

Carlos Silva, Míriam Cristina; Postali, Thífani
Alteridade e Antropofagia na Música da Funkeira MC Véia: Um Processo
Folkcomunicacional

Revista Internacional de Folkcomunicação, vol. 14, núm. 33, septiembre-diciembre, 2016,
pp. 11-25
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Ponta Grossa, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=631768752008>

Alteridade e Antropofagia na Música da Funkeira MC Véia: Um Processo Folkcomunicacional¹

*Míriam Cristina Carlos Silva²
Thífani Postali³*

RESUMO

O artigo discute o fenômeno midiático “MC Véia”, que se transformou a partir do contato com o funk carioca. Leda Maria Soares Ferreira, a “MC Véia”, tem uma história marcada por transformações de identidade, quando teve que se mudar para um bairro periférico do Rio de Janeiro e se adaptar ao novo meio, criando laços afetivos e transformando-se a partir da cultura local por meio do funk. Para explicarmos essa transformação e produção cultural, apoiamo-nos na teoria da folkcomunicação e considerações da Escola de Chicago, além dos conceitos de antropofagia, com Oswald de Andrade, e hibridação cultural, com Néstor Canclini. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e exploratória, que conta, ainda, com a avaliação de posts no Facebook de Mc Véia, matérias em revistas e sites, entrevistas cedidas por Leda Maria à mídia e às autoras deste trabalho..

PALAVRAS-CHAVES

Folkcomunicação; cultura; antropofagia; MC Véia.

Alterity and Anthropophagy in Funk Artist MC Véia’s Music: A Process of Folk Communication

ABSTRACT

¹ Trabalho apresentado no GP Folkcomunicação, Mídia e Interculturalidade, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O artigo integra uma pesquisa mais ampla, cujos resultados anteriores avaliam as relações entre a antropofagia e a hibridação, na comunicação e na cultura, e, em um capítulo de livro no prelo, trata de questões como território, gênero e trabalho. Aqui, a perspectiva está centrada nas teorias da Folkcomunicação.

² Professora do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da UNISO. E-mail: miriam.silva@prof.uniso.br

³ Doutoranda do Programa de Multimeios da UNICAMP. Autora da obra: “Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional”, 2011. E-mail: thifanipostali@hotmail.com

This article examines the media sensation “MC Véia” and how Carioca funk (funk music from Rio de Janeiro) has changed her life. Leda Maria Soares Ferreira, or “MC Véia”, changes her identity and sense of belonging after moving to the suburbs of Rio de Janeiro. She had to adapt to a new environment, and in doing so she developed a new sense of belonging and reinvented herself through the local culture of funk. In order to explain this cultural transformation and production, we borrowed from the theory of folk communication and the theories from the Chicago School, as well as Oswald de Andrade’s concepts of anthropophagy and Nestor Canclini’s cultural hybridization. This is an exploratory and bibliographical research, with the evaluation posts of Mc Véia’s Facebook, materials from magazines and websites, and interviews between Leda Maria, the media and the authors.

KEY-WORDS

Folk communication; culture; anthropophagy; funk.

O Funk carioca

Antes de significar uma expressão musical brasileira, a palavra funk carregava outros sentidos, que fazem referência a um período específico da cultura afroestadunidense.

Por volta da década de 1960, nos EUA, houve a união entre os ritmos musicais gospel e *rhythm and blues*, resultando no Soul, que ganhou projeção internacional através de nomes como Ray Charles e James Brown (HERSCHMANN, 2000). Assim, surgiu o termo *funky*, que significa um sentimento de alegria, de “orgulho negro”. Portanto, a palavra *funky* determinava não só um ritmo musical, mas todos os elementos que pudessem marcar e representar e identidade afroamericana. Herschmann (2000) esclarece que a palavra passou a determinar as características de um grupo social, como os modos de vestir, falar, andar, gesticular, dançar e, até mesmo, o território que acomoda tais elementos. Logo, a música que dava ritmo àquele momento, ficou conhecida também como *funky*.

No Brasil, o *funky* chegou em 1970, por meio de eventos realizados na casa de shows Canecão, uma das mais famosas da cidade do Rio de Janeiro. Chamados de “Bailes da Pesada”, os eventos apresentavam Djs como Big Boy e Ademir Lemos, que tocavam *soul* de nomes como James Brown, Wilson Pickett and Kool and the Gang. Entretanto, no Brasil, o *funky* não carregou a mesma ideologia que os grupos estadunidenses, pois, segundo Herschmann (2000), o ritmo agradava tanto aos jovens da zona Sul quanto aos da zona Norte da cidade, desarticulando a ideia de o ritmo musical pertencer a apenas um grupo social. Também não podemos deixar de citar que, outro fator que coibiu esse significado foi a

repressão implementada pelo regime militar instalado na época, que tinha como uma de suas intenções controlar, para não dizer censurar, as produções culturais.

Em 1980, a zona Sul passou a consumir mais rock nacional que a discotecagem de soul. Por outro lado, a zona norte continuou a reproduzir, importando novos ritmos de *funky*. A Furacão 2000, considerada a maior produtora e promotora de shows, começou a realizar bailes no subúrbio do Rio de Janeiro, provocando uma produção nacional, já que a manifestação cultural passou a incorporar elementos locais, criando uma nova forma de produzir e vivenciar o estilo musical. De acordo com Herschmann (2000), as danças passaram a ser grupais, e o ritmo também se distanciou do *soul*.

Cabe ressaltar que essa modificação da manifestação cultural estadunidense pode ser entendida como o processo de hibridação, conceituado por Canclini (2008), como a união de práticas sociais distintas que, quando postas em contato, acabam por gerar novos elementos ou expressões culturais, como já apontamos anteriormente (SILVA e POSTALI, 2015). Segundo Canclini, sobre os processos de hibridação: (2008, p. 22), "isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva".

Também concluímos em trabalho anterior (SILVA e POSTALI, 2015) que a ideia de hibridação remete à de antropofagia, de Oswald de Andrade, formulada na década de 1920. O conceito de antropofagia acolhe um diagnóstico e um prognóstico da cultura, das artes e, em uma perspectiva de compreensão aprofundada, ao modo de ser do brasileiro, pois prevê a seleção e digestão das referências alheias, para transformá-las, em um processo não apenas crítico, mas, sobretudo, autocrítico. Portanto, trata-se de um exercício de alteridade, pois para se devorar o alheio é necessário, antes de tudo, deixar-se devorar (SILVA e POSTALI, 2015). Não há antropofagia no simples convívio ou na tolerância entre os diferentes. O antropófago processa o alheio, transformando-se em outro, um híbrido, para se realizar a ponte com Canclini. Portanto, ao transformar o *funky*, o brasileiro produz um novo elemento cultural, apropriando-se da cultura estrangeira. O que resulta, portanto, é uma manifestação que pode ser lida como produto tanto dos processos de hibridação quanto de antropofagia.

O funk brasileiro ou funk carioca, como é chamado no país, está entre as expressões populares mais evidenciadas nos últimos anos, por ter alcançado a visibilidade dos principais veículos de comunicação brasileiros. Entretanto, sua história envolve críticas negativas, de

distintos segmentos sociais, sobretudo quanto ao seu conteúdo relacionado, principalmente, ao sexo (SILVA e POSTALI, 2015).

Deste modo, o *funky* importado, que já nasce como uma mescla de referências anteriores, em uma tendência antropofágica, foi se transformando ainda mais junto à cultura local e, a princípio, tornou-se conhecido a partir das expressões "funk", "balanço" e "funk pesado" (HERSCHMANN, 2000). À medida em que o funk se abrasileirava, também se distanciava cada vez mais de grupos militantes cujas propostas eram firmar o "orgulho negro" ou resistir frente ao sistema social dominante. Isso porque, esses grupos acusavam os funkeiros de produzir músicas descompromissadas com o viés social, dedicando-se apenas ao entretenimento.

Em 1989, ocorreram as primeiras gravações do funk nacional, com letras cantadas em português. De acordo com Herschmann (2000), o DJ Marlboro produziu o disco "Funk Brasil nº 1", que marcou o início do funk carioca.

A partir dos anos 1990, o funk ganhou visibilidade através dos veículos de comunicação de massa. Mas o recorte feito pela mídia apresentava uma música associada à criminalidade e ao sexo praticados nos bailes das favelas cariocas. Não se trata aqui de apresentar o funk como dissociado dessas práticas, porém, é importante lembrar que a mídia constitui "um dos principais cenários do debate contemporâneo; é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais" (HERSCHMANN, 2000, p. 88). Como mediadora das narrativas do cotidiano, a mídia pode incitar, portanto, à reflexão, à crítica e à identificação, bem como naturalizar clichês e preconceitos (SILVA e POSTALI, 2015).

Deste modo, a musicalidade criou uma identidade relacionada a sexo e, principalmente à violência dos jovens favelados. Herschmann apresenta um estudo sobre as matérias publicadas nos principais veículos de comunicação, na primeira metade da década de 1990. Afirma que o funk compôs os títulos das matérias relacionadas à violência, como exemplo: "Galeras do funk criaram pânico nas praias"; "Movimento funk leva à desesperança" (2000, p. 96). É certo que a manifestação foi assimilada à quantidade de ocorrências de violência praticadas nos bailes, somadas aos índices de criminalidade relacionados aos jovens e pesquisas de opinião que fundamentavam essa identidade, ainda que existissem outras

formas de se produzir o funk, não associadas a esse comportamento destacado pelos meios de comunicação.

MC Garden, a exemplo, faz parte de uma vertente chamada "funk consciente" ou "funk de protesto" que, assim como o Hip Hop, procura chamar a atenção para os problemas sociais que afligem os jovens e a sociedade brasileira. MC Garden ganhou notoriedade no ano de 2013, através das redes sociais, num momento em que os jovens foram às ruas nas chamadas "Jornadas de junho", protestar contra o sistema econômico e político brasileiro. Todavia, essa vertente não ingressou na mídia, que deu espaço a outra forma intitulada "funk de ostentação". Apresentado em 2012, o "funk ostentação" procura inserir em suas letras, além da sexualidade, assuntos que dialogam com as classes mais abastadas, como grifes, carros importados, dinheiro, baladas, bebidas destiladas e poder. Criado no estado de São Paulo, esse funk passou a ser articulado pela mídia, alcançando as trilhas sonoras de novelas, propagandas publicitárias e bailes realizados em todas as classes sociais. Para justificar essa inserção, podemos nos apoiar em Herschmann para quem "a mesma mídia que demoniza é aquela que abre espaços nos jornais e programas de televisão". Para o autor,

A produção jornalística implica diversos modos específicos de se ver e relatar o "real", os quais diferem de um veículo para outro (ou mesmo variam dentro de um mesmo veículo), o que pode resultar na construção de diferentes significados para os acontecimentos dentro da mídia, tendo assim em conta apenas as múltiplas possibilidades de suas construções discursivas. Ou seja, os elementos são formados por elementos também exteriores a ele, e em grande medida condicionados pelo sujeito que vai reconhecê-los, relatá-los, construí-los (2000, p. 89).

Entretanto, é possível perceber a reprovação dessa vertente por parte destes jovens das favelas e subúrbios. Isso se dá, talvez, pelo fato de ele ter deixado de dialogar com estes grupos, passando a incorporar atitudes, objetos e situações distantes de sua realidade social (SILVA e POSTALI, 2015). Neste sentido, cabe questionar o papel da mídia no diálogo e na representação da diversidade e da alteridade. Enquanto a vertente ostentação ganhava visibilidade, reforçava os estereótipos e estigmas da violência passíveis de crítica, somando, a estes últimos, os do consumismo inconsequente, o *status* pelo ter, não pelo ser. Por outro lado, esta mesma mídia produzia assimetrias entre os grupos, ao emudecer e tornar invisíveis as vozes destoantes (ainda que minoritárias e, na gênese, associadas ao movimento Hip Hop), que questionavam sobre as desigualdades e pediam por mais justiça social, em consonância

com os protestos de 2013, bem como daqueles jovens comuns, que não encontravam mais identificação nem com a mídia, distante de seu cotidiano, tampouco com o funk ostentação, que não os representava (SILVA e POSTALI, 2015).

Em 21 de agosto de 2014, a revista CartaCapital publicou uma matéria intitulada "Ostentação em crise". Nela, Barreiros (2014) explica que a decadência da vertente não se deve só ao fato de não dialogar com o grupo social de sua origem, mas também por seus produtores bloquearem a disseminação das músicas e vídeos na internet.

Outras produções que devem ser consideradas são o "Proibidão" e "Funk Putaria". A primeira, traz um retrato da criminalidade nas favelas - semelhante ao Gangsta Rap, muitas dessas músicas fazendo apologia ao crime, consumo de drogas e até, relatando ações reais de facções criminosas. Essas produções são comercializadas de forma clandestina. Já as letras da segunda retratam a pornografia. As produções podem ser encontradas em rádios on-line como a Radio Funk Brasil, disponível em <<http://www.radiofunkbrasil.com.br/>> (SILVA e POSTALI, 2015).

O funk de MC Véia: um processo folkcomunicacional

Como pudemos observar, o funk sempre esteve associado a letras consideradas, muitas vezes, machistas e pornográficas. Produzido em sua maioria por jovens do sexo masculino; as produções femininas ganharam projeção a partir de 1995, com a funkeira Tati Quebra-Barraco, que em suas letras aborda o sexo e faz uso frequente de palavrões. Nos últimos anos, o funk produzido pelo universo feminino cresceu, com uma leva de jovens inspiradas em nomes da cultura pop estadunidense, tais como MC Beyoncé, MC Britney e MC Rianna, que justificam a escolha dos nomes a fim de homenagear as cantoras que as inspiraram e para ajudar a conquistar a popularidade⁴. Geralmente, suas letras falam de relacionamentos e exaltam a mulher com atitude, que briga e ostenta os bens materiais. Cabe lembrar que as qualidades exaltadas são aquelas valorizadas dentro de seu grupo social.

⁴ G1. MC Britney e MC Rianna fazem sucesso no funk usando nomes de cantoras pop. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/mc-britney-mc-rianna-fazem-sucesso-no-funk-usando-nomes-de-cantoras-pop-12185573.html#ixzz3CBQI1iy6>>. Acesso em 02 de set. 2014.

Na contramão da cultura nacional do funk, em 2014, surge um novo fenômeno da manifestação musical carioca. MC Véia, aos 68 anos, propôs modificar o funk, de modo que ele pudesse “melhorar”, como revela em entrevista concedida às autoras para este trabalho. Todavia, para acompanharmos a sua proposta, temos que entender um pouco de sua história de vida.

Nascida em Mutum, interior de Minas Gerais, Leda Maria Soares Ferreira, a MC Véia, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro aos 14 anos, vivendo em Copacabana até os 23 anos de idade, quando se casou com um militar. Mudou-se então para o Bangu, na zona Oeste da cidade. Após sua separação, no ano de 2000, transferiu-se para o bairro de Cosmos, da mesma cidade, considerado um local violento e marcado pela pobreza. Nele, teve que se adaptar e pensar em uma forma de ganhar dinheiro para se manter economicamente. Foi então que abriu um “jardim da infância” para cuidar de crianças do bairro.

Leda Maria conta que, antes de habitar em Cosmos, possuía aversão ao funk, ela frisa que “antes de conhecer o funk de perto, eu não tinha uma impressão boa do funk, eu achava algo pejorativo, eu não gostava, não me agradava aquele som alto, as letras que não acrescentavam nada. Eu dizia: que música boba, o que é isso?”. Ou seja, Leda Maria possuía a ideia sobre o funk ressaltada por Herschmann (2000), construída, principalmente, através dos meios de comunicação de massa. Assim, ao mudar-se para o bairro de Cosmos, teve contato direto com a manifestação musical, o que a deixava, de início, apavorada, como conta em entrevista para Brisolla (2014).

Todavia, revela que, após um tempo, se acostumou com o funk e passou a admirar a alegria do “batidão”, que a fascinou. Então, resolveu trabalhar letras consideradas por ela “melhores”, tendo a intenção de envolver-se com a cultura popular, agora parte de seu cotidiano. Leda Maria conta que o funk se tornou algo fundamental em sua vida e diz que não “abre mão desse gosto”, que a faz feliz.

Com o nome artístico de MC Véia, Leda Maria apresenta um perfil diferente da maioria dos jovens envolvidos com o funk. Não só pela diferença das idades, mas pela forma de falar, cantar, produzir, vestir e conteúdo de suas letras que se distanciam da identidade dos adeptos do funk. Ainda em entrevista às autoras, a funkeira afirmou que realmente teve a intenção de se apropriar da manifestação para também produzir conteúdos diferentes, melhores, portanto, o modifica de forma consciente, mesmo que não em seu todo.

Sua primeira canção, "Concubina", discorre sobre uma traição, seguindo o perfil do funk feminino: "Escuta o conselho da véia/ te cuida, se pinta / você é tão bonita / Cuidado com o ataque da concubina / ela é bonita, cheirosa / e sabe que é gostosa / se você não se cuidar / vai perder pra concubina / mostra o teu corpão / e beija o teu machão e diz / morro, morro, morro de paixão [...]".

MC Véia conta que conquistou a comunidade de Cosmos, em especial, os jovens, que também estão envolvidos com o seu funk. Isso porque, Leda Maria entrou em contato com os modos de vida local, incorporando certas práticas e comunicando-se de forma adequada ao grupo. Em sua página do Facebook, a funkeira utiliza uma linguagem voltada ao público, como a frase publicada em 16 de setembro de 2014: "Bom dia, meus novinhos!!! Daqui a pouco Mc Véia voando pra cidade que nunca para! Sampa, se segura, que eu tô chegando!" Cabe ressaltar que o termo "novinha" é bastante utilizado por funkeiros cariocas e paulistas, principalmente em letras que remetem ao funk Ostentação e Putaria, que apresentamos anteriormente. Outro ponto a se destacar é o uso que Leda Maria faz da rede social para também incitar a interação do público. Referindo-se à música "Concubina", a funkeira publicou no dia 2 de setembro de 2014 a frase "Marque aqui sua amiga que precisa tomar cuidado com o ataque da CONCUBINA!".

Quando canta, MC Véia transforma a estrutura musical do funk, imprimindo-lhe um ritmo mais lento, com as letras bem pronunciadas e um modo que remete às marchinhas de carnaval e outros ritmos e referências, que podem ser associados ao repertório musical da funkeira, que revelou em entrevista para Marques (2014) que gosta de Ângela Maria e Nelson Rodrigues. Em seus clipes, ela adota as roupas típicas do universo funk, mas insere também elementos que mais se parecem com fantasias, como os óculos grandes e coloridos, e ainda se mostra vestida como uma senhora comum. Ao traduzir os elementos do funk, MC Véia parece transformá-los por meio de um processo similar à paródia, que foi recorrentemente utilizada por Oswald de Andrade como uma das formas de tradução antropofágica, em que elementos distantes tornam-se próximos, antagonismos se dispersam e o leitor / fruidor do processo comunicacional é convidado a uma participação ativa, em um reconhecimento, negação e valorização dos elementos incorporados: "Reconhecidos os elementos originais da paródia, reconhecido o jogo de transmutação, produz-se o riso (SILVA, 2007, p. 22).

Portanto, a partir de uma referência a um texto anterior, chega-se a um novo texto, no qual se destacam elementos que servirão para hiperbolizar o humor. Quando nos referimos a texto, trata-se do texto na concepção de Lotman (1978), ou seja, a de uma unidade da cultura, capaz de produzir sentidos. No caso de MC Véia, a mescla se faz entre os textos da música, da dança e do vestuário. São séries culturais que compõem o texto da cultura funk, alterada pela cultura de origem de Leda Maria.

Do funk carioca, restam elementos do ritmo (ainda que alterado), da dança, e do vestuário: o boné, as correntes, as camisetas com inscrições em inglês. Ingressam elementos estranhos, tais como os coloridos e enormes óculos de carnaval, o canto articulado de Leda, sua maturidade. Somados, estes componentes operam uma provocação. Ao juntarem-se, as formas e linguagens aparentemente díspares promovem uma profanação tanto do funk quanto da própria Leda Maria, que se transforma de dona de casa em MC Véia. Retomam-se e transformam-se suas origens, ao devorar o funk com uma dose de humor, virando-o do avesso, produzindo um elemento híbrido, mas autêntico.

Cabe ressaltar que MC Véia alterou o funk através de um processo semelhante à transformação do *funky* estadunidense em funk carioca, como apresentamos na primeira parte deste trabalho. O termo híbrido, abordado por Canclini (2008), propõe o encontro entre culturas, partindo da ideia de que são “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2008, p. 19). Do mesmo modo, a ideia de antropofagia, de Oswald de Andrade, pode auxiliar em uma leitura mais complexa do fenômeno.

Também a história da construção midiática de MC Véia vem de uma busca ruptura social, a qual pode ser vista como um processo de hibridação cultural, ou de antropofagia. Ela própria criou uma música explicando suas relações com o outro grupo social: “Favelei” narra a inserção no funk e na cultura da favela:

Dei de cara na favela com a turma do Pancadão/ eu me assustei/ eu me assustei./ De tanto ouvir o funk/ confesso me amarrei/ Sem caô, eu favelei/. Gente tão bacana/ que até divide o pão/ Becos e vielas, sempre tem um amigão/ Eu me amarrei e favelei. [...]. Bacana, aí você se engana/ o favelado é gente boa pra caraca [...].

Leda Maria, ao relatar sua experiência nas letras dos funks que compõe, bem como ao ser retratada pelas mídias, transforma-se em narrativa, na qual é narradora e também

personagem. Opera-se uma passagem: a dos fatos do cotidiano para o plano simbólico, o da realidade interpretada.

E, talvez, este seja um dos pontos principais deste trabalho: ao interpretar a realidade, ao traduzi-la, MC Véia assume o papel de líder-comunicador, termo defendido por Luiz Beltrão (1980), ao explicar a Teoria da Folkcomunicação, que discorre sobre a comunicação dos marginalizados.

Primeiramente, Beltrão (1980), com o auxílio dos estudos da Escola de Chicago, define o líder-comunicador, ou líder-folk – como vamos chamar, como um sujeito marginal. Aqui, a palavra marginal difere de seu sentido pejorativo e carrega outros significados que compõem, justamente, a ideia de uma pessoa aculturada por estar inserida em um território com práticas culturais distintas das suas.

Assim, a interação de Leda Maria com a comunidade de Cosmos, que parecia estar bem distante de sua realidade anterior, remete aos Estudos da Escola de Chicago, que definem como “personalidade marginal” quando “um indivíduo se vê involuntariamente iniciado em duas ou várias tradições históricas, linguísticas, políticas ou religiosas, ou em vários códigos morais” (PARK, 1937, apud COULON, 1995).

Os estudos sustentam que o indivíduo marginal é produto de um processo de desorganização/reorganização social, que ocorre quando a pessoa pertence a uma cultura diferenciada e que, portanto, não se insere totalmente na cultura dominante.

Por meio dessas considerações, torna-se possível entender Leda Maria como um indivíduo marginal, ou seja, uma pessoa potencialmente produtora de culturas híbridas, por estar envolvida com culturas diversas. Com relação aos processos híbridos, Robert Park defendeu que o indivíduo marginal é aculturado pela necessidade de adaptação, como reforça Coulon (1995), ao afirmar que misturando a cultura de origem à outra, ele é capaz de construir uma nova identidade sobre o seu ser.

De acordo com Park (1921, *apud* COULON, 1995), ocorre um processo de desorganização-reorganização social em que diferentes grupos sociais sofrem até se estabelecerem dentro de um novo contexto social. Para o autor, esse processo ocorre em quatro etapas progressivas, sendo elas a rivalidade, o conflito, a adaptação e a assimilação, que resultariam na integração e conversão forçada de um indivíduo à nova cultura, a fim de reduzir os conflitos até que as diferenças fossem diluídas, transformando-o. No início de seu

estudo, Park defendia que, por meio dessas etapas, os indivíduos adquiriam memória, sentimentos e atitudes do outro, ao compartilhar suas experiências e história. No entanto, o próprio autor negou essa relação posteriormente, ao rejeitar a hipótese da aceitação comum, ressaltando que os grupos de indivíduos participam do funcionamento da sociedade sem perder suas particularidades (PARK,1914). Ou seja, não ocorre uma diluição total de culturas divergentes, mas adaptações e, novamente, podemos remeter aos conceitos de hibridação e antropofagia. Portanto, Leda Maria adquire a sua “personalidade marginal” quando, ao ter contato com o bairro de Cosmos, cuja realidade é bastante diferente da que teve até o momento, transforma-se e transforma-a, quando utiliza a música para falar sobre o território e apresentar outra forma de produzir funk.

Ao se apropriar da musicalidade, MC Véia efetiva o processo folkcomunicacional, cujas “mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa” (BELTRÃO, 1980, p. 28). Assim, líderes-folk, podem ser entendidos como agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação de massa e demais formas, decodificam-nas e recodificam-nas a partir de códigos capazes de serem compreendidos pelo público ao qual desejam comunicar. Devemos ressaltar que os líderes “nem sempre são ‘autoridades’ reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores [...]” (BELTRÃO, 1980, p. 35). Segundo o autor, eles geralmente são bem avaliados nas comunidades que habitam ou frequentam, já que levam informações e opiniões sobre assuntos de interesse ao grupo e noções sobre como provocar a reação do público.

Outro ponto abordado por Beltrão (1980), é que o líder-folk pode ser considerado um “jornalista folkcomunicacional” que, por meio de suas habilidades, consegue transmitir informações com uma linguagem adequada ao público. O autor ressalta que, a diferença entre o jornalista folkcomunicacional e o convencional, é que o primeiro pode descrever os fatos da ocorrência de forma mais livre, podendo exagerar ou expressar sem a censura de alguma corporação. MC Véia assume o papel de líder-folk ao relacionar-se com a comunidade, incorporando alguns costumes a fim de se aproximar do público. Também, efetiva o papel de “jornalista folkcomunicacional” ao produzir a canção “Favelei”, ao ritmo do funk, mas com outra intenção, talvez “melhorada”, como prefere chamar, e leva o conteúdo aos principais

veículos de comunicação do Brasil. Em “Favelei”, ela mostra um território diferente daquele violento, apresentado pela maioria das produções jornalísticas dos mesmos veículos em que ela leva o seu trabalho, ou seja, ela dá vez e voz à favela através do mesmo canal. Cabe aqui ressaltar que a funkeira reconhece o tratamento dado pela mídia à favela. Ela diz que esses territórios nunca foram apresentados de forma positiva, exceto, recentemente, pela telenovela brasileira exibida pela Rede Globo de televisão, em horário nobre (às 21h), no ano de 2015, que tratou a favela de forma positiva, ainda que distante de sua realidade.

De antagonista, a favela passa a adjuvante, compondo-se uma nova narrativa, na qual se destacam os laços de solidariedade e do compartilhar. O movimento de abertura para a diferença dá lugar a outra leitura, mais complexa, e à possibilidade de uma nova ação, a de “favelar-se”. Leda Maria reforça que a música “Favelei” tem a intenção de “quebrar a má impressão que se tem da favela”, admitindo aqui o papel como líder-folk. Ela lembra que a sua primeira impressão foi negativa e igual à que qualquer pessoa que não tem contato com a comunidade teria. Todavia, essa impressão mudou quando se tornou membro do território, descrevendo, hoje, o morador da comunidade como “bom de coração, bom vizinho, amigo e unido ao povo”. Ela ainda frisa que adora a favela e não pretende deixar o local.

Mesmo assim, MC Véia permanece com traços do estrangeiro, por ser uma senhora idosa em um universo jovem. Esse estranhamento chama a atenção e a transforma em um valor-notícia para as mídias, por seu componente de inusitado e pelo quê de caricatura e humor que representam a atuação da funkeira idosa, que não é completamente funkeira, mas também que já não pode mais ser considerada uma senhora dentro dos padrões de comportamento, moradia e vestuário acordados como textos culturais de grupos específicos (SILVA e POSTALI, 2015). No processo de enquadramento midiático, podem ganhar relevo os traços do cômico e do bizarro, ou seja, a mídia pode vir a operar uma nova reconfiguração do funk, ao modo de paródia. Mas, em que se pese a ação da mídia, o funk já foi transformado por MC Véia a partir de suas próprias referências. Ela transforma-se, no contato com o funk, e transforma-o, antropofagicamente. Se por um lado, nos conselhos que dá às mulheres em Concubina, reforça-se a ideia de mulher-objeto, que deve fazer os gostos de seu “machão” para não ser traída, o uso do humor autoriza um discurso que reinventa a aventura de existir, apesar do abandono (SILVA e POSTALI, 2015). Leda, ainda que abandonada e exilada, soube se adaptar e, agora, é famosa, está nas mídias e, nas redes sociais, ressalta o valor da fama e

manda “beijo no ombro das inimigas”, outra expressão bastante presente no universo do funk, que ganhou popularidade a partir da música “Beijinho no ombro” (2013), de Valesca Popozuda.

Considerações finais

MC Véia, líder-folk, consegue se comunicar e aproveitar os diferentes ambientes nos quais participou e participa. Na presença da mídia que exalta a sua imagem caricata, encontra uma maneira de apresentar a sua mensagem para a massa; na comunidade que habita, adequa a sua comunicação e se apropria do funk para reforçar a identidade local, além de colaborar para a transformação de uma manifestação musical pouco valorizada socialmente. Leda rompe com estruturas e reconfigura modelos de comportamento e de linguagem. Assim, talvez também possamos reconhecer MC Véia além de uma caricatura de Leda ou do funk, além do cômico explorado pelas mídias.

Assumindo o papel de Líder-folk, MC Véia desconstrói na própria mídia a visão de que a favela é apenas um local violento, oferecendo outras possibilidades de olhar para o seu lugar de fala, composto de múltiplas facetas. Por ter pertencido a universos distintos, ela é capaz de traduzir mundos: o do funk, que se combina ao da dona de casa, professora, ex-esposa de militar, que em contato com a mídia, possibilita olhar para a favela a partir de novas perspectivas.

Também, ao modificar o conteúdo das letras e o ritmo do funk, sem deixar a batida que, segundo ela, “contagia, dá alegria”, ela pode, inclusive, remontar à ideia original do funky estadunidense, quando em seu conteúdo aborda a identidade do grupo e o sentimento de pertencimento.

Levando em consideração a matéria “Ostentação em crise”, de Barreiros (2014), cujo conteúdo apresenta que muitos jovens da periferia têm deixado de valorizar o funk por não se verem mais nas letras que incentivam, especialmente, o consumo, a forma como MC Véia devolve o funk e assume o papel de Líder-folk pode contribuir para o sentimento de pertencimento dessa musicalidade como cultura periférica. Mais do que isto, pode apontar para um processo de alteridade em que tanto o funk e seus produtores quanto ela mesma poderão se enxergar a partir dos pontos de contato. Assim, pode o outro tornar-se menos estranho, menos temido e mais próximo.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.
- BARREIROS, Renato. **Ostentação em crise**. Disponível em: <<http://farofafa.cartacapital.com.br/2014/08/21/ostentacao-em-crise/>>. Acesso em 02 de set. de 2014.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980.
- BRISOLLA, Fábio. **Carioca de 67 anos conhece o funk e vira MC Véia**. <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/08/1504650-mc-veia.shtml>>. Acesso em 04 de set. de 2014.
- BUENO, André. *A felicidade guerreira – Oswald de Andrade e as utopias*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 1995.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CARNEIRO, Geraldo. *A influência da obra oswaldiana na poesia dos anos 70 e no tropicalismo*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 1995.
- CHAMIE, Mário. **A linguagem virtual**. São Paulo: Quíron, Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- COULON, Alain. **A escola de Chicago**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- CUNHA, Eneida Leal. *A antropofagia, antes e depois de Oswald*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 1995.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 1995.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- MARQUES, Carol. **Aos 67 anos, MC Véia é a nova sensação do funk: 'Era meu sonho'**. Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/08/-aos-67-anos-mc-veia-e-nova-sensacao-do-funk-era-meu-sonho.html>>. Acesso em: 02 de set. de 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *O político e o psicológico, estágios da cultura*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 1995.

SEPÚLVEDA, Carlos. *Oswald de Andrade e o paradigma perdido*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 1995.

SILVA, Míriam Cristina Carlos Silva. **Comunicação e cultura antropofágicas: Mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana**. Porto Alegre: Sulina; Sorocaba: Eduniso, 2007.

SILVA, Míriam Cristina Carlos Silva e POSTALI, Thífani. Favelei: Antropofagia e hibridação no caso da funkeira Mc Véia. Rio de Janeiro: Logos, 2015. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/19552/14220>. Acesso em: 12 de dez. de 2016.

Artigo recebido em: 16/06/2016

Aceito em: 31/10/2016