da eleição à Prefeitura de São Paulo. **G1**, 23 ago. 2024. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2024/08/23/como-o-funk-passou-a-fazer-parte-da-eleicao-a-prefeitura-de-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 4 nov. 2025.

LOURENÇO, Estevão. Ballroom: resistência e celebração. **Primeiros Negros**, 26 ago. 2023. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/ballroom/>. Acesso em: 6 nov. 2025.

LGBTQ+SPACEY. Travesti. **LGBTQ+Spacey**, 07 fev. 2022. Disponível em: <https://lgbtqspacey.com/travesti/>. Acesso em: 6 nov. 2025

MC DRICKA; DJ Will DF. **Empurra Empurra**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2019. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-dricka/empurra-empurra/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC DRICKA. **E Nós Tem Um Charme Que É Dahora**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2020a. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-dricka/e-nos-tem-um-charme-que-e-da-hora/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC DRICKA. **Mãe Solteira**. São Paulo, 2021.[letra]. Genius. Disponível em: <https://genius.com/Mc-dricka-mae-solteira-lyrics>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC DRICKA. **Me Olha e Me Respeita**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2020b. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-dricka/me-olha-e-me-respeita/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC DRICKA. **Sapatão (part. DJ S2k)**. São Paulo, 2024.[letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br). Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-dricka/sapatao-part-dj-s2k/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC DRICKA; MC G7. **É Melhor Ser Piranha Do Que Ser Infeliz**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2020. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-g7/e-melhor-ser-piranha-do-que-ser-infeliz/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC FELIPE Boladão. **Bonde do Tony Country**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2019a. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-felipe-boladao/1522445/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC FELIPE Boladão. **Eu sei**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2019b. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-felipe-boladao/1781440/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC FELIPE Boladão. **Funkeiros na cena**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2019c. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-felipe-boladao/1699639/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC FELIPE Boladão. **Voracidade**. [letra]. [Letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br), 2019d. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-felipe-boladao/1699538/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC FELIPE Boladão. **Resposta de um Guerreiro**. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QvUjh7tUtVI&list=RDQvUjh7tUtVI&start_radio=1. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC FELIPE Boladão. **Residência dos Loucos**. [letra]. Letras.mus.br, 2019e. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-felipe-boladao/1684575/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL. **Avisa que é o funk**. [letra]. Letras.mus.br, 2020. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-hariel-sp/avisa-que-e-o-funk/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL. **Exemplos (part. MC Negoinho do Kaxeta)**. [letra]. Letras.mus.br, 2022a. Letras. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-hariel-sp/exemplos-part-mc-negoinho-do-kaxeta/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL. **Funk Superação**. 2024a. Álbum (playlist no YouTube). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_IHU6Tn5J3M_vqnNXtJuGHbzsbt2FNvYrw. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL. **Luxúria Ou Trauma (part. Filipe Ret)**. [letra]. Letras.mus.br, 2022b. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-hariel-sp/luxuria-ou-trauma-part-filipe-ret/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL. **Mente do Batalhador (part. Carreto Muito Loko)**. [letra]. Letras.mus.br, 2024b. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-hariel-sp/mente-do-batalhador-part-carreto-muito-loko/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL. **Vou Buscar**. [letra]. Letras.mus.br, 2018. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-hariel-sp/vou-buscar/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL pagará bolsa de estudos para aluno de faculdade em SP. **Billboard Brasil**. São Paulo, 03 set. 2024. Disponível em: <https://billboard.com.br/mc-hariel-pagara-bolsa-de-estudos-para-aluno-de-faculdade-em-sp/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC HARIEL. **Instagram: @mchariel**. 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/mchariel/>. Acesso em: 29 nov. 2025.

MC MIRELLA dá reboladinha sensual ao som de funk e fãs babam. **Rede TV**. 14 jan. 2019. Disponível em: <https://www.redetv.uol.com.br/tvfama/blog/celebridades/mc-mirella-da-reboladinha-sensual-ao-som-de-funk-e-fas-babam>. Acesso em: 21 nov. 2025.

MC PP da VS – **Perfume de Bandido (Video clipe)**. DJ Nene MPC. Produção: GR6 Filmes. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo. (3min06seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L4Sdb9ynARg>. Acesso em: 8 jan. 2026.

MENDONÇA, Érika de Sousa. **Práticas discursivas sobre participação política juvenil**: entre os prazeres, orgulho e sacrifícios. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco 2008. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/8272/5/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20%c3%89rika%20de%20Sousa%20Mendon%c3%a7a.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2025.

MENDONÇA, Érika DE SOUSA ; CORREIO, Douglas Bezerra Alves DE ANDRADE; CORREIO, Camille Maria Bezerra DE HOLANDA. Juventude (des) politizada? Ampliando perspectivas no olhar à participação política juvenil. **Revista Psicologia Política**, v. 16, n. 35, p. 87-102, 2016. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v16n35/v16n35a06.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2025.

MIYASHIRO, Kelly. Quem é MC Dricka, preta, lésbica e periférica que foi parar na Times Square?. **Notícias da TV**, 26 jun. 2021. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/atitude/quem-e-mc-dricka-preta-lesbica-periferica-que-foi-parar-na-times-square-60030>. Acesso em: 1 dez. 2024.

MORTOS em abril: quatro assassinatos que abalaram o funk de SP. Dirigido por Guilherme Lucio. São Paulo. **UOL Prime**, 2022. 2 EPs (38min18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hGbwULJCrw>. Acesso em: 1 dez. 2024.

MORAES, Juliana Kujawski Leite de. Simbologia do corpo no ritual do candomblé. **África**: Revista do Centro de Estudos Africanos, n. 29-30, p. 141-156, 2011. Disponível em: <https://revistas.usp.br/africa/article/download/96112/95335>. Acesso em: 23 nov. 2025.

MOTTA, Eugênia. Resistência aos números: a favela como realidade (in) quantificável. **Mana**, v. 25, n. 1, p. 72-94, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/PB6w3JDbcgDR8cYLbPXwLmP/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 23 nov. 2025.

MUNIZ, Bruno Barboza. Quem precisa de cultura? O capital existencial do funk e a conveniência da cultura. **Sociologia & Antropologia**, v. 6, p. 447-467, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/YQYbXhztm9XSYZtd47T34Pc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 nov. 2025.

NEVES, Felipe. Empresário auxilia jovens da periferia por meio do funk. **Veja**. São Paulo, 18 jul. 2015. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/paulistano-nota-dez-marcelo-galatico/>. Acesso em: 30 out. 2025.

ORTEGA, Rodrigo. O funkeiro e o rebelde: o improvável elo entre MC Hariel e a música latina de protesto. **G1**, 09 nov. 2020. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/11/09/o-funkeiro-e-o-rebelde-o-improvavel-elo-entre-mc-hariel-e-a-musica-latina-de-protesto.ghtml>. Acesso em: 1 dez. 2024.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **A maior zoeira**: experiências juvenis na periferia de São Paulo. 2010. 286 f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-17112010-141417/pt-br.php>. Acesso em: 23 nov. 2025.

PEREGRINO, Mônica; PRATA, Juliana de Moraes. Juventude como mirante dos fenômenos sociais e a reforma do ensino médio—o que se vê quando se olha de um outro lugar?. **Revista Brasileira de Educação**, v. 28, p. e280052, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/m7RWL4Mj8RxFGkv3fwZ35tx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 nov. 2025.

PIRES, Noé. Isma e Vita, as destemidas Irmãs de Pau celebram uma década de melodias, culminando em “Gambiarra Chic”. **Mídia Ninja**, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://midianinja.org/isma-e-vita-as-destemidas-irmas-de-pau-celebram-uma-decada-de-melodias-culminando-em-gambiarra-chic-2/>. Acesso em: 1 dez. 2024.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**: Relatório para uma academia de psicanalistas. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

PROJETO de lei 'anti-Oruam' avança na Câmara de São Paulo. **UOL**. 14 mai. 2025. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2025/05/14/projeto-de-lei-anti-oruam-avanca-na-camara-de-sp.htm>. Acesso em: 1 dez. 2024.

PROVOCA. **Provoca | MC Hariel | 17/12/2024**. YouTube, 17 dez. 2024. Vídeo (1h 15min aprox.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oS9qpANo5jI>. Acesso em: 25 out. 2025.

PORTAL KONDZILLA. **MC Hariel – História de vida**: a caminhada do Haridade! (KondZilla). YouTube, 14 maio 2021. 1 vídeo (14 min 00 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cqHiSr0rGNU>. Acesso em: 25 out. 2025.

PODPAH. **MC Dricka – Podpah #144**. YouTube, 2021. 1 vídeo (1h33min15s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E4R_cEKecIU. Acesso em: 2 nov. 2025.

PODDELAS. **MC Dricka e Kawe – Poddalas #186**. YouTube, 2022. 1 vídeo (1h05min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4OMdPUk2ges>. Acesso em: 2 nov. 2025.

QUEM é o MC Poze do Rodo, preso por apologia ao crime e envolvimento com o tráfico de drogas. **O Globo**. 29 mai. 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2025/05/29/quem-e-o-mc-poze-do-rodo-presos-po>

[r-apologia-ao-crime-e-envolvimento-com-o-trafico-de-drogas.ghtml](#). Acesso em: 2 nov. 2025.

RAABE, Junin; RAABE, Karoline. The category is. **House of Raabe**, 16 ago. 2020. Disponível em: <https://houseofraabe.alboompro.com/post/50108-the-category-is>. Acesso em: 8 nov. 2025.

RACIONAIS MC'S. **Nada como um dia após o outro dia**: Vol. 1 & 2. 2002. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TB5gzXCAX7o&list=PL6jkijkvGjAc6v4vg4ZLVL1hne4mp9A9R>. Acesso em: 21 nov. 2025.

RAP Brasil. **Rap do Silva**. [letra]. Letras.mus.br, 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/rap-brasil/1321887/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

ROCHA, Guilherme Lucio da. Cenário do funk na Baixada Santista foi transformado pela morte de MCs. **G1**. Santos, 28 mai. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/musica/noticia/2015/05/cenario-do-funk-na-baixada-santista-foi-transformado-pela-morte-de-mcs.html>. Acesso em: 1 dez. 2024.

ROCHA, Guilherme Lucio da. O vaso bom que não quebra. **Splash UOL**. São Paulo, 03 mai. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/reportagens-especiais/mc-nequinho-do-kaxeta/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

RIO DE JANEIRO (Estado). **Lei nº 5.543, de 22 de setembro de 2009**. Define o funk como movimento cultural e musical de caráter popular. Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 22 set. 2009. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/819271/lei-5543-09>. Acesso em: 21 out. 2025.

RIO CALDEIRA, Teresa Pires do. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Editora 34, 2000.

RODRIGUES, Samara Megume; CANIATO, Angela Maria Pires. Olho-gordo e fura-olhos na sociedade do espetáculo: reflexões psico políticas sobre a inveja.

Ideias, v. 4, n. 2, p. 249-271, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649392>. Acesso em: 23 nov. 2025.

SÃO PAULO (Município). **Câmara Municipal de São Paulo**. CPI dos Pancadões. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/comissao/comissoes-parlamentares-de-inquerito-cpis/cpi-dos-pancadoes/>. Acesso em: 8 jan. 2026.

SALLAS, Ana Luisa Fayet; BEGA, Maria Tarcisa Silva. Por uma Sociologia da Juventude—releituras contemporâneas. **Política & sociedade**, v. 5, n. 8, p. 31-58, 2006. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Ana-Sallas/publication/268183831_Por_uma_Sociologia_da_Juventude_-_releituras_contemporaneas/links/54fda1d00cf2c3f5242544

[65/Por-uma-Sociologia-da-Juventude-releituras-contemporaneas.pdf](#). Acesso em: 23 nov. 2025.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. **Uma literatura nos trópicos**, v. 2, p. 9-26, 1978. Disponível em: <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/silviano-santiago-o-entre-lugar-do-discurso-latino-americano-1971-in-uma-literatura-nos.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2025.

SANTOS firma acordo com governo federal para regularizar área da maior favela sobre palafitas da América Latina. **G1**. São Paulo, 09 out. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2025/10/09/santos-firma-acordo-com-governo-federal-para-regularizar-area-da-maior-favela-sobre-palafitas-da-america-latina.ghtml>. Acesso em: 1 dez. 2024.

SILVA, Ariana Mara. Lésbicas negras, identidades interseccionais. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 117-133, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21673>. Acesso em: 23 nov. 2025.

SPOSITO, Marília Pontes; SOUZA, Raquel; SILVA, Fernanda Arantes e. A pesquisa sobre jovens no Brasil: traçando novos desafios a partir de dados quantitativos. **Educação e Pesquisa**, v. 44, p. e170308, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/cdSt3xCththpDM9rwrNGVg/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 nov. 2025.

SOUSA, Maria Tereza Monteiro de. A vez dos "manos": a importância do grupo de rap paulistano Racionais MC's para a música popular "preta" brasileira. **Revista Ângulo**, Lorena (SP), n. 87, p. 09-12, jan./mar. 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/43555>. Acesso em: 23 nov. 2025.

TOKARNIA, Mariana. Com 105 mortes em 2024, Brasil é o país que mais mata pessoas trans. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jan. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/justica/noticia/2025-01/com-105-mortes-em-2024-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans>. Acesso em: 6 nov. 2025.

TOMMASI, Livia de; CORROCHANO, Maria Carla. Do qualificar ao empreender: políticas de trabalho para jovens no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 34, n. 99, p. 353-372, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/7gJR8dVYp3WdpCy8hPnNMdF/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 23 nov. 2025.

TEREZA Cabana. Como comprar e um pouco sobre a marca Tereza Cabana. **Tereza Cabana**. São Paulo, 28 out. 2013. Disponível em: <https://terezacabana.wordpress.com/>. Acesso em: 06 nov. 2025.

THE vogue way al; INSTITUTO periférico org. Não vamos acordar deste Sueño Surreal tão cedo! **Instagram**: @institutoperifericoorg; @thevogueway.al. Belo Horizonte, 29 set. 2025. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/DPNE5UcESkR/?img_index=1. Acesso em: 21 nov. 2025.

TOLEDO, Rafael. Morte de Felipe Boladão completa 12 anos; Veja músicas que marcaram a história do MC. **Sobre Funk**, 10 mai. 2022. Disponível em: <https://sobrefunk.com/morte-de-felipe-boladao-completa-12-anos-veja-musicas-que-marcaram-a-historia-do-mc/>. Acesso em: 1 dez. 2024.

TORRES, Leonardo. Dupla Irmãs de Pau anuncia separação para show de despedida em dezembro. **Pop Online**. 26 set. 2025. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/dupla-irmas-pau-separacao-show-despedida-dezembro/>. Acesso em: 1 dez. 2024.

TORRES, Leonardo. Quem é MC Luanna, rapper com mais de 1,8 milhões de ouvintes mensais no Spotify? **POPline**. 12 out. 2023. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/quem-e-mc-luanna-rapper-com-mais-de-18-milhao-de-ouvintes-mensais-no-spotify/>. Acesso em: 7 nov. 2025.

TOWN & Country Arica. **Facebook**. 01 set. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=490604499737834&set=a.490604463071171>. Acesso em: 20 nov. 2025.

UNIVERSO LGBTQIA+. MC Dricka se defende de críticas após apoio a Ricardo Nunes: “Hipocrisia”. **Instagram**. 30 out. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBpm-OLtdo4/>. Acesso em: 20 nov. 2025.

VIEIRA, Sophia. Pajubá: a linguagem secreta entre travestis e mulheres trans em tempos de repressão. **Jornal da USP**, São Paulo. 27 mai. 2025. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/pajuba-a-linguagem-segreto-que-nasceu-da-repressao-e-floresceu-na-resistencia/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

WANDERMUREM, Isabella. Justiça absolve MC Dricka de acusação de agressão contra a ex-mulher. **Terra**. São Paulo, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/visao-do-corre/justica-absolve-mc-dricka-de-acusacao-de-agressao-contra-a-ex-mulher,3aba1d4500c1fae96f8ef4a2107772d5oi7etzie.html>. Acesso em: 21 nov. 2025.

WEISS, Raquel; BUENO, Winnie. Pensar o mundo na encruzilhada: mulheres negras e a teoria social. **Civitas-Revista de Ciências Sociais**, v. 24, p. e-45093, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/civitas/a/FxZCKvGxNZKJkqtwRMVkBww/?lang=pt>. Acesso em: 21 nov. 2025.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XUXA. **Soco, bate e vira**. 2004. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=h2QbSOZg-9Q>. Acesso em: 21 nov. 2025.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. **Um Século de favela**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

ZALUAR, Alba. Trabalhadores e bandidos: identidade e discriminação. In: **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. 2002. p. 265-265.

ANEXO A - LETRAS DAS MÚSICAS UTILIZADAS NO PROJETO**BONDE DO TONY COUNTRY³¹**

Meu maior veneno
É cumprir a porra da pena
Mas eu sei que logo vou sair
Vou pra quebrada
Resolver os meus problemas
Vou zuar e tirar onda
No palco como MC

Dale capela é o bonde do tony country
Lá tem seu lado ruim
E também o seu lado bom
Equilibrado porém desequilibrado
Tu tem que ficar ligado
Então dobra a atenção

Eu falo isso porque
Tem troca de tiro
E uma bala perdida pode encontrar você

Virando a esquina eu vejo
Uma forte neblina
Hoje é dia de cobrança
E quem deve vai morrer

Era embaçado obter lucros
No crime
Não quero mais viver nessa contramão

E nesse filme
A bala não é de festim
E dependendo de onde afetar
Tu não levanta mais do chão

O produtor desse grande curta metragem
Não forneceu um colete pra mim
Na cena atuar
Ficou difícil
Encarar essa responsa
Trabalhar sem proteção

³¹ MC FELIPE Boladão. Bonde do Tony Country. [letra]. Letras.mus.br, 2019a. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-felipe-boladao/1522445/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

É o mesmo que se matar

Dale capela é o bonde do tony coutry
Lá tem seu lado ruim
E também o seu lado bom
Equilibrado porém desequilibrado
Tu tem que ficar ligado
Então dobra a atenção

E como diz meu parceiro MC
Careca tu tem que ser
braço forte
Tem que ter disposição

E na antiga minha mãe deu um conselho
Pra que isso meu filho
Te dou um mundo melhor

Eu não ouvi e me sujeitei
Ao crime e também ao seus regimes
Não sou digno de dó

E o desgosto bateu forte na coroa
Seu filho na vida à toa
Ela prefere morrer

Minha rainha
Te amo acima de tudo
E perante a esse absurdo
Eu me explico pra você

Na minha infância
Eu adorava adrenalina
Tudo que emocionasse
Mexesse com o coração

Minha brincadeira
Era andar pelos telhados
Pular muros e barracos como
Policia e ladrão

Era engraçado
Eu me apegava na maldade
Ao invés de ser o mocinho
Eu queria ser o vilão

Tava na cara que não era boa coisa
Hoje estou diplomado
E com canudo de ladrão

Dale capela é o bonde do tony coutry
Lá tem seu lado ruim
E também o seu lado bom
Equilibrado porém desequilibrado
Tu tem que ficar ligado
Então dobra a atenção

E como diz meu parceiro
MC careca
Tu tem que ser braço forte
Tem que ter disposição

EU SEI³²

É eu sei
Que a juventude atual mudou
Infância não existe mais
Acabou
É que o mundo tá revirado
Coitado

É eu sei
Que a juventude atual mudou
Infância não existe mais
Acabou
É que o mundo tá revirado

Às vezes com certas palavras
Se consegue fazer entender
Uma mensagem em que se enquadra
Um incentivo pra quem quer aprender

Cada um com seu destino
Lutando por seu valor
Se caminhar na trilha da paz
Nunca vai passar terror

Porque o mundão tá aí

³²MC FELIPE Boladão. Eu sei. [letra]. Letras.mus.br, 2019b. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-felipe-boladao/1781440/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Com vários lados pra seguir
Agradeço a Deus
E firme forte eis-me aqui
Agradeço a Deus
E firme forte eis-me aqui.

Porque
É eu sei
Que a juventude atual mudou
Infância não existe mais
Acabou
É que o mundo tá revirado. (2x)

Precocemente um homem se formou
E as maldades do mundo hoje lhe tocou Fazendo a família sofrer
Agindo sem pensar
É lamentável e a tendência é piorar

Largando os estudos e o futebol
Não quer saber de nada acorda
No final do sol
Enquanto um garoto pacato vende num farol
Só pensa nele não faz nada em prol
Esse moleque que fugiu da escola
Se tornou um dependente
Ele é mais um nas drogas
Debaixo de um viaduto termina essa história
Sem amor
Sem carinho
E agora?

É eu sei
Que a juventude atual mudou
Infância não existe mais
Acabou
É que o mundo tá revirado.

FUNKEIROS NA CENA³³

³³ MC FELIPE Boladão. Funkeiros na cena. [letra]. Letras.mus.br, 2019c. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-felipe-boladao/1699639/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

É funk batidas marcadas
Verdadeira hipnose
É baixada santista
Funk, psy, Hip hop

Eu vou subir no palco
Eu vou mostrar minha imagem
Pra nova geração
Eu vou mandar minha mensagem

Enquanto você cria caso
Eu mostro meu talento
É só realidade
Acredite
Eu não invento

Se tentam proibir
Os bailes funk nas comunidades
Vai ficar difícil
Vai ter que lutar contra toda cidade

Por que o nosso funk
É curtido no Brasil inteiro
E funkeiros fanáticos
Nesse mundo tá cheio

Funkeiros
Funkeiros na Cena
Para poder debater
Com fé e dentro das favelas
O funk é arte, cultura e lazer

Funkeiros
Funkeiros na Cena
Para poder debater
Aqui no Dale Capela
Funk é arte
Cultura
E lazer

Olha a mensagem que eu passo pra você
Eu tenho certeza
Que tu jamais vai se esquecer
Então se desvie das drogas e da violência
Seja um cara esperto
Curta o funk
Tenha consciência

Habilidade é dom dado por Deus
Não imito ninguém
Faz o seu que eu faço o meu

É o batidão da ZN
É sem diferença
É o Felipe Boladão que vem botando a chapa quente

Tudo que há de ruim bate
Volta
Passa de lado
Eu dei graças a Deus
Que nasci com o corpo fechado

Sem essa de violência
Ideias negativas
A melhor malandragem
É viver a vida

E pra ficar frenético
Aumente o som
Quem sabe canta
Me acompanha no refrão

Funkeiros
Funkeiros na Cena
Para poder debater
Aqui no Dale Capela
O funk é arte
Cultura
E lazer

VORACIDADE³⁴

Tudo andava de um jeito
Estranho e estreito
Que eu me sentia fraco

Mas hoje eu mudei
O meu caminho eu encontrei
É engraçado até mudei meus atos

Tudo era tão difícil quase que impossível

³⁴ MC FELIPE Boladão. Voracidade. [letra]. Letras.mus.br, 2019d. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-felipe-boladao/1699538/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

E eu não entendia nada
Num dia de tristeza com papel e uma caneta
E dei sentido as palavras

Eu escrevi
Todas as mágoas e felicidades
Da minha vida todas as passagens
E entendi minha voracidade (2x)

E nesse meio tempo
Que me senti pequeno
Com ódio e inconformado
Eu percebi que sou capaz
E que com Deus eu posso mais
E sei que ele está do meu lado

Com fé e força ainda luto
E acima de tudo me sinto um vitorioso
É quem sabe eu não sou nada
Mas o tempo não para
Tô seguindo e só desisto morto

Todas as mágoas e felicidades
Da minha vida todas as passagens
E entendi minha voracidade

Eu escrevi
Todas as mágoas e felicidades
Da minha vida todas as passagens
E entendi minha voracidade

Eu já nasci com isso
E luto com unhas e dentes
Aquilo que quero
Que boto na mente
Pra mim me pertence

Eu vou além e quero mais
É por isso que sou voraz
É um processo educativo inteligente
Eu vim pra incentivar
Pra te encorajar
Nunca tá bom pra mim
E dá pra melhorar

É
Não se julgue incapaz que sofredor você merece
Bata no peito seja mais você

Siga essa tese
Ser um cara otimista te ajuda vencer
Te leva além do infinito
Cresci do lado da maldade
Mão mudei o meu caminho
Vi que meu pai é meu verdadeiro amigo

Foi aí que escrevi
Todas as mágoas e felicidades
Da minha vida todas as passagens
E entendi minha voracidade

Eu escrevi
todas as mágoas e felicidades
Da minha vida todas as passagens
E entendi minha voracidade

RESPOSTA DE UM GUERREIRO³⁵

País de solo rico
E de pessoas importantes
E eu não entendo porque existem pessoas debaixo de ponte

O tal do mensalão
Apareceu e fez o maior alarde
Depois de um tempo se calou
Quem sabe continua e a gente nem sabe

Egoísmo para quê
Se não vai haver mais diferença
Senador sua conta no banco
A cada dia que passa ela aumenta

Sou da favela Baixada Santista
Dale Capela então quem se habilita
'Tô procurando um jeito de manter respeito
É o talento ganhando dinheiro
Enganando a vida

Também queria ser um senador
Presidente, governador

³⁵MC FELIPE Boladão. Resposta de um Guerreiro. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QvUjh7tUtVI&list=RDQvUjh7tUtVI&start_radio=1. Acesso em: 21 nov. 2025.

la roubar também
Roubar também

Mas seria um ladrão Robin Hood
la roubar pra dar pra quem não tem

Como que pode se viver assim
Como que pode tanto desconforto
Mas eu amo e não troco por nada
Essa minha residência dos louco

Como que pode se viver assim
Como que pode tanto desconforto
Levar a vida no sorriso
Mesmo passando sufoco

Então tem que ser louco
Oh, oh, oh, oh
Residência dos loucos que bota terror
Eu vou que vou
Oh, oh, oh, oh
Muita brisa na residência dos loucos
Paran-na-na, na na
Residência dos loucos que bota o terror (2x)

LUXÚRIA OU TRAUMA (FEAT. FELIPE RET)³⁶

[MC Hariel]

Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, LaLa, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada
Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, LaLa, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada

Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, LaLa, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada
Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, LaLa, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada

Pode ser luxúria, ou pode ser um trauma
Pode ser que seja psicose de crescer
Assistindo à compra desenfreada
Só imaginando quando eu ia ter

³⁶ MC HARIEL. Luxúria Ou Trauma (part. Filipe Ret). [letra]. Letras.mus.br, 2022b. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-hariel-sp/luxuria-ou-trauma-part-filipe-ret/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Vendo minha mãe se esforçar demais
Pode ser que tenha falta do meu pai
Pode ser que agora tudo tanto faz
Você aprende com o tanto que cai

Já entreguei pizza, lavei carro e panfletei
Vi a Dona Karin cheia de orgulho
Trampo na empresa só durou seis meses
Uns são do silêncio, e eu sou do barulho

Vendo tudo isso e sabendo que o compromisso
Tinha se adiantado, eu me dispus a avançar
Já me acostumei com a vida na fase difícil
Pra ficar pronto pra tudo, se um dia facilitar

Mas não
Nós não ostenta, nós só grita alto a superação
E por todo planeta baile de favela, quem grita é o João
Eu só fico mais forte vendo a vitória de quem é irmão
Eu só fico mais forte vendo os favelado em evolução

Eu quero coleção do que eu não tive
Pra ver o quanto eu nunca precisei
Pra ver quanto eu sempre fui livre
Da necessidade de me sentir rei

Quero tá bonito e bem apresentado
Porque eu mereço e não por aparência
Eu quero tá sempre trancado e blindado
Pra quem se empolgou e vendeu a essência

Pensou que acabou?
Jamais!

Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, LaLa, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada
Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, LaLa, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada

Ret!

[Filipe Ret]

Se nós estiver duro igual coco
Se tiver que voltar do início pra recomeçar, faço tudo de novo
E renasço mais forte que um touro
Aprendi que a mente é um tesouro
Minha mãe me ensinou que o que é meu, é conquista
Quem vai na cabeça dos outros é piolho

Nunca foi pelo cordão de ouro
Nunca foi pelo tênis, nem nave, nem banco de couro
Tu tem que criar teu jogo
Quem tá no poder sempre vai dificultar, o sistema é escroto

Cuspindo fogo
Usando menos droga, hoje o lucro é do agora
Nós tá como? Tacando fogo
Foi assim que o mundo quer, nunca mais vou me humilhar por pouco
Com kit gin, que é dobro, no robozão ela olha pra mim
Olha sim

[MC Hariel]

Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, Lala, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada
Solta o pino da granada, que tá destravado
É Nike, Gucci, Lala, Dolce, Tommy, Oakley, ouro ou Prada

AVISA QUE É O FUNK³⁷

Deixa os menor viver bem
Que isso é só um reflexo
Nóis já sonhou muita coisa
É hora de buscar

Quem pensou demais
Ficou brecado no tempo
Quem não pensou em nada
Só pode se prejudicar

Vou desfilhar
Os foguete da cor cativante
Pra colocar todos criticante
No seu devido lugar

Nóis vai chutar
O alicerce da sua pirâmide
Sabotar essa porra de ranking
Que não olha pros que vem de cá

Com as dianteira pro ar
Deixa ela no volante
Chama e avisa que é o funk
Só vencedor

³⁷ MC HARIEL. Avisa que é o funk. [letra]. Letras.mus.br, 2020. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-hariel-sp/avisa-que-e-o-funk/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Não se impressiona se mais uma bomba estourar

Nóis tá no alto falante
Climatizando o rasante
Dos vencedor
Que hoje tá ai só com as dianteira pro ar

Deixa ela no volante
Chama e avisa que é o funk
Só vencedor
Não se impressiona se mais uma bomba estourar

Nóis tá no alto falante
Climatizando o rasante
Dos vencedor
Que hoje tá ai só com as dianteira pro ar

Deixa os menor viver bem
Que isso é só um reflexo
Nóis já sonhou muita coisa
É hora de buscar

Quem pensou demais
Ficou brecado no tempo
Quem não pensou em nada
Só pode se prejudicar

Vou desfilar
Os foguete da cor cativante
Pra colocar todos criticante
No seu devido lugar

Nóis vai chutar
O alicerce da sua pirâmide
Sabotar essa porra de ranking
Que não olha pros que vem de cá

Com as dianteira pro ar

Deixa ela no volante
Chama e avisa que é o funk
Só vencedor
Não se impressiona se mais uma bomba estourar

Nóis tá no alto falante
Climatizando o rasante
Dos vencedor
Que hoje tá ai só com as dianteira pro ar

Deixa ela no volante
Chama e avisa que é o funk
Só vencedor
Não se impressiona se mais uma bomba estourar

Nóis tá no alto falante
Climatizando o rasante
Dos vencedor
Que hoje tá ai só com as dianteira pro ar

MENTE DO BATALHADOR (FEAT. CARRETO MUITO LOKO)³⁸

[Carreto Muito Loko]
Obstáculos são necessários para a nossa evolução
Nunca reclame da sua posição
O tema é gratidão, pega visão
Seja gari ou piloto de avião
Um tá no ar e o outro tá no chão
E quando cair, levanta mais forte
Porque se for pra levantar igual
Fica deitado e não sofra

[MC Hariel]
Ah, então deixa combinado
Que amanhã pode ser tarde
Faça valer a pena, a cada oportunidade
A vida é louca e passageira
Nela, tamo de passagem
Passando pela maldade
Sem se esquecer da bondade
O que corrompe é a fome
As notas é o que resolve
Mas também gera caos
A pólvora o revólver
E se não tiver fé
O fim é triste, né?
Por isso, se for pra pular
Eu só vou com os dois pés
No certo, pelo certo
Sempre, embora a covardia de olho
Na nossas vitórias, aves de rapina
Tenho certeza, que é mais fraco que quem me vigia

³⁸ MC HARIEL. Mente do Batalhador (part. Carreto Muito Loko). [letra]. Letras.mus.br, 2024a. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-hariel-sp/mente-do-batalhador-part-carreto-muito-loko/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Nas orações da minha senhora
Uma força divina

Pra abastecer e fortalecer
A mente do batalhador
Que às vezes até se cansou
Mas seu o sonho não abandonou
Pra abastecer e fortalecer
A mente de um batalhador
Que às vezes até se cansou
Mas seu o sonho não abandonou

Pra abastecer e fortalecer
A mente de um batalhador
Que às vezes até se esgotou
Mas seu sonho não abandonou
Pra abastecer e fortalecer
A mente de um batalhador
Que às vezes até se cansou
Mas seu sonho não abandonou

Ah, então deixa combinado
Que amanhã pode ser tarde
Faça valer a pena
A cada oportunidade
A vida é louca e passageira
Nela, tamo de passagem
Passando pela maldade
Sem se esquecer da bondade
O que corrompe a fome, é as notas que resolve
Mas também gera caos
A pólvora e o revólver
Mas se não tiver fé
O fim é triste, né?
Porém, se for pra pular
Eu só vou com os dois pés
No certo, pelo certo
Sempre embora a covardia
De olho na nossa vitória
Aves de rapina
Tenho certeza que é mais fraco
Que quem me vigia
Nas orações da minha senhora
Uma força divina

Pra abastecer, fortalecer
A mente de um batalhador
Que às vezes até se cansou

Mas se o sonho não abandonou
Pra abastecer, fortalecer
A mente de um batalhador
Que às vezes até se cansou
Mas seu sonho não abandonou

Pra abastecer, fortalecer
A mente de um batalhador
Que às vezes até se cansou
Mas se o sonho não abandonou
Pra abastecer, fortalecer
A mente de um batalhador
Que às vezes até se cansou
Mas seu sonho não abandonou

[Carreto Muito Loko]
Só quer mamão, só quer mel
Só quer presente, só quer Noel
Acha que é fácil fabricar papel?
Empecilhos, é uma necessidade
Para a nossa revolução
Aqui não é lambareira, aqui é tubarão
Mas tive que apanhar pra poder bater
E ficar grandão

Vida louca
Obrigado papai, é uma grande honra
Vida louca
Carreto, Carreto, Carreto
Carreto, Carreto, Carreto

VOU BUSCAR³⁹

Tô distante de perreco há mó tempão
Os tratante quer me derrubar
Montei meu castelo na dignidade
Falsidade não vai abalar

³⁹ MC HARIEL. Vou Buscar. [letra]. Letras.mus.br, 2018. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-hariel-sp/vou-buscar/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Vivendo e aprendendo nessa louca vida
Eu não tô de touca e não vou ficar
Parado na sombra como um parasita
Esperando meu lugar ao Sol chegar

Eu vou buscar a F800 e a Mercedes, vou buscar
Se a versatilidade nos permite opinar
A preta, a vermelha, a marrom, eu vou comprar
Só pra começar a brincar

Eu vou buscar a F800 e a tal G.L.A
Se a versatilidade nos permite opinar
A preta, a vermelha, a marrom, eu vou comprar
Só pra começar a brincar

É que têm vários que testa sua vibe pagando de bom companheiro
Esperando a chance de jogar areia nos seus olhos
Fica ligado em quem toca sua mão e quem você chama de parceiro
E o Diabo chega como um bom sócio

Tô di-, de pe-, mó tempão
Os tra-, quer me derru-, e quer me derrubar
Montei meu castelo na dignidade
Falsidade não vai abalar

Vivendo e aprendendo nessa louca vida
Eu não tô de touca e não vou ficar
Parado na sombra tipo um parasita
Esperando meu lugar ao Sol chegar

Vou buscar, e aê, Nenê, eu vou buscar
E quem vem comigo pode pá
Quem for firmeza, pode encostar que eu vou buscar
Eu vou buscar, eu vou buscar

Eu vou buscar a F800 e a Mercedes, vou buscar
Se a versatilidade nos permite opinar
A preta, a vermelha, a marrom, eu vou comprar
Só pra começar a brincar

Eu vou buscar a F800 e a tal G.L. a
Se a versatilidade nos permite opinar
A preta, a vermelha, a marrom, eu vou comprar
Só pra começar a brincar

EXEMPLOS (PART. MC NEGUINHO DO KAXETA)⁴⁰

[MC Hariel]

É que cê fala muito
 Mas você não é o que cê fala
 Só quando tá gravando
 Então segura aí, que a verdade vai ser relatada
 Vai segurando, vai!

[MC Neguinho do Kaxeta]

Status de coitado não me vem à mente
 Avante, sou soldado bravo e combatente
 É pela cor e por amor à minha gente
 Uns lutam por dinheiro, só não compreende
 O peso de um verso
 A importância de um abraço
 Um sorriso leal
 Em meio a tanta luta
 Eu mostro que tropeço
 Nem sempre será fracasso
 E que, sem fé no Pai
 A vida é curta
 Semei disposição no chão de barro
 Fiz minha colheita antes do asfalto chegar
 Sempre com convicção no que eu narro
 Pois eu sei que tem vários a se espelhar

Não que eu seja exemplo a ser seguido
 Mas, pensa comigo
 Quebrei o protocolo
 E pé na porta do sistema
 Vivenciei, cantei
 E fui taxado de bandido
 Enquadro os estampidos
 E os sorrisos das hienas

Estão às espreitas
 Com a meta de matar os nossos sonhos
 Espíritos opacos
 Sangram o nosso dia a dia
 Vão caindo por terra à medida que prosperamos
 Punho cerrado, mão pro alto e cara ruim

Estão às espreitas

⁴⁰ MC HARIEL. Exemplos (part. MC Neguinho do Kaxeta). [letra]. Letras.mus.br, 2022a. Letras. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-hariel-sp/exemplos-part-mc-neguinho-do-kaxeta/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Com a meta de matar os nossos sonhos
Espíritos opacos
Sangram o nosso dia a dia
Vão caindo por terra à medida que prosperamos
Punho cerrado, mão pro alto e cara feia

[MC Hariel]

Eu vou mostrar para quem sempre acreditou
Que os que desacreditou
Tava gorando a caminhada

Eu acreditei na melhora e fiz acontecer
Calculei os passos rumo ao objetivo
Pus na minha meta que eu ia vencer
Não me importei com a falta de incentivo

De quem não quer te ver com o livro
De quem não quer te ver por aí, livre
De quem não quer que você esteja vivo
De quem tá só esperando um deslize
Eu me acostumei com a dificuldade
Facilitou quando ficou melhor
Por isso, eu vejo vários na minha idade
Com a cara branca e o nariz cheio de pó

Esse exemplo eu não sou pros menor
E falando em exemplo, eu não sou o melhor
Presta atenção em tudo que eu relato
Que vem com peso e com suor (ó)

É que cê fala muito
Mas você não é o que cê fala
Só quando tá gravando
Então segura aí, que a verdade vai ser relatada
E por isso você não aguenta, meu mano

É que cê fala muito
Mas você não é o que cê fala (lembrei)
Só quando tá gravando
Então segura aí, que a verdade vai ser relatada
Vai segurando, vai!

SAPATÃO (PART. DJ S2K)⁴¹

Oi!

Aponta a sua amiga que tá no armário ainda

Ai! Assim ó, assim ó, assim ó (exclusividade)

Assim ó, ai, ai (sabe pra quem?)

Sapatão!

Caralho (caralho, caralho)

Pega a visão (pega a visão, pega a visão)

Eu conheci uma hétera

Que nunca provou, mas diz que me pega

É dois anos de terapia, mas não me interessa

A sapatão que te pega gostoso

Eita hétera que chupa gostoso

Nem precisou eu ensinar

Foi três dedinho que eu te fiz gozar

A sapatão que te pega gostoso

Eita hétera que chupa gostoso

Nem precisou eu ensinar

Foi três dedinho que eu te fiz gozar

Ó, foi sexo a noite inteira

Que me deixou de munhequeira

Foi sexo a noite inteira

Que me deixou de munhequeira

Nem precisou eu ensinar

Foi três dedinho que eu te fiz gozar

Foi sexo a noite inteira

Que me deixou de munhequeira

Foi sexo a noite inteira

Que me deixou de munhequeira

Foi sexo a noite inteira

Que me deixou de munhequeira

Foi sexo a noite inteira

Que me deixou de munhequeira

Exclusividade

Sabe pra quem?

⁴¹ MC DRICKA. Sapatão (part. DJ S2k). São Paulo, 2024.[letra]. Letras.mus.br. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-dricka/sapatao-part-dj-s2k/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Eu conheci uma hétera
Que nunca provou, mas diz que me pega
É dois anos de terapia, mas não me interessa

A sapatão que te pega gostoso
Eita hétera que chupa gostoso
Nem precisou eu ensinar
Foi três dedinho que eu te fiz gozar

A sapatão que te pega gostoso
Eita hétera que chupa gostoso

Nem precisou eu ensinar
Foi três dedinho que te fez gozar

Ó, foi sexo a noite inteira
Que me deixou de munhequeira
Foi sexo a noite inteira
Que me deixou de munhequeira

Foi sexo a noite inteira
Que me deixou de munhequeira
Foi sexo a noite inteira
Que me deixou de munhequeira (2x)

MÃE SOLTEIRA⁴²

A gente não sabe com quem vai errar
Mas Deus me dá toda a disposição
Aqui não presta, a mãe solteira montou um salão
A gente não sabe com quem vai errar
Mas Deus medátodaa disposição
Aqui não presta, a mãe solteira montou um salão
Montou um salão

Dieguinho NVI
Acompanha a versão

⁴² MC DRICKA. Mãe Solteira. São Paulo, 2021.[letra]. Genius. Disponível em: <https://genius.com/Mc-dricka-mae-solteira-lyrics>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Vários pra julgar, ah
 Pai pra ajudar não tem não
 Montei um salão em casa
 Meu filho não precisa de pensão, ó
 Vários pra julgar, ah
 Pai pra ajudar não tem não
 Montei um salão em casa
 Meu filho não precisa de pensão

Calando a boca de quem sempre criticou
 Criando meu filho só, usando toda crítica ao meu favor
 Calando a boca de quem sempre criticou
 Criando meu filho só, usando toda crítica ao meu favor

A gente não sabe com quem vai errar
 Mas Deus me dá toda a disposição
 Aqui não presta, a mãe solteira montou um salão
 A gente não sabe com quem vai errar
 Mas Deus me dá toda a disposição
 Aqui não presta, a mãe solteira montou um salão
 Montou um salão
 Dieguinho NVI
 Acompanha a versão

Vários pra julgar, ah
 Pai pra ajudar não tem não
 Montei um salão em casa
 Meu filho não precisa de pensão, ó
 Vários pra julgar, ah
 Pai pra ajudar não tem não
 Montei um salão em casa
 Meu filho não precisa de pensão

Calando a boca de quem sempre criticou
 Criando meu filho só, usando toda crítica ao meu favor
 Calando a boca de quem sempre criticou
 Criando meu filho só, usando toda crítica ao meu favor

ME OLHA E ME RESPEITA⁴³

Não sei qual é o problema se eu nasci bonita

⁴³ MC DRICKA. Me Olha e Me Respeita. [letra]. Letras.mus.br, 2020a. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-dricka/me-olha-e-me-respeita/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Nem quero saber se isso te faz minha inimiga
Faz pique meu iPhone, me olha e desbloqueia
Me trombou no baile, me olha e me respeita

Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, porra
Me trombou no baile, me olha e me respeita
Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, ó
Me trombou no baile, assim, ó

Não sei qual é o problema se eu nasci bonita
Nem quero saber se isso te faz minha inimiga
Não sei qual é o problema se eu nasci bonita
Nem quero saber se isso te faz minha inimiga

Faz pique meu iPhone, me olha e desbloqueia, porra
Me trombou no baile, me olha e me respeita
Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, porra
Me trombou no baile, me olha e me respeita
Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, ó
Me trombou no baile, então me olha, ó

Aí! Aí, Biel Beats, é assim, ó

Não sei qual é o problema se eu nasci bonita
Nem quero saber se isso te faz minha inimiga
Faz pique meu iPhone, me olha e desbloqueia
Me trombou no baile, me olha e me respeita

Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, porra
Me trombou no baile, me olha e me respeita
Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, ó
Me trombou no baile, assim, ó

Não sei qual é o problema se eu nasci bonita
Nem quero saber se isso te faz minha inimiga
Não sei qual é o problema se eu nasci bonita
Nem quero saber se isso te faz minha inimiga

Faz pique meu iPhone, me olha e desbloqueia, porra
Me trombou no baile, me olha e me respeita
Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, porra
Me trombou no baile, me olha e me respeita
Então me olha e me respeita, me olha e me respeita, ó
Me trombou no baile, então me olha, ó Biel beats
Aí! Aí, Biel Beats, é assim, ó

É MELHOR SER PIRANHA DO QUE SER INFELIZ (PART. MC G7)⁴⁴

[MC G7]

Terminou com o namorado
Cansou de ser esculachada
Por alguém que só traia, humilhava e maltratava

Agora ela sai pra caralho
Tá dando pra sete, oito
Ganhou fama de puta na boca do bairro todo
Ganhou fama de puta na boca do bairro todo

Não liga pros comentários
Quer saber o que ela diz?

[MC Dricka]

É melhor ser piranha do que ser infeliz
É melhor ser piranha do que ser infeliz
Fica pagando de fiel e colocando chifre em mim
Fica pagando de fiel e colocando chifre em mim

E NÓS TEM UM CHARME QUE É DAHORA⁴⁵

Aí, aí
É assim, ó
Então pega a visão

E nós tem um charme que é dahora, dahora
Um sorriso que é de impressionar
E nós desenrola nas palavra, não leva desaforo pra casa
Eu que posso me bancar

Ó, de nave nós tamo a milhão
No baile chamando atenção
E as recalcada me odeia, nós é porte de sereia
Desejo dos vilão, ão, ão, ão

E nós tem um charme que é dahora, dahora

⁴⁴ MC DRICKA; MC G7. É Melhor Ser Piranha Do Que Ser Infeliz. [letra]. Letras.mus.br, 2020. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-g7/e-melhor-ser-piranha-do-que-ser-infeliz/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

⁴⁵ MC DRICKA. E Nós Tem Um Charme Que É Dahora. [letra]. Letras.mus.br, 2020b. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-dricka/e-nos-tem-um-charme-que-e-da-hora/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Um sorriso que é de impressionar
 E nós desenrola nas palavra, não leva desaforo pra casa
 Eu que posso me bancar

Alô Dieguinho, naquele pique
 É o novo império, é nós que tá
 É o Dieguinho NVI
 Aí Dieguinho NVI, tão pega a visão
 Ó, ó
 Acompanha a versão

E nós tem um charme que é dahora, dahora
 Um sorriso que é de impressionar
 E nós desenrola nas palavra, não leva desaforo pra casa
 Eu que posso me bancar

Ó, de nave nós tamo a milhão, no baile chamando atenção
 E as recalcada me odeia, nós é porte de sereia
 Desejo dos vilão, ão, ão, ão

E nós tem um charme que é dahora, dahora
 Um sorriso que é de impressionar
 E nós desenrola nas palavra, não leva desaforo pra casa
 Eu que posso me bancar

E nós tem um charme que é dahora, dahora
 Um sorriso que é de impressionar
 E nós desenrola nas palavra, não leva desaforo pra casa
 Eu que posso me bancar

Alô Dieguinho, naquele pique
 É o novo império, é nós que tá
 É o Dieguinho NVI
 Aí Dieguinho NVI, tão pega a visão
 Ó, ó
 Acompanha a versão

SHAMBARALAI (PART. ALICE GUÉL)⁴⁶

(Brunoso no beat)
 (Irmãs de pau no pique)
 (Esquece, esquece)

⁴⁶ IRMÃS DE PAU. Shambaralai (part. Alice Guél). [letra]. Letras.mus.br, 2022. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/irmas-de-pau/shambaralai-part-alice-guel/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

[Isma]

Ninguém segura a pretinha
 Hoje ela tá sem calcinha
 Bebendo uma caipirinha
 Junto com as amiguinha
 Ninguém segura a pretinha
 Hoje ela tá sem calcinha
 Bebendo uma caipirinha
 Junto com as amiguinha

Shambaralai, shambaralai, shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai, (esqueça tudooo) shambaralai, shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai

Shortinho de funkeira
 Tereza
 Cabana y muito gloss
 Cabelo batendo na bunda
 Fumando o verdinho
 Y ninguém pega nós
 As mina veio pra causar y os malokeiro já fica inshock!
 Nem adianta tentar
 Porque hoje elas não dão ibope
 Tá achando que seu mau-olhado vai me afetar e me levar pra bronca?
 Se liga seu macho otário
 Sua transfobia não paga minhas conta
 Vim com as minhas amigas pra me divertir
 Y tirar uma panca
 Hoje elas tão na ativa te pega de jeito com a bunda y te espanca!

Shambaralai, shambaralai, shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 (Oh shamba ra lalai)
 Shambaralai, shambaralai, shambaralai
 Shambaralai
 Shambaralai
 (Oh shamba ra lalai)

[Vita]

Chegando assim no style
 Brás fashion week portando no baile
 Subindo e descendo
 Com seu novo hit
 Portando os kit
 Portando os kit
 Pretinha, marrenta, malandra, gostosa
 Cola no bonde
 Só dá as faixa rosa
 Rebola que as cria
 Veveco no chão
 Não puxa a malícia e joga no copão
 Chevet na mão
 Verdinha no pulmão
 Rolê com as irmã não vai dar confusão
 Branquinhas ficam de escanteio
 Hoje o rolê é com as pretas mais caras jogadoras raras não deitam pro caras, encara, não para
 Travando sua mente
 Don't touch em mim
 Só quebradeira lançando os passim

White bitch não me toque!
 Bitch sem ibope!
 Bitch! (hahahahaha)
 Oh dá-lhe rojão
 Dá-lhe rojão
 Unha de gel
 Tô de copão na mão
 Dá-lhe rojão
 Dá-lhe rojão
 Unha de gel
 Tô de copão na mão

White bitch
 Don't touch me!
 Don't touch bitch!
 Don't touch bitch!

(Pururu kaka pururu kaka ah ah)

Soco, soco
 Bate, bate
 Soco, soco
 Vira, vira
 Soco, bate
 Soco, vira

Soco, bate, vira

Soco, soco

Bate, bate

Soco, soco

Vira, vira

Soco, bate

Soco, vira

Soco, bate, vira

Soco, soco

Bate, bate

Soco, soco

Vira, vira

Soco, bate

Soco, vira

Soco, bate, vira

Ain-ain-ain-ain-ain unha de gel tô de copão na mão

Oh-oh ok

Papi

Let's go

Let's gay

(Peito, estala, bate peito, peito, estala bate, peito, estala bate, peito, estala peito, bate)

(Bate na minha prótese)

(Ba-bate na minha prótese)

(Bate na minha prótese)

(Bababababa)

Irmãs de pau

Chegou irmãs de pau

Ela tem pau

E a outra também tem pau!

(Quica e ela vai, quica e ela vai, quica e ela vai, quica ela vai)

(Brunoso no beat)

(Irmãs de pau no pique)

(Esquece, esquece)

GAMBIARRA CHIC⁴⁷

⁴⁷ IRMÃS DE PAU. Gambiarra chic. [letra]. Genius, 2024b. Disponível em: <https://genius.com/Irmãs-de-pau-gambiarra-chic-lyrics>. Acesso em: 21 nov. 2025.

[Isma Almeida & Vita Pereira]

Irmãs de Pau, chegou Irmãs de Pau

Chegamo' arrombando as portas na casa de quem nunca quis a moral

[Vita Pereira & Isma Almeida]

No shay

Tô viajando de segunda a segunda

Enquanto haters falam, eu malho a minha bunda

Minha segunda casa virou o aeroporto

Tô fazendo tantas notas que nem cabem no meu bolso

Desbravando esse mundo louco

O sucesso, conquistando aos poucos

Acessando as melhores suítes

Gozando gostoso sem passar sufoco

Os playboy' não entendendo nada

As vadia' tenta dar risada

Acontece que o jogo virou

Hoje é Irmãs de Pau chegando na sua casa

[Vita Pereira]

Ostentando a putaria, vai

Caralho, quero ver, aah

Ostentando a putaria com a agenda lotada

Gambiarra Chic, as patty não entende nada

Nesse sobe e puxa, eu acabo no topo

Vadias do gueto não sustentam com pouco

Agora no meu triplex, bebo pra ficar relax

No meu pulso, 'cê já sabe

Pedrarias e Rolex

Pedrarias e Rolex

Pedrarias e Rolex

No shay

See upcoming pop shows

Get tickets for your favorite artists

You might also like

Fortnight

Taylor Swift

Aceita

Anitta

Who's Afraid of Little Old Me?

Taylor Swift

[Isma Almeida & Vita Pereira]

Viajando de Norte ao Sul

Mal consigo dormir na minha cama

Perrengue chique de lace humana

Perrengue chique de lace humana, porra
 No peito, carrego o mais importante
 Minha família e meu silicone
 Em breve, quero dar casa pra mami
 E uma coleção de Dolce Gabbana
 De ouro, de prata, jogando de lace
 Pretinhas de fé, tudo siliconada
 Bonecas de Prada, de Gugu e Lala
 De 150, quero ver pegar
 Cash e grana, aro e lajo
 Em todas as línguas, eu faturo meu amor
 Cash e grana, aro e lajo
 Em todas as línguas, eu faturo meu amor

[Vita Pereira & Isma Almeida]

Amor
 Chic, chic, chic, chic
 Amor
 Chic, chic, chic, chic
 Amor
 Chic, chic, chic, chic
 Amiga, ela é chic, né?
 Ela é chiquérrima, amor
 Chic, chic, chic, chic
 Chic, chic, chic, chic

[Isma Almeida]

Atualmente, nós ostenta a vida
 Trabalha de noite e dorme de dia
 Mas não é PG, nem Câmera Privê
 É contrato exclusivo com marca bandida
 Fumando da boa, tô na maior brisa
 Cartão black sem precisar chupar pica
 Agenda lotada, a van tá blindada
 Aonde nós chega, vira revoada-da-da

[Isma Almeida & Vita Pereira]

Perrengue chic de lace humana
 Perrengue chic de lace humana
 Prrr, prrr
 Perrengue chic de lace humana
 Perrengue chic de lace humana
 Prr, prr, prr, prr
 Chic, chic, chic, prr
 Chic, chic, chic
 Chic, chic, chic
 Chic, chic, chic
 Perrengue chic de lace humana

Perrengue chic de lace humana
 Ela tem, ela tem, ela tem
 Bitch, cunt
 Chic, chic, chic
 Chic, chic, chic
 Chic, chic, chic
 Chic, chic, chic
 Perrengue chic de lace humana
 Perrengue chic de lace humana
 Clementaum no beat, Irmãs de Pau bem chic

BRASILEIRINHAS CUNTY (PART. AURORA DI ABLOH)⁴⁸

[Aurora Di Abloh]

Ah, vocês sabem que é ela
 Ela, Aurora Di Abloh, no shay
 Femme Queen, Femme Queen
 Eu sou Femme Queen
 Sabe o que é Femme Queen?
 Eu vou falar pra tu
 Femme Queen é umas gata' bonita
 Que se tu folgar elas fode teu (rrrr)
 Você sabe o que é Femme Queen?
 Eu vou falar pra tu
 Femme Queen é umas gata' bonita
 Que se tu folgar elas fode teu cu
 Só tenho a cara de santa, mas não sou tanto assim
 Ou sai da minha frente ou vai conhecer o que é Femme Queen
 Só tenho a cara de santa, mas não sou tanto assim
 Ou sai da minha frente ou vai conhecer o que é Femme Queen
 Femme Queen, Femme Queen
 Femme Queen, eu sou Femme Queen

Aí-aí-aí-aí, aí-aí-aí-aí
 Aí-aí-aí-aí, aí, aí, aí
 Arica sham labaxúria, arica shambaralai
 Arica sharamana, sai da minha frente, aí
 Arica sham labaxúria, arica shamba-shambaralai
 Arica sharamana, sai da minha frente, aí

⁴⁸ IRMÃS DE PAU. Brasileirinhas cunty (part. Aurora Di Abloh). [letra]. Letras.mus.br, 2024a. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/irmas-de-pau/brasileirinhas-cunty-part-aurora-di-abloh/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

So gi-gi-gi-gi-gimme cunt
 So gi-gi-gi-gi-gimme cunt
 So gi-gi-gi-gi-gimme cunt
 So gi-gi-gi-gi-gimme cunt
 So gimme cunt
 Gimme, gimme cunt
 So gimem, gimme, gimme, gimme cunt
 Gi-gimme cunt
 Gi-gimme cunt
 So gimme, gimme, gimme, gimme cunt

The pru-cha-cha, pru-cha-cha, pru-cha-cha
 Feminina, miau
 Pru-cha-cha, pru-cha-cha, pru-cha-cha
 Feminina miau
 Feminina, feminina what? Feminina, feminina who?
 So feminina what? Feminina what? Feminina what?
 Feminina who?

The feminina, feminina, rrr
 The feminina, feminina, rrr
 The feminina, rrr
 The feminina, rrr
 The feminina, rrr-rrr

[Isma Almeida]
 Eu profetizo muito cunty, cunty, cunty, cunty
 Cunty, cunty, cunty, cunty
 Eu profetizo muito cunty, cunty, cunty, cunty
 Cunty, cunty, cunty, cunty
 Cun-cun-cun-cunty
 Cun-cun-cun-cunty

Ela tem pau, ela tem pau
 Ela tem, ela tem, ela tem pau
 Ela tem pau, ela tem pau
 Ela tem, ela tem, ela tem pau

Ela quer gozar, gaguiriga-guiriga
 Ela quer gozar, gaguiriga-guiriga
 Gaguiriga-guiriga-guiriga-guiriga
 Gaguiriga-guiriga-guiriga-guiriga

[Vita Pereira]
 Vita Pereira
 Oi, Vita Pereira
 Aurora, Aurora

Aurora, Aurora

Miau, miau, miau, miau
 Miau, miau, miau, miau
 Miau, miau, miau, miau
 Miau, miau, miau, miau
 Miau, miau, miau, miau
 Miau, miau, miau, miau

Eu disse: Um cunty
 Eu disse: Dois cunty
 Eu disse: Três cunty
 Cunty, cunty, cunty, cunty
 Papiripa, papiripa, papiripa, papiripau
 Papiripa, papiripa, papiripa, papiripau

Dança sua filha da puta
 Dança sua filha da, filha da
 Dança sua filha da puta
 Sua puta, sua puta
 Dança sua filha da puta
 Dança sua filha da puta
 Dança sua filha da puta
 Sua puta, sua puta

[Vita Pereira & Isma Almeida]
 Ela não é a Katrina, ela é Furacão 2000
 Ela é travesti, original do Brasil
 Ela não é a Katrina, ela é Furacão 2000
 Ela é travesti, original do Brasil
 Ela é travesti, original do Brasil

One, two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten
 (Você esta ouvindo Brunoso no beat! No shay)
 One, two, three, four, five, six, seven, eight, nine, ten
 Ten, ten, ten, ten, ten, ten, nine, nine
 Ten, ten, ten, ten, ten, ten, eight, nine
 Ten, ten, ten, ten, ten, ten, nine, nine
 Ten, ten, ten, ten, ten, one, two, three, four, five

Bate que bate rebate
 Bate que bate o leque
 Bate que bate, rebate
 Bate, oi, bate
 Oi, bate que bate, rebate
 Bate bate o leque
 Oi, bate que bate, rebate
 Bate e faz carão, carão, carão, carão

Bate que bate, rebate, rebate, rebate, rebate

Rebate, rebate, rebate, rebate

Rebate, rebate, rebate, rebate

Rebate e faz carão

Ka-ra-ka-ra-ka-ra-ka e faz carão

Ka-ra-ka-ra-ka-ra-ka faz carão

The Femme Queens, the Femme

The Femme, the Femme, the Femme Queens

Prr-ka-ka, prr-ka-ka, prr-ka-ka-kameha

Prr-ka-ka, prr-ka-ka, prr-ka-ka-kameha

Ka-ka-kame-kameha, ka-ka-kame-kameha

Afro boneca, afro de neca

Afro boneca, afro

Prr-ka-ka, prr-ka-ka, neca

Prr-ka-ka, prr-ka-ka, neca

Prr-ka-ka, prr-ka-ka, neca

Boneca de neca

Brazilian bitch, brazilian bitch

To the Brazil, to the Brazil

And no fucking shay

CUSSY (PART. MC LUANNA)⁴⁹

[Isma Almeida]

Essa é pras lisa que gosta de sentar na pica

E pras cacheada que adora sentar numa vara

Ficando de quatro com a Luanna do 44

Rebolo o meu rabo, boneca de coração gelado

Aqui na quebrada, eles passa mal

Nós fode gostoso e nem dá moral

Se me ver na rua, é só oi e tchau

Preta enjoada, solteira e tal

Sem satisfação, eles passa mal

Quer meu GPS? Não vai ter, não

É só uma noite, é só pau durão

Vai querer replay, mas não vai ter, não

Os mano quer cu? Vai ter

⁴⁹ IRMÃS DE PAU. Cussy (part. MC Luanna). [letra]. Letras.mus.br, 2023. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/irmas-de-pau/cussy-part-mc-luanna-explicit/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

Os mano quer pau? Também vai ter
Os mano quer cu? Vai ter
Os mano quer dar? Então vou comer
Os mano quer cu? Vai ter
Os mano quer pau? Também vai ter
Os mano quer cu? Vai ter
Os mano quer dar? Então vou comer

[MC Luanna]

Cheguei com a xota, porra, completando o bonde
Hoje eu vou prender minha trança, pra poder mamar um monte
Pretinho, boca gostosa, não duvida que eu te amasso
O jeito que cê me prende, me olhando de cima a baixo
Com elas, caçando a boa hoje
Querendo viver vida de loucura
Se passar na rua, cê me atravessa
Eu acho que subo na sua garupa
Cê gosta da gente que fala, baby
Imaginando como que nós age
Dando vida pra vadias quietas
Vem que eu vou te ensinar como late (ahn)

Uma quer pau, a outra também quer pau
Eles diz querer sigilo, mas que nunca dá moral (ahn)
Uma quer pau, a outra também quer pau
Eles diz querer sigilo, mas que nunca dá moral

[Vita Pereira]

Me tirando de otária, vai fazendo as suas mala
Mas não fica de gracinha que eu acabo com a sua laia
Afio minhas garra, escrevo nome na sua testa
Quando olhar no espelho, vai lembrar que me detesta
Filho da puta não presta
Ra-tá-tá-tá, ra-tá-tá-tá nos perreco
Na primeira vez, te avisei e a segunda vez não aturei
Por isso que agora eu me tornei sua ex
Desavisada, não foi
Despreparada, não nego
Desarrumada cê nunca me viu
Porra, amiga, desce logo e traz o meu fuzil, caralho
Ra-tá-tá-tá, ra-tá-tá-tá
Ra-tá-tá-tá nos perreco
Ra-tá-tá-tá, ra-tá-tá-tá
Ra-tá-tá-tá nos perreco
Não teve postura, botei pra correr
Disse que era o corre (baby, cê é um porre)
Fode essas puta, é o melhor que faz
Meu corre é diário, sou muito sagaz

Em 2020, a melhor atriz
 Atuei na sua vida, papel principal
 Esse fechamento, você não tem mais
 Brotei no bailão com a maldita da Oeste
 Uísque, balinha e pica nós quer
 E 44, tu sabe quem é
 E 44, tu sabe quem é
 Sabe quem, sabe quem, sabe quem, sabe quem
 Sabe quem, sabe quem, sabe quem, sabe quem
 Sabe quem, sabe quem (vai, Luanna, vai)

[Vita Pereira & Isma Almeida]
 As mais preferida, as mais chavosa
 As mais piranha e as mais gostosa
 As mais preferida, as mais chavosa
 As mais piranha e as mais gostosa
 As mais preferida, as mais chavosa
 As mais piranha e as mais gostosa
 As mais preferida, as mais chavosa
 As mais piranha e as mais gostosa

As mais preferida, as mais chavosa
 As mais piranha e as mais gostosa
 As mais preferida, as mais chavosa
 Brunoso no beat

TRAVEQUEIRO (PROD. DJ MU540)⁵⁰

[Isma Almeida e Vita Pereira]
 Irmãos de Pau chegou na casa
 Ai meu deus mas que absurdo
 Microfone ta no pente
 E elas vão fazer barulho
 Travas enjoadas não aceitam opressão
 Dá um tiro pro alto e solta aí DJ MU540

[Vita Pereira]
 Meligoudemadrugada querendo meencontrar
 Me chamou pradar uma volta
 Mas não queria beijar
 Maricona desgraçada, arrombada do caralho
 Não me deu uma assistência
 E ainda quer comer meu rabo

⁵⁰ IRMÃS DE PAU. Travequeiro (prod. DJ MU540). [letra]. Letras.mus.br, 2021. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/irmas-de-pau/travequeiro/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

[Isma Almeida]

Vou te-vou te dar surra de pica, dar surra de pica
 Travequeiro desgraçado adora uma mulher com pica
 Da-dar surra de pica, dar surra de pica
 Travequeiro desgraçado adora uma mulher com pica
 Agora eu meto em você, meto em você
 Mexeu com as travesti e agora tu vai se fuder
 Eu meto em você, meto em você
 Mexeu com as travesti e agora tu vai se fuder

[Vita Pereira]

Me ligou de madrugada querendo me encontrar
 Me chamou pra dar uma volta
 Mas não queria beijar
 Maricona desgraçada, arrombada do caralho
 Não me deu uma assistência
 E ainda quer comer meu rabo

[Isma Almeida e Vita Pereira]

Vou te-vou te dar surra de pica, dar surra de pica
 Travequeiro desgraçado adora uma mulher com pica
 Vou te dar surra de pica, dar surra de pica
 Travequeiro desgraçado adora uma mulher com pica
 E agora eu meto em você, agora eu meto em você
 Mexeu com as travesti e agora tu vai se fuder
 Eu meto em você, (meto) meto em você
 Mexeu com as travesti e agora tu vai se fuder

Meto em você, (meto) meto em você
 Mexeu com as travesti e agora tu vai se fuder
 Eu meto em você, (meto) meto em você
 Mexeu com as travesti e agora tu vai se fuder

Meto em você, meto em você
 Meto em você, você, você
 Meto em você, meto em você
 Mexeu com as travesti e agora tu vai se fuder