Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

MUNIÇÕES DO FUNK LÉSBICO EM SÃO PAULO

Sonoridade, memória (corpo), território

Raquel Mendonça Martins
Unicamp
raqviolao@gmail.com

Resumo
Analisamos o funk lésbico que circula em festas voltadas ao público lésbico na cidade de São Paulo, com foco nas festas Sarrada no Brejo e Fancha e na atuação de artistas como MC Mano Feu e MC Marie. Com base em etnografia realizada entre 2018 e 2023, que combinou observação participante, entrevistas, acompanhamento de redes sociais, registro audiovisual e colaboração musical, o texto apresenta investigação sobre de que modo o funk lésbico articula sonoridade, linguagem, corpo, memória, território e performance para produzir formas de reconhecimento, pertencimento e elaboração política da existência. O argumento central sustenta que o funk lésbico deve ser compreendido como uma política sensorial, capaz de converter o que é socialmente lido como erro, ruído, obscenidade ou excesso em linguagem estética e prática coletiva de visibilidade. Ao discutir noções como a poética dos palavrões, a corporeidade da pista, os deslocamentos urbanos, a formação de uma cena musical própria, as diferenças entre projetos festivos e as ressonâncias com experiências latino-americanas e caribenhas, o artigo demonstra que o funk lésbico não constitui apenas um nicho identitário ou subgênero musical, mas uma forma situada de produção de mundo. Em contextos marcados por colonialidade, lesbofobia, racismo e desigualdade social, essa cena produz espaços temporários de liberdade, memória e invenção, nos quais corpos historicamente desautorizados podem aparecer, reconhecer-se e transformar-se mutuamente.
Palavras-chave: funk, lésbica, festa, poética, corpo

AMMUNITION OF LESBIAN FUNK IN SÃO PAULO

Sound, Memory (body), Territory

Abstract
We analyze the lesbian funk music circulating at parties catering to the lesbian community in São Paulo—specifically focusing on events like “Sarrada no Brejo” and “Fancha” and the work of artists such as MC Mano Feu and MC Marie. Drawing on ethnography conducted between 2018 and 2023—which combined participant observation, interviews, social media monitoring, audiovisual documentation, and musical collaboration—the text investigates how lesbian funk articulates sound, language, the body, memory, territory, and performance to generate forms of recognition, belonging, and the political articulation of existence. The central argument posits that lesbian funk should be understood as a sensory politics capable of transforming what is socially perceived as error, noise, obscenity, or excess into an aesthetic language and a collective practice of visibility. By discussing concepts such as the poetics of swearword, the corporeality of the dance floor, urban movements, the formation of a distinct musical scene, the differences between various party projects, and resonances with Latin

American and Caribbean experiences, the article demonstrates that lesbian funk constitutes not merely an identity niche or musical subgenre, but a situated form of world-making. In contexts marked by coloniality, lesbophobia, racism, and social inequality, this scene creates temporary spaces of freedom, memory, and invention, where historically marginalized bodies can appear, recognize one another, and transform each other.
Keywords: funk, lesbian, party, poetics, body

Introdução

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha pesquisa de doutorado, desenvolvida entre 2018 e 2023, sobre o funk lésbico que emerge como desdobramento de práticas musicais e festivas já existentes, mas ganha contornos próprios ao ser apropriado por mulheres lésbicas e bissexuais que desejam falar de si, de seus corpos e de seus prazeres em primeira pessoa. O campo etnográfico concentrou-se em São Paulo, especialmente em festas localizadas no centro da cidade, onde a circulação do público lésbico cria uma cena específica no interior da cena LGBTQIAP+ mais ampla. Embora a pesquisa esteja ancorada em um contexto local — a cena de festas lésbicas de funk em São Paulo —, os problemas que ela mobiliza ultrapassam esse recorte. Ao tratar de sonoridade, corpo, território, memória, racialização, dissidência sexual e cultura popular urbana, o estudo dialoga com sobre debates latino-americanos e caribenhos de colonialidade, circulação periférica, produção musical independente e reconhecimento de práticas culturais historicamente marginalizadas. Esse deslocamento exige atualizar os modos de pensar a musicologia e a etnomusicologia na região, de modo que os estudos musicais não se limitem à preservação de repertórios consagrados ou à descrição de tradições estabilizadas, mas sejam capazes de acompanhar processos sociais, disputas de sentido e formas emergentes de produção de mundo.

Nesse sentido, Christian Spencer (2020), ao analisar as transformações dos estudos sobre música tradicional e folclórica no Chile, oferece uma chave importante para pensar a ampliação contemporânea dos objetos e métodos de pesquisa musical na América Latina. Para Spencer, o campo chileno passou por uma mudança significativa: os estudos deixaram progressivamente de se concentrar apenas na identificação, coleta e preservação da música tradicional como objeto fixo e passaram a privilegiar seus usos sociais, processos de circulação, agentes e funções em contextos específicos. Essa passagem do objeto para o processo — isto é, da pergunta sobre o que é a música tradicional para questões sobre como, por quem, para quem e em que condições ela é criada, praticada e difundida — aproxima-se dos desafios

enfrentados por pesquisas dedicadas a cenas musicais contemporâneas e marginalizadas. O autor observa ainda que essa renovação metodológica se expressa no crescimento de estudos de caso, na valorização de abordagens qualitativas e no deslocamento do enfoque didático para perspectivas mais próximas das ciências humanas e sociais. Tal transformação não elimina antigas narrativas que associam música, tradição e identidade, nem resolve completamente a distância entre saber acadêmico e saber praticante; contudo, permite reconhecer que pesquisadores locais não apenas registram repertórios, mas também participam da construção das histórias e narrativas sobre as músicas que estudam.

Essa inflexão é particularmente produtiva para esta pesquisa, pois permite deslocar o funk lésbico do lugar de curiosidade temática, nicho identitário ou variação periférica de um gênero já estigmatizado, situando-o como prática musical, corporal e social legítima para a reflexão acadêmica. Assim como Spencer identifica, no caso chileno, uma ampliação dos objetos e das perguntas de pesquisa, este artigo parte da necessidade de observar formas musicais emergentes não apenas pelo repertório que produzem, mas pelos modos como organizam relações, criam pertencimentos, elaboram memórias e intervêm na cidade. O funk lésbico interessa, portanto, menos como categoria musical fechada do que como processo situado de criação coletiva, no qual som, dança, linguagem, desejo e território se articulam para produzir novas condições de existência e visibilidade.

Ao longo de sua formulação, a pesquisa definiu como objetivo central compreender de que modo o funk produzido, executado e consumido por jovens lésbicas e/ou bissexuais participa de processos de ressignificação do corpo lésbico, de seus estereótipos e de seus apagamentos históricos. O que se investigou, portanto, não foi apenas um repertório musical ou um conjunto de festas, mas um processo mais amplo de autoinscrição coletiva no mundo. O funk lésbico foi observado como prática que reúne música, dança, performance, linguagem, visualidade, sociabilidade e deslocamento urbano. Sua análise exigiu atenção às interseções entre raça, classe, gênero e sexualidade, uma vez que a maior parte das participantes observadas se situava em posições marcadas por desigualdades cumulativas.

A investigação combinou etnografia presencial, observação participante, entrevistas semiestruturadas, registro fotográfico, gravações de áudio, acompanhamento de redes sociais e, de modo especialmente significativo, uma experiência de colaboração musical com MC

Mano Feu[1]. Essa dimensão colaborativa permitiu não apenas acompanhar a cena como observadora, mas experimentar por dentro alguns de seus critérios de escuta, produção e valor estético. O aprendizado da produção de funk, em diálogo com noções de bimusicalidade, deslocou minha formação anterior e exigiu a aprendizagem de outra metodologia sonora, outra percepção estética e outro modo de compreender aquilo que, desde parâmetros hegemônicos, costuma ser lido como erro. O processo metodológico, portanto, não foi apenas descritivo: implicou transformação perceptiva e corporal da própria pesquisadora, que passou a escutar com outros referenciais.



[2]

Fig. 1 – Capa do single de MC Mano Feu. Imagem da internet[3]

Outro aspecto decisivo do panorama geral é o reconhecimento de que o funk lésbico se forma em estreita relação com uma história longa do funk no Brasil. Dos bailes black e soul do Rio de Janeiro, passando pela consolidação das equipes de som, pela circulação de discos importados, pela expansão dos bailes suburbanos e pela posterior digitalização da produção e da difusão musical, o funk sempre se constituiu em tensão com regimes dominantes. Trata-se de um gênero historicamente associado ao excesso, ao corpo, ao ruído, à favela, à sexualidade

[1] MC Mano Feu é funkeira, compositora de funk lésbico e intérprete. Idealizou e desenvolveu o termo "Sapa funk" – que se refere ao funk feito para lésbicas. Foi uma importante interlocutora e colaboradora da presente pesquisa e que culminou em minha tese de doutorado. No Youtube: https://www.youtube.com/@mcmanofeu
[2] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jzyPWq_s9eY. Acessado em: 05/08/2026.
[3] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DNX_g9ZBImp/. Acessado em: 05/08/2026.

e à ameaça à ordem pública. Esse lastro importa porque o funk lésbico não surge no vazio: ele herda uma música já marginalizada e a redireciona para um campo ainda mais estigmatizado, o da sexualidade dissidente feminina. Em vez de se tornar mais aceitável ao aproximar-se de públicos lésbicos urbanos, o funk se intensifica como linguagem de fricção, pois passa a expor, de forma ainda mais explícita, aquilo que os dispositivos morais desejam manter invisível: o desejo entre mulheres, a autonomia corporal feminina, a circulação erótica fora da heteronormatividade e a centralidade de corpos negros, gordos e periféricos como produtores de cultura.

Nesse sentido, o panorama da pesquisa é também o panorama de uma cena que se organiza como resposta prática à ausência de espaços seguros de lazer, reconhecimento e convivência. A necessidade de criar festas voltadas a mulheres lésbicas e bissexuais não decorre de mero gosto segmentado, mas da experiência recorrente de assédio, violência, invisibilização e desconforto em ambientes dominados por homens ou por códigos heteronormativos. As festas analisadas respondem a isso produzindo uma infraestrutura instável, porém potente, de acolhimento e liberdade: ingresso acessível, localização central, proximidade do transporte público, controle de acesso, presença de mulheres em diferentes funções de trabalho, seleção específica de repertório e estímulo à visibilidade de artistas e corpos normalmente excluídos. Assim, desde o início, a pesquisa deixa claro que o funk lésbico não pode ser entendido sem suas condições materiais de existência. Ele depende de uma ecologia social que inclui a cidade, o transporte, o preço da festa, a disponibilidade do corpo para circular de madrugada, o risco do retorno para casa e a possibilidade de encontrar, por algumas horas, um mundo menos hostil.

O período de realização da pesquisa atravessou dois momentos decisivos: antes e depois da pandemia de Covid-19. No primeiro, a etnografia presencial permitiu observar festas, interações, repertórios, performances, deslocamentos e relações de sociabilidade. No segundo, o isolamento social deslocou parte do campo para o ambiente digital, onde *lives*, debates, enquetes, exibições de documentários e interações em redes sociais mostraram que a cena não desapareceu com a suspensão temporária dos encontros físicos, mas se reconfigurou. Essa passagem entre o presencial e o virtual reforça uma das hipóteses centrais do trabalho: o funk lésbico é menos um objeto estático do que um processo em movimento, que se recompõe de acordo com circunstâncias históricas, espaciais e afetivas. É a partir dessa perspectiva que as

seções seguintes examinam a sonoridade, a linguagem, o corpo, o território, a performance, as festas analisadas, suas temporalidades e seus desdobramentos recentes.

Sarrada no Brejo, Fancha e as formas de construção da cena

A comparação entre as duas festas principais analisadas permite compreender a pluralidade interna da cena. A Sarrada no Brejo nasce vinculada à Coletiva Luana Barbosa e carrega desde sua origem uma forte dimensão política, associada à memória da violência lesbofóbica e racista sofrida por Luana Barbosa, ao engajamento de mulheres negras e periféricas e à criação de espaços de acolhimento e redistribuição material. Nessa festa, a centralidade do corpo preto, gordo e lésbico é explícita. As ações vão além da diversão: envolvem campanhas, debates, caravanas, redução de danos, creche comunitária e intervenções públicas em situações de racismo ou assédio. A festa funciona, assim, como extensão de uma política coletiva de cuidado, denúncia e auto-organização.

A própria origem da Sarrada no Brejo mostra como, nesse caso, festa e organização política são inseparáveis. Vinculada à Coletiva Luana Barbosa[4], a festa surge como resposta à brutalidade do assassinato de Luana, mulher negra e lésbica que foi morta após abordagem policial. A memória dessa violência atua como plano fantasma, no sentido de Lepecki: um passado não resolvido que continua operando no presente. A festa é uma das formas encontradas para dar continuidade à luta, gerar recursos, fortalecer vínculos e oferecer às mulheres ligadas à coletiva um espaço de visibilidade, acolhimento e sustentação. Campanhas solidárias, caravanas para audiências, ajuda com contas domésticas, debates, intervenções contra racismo e assédio e a Creche do Brejinho[5] indicam que a festa integra uma rede prática de sobrevivência. O baile, nesse caso, é inseparável de uma ética do cuidado e de uma política negra e lésbica de auto-organização.

Na Fancha, embora também exista consciência da importância de espaços exclusivos para mulheres lésbicas, a ênfase recai mais fortemente sobre sociabilidade, entretenimento, paquera, humor e mercado cultural. A festa nasce do desejo de sua organizadora, Isabela Catão,

[4] O nome da Coletiva homenageia a jovem Luana Barbosa dos Reis, que morreu em abordagem policial em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, por motivo de espancamento. Há fortes indícios de que a morte de Luana Barbosa tenha sido motivada por lesbofobia e misoginia.

[5] "Espaço reservado ao cuidado de crianças que são filhas das frequentadoras da festa, para que possam se divertir sem preocupação. A Creche do Brejinho funciona concomitantemente à festa, em casas de participantes que residam próximas ao local da festa, sob os cuidados de mulheres ligadas à Coletiva Luana Barbosa ou à Festa Sarrada no Brejo" (Martins, 2021, p. 8).

de frequentar um ambiente sem assédio masculino e se expande como marca reconhecível, com logotipo, produtos, objetos, excursões, enquetes e comunicação digital intensa. Seus símbolos — a tesoura, o neon com a palavra "sapatão", os *bottons*, os copos, os adesivos e os trocadilhos — constroem um universo visual e afetivo que também opera politicamente, embora em outro registro. Se na Sarrada o político se explicita em debates, denúncias e priorização radical de corpos pretos e gordos, na Fancha ele aparece mais como criação de pertencimento, circulação de signos de orgulho e ampliação de uma comunidade lésbica que se reconhece no consumo, na diversão e na festa.

Essas diferenças não devem ser lidas como oposição simples entre militância e diversão, mas como modos distintos de responder a necessidades heterogêneas dentro da própria cena. A Sarrada no Brejo se ancora em marcadores mais intensos de vulnerabilidade social e racial, o que faz com que sua forma de festa tenda a incorporar demandas materiais e mais imediatas. A Fancha, por sua vez, dialoga com um público relativamente mais branco, jovem e próximo de regiões centrais ou de maior poder aquisitivo, o que favorece estratégias de consolidação mercadológica, circulação interestadual (sobretudo entre Rio de Janeiro e São Paulo) e permanência como marca cultural. Ainda assim, compartilham fundamentos importantes: ingresso acessível em comparação com outras baladas, preocupação com segurança, seleção de repertório sem centralidade fálica, protagonismo feminino em funções de trabalho e construção de um espaço onde a experiência lésbica possa ser vivida com menos vigilância. A comparação entre elas também revela algo maior sobre a cena: não há uma única forma legítima de construir território lésbico na cidade. Alguns espaços se organizam pela urgência política e pela redistribuição material; outros, pela criação de ambiente afetivo, de marca e de sociabilidade. Em todos os casos, contudo, a festa funciona como tecnologia coletiva de sustentação da vida. Seja pela densidade da militância, seja pela leveza estratégica do humor e da paquera, ambas produzem uma memória comum: a de que existir em grupo modifica a experiência de si. Por isso, vistas em conjunto, Sarrada no Brejo e Fancha não competem; elas desenham faces complementares de uma mesma necessidade histórica de presença, proteção e prazer.

O funk nasce do erro

A frase "o funk nasce do erro", dita por Tammy durante uma gravação de MC Mano Feu no estúdio da pesquisadora, torna-se uma chave interpretativa poderosa para compreender a sonoridade do funk, no caso, o lésbico. O que poderia ser identificado, a partir de parâmetros eurocêntricos de escuta, como excesso, distorção, ruído ou baixa fidelidade, é aqui reconhecido como matriz estética, assinatura sensorial e marca de pertencimento. O áudio "rachado", a ênfase nos graves, a saturação e a compressão não são falhas a serem corrigidas, mas escolhas estéticas que configuram uma sonoridade socialmente situada. Nesse sentido, o funk como um todo se apropria da estética *lo-fi* não como limitação técnica, mas como forma de afirmar outra política da escuta.

A cena de gravação que origina essa análise é reveladora: enquanto se discutia o excesso de graves e o risco de "estourar" o áudio, emergia um conflito entre duas configurações de escuta. De um lado, uma concepção orientada por padrões de limpeza, equilíbrio e inteligibilidade próximos ao ideal de alta fidelidade, ou *High Fidelity*; de outro, a exigência de uma sonoridade "rachada", entendida não como defeito, mas como assinatura estética que pode ser entendida aqui como *Low Fidelity*, conforme será discutido adiante. Esse contraste mostra que a produção do funk lésbico se constitui de um sistema sonoro específico. Há um saber prático na escolha do timbre, da intensidade, da compressão e do peso do grave. Ao dizer que o funk nasce do erro, Tammy não naturaliza a precariedade, mas desvela que aquilo que a ordem dominante nomeia como erro é precisamente o lugar a partir do qual se produz sentido e representação.

A discussão com Tatiana Bacal (2008) ajuda a compreender por que, nesse contexto, a palavra adequada não é simplesmente 'música', mas 'sonoridade'. A produção em computador, a manipulação digital de bases, a circulação de arquivos, os *beats* programados e a montagem de camadas sonoras deslocam o foco da obra acabada para a textura e o efeito do som. A sonoridade do funk lésbico é menos dependente de refinamento harmônico do que de impacto material. O grave, nesse sentido, não funciona apenas como acompanhamento rítmico: ele organiza o espaço, move o corpo, produz pressão, cria comunidade a partir da sensação. A escuta deixa de ser um ato predominantemente cerebral e passa a envolver vísceras, ossos, peito, respiração e superfície da pele. Como sugere Steven Feld (2020), ouvir é também vibrar. O funk, então, produz uma escuta incorporada, e essa característica é decisiva para entender por

que sua força se realiza plenamente na pista, no salão cheio, na caixa de som alta e no corpo em movimento.

As noções de *lo-fi* e *hi-fi* ajudam a historicizar esse conflito. Em Murray Schafer (2011), o ambiente *lo-fi* aparece como paisagem saturada, em que os sinais se comprimem e se tornam pouco nítidos. Em Thomas Turino (2008), a alta fidelidade remete ao ideal técnico de reprodução limpa e transparente, tão valorizado pela indústria musical. O funk lésbico se posiciona no ponto exato em que esses critérios deixam de servir como medida universal. O ruído urbano, a distorção, os sistemas de som improvisados, a circulação de músicas em arquivos comprimidos, a precariedade dos equipamentos e as opções estéticas das produtoras convergem para uma sonoridade muito peculiar do funk. Não se trata apenas de falta de recurso, embora a desigualdade tecnológica seja parte da história; trata-se também de transformar essa condição em linguagem e estilo. O "rachado" é um índice da cidade, da favela, da periferia, da informalidade, mas também do prazer de romper a nitidez burguesa da escuta disciplinada.

Essa discussão adquire ainda mais densidade quando colocada em perspectiva latino-americana e caribenha. Grandes cidades da região convivem há décadas com sonoridades produzidas na rua, em aparelhos potentes e improvisados, em festas populares, carros, paredões, sistemas de baile e circuitos de informalidade musical. O exemplo analisado por Natalia Bieletto Bueno (2018) sobre o México pós-revolucionário ajuda a inserir essa discussão no contexto mais amplo de América Latina, pois evidencia que a oposição entre som legítimo e ruído nunca é apenas técnica ou estética: ela envolve classificações sociais, raciais, corporais e morais. Ao estudar práticas de escuta marcadas pela ideia de "escândalo", a autora mostra como a escuta silenciosa, circunspecta, individualizada e supostamente desencarnada foi associada a um ideal de cultura, civilidade e elevação espiritual, enquanto outras formas de fazer música — mais corporais, coletivas, ruidosas e situadas no espaço urbano — foram empurradas para o campo do inculto, do excessivo e do desordeiro.

A oposição aqui apresentada permite compreender que expressões musicais marginalizadas na América Latina, como o funk, o reggaetón, a cumbia villera, os sons de rua, os bailes de periferia e outras práticas populares urbanas, frequentemente são desqualificadas não apenas por seus parâmetros sonoros, mas pelos corpos que as produzem e consomem. Em muitos desses contextos, raça, classe, gênero e sexualidade operam conjuntamente: o som alto incomoda mais quando vem de sujeitos populares e racializados; a dança sensual é mais

condenada quando protagonizada por mulheres, pessoas dissidentes ou corpos fora dos padrões normativos; e o prazer coletivo é tratado como ameaça quando ocupa ruas, pistas e territórios não autorizados. Assim, o funk lésbico paulistano participa de uma constelação latino-americana de sonoridades marginalizadas que transformam o ruído em presença política, disputando não apenas o direito de soar, mas também o direito de aparecer, mover-se e existir na cidade. A disputa pelo espaço sonoro é parte da disputa por existência urbana. Sons altos são frequentemente lidos como ameaça, desordem ou incivilidade quando vinculados a corpos racializados e classes populares. O funk lésbico insere-se nesse mesmo embate ao tornar audível uma presença que é duplamente tensionada: por ser popular e por se tratar de lésbicas. Em vez de buscar respeitabilidade por meio da contenção sonora, ele aposta em uma estética de expansão. O som não pede licença; ele se impõe. E, ao fazê-lo, torna audível uma territorialidade afetiva e política que não costuma encontrar lugar numa sociedade tradicional e conservadora.

Também é importante observar que a sonoridade do funk lésbico não pode ser separada de seus padrões rítmicos, sobretudo do predomínio de batidas aceleradas como o 150 bpm e do gosto por fórmulas capazes de "embrasar a pista". A aceleração do tempo intensifica a resposta corporal, reduz os intervalos de contemplação e empurra a experiência para um regime de urgência e fluxo. Nessa dinâmica, a repetição não é redundância; é técnica de imersão. Refrões curtos, palavras fortes e bases insistentes suspendem a distância crítica e fazem com que a música atue como organizadora do corpo. O que está em jogo é uma pedagogia sensorial: aprender a se mover, a se soltar, a desejar, a cantar junto, a sustentar o olhar e a compor coletivamente uma zona de intensidade. Assim, a sonoridade do funk lésbico é tanto forma estética quanto tecnologia de produção de presença.

Poética dos palavrões: linguagem, corpo, território e cena

Uma das principais atividades das festas que tocam o funk lésbico é o coro que se forma espontaneamente em alguns refrões que contém palavrões que fazem referência ao corpo feminino, onde mulheres lésbicas cantam juntas e muito alto. Para melhor exemplificar, será demonstrado a seguir um trecho da etnografia realizada na festa Sarrada do Brejo:

> A DJ Le Nor iniciou a festa com música eletrônica, pop, R&B, hip-hop e black music. Outras DJs ao longo da noite tocaram brega, além de funk. O grande

> momento foi quando a última DJ da noite, Ari Oliveira, tocou os funks que todas as participantes sabiam cantar juntas. O acontecimento catártico e de maior impacto sobre as participantes ocorreu na hora do refrão que virou símbolo de representação lésbica e que tocou em todas as festas de que eu participei: *Chupa xoxota, na maciota - Chupar xoxota é uma coisa linda - Meter a língua na sua vagina - Só não gosta quem não fez ainda (MC 2K, 2016)* (Martins, 2023. p. 43-44).

Um dos eixos centrais da pesquisa é a 'poética dos palavrões', expressão desenvolvida na tese de doutorado que deu origem a este artigo. Nas letras de funk lésbico, palavras historicamente marcadas pelo tabu, pela misoginia e pela homofobia são retomadas como signos de afirmação. Termos referentes à genitália feminina, à lesbianidade e a estereótipos ofensivos deixam de operar apenas como insulto e passam a funcionar como vocabulário de representação do desejo, da identidade e do reconhecimento coletivo. A força dessa poética não está apenas no conteúdo semântico, mas também em sua repetição, em sua circulação festiva, em sua vocalização coletiva e no impacto corpóreo que produz.

A centralidade dessa poética decorre do fato de que a linguagem sexual, quando associada ao corpo feminino e à lesbianidade, é historicamente regulada por mecanismos de silêncio, pudor e desqualificação. Michel Foucault (2018) ajuda a compreender esse processo ao mostrar como o sexo, longe de ser apenas reprimido, foi administrado, classificado e inserido em regimes de utilidade. Nesse quadro, aquilo que não serve à reprodução heterossexual, à família normativa ou à economia moral do gênero tende a ser empurrado para a clandestinidade simbólica. O funk lésbico faz exatamente o contrário: traz à superfície palavras, gestos e imagens que deveriam permanecer ocultos. Em vez de pedir inclusão por meio do recato, ele faz da explicitação do desejo um gesto político. Não porque formule um programa discursivo organizado, mas porque altera as condições de dizibilidade da experiência lésbica.

A análise lexical proposta por Vivian Regina Orsi Galdino de Souza (2007) é especialmente útil aqui, pois permite tratar o palavrão não como degradação da linguagem, mas como unidade semântica socialmente hierarquizada. O léxico erótico-obsceno, conforme define a autora, carrega tabus, e os tabus delimitam o que uma sociedade aceita ou recusa pronunciar. A proibição do nome da genitália feminina, por exemplo, não é mero detalhe vocabular: ela revela uma política de ocultação do prazer feminino e da autonomia sobre o próprio corpo. O fato de determinadas palavras chocarem mais quando ditas por mulheres ou quando se referem ao corpo feminino mostra que a obscenidade não está na palavra em si, mas nas relações de

poder que regulam sua circulação. Quando o funk lésbico repete palavras como buceta e xoxota por exemplo, ao longo da noite, transforma a repetição em prática de desconstrução do tabu e em mecanismo de construção de outro repertório afetivo.

Stuart Hall (2014) permite avançar mais um passo ao lembrar que o sentido não é inerente às coisas, mas produzido nas práticas significantes. Assim, palavras como 'sapatão', 'fancha', 'caminhoneira', 'buceta', 'xoxota' ou 'perereca' não possuem significado fixo. Seu valor muda conforme contexto, entonação, relação entre interlocutoras, repertório cultural compartilhado e circuito de circulação. Na festa, tais termos funcionam como marcadores de pertencimento, códigos de reconhecimento e símbolos de uma memória coletiva que mistura dor e orgulho. O que antes humilhava passa a nomear com potência. Isso não elimina a violência histórica incrustada nessas palavras; ao contrário, a força da reapropriação depende justamente da memória dessa violência. O palavrão ressignificado continua carregando seu passado, mas o faz em outro arranjo de forças. Por isso sua repetição não é neutra: ela opera como trabalho semântico e corporal sobre a vergonha socialmente inculcada.

A poética dos palavrões também pode ser lida em chave performativa. Não se trata apenas de dizer palavras fortes, mas de dizê-las em coro, cantá-las, gritá-las, dançá-las e acompanhá-las por gestos específicos. Quando, em determinado momento da festa, as DJs silenciam a base para deixar somente a multidão cantar refrões associados à oralidade sexual entre mulheres, o que se produz não é simples acompanhamento de música, mas uma performance coletiva de enunciação. O coro suspende por alguns instantes a separação entre artista e público, entre letra e corpo, entre som e gesto. A palavra torna-se ação e o vocabulário passa a agir como reorganizador da sensibilidade. Essa dimensão aproxima o funk de formas poéticas em que a repetição e a oralidade importam tanto quanto o sentido denotativo. Há, nesse caso, uma poesia do excesso e da insistência, em que o refrão vale pela intensidade de sua circulação compartilhada.

Em contexto latino-americano e caribenho, essa poética pode ser compreendida como prática popular de descolonização da linguagem. A colonialidade impôs hierarquias sobre os corpos, os gêneros, as sexualidades e os modos de falar, transformando em sujeira, excesso ou indecência tudo aquilo que escapava ao ideal civilizatório e colonizador branco, masculino e heterossexual. O funk lésbico não responde a isso por meio de purificação vocabular, mas pelo contrário: ele assume a sujeira atribuída e a converte em arma simbólica de visibilidade. Ao

fazê-lo, produz um deslocamento. A linguagem que antes servia para ferir passa a servir para reunir, excitar, identificar e fortalecer. Esse movimento não é total nem definitivo, pois o insulto continua existindo fora da festa; mas dentro dela, por algumas horas, o léxico muda de dono e de direção. Essa inversão é uma das operações políticas mais contundentes do funk lésbico.

Corpo, memória e incorporação

O corpo ocupa posição central em toda a análise. Ele não aparece apenas como suporte biológico, mas como lugar de inscrição histórica, território de conflito e meio de elaboração subjetiva. A pesquisa mostra que, no contexto das festas lésbicas, dançar funk é experimentar o corpo de outro modo: não mais como alvo exclusivo de vigilância, vergonha ou violência, mas como espaço de prazer, visibilidade e invenção. O corpo lésbico, frequentemente marcado por processos de abjeção, encontra na pista um ambiente para recompor-se. Essa recomposição, entretanto, não é simples celebração; ela carrega memórias de dor, exclusão, medo e luta.

David Le Breton (2021) é importante para compreender esse deslocamento do corpo como mero dado anatômico para o corpo como construção social e fronteira de individuação. No caso das mulheres observadas, porém, essa individuação não pode ser pensada em abstrato: ela é atravessada por processos históricos de disciplinamento do feminino, de estigmatização da homossexualidade, de racialização da beleza e de exclusão do corpo negro. O corpo lésbico negro e gordo aparece sobrecarregado de leituras alheias, como se sua superfície já chegasse ao mundo interpretada pelo olhar dominante. A festa cria uma fissura nesse circuito. Não se trata de abolir a história sedimentada no corpo, mas de oferecer condições sensoriais e coletivas para que ele seja percebido e vivido de outro modo. O que muda na pista é a gramática da exposição: mostrar-se deixa de ser apenas risco e passa a poder ser prazer, afirmação e presença partilhada.

Thomas Csordas (2005) contribui ao pensar a música como dispositivo organizador do corpo e da consciência incorporada. O funk, nesse sentido, atua como agente que reorganiza gestos, percepção e movimento. A repetição do *beat*, o impacto do grave, o canto em coro e a observação de outras mulheres dançando produzem uma espécie de aprendizagem coletiva da liberdade corporal. Muitas participantes estavam, segundo os relatos etnográficos, experimentando ali pela primeira vez gestos que não podiam realizar em outros contextos: "sarrar", rebolar, subir ao palco, encarar o olhar de outras mulheres, vestir menos roupa, dançar de forma explicitamente sensual. O corpo aprende porque encontra ambiente em que não

precisa imediatamente se defender. Esse aprendizado não apaga a vulnerabilidade, mas suspende temporariamente sua hegemonia.

A noção de memória, então, precisa ser ampliada. Ela não se resume ao relato biográfico nem à lembrança verbalizada. Existe uma memória incorporada do medo, da autoproteção, da retração e do silêncio. Thomas Turino (2008) lembra que certos hábitos se formam coletivamente; mulheres, por exemplo, aprendem rotinas de vigilância e autopreservação em razão da violência. Nas festas, essa memória de cautela continua presente, mas convive com outra memória que se produz em ato: a memória de dançar em segurança, de ser desejada sem agressão, de ver corpos semelhantes ocupando o palco, de cantar palavras antes proibidas sem punição imediata. Essa segunda memória não é menos real por ser festiva, podendo operar como arquivo sensível de possibilidades. Quando mulheres relatam ter se achado bonitas pela primeira vez ao se verem em fotos, vídeos ou clipes, surge a inscrição de uma lembrança nova no lugar antes ocupado apenas pela vergonha.

A categoria de cura, utilizada aqui com cautela e ampliada para além do contexto ritual estudado por Csordas, ajuda a nomear esse processo. Não se trata de afirmar que a festa resolve violências estruturais, mas de reconhecer que ela pode funcionar como espaço de descarga da tensão social e histórica acumulada. O fluxo da dança, o canto coletivo, o suor, a risada, a bebida, a euforia, a observação de outros corpos e a intensidade do som produzem estados de consciência em que o corpo deixa, por algumas horas, de ser apenas alvo e se torna meio de recomposição. Essa recomposição é tanto individual quanto coletiva. O corpo se refaz porque o ambiente o sustenta, e o ambiente se sustenta porque muitos corpos o alimentam. Nessa perspectiva, o funk lésbico além de entretenimento, também é prática de cuidado coletivo e não institucional, um cuidado construído por meio da sensualidade, da música, da festa e da convivência.

Território, deslocamento e cena musical

A noção de território atravessa toda a pesquisa. As festas acontecem majoritariamente no centro de São Paulo, mas seu público vem de diferentes bairros, especialmente da periferia. Esse deslocamento não é apenas logístico; ele é constitutivo da cena. Ir da quebrada ao centro, voltar de madrugada, esperar a abertura do metrô, circular entre estações e ruas, compor filas, organizar caronas e excursões: tudo isso faz parte da experiência festiva. O território não é

apenas o lugar fixo do evento, mas o conjunto de trajetos, acessos, obstáculos, memórias urbanas e redes de circulação que tornam possível a festa.

O centro de São Paulo aparece, nesse contexto, como espaço ambivalente. É ao mesmo tempo mais acessível, por concentrar linhas de transporte, e mais carregado de risco, por ser atravessado por diferentes formas de violência urbana. Ainda assim, sua escolha pelas produtoras dos eventos não é casual. Para mulheres vindas de bairros periféricos e marcadas pela experiência cotidiana de lesbofobia e misoginia, o centro oferece uma espécie de neutralidade relativa: ninguém pertence completamente a ele, e justamente por isso ele pode ser reaproveitado como zona temporária de encontro. O território da festa começa muito antes da entrada no salão. Ele se desenha na decisão de sair de casa, na roupa escolhida, no dinheiro separado para a passagem e para a bebida, na combinação com amigas, na fila da porta, nas trocas de olhar e nas conversas que antecedem o baile. O trajeto, portanto, é parte da própria cena.

As reflexões de Barry Shank e Brian Longhurst (1994) sobre cena ajudam a nomear essa forma de agregação. Uma cena musical se define por práticas recorrentes, circuitos de produção e consumo, signos reconhecíveis, regularidade de encontros e diálogo entre artistas, público e organizadoras. No caso do funk lésbico paulistano, esses elementos aparecem de modo claro: repertório relativamente comum, frequência mensal dos eventos, público que se reconhece, artistas recorrentes, códigos corporais e visuais, escolhas de vestuário, uso de certos acessórios, seleção sonora específica, protagonismo das DJs e localização majoritariamente central. Mas a cena não é homogênea. Ela contém clivagens internas de classe, raça, idade e estilo. A comparação entre Sarrada no Brejo e Fancha mostra que a unidade da cena convive com diferenças importantes de ênfase política, perfil social e formas de sociabilidade.

A territorialidade do funk lésbico pode ser chamada de insurgente porque ela reocupa frestas da cidade sem possuir estabilidade garantida. As festas mudam de endereço, às vezes encerram atividades, dependem de aluguel de espaços e convivem com a efemeridade típica de circuitos culturais independentes. Ainda assim, essa instabilidade não impede a formação de memória urbana. Ao contrário, cada endereço frequentado, cada bar, cada casa noturna e cada salão de festas passa a integrar um mapa afetivo da presença lésbica na cidade. Nesse mapa,

espaços históricos como os bares Ferro's[6] Bar, Boite Mustache[7] e Farol Madalena[8] reaparecem como memória de lutas anteriores por lazer e visibilidade. O presente das festas reativa, sem repetir, a história de outros lugares de encontro entre mulheres. Assim, o território não é apenas geografia atual; é também arquivo de presenças passadas e horizonte de pertencimentos futuros.

Em diferentes contextos urbanos os centros históricos e áreas de vida noturna funcionam como zonas em que populações periféricas, racializadas ou dissidentes renegociam sua visibilidade. Da mesma forma, periferias produzem repertórios culturais vibrantes, mas nem sempre dispõem de espaços seguros e acessíveis para sua própria fruição. O movimento centro-periferia, portanto, não é apenas paulista: ele ecoa uma dinâmica metropolitana mais ampla, em que mobilidade, desigualdade e desejo moldam a experiência cultural. A territorialidade do funk lésbico, nesse quadro, ajuda a pensar a cidade como campo de invenção tática, que possibilita a criação de zonas transitórias de liberdade e de uma geografia alternativa do pertencimento.

As festas existem enquanto acontecimento situado: materializam-se no tempo breve da noite, mas produzem efeitos que ultrapassam sua duração imediata. Para compreender essa construção efêmera do espaço festivo, é produtivo recorrer a Michel Agier (2011), cujas investigações etnográficas na África e na América Latina, em bairros populares, ocupações urbanas, acampamentos provisórios de refugiados, deslocados e migrantes, permitem pensar a cidade a partir de suas margens e de suas formas precárias de habitabilidade. Em Agier, a cidade não se define apenas por sua estabilidade institucional ou por seus espaços reconhecidos, mas também por arranjos provisórios, relações instáveis e modos de presença que emergem em contextos de deslocamento, despojamento e invenção cotidiana.

---

[6] O Ferro's bar funcionou entre as décadas de 60 e 90, localizado no centro de São Paulo, era frequentado majoritariamente por mulheres: jornalistas, intelectuais, militantes, periféricas prostitutas, e público LGBT no geral. A partir de 1967, o bar começou a ser ocupado por lésbicas, virando um ponto de encontro e discussões políticas. De acordo com o blog "Outros outubros virão. Disponível em: https://outrosoutubrosvirao.wordpress.com/2019/06/28/dia-do-orgulho-lgbt-voce-ja-ouviu-falar-do-ferros-bar/ (acessado em 19/07/26).

[7] "Para quem tinha mais 'poder aquisitivo' e queria ser fina, o point era o **Moustache Bar**, atrás do Cemitério da Consolação. Testemunhas afirmam que ali imperava a beleza total. Mulheres chiques e glamourosas, algumas ricas, muitas usando terno, gravata, chapéu e fumando charuto". De acordo com o site 30 UOL disponível em: https://musicnonstop.uol.com.br/uma-viagem-pela-cena-noturna-lgbt-de-sao-paulo-nos-ultimos-100-anos/ . Acessado em: 05/08/2026.

[8] O **Farol Madalena** foi um tradicional bar e restaurante inaugurado em 1997 na Rua Jericó, 179, na Vila Madalena (Sumarezinho), em São Paulo. Conhecido por seu público diversificado e famoso pelas festas temáticas, o estabelecimento encontra-se atualmente **encerrado/baixado** em seus registros comerciais tradicionais. (Informação de I.A.) Acessado em: 05/08/2026.

Performance em movimento e política do chão

A performance aparece na pesquisa não apenas como apresentação artística, mas como modo de existir em movimento. A dança nas festas, as *lap dances*, os *pocket shows* de MC Mano Feu, as poses de MC Marie[9], os gestos coletivos realizados nos refrões, a coreografia do rebolado, a ocupação do palco por mulheres negras e gordas: tudo isso compõe uma política da aparição. Inspirada em André Lepecki, (2013) proponho pensar a dança a partir da imagem do chão. O corpo que dança não se move sobre uma superfície neutra; ele dança sobre um chão historicamente rugoso, marcado por colonialismo, racismo, lesbofobia, misoginia e desigualdade social.



Fig. 2. MC Marie no palco



Fig. 3. MC Marie fazendo pose sensual (imagens da internet)[10]

A imagem proposta por André Lepecki é decisiva porque desloca a dança da ideia de pura técnica para o campo das condições materiais e históricas do movimento. O chão não é liso. Ele traz cicatrizes de historicidade, traumas não resolvidos, colonialidades persistentes e violências que continuam atuando no presente. Para corpos lésbicos, negros, gordos e periféricos, esse chão é especialmente irregular. Há sempre o risco do tropeço, do ataque, do julgamento, da exclusão e da correção moral. Dançar, nesse contexto, não significa mover-se sobre superfície neutra, mas negociar constantemente com um plano social já inclinado contra determinadas existências. A política do chão, portanto, não está apenas no conteúdo explícito

[9] MC Marie é funkeira, compositora de funk lésbico e denomina sua obra como "funk sáfico". Para conhecer o trabalho da artista: https://www.youtube.com/@eamarieh . Acessado em: 06/08/2026.
[10] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DVPlNS2DePJ/?img_index=1 . Acessado em: 15/06/2026.

de uma performance, mas no fato de que determinados corpos se movem apesar das forças que buscam restringi-los.

Judith Butler (2018) ajuda a reforçar essa leitura ao pensar a ação política na condição de aparecimento do corpo. Nas festas, aparecer não é somente estar presente, mas tornar-se visível em termos que escapam à invisibilidade compulsória. O palco, a pista, a fila, a fotografia, o vídeo e o clipe são dispositivos de aparição. Mulheres que fora dali precisam medir gestos, roupas, carícias e modos de falar, dentro da festa ensaiam outra relação com o visível. O corpo que rebola, que sarrar, que posa, que segura o microfone ou que sobe ao palco para a *lap dance* produz um enunciado sem necessariamente recorrer à argumentação formal. A performance é política porque redesenha o que pode ser visto, desejado e admirado. Em especial quando protagonizada por corpos que os regimes hegemônicos da beleza e da sexualidade tentam desautorizar, a dança funciona como desobediência sensível.

Exemplos etnográficos reforçam isso. A *lap dance* da Sarrada no Brejo, com pares de mulheres pretas e gordas se expondo no palco em movimentos eróticos, produz uma inversão importante da economia do olhar. Esses corpos não aparecem ali como curiosidade nem como objeto de escárnio, mas como centro da euforia coletiva. O mesmo vale para as performances de MC Mano Feu e MC Marie, cujo corpo se impõe como linguagem em fotos, danças, adereços e gestos. Em vez de esconder a erotização para alcançar legitimidade, essas artistas fazem da sensualidade uma forma de quebrar o enquadramento moral que lhes foi imposto. A política do movimento, assim, não é um adendo externo à festa; ela está inscrita na maneira como o corpo ocupa o chão, exige espaço e produz presença diante de outras mulheres que, ao assistir, também aprendem que seus corpos podem mais do que lhes ensinaram.

Em perspectiva ampliada, a performance em movimento vincula o funk lésbico a um repertório latino-americano e caribenho em que dança, festa e sexualidade são formas históricas de elaboração coletiva da violência. Há ressonâncias entre diferentes circuitos populares em que o ritmo intenso, a rua ou a pista e o protagonismo do corpo produzem micropolíticas de sobrevivência. O funk lésbico participa dessa tradição ao fazer do movimento uma pedagogia informal de liberdade. Cada gesto repetido em grupo constrói uma memória motora compartilhada. Cada corpo que se solta autoriza outros a se soltarem. Nesse sentido, a performance em movimento é também transmissão: ela ensina modos de existir que talvez não estejam disponíveis em outros espaços da vida social.

Ancestralidade, temporalidades cruzadas e circulação translocal

Um dos momentos mais significativos da pesquisa é a observação da roda de coco na Sarrada no Brejo. A presença do coco e da embolada no interior de uma festa predominantemente

marcada pelo funk mostra que a cena não se organiza em temporalidade linear. Ao contrário, ela reúne camadas diversas de ancestralidade, política e prazer. O encontro entre coco e funk explicita uma continuidade entre formas populares de musicar, dançar e criar coletividade. A roda, a umbigada, o canto responsorial, o tambor e os versos que falam de desejo entre mulheres atualizam tradições afro-diaspóricas em chave contemporânea, urbana e lésbica.

A roda de coco introduz na cena uma temporalidade espessa, que impede ler o funk lésbico apenas como expressão de juventude contemporânea desconectada do passado. A presença do tambor, do pandeiro, da alfaia, das palmas, do chamado e resposta, da umbigada e dos versos autorais sobre o prazer entre mulheres faz emergir um elo entre tradições populares afro-diaspóricas e formas urbanas recentes de dança e festa. Mulheres jovens, urbanas, periféricas, lésbicas e bissexuais, muitas delas negras, atualizam no centro de São Paulo uma poética corporal que liga ancestralidade e contemporaneidade. A festa, assim, recusa a linearidade segundo a qual o moderno substituiria o popular ou o periférico apagaria o ancestral. Em vez disso, ela mostra que diferentes temporalidades podem coexistir e se fortalecer mutuamente.



Fig. 4. Mulheres cantando e tocando na roda de coco



Fig. 5. Mulheres dançando na roda de coco

O funk lésbico transforma o corpo em arquivo vivo por meio da repetição que se torna memória e a festa em espaço de produção de comunidade. O fato de o coco surgir dentro de uma festa de funk não é detalhe exótico; é demonstração de que a cena se reconhece em linhagens plurais e que sua identidade não se funda na pureza de gênero musical algum, mas em uma política cultural de conexões.

Articular São Paulo à América Latina e ao Caribe não significa apagar especificidades, mas reconhecer problemas partilhados: a colonialidade do gênero, a racialização dos sons, a desqualificação de culturas populares urbanas, a moralização da sexualidade feminina, a vulnerabilidade das periferias e a invenção de espaços festivos como resposta ao sofrimento histórico. Nesse horizonte, o funk lésbico pode ser lido como uma prática translocal. Ele se move entre o Rio e São Paulo, dialoga com referências nordestinas, encontra ecos em outras culturas populares da região e participa de uma sensibilidade sul-global em que o corpo em movimento é forma de saber. Sua força está justamente em combinar esse enraizamento local com uma abertura simbólica para circuitos mais amplos de memória e imaginação política.

Compreender a funk como prática translocal, permite aproximá-lo da proposta desenvolvida em *Ciudades vibrantes* (2020), organizado por Natalia Bieletto Bueno. O livro ajuda a pensar a experiência aural urbana na América Latina como uma composição de camadas sonoras, nas quais memórias ancestrais, modernidades periféricas e disputas pelo espaço público se cruzam continuamente. Nesse sentido, a presença da roda de coco em uma festa de funk lésbico no centro de São Paulo evidencia o som como força ativa de memória coletiva,

dissidência e territorialização. A escuta urbana latino-americana, portanto, não se apresenta como experiência linear ou homogênea, mas como um campo atravessado por temporalidades, corpos e práticas que desafiam modelos eurocêntricos de modernidade. Ao discutir as relações entre som, escuta e vida urbana, Bieletto Bueno desloca o foco das medições acústicas para as formas concretas pelas quais os sujeitos escutam, ocupam, intervêm e produzem pertencimento por meio do som e da música.

Conclusão

A pandemia interrompeu a materialidade da pista, mas não dissolveu a cena; ao contrário, evidenciou a adaptação de suas redes. A Sarrada no Brejo intensificou debates sobre violência, maternidade, racismo, solidão da mulher negra e produção audiovisual comunitária, enquanto a Fancha ampliou enquetes, entretenimento, trocas afetivas e publicidade voltada ao público lésbico. O período mostrou que, embora o funk dependa da festa para sua plena realização corporal, a cena também se sustenta por imaginários, arquivos, redes, plataformas e economias do desejo. Sem pista, caixa de som e encontro físico, tornou-se evidente que as festas também funcionavam como comunidades discursivas e afetivas. Redes sociais, *lives*, grupos, debates, documentários e enquetes reorganizaram o contato e tornaram mais visíveis suas diferenças: na Sarrada, sobressaíram violência, luto e memória de Luana Barbosa; na Fancha, humor, conselhos afetivos, imagens, produtos e sociabilidade digital.

A pandemia também revelou os limites da virtualização: o funk depende da copresença, do volume, da vibração física e do encontro dos corpos. Ainda assim, fotografias, vídeos, clipes, documentários e registros de festas anteriores tornaram-se arquivos vivos, permitindo revisitar cenas, reconhecer rostos, atualizar afetos e imaginar futuros reencontros.

No pós-pandemia, as diferenças entre as festas se aprofundaram. A Sarrada no Brejo não retomou regularmente o formato presencial, mas permaneceu viva como memória política e desejo coletivo. Já a Fancha expandiu atividades, retomou festas, organizou viagens e fortaleceu-se como marca e circuito de lazer. Essa bifurcação mostra que a continuidade da cena depende de desejo, mas também de gestão, trabalho e financiamento.

Após a conclusão da pesquisa, as festas analisadas passaram por transformações que apontam novas trajetórias. Esses desdobramentos podem ser pensados a partir da noção de ‘Musicar local’, proposta por Suzel Reily, Flavia Toni e Rose Satiko, em diálogo com Arjun

Appadurai. Nessa perspectiva, a localidade não se restringe ao espaço físico, mas se constitui como uma 'estrutura de sentimento' produzida por tecnologias coletivas de interação e pela construção contínua de vizinhança, entendida como comunidade, rede de convivência e produção compartilhada de realidade social.

A Sarrada no Brejo encontra-se, nesse novo momento, em uma fase distinta daquela observada durante o período mais intenso da etnografia presencial. Segundo Fernanda Gomes, cofundadora da festa, as integrantes e cofundadoras da coletiva passaram a direcionar suas energias para projetos pessoais, acadêmicos e profissionais, embora ainda tenham ocorrido encontros esporádicos em São Paulo e em outros estados, como Paraná e Bahia. A própria trajetória de Fernanda Gomes evidencia essa continuidade: no mestrado, ela desenvolveu a pesquisa *Quantas vezes morremos? História oral, memória e narrativas de negras lésbicas da Coletiva Luana Barbosa* e, atualmente, no doutorado, investiga *Narrativas de lésbicas sobre o cárcere*. A passagem da festa para a pesquisa acadêmica representa o deslocamento de sua potência para outros modos de elaboração política, memória e produção de conhecimento.

No caso da Fancha, as transformações ocorreram sobretudo no formato organizativo da festa. De acordo com Isabela Catão, a Fancha deixou de operar apenas como evento periódico e passou a se estruturar como uma coletiva composta por oito mulheres, cada uma responsável por diferentes áreas de atuação. As integrantes se reúnem mensalmente para discutir pautas, planejar ações e ampliar o alcance do projeto. O objetivo atual, nas palavras de Isabela, é "ir muito além de ser uma balada", transformando a Fancha em um espaço cultural. Esse movimento revela que a festa também produziu efeitos de consciência política coletiva, ainda que por caminhos distintos daqueles observados na Sarrada no Brejo. Símbolos, sonoridades, narrativas e estereótipos passam a ser mobilizados não apenas como marcas de identificação, mas como ferramentas para a construção de pertencimento, circulação cultural e fortalecimento comunitário. Assim, tanto a Sarrada quanto a Fancha evidenciam que o funk lésbico e suas festas não se esgotam no acontecimento noturno: eles se prolongam em trajetórias pessoais, formas de organização, criação e compartilhamento de memória e experimentações de comunidade.

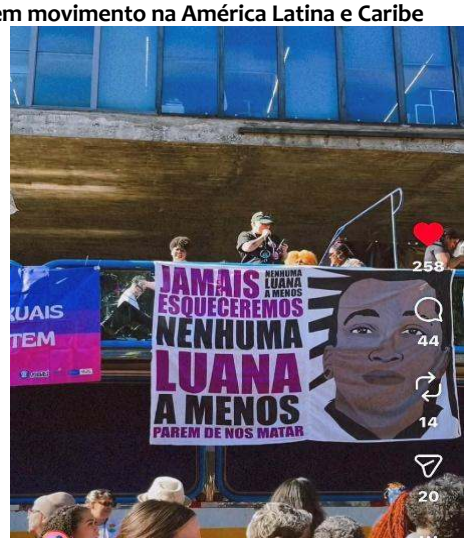

Fig. 6 – Isabela Catão discursando no trio elétrico, Av. Paulista.
Imagem da internet.[11]

A Fancha ganhou nova visibilidade pública na 24ª Caminhada de Mulheres Lésbicas e Bissexuais de São Paulo, realizada em 6 de junho de 2026. Com o tema central de justiça por Luana Barbosa, o ato reuniu milhares de pessoas na Avenida Paulista e articulou memória, mobilização política, cultura e enfrentamento à lesbofobia. Nesse contexto, a presença de Isabela Catão no trio elétrico, diante de uma faixa com o rosto de Luana, aproximou duas trajetórias analisadas nesta pesquisa: a memória política da Sarrada no Brejo e da Coletiva Luana Barbosa, e a consolidação da Fancha como espaço de pertencimento, afeto e continuidade lésbica:

> A Fancha é um espaço construído por e para mulheres sáficas, um lugar de acolhimento, resistência, afeto e pertencimento. No próximo ano, celebramos dez anos de história,dez anos criando conexões e fortalecendo a comunidade,mostrando que existimos, resistimos e merecemos ocupar todos os espaços (Depoimento de Isabela Catão, 2026).

Em sua fala, Isabela destacou as dificuldades enfrentadas desde 2017 e afirmou que a Fancha permaneceu por ser mais que um evento: um espaço sustentado pela força da comunidade. Ao mencionar orgulho, história compartilhada, existência, união e luta, ela indica a passagem da festa para a esfera pública da manifestação política, mostrando que o pertencimento produzido na pista também se desdobra na ocupação das ruas. Essa cena recente

[11] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DZTnBuvtPwt/ . Acessado em: 15/06/2026.

permite reler Sarrada no Brejo e Fancha como formas distintas de continuidade. A Sarrada permanece como memória política, produção de conhecimento e articulação em torno de Luana Barbosa. A Fancha, por sua vez, amplia-se como coletiva, espaço cultural e plataforma de sociabilidade sáfica. Em ambos os casos, a festa ultrapassa o evento e torna-se método de aproximação, arquivo afetivo e prática de ocupação. Apesar da lesbofobia, do racismo e da precariedade, essas trajetórias mostram que o funk lésbico segue criando mundos provisórios, mas consistentes, nos quais existir coletivamente já é uma forma de transformação.

A análise desenvolvida ao longo deste texto permite afirmar que o funk lésbico constitui uma prática estética e política capaz de reorganizar as relações entre som, corpo, linguagem, território e memória. Sua relevância não decorre apenas do fato de tematizar a lesbianidade, mas, sobretudo, do modo como produz condições sensíveis para que corpos historicamente desautorizados possam aparecer, reconhecer-se e transformar-se mutuamente. A festa, nesse contexto, deve ser compreendida não como mera suspensão do cotidiano, mas como espaço de elaboração coletiva de traumas, invenção de prazer, afirmação de pertencimento e consolidação de uma cena cultural específica. Nessa perspectiva, o funk lésbico não pode ser reduzido a nicho identitário, inversão temática do funk heteronormativo ou fenômeno passageiro. Trata-se de uma forma situada de produção de mundo. Ao transformar o erro em estética, o palavrão em poética, o deslocamento em territorialidade e a dança em política da aparição, a cena analisada cria condições para a produção de um conhecimento encarnado sobre si. Esse conhecimento não se limita à formulação discursiva: ele se manifesta na escuta, no gesto, no olhar, na circulação urbana e na convivência. Ao ensinar modos de sentir, ocupar espaço, vocalizar desejo e reconhecer trajetórias marcadas pelo estigma, o funk lésbico institui uma pedagogia informal, ruidosa, erótica e coletiva.

Em cidades atravessadas por colonialidade, segregação e moralização dos corpos, culturas festivas periféricas têm produzido, reiteradamente, formas de sobrevivência que não abrem mão do excesso, do ritmo, da sensualidade e da invenção. O caso paulistano participa dessa constelação ao fazer do corpo um arquivo vivo, da sonoridade um território, da memória um gesto e do movimento um ensaio de futuro. Sua contribuição crítica reside justamente em demonstrar que a festa pode operar como espaço de elaboração teórica e prática, produzindo, no presente, mundos provisórios em que a margem deixa de figurar como lugar de falta para afirmar-se como lugar de criação.

Em síntese, o funk lésbico em São Paulo evidencia como práticas musicais periféricas podem operar simultaneamente como linguagem estética, forma de sociabilidade e elaboração política da existência. Ao articular sonoridade, memória, território e performance, essa cena produz condições para que corpos historicamente desumanizados possam transformar a experiência do estigma em presença compartilhada. Mais do que tematizar a lesbianidade, o funk lésbico reorganiza regimes de escuta, vocabulários de desejo, formas de ocupação urbana e modos de aparecer no espaço social. Essa é a razão pela qual ele deve ser compreendido não como manifestação marginal no sentido de irrelevante, mas como prática crítica situada, cuja força reside precisamente em agir a partir das margens.

Referencias bibliográficas

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome. E-book Edição Kindle, 2011.

BACAL, Tatiana. Produzindo sonoridades: a ambiguidade de uma categoria ou a destruição de um nome. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Leituras sobre música popular**: reflexões sobre sonoridades e culturas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BIELETTO-BUENO, Natalia. De incultos y escandalosos: barulho e classificação social no México pós-revolucionário. In: **Resonancias** vol. 22, n° 43, p. 161-178, 2018.

_____. **Ciudades vibrantes**: Sonido y experiencia aural urbana en América Latina. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor, 2020.

_____. Música e som em artivismos urbanos. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin [et al.]. **Artivismos urbanos**: sobrevivendo em tempos de urgências. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2022. p. 253–373.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CSORDAS, Thomas J. **Body/Meaning/Healing**. Digital printing. New York: Palgrave Macmillan Houndmills, 2005.

FELD, Steven. Alternativas pós-etnomusicológicas: a acustemologia. **Proa,** Campinas, v. 10, n. 2, p. 193-210, jul./dez 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia Z.; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa (org.). **A terra do não lugar**. Diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. p. 109-120.

LOPES, Henrique Masera. Resenha do livro Ciudades vibrantes: sonido y experiencia aural urbana, BIELETTO-BUENO, Natalia (ed.) 2020. En **América Latina· rev. hist.** (São Paulo), n.182, r00623, 2023.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MARTINS, Raquel Mendonça. **Novos espaços do funk**: festas lésbicas em São Paulo. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP – IA, 2023. Disponível em: https://hdl.handle.net/20.500.12733/17501. Acesso em: 4 ago. 2026.

_____. Espaços físicos E Afetivos Do Funk: O Musicar Local Das Festas lésbicas De São Paulo". **Revista GIS - Gesto, Imagem e Som**, 2021 e-175893.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar; REILY, Suzel Ana. O musicar local. In: **Musicar Local**: Trilhas para estudos musicais. (orgs) Suzel Ana Reily, Flavia Toni e Rose Satiko G. Hikiji. – Campinas: Editora da Unicamp, 2026. p. 19 – 37.

SHANK, Barry. **Dissonant identities the rock 'n' roll scene in Austin, Texas**. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1994.

SPENCER, Christian. Looking for the past: History and Change in Tradicional Music Studies in Chile (1990 – 2020). In: **Yearbook for tradicional Music**, v. 52, p. 187-206, 2020.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: The Politics of Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Mini-bio da autora

Raquel M. Martins é Doutora em Música pelo Instituto de Artes da UNICAMP, Mestre em Educação pela USP, Bacharel em Música pela FAMOSP e formada em violão popular pela Escola de Música do Estado de São Paulo (antiga ULM). É instrutora de música na rede municipal de Educação de São Paulo, violonista, compositora, pesquisadora e produtora musical.