

Subjectivation et (afro)féminisme dans le *funk carioca*

Camille Giraut
IHEID, Genève

Sociétés politiques comparées, 49, septembre-décembre 2019

ISSN 2429-1714

Editeur : Fonds d'analyse des sociétés politiques, FASOPO, Paris | <http://fasopo.org>

Citer l'article : Camille Giraut, « Subjectivation et (afro)féminisme dans le *funk carioca* », *Sociétés politiques comparées*, 49, septembre/décembre 2019, http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1_n49.pdf



Subjectivation et (afro)féménisme dans le *funk carioca*

Résumé

Après avoir montré le caractère « déviant » du mouvement *funk* observé à Rio de Janeiro et décrit le *funk putaria* dans la continuité d'un *funk proibidão*, l'article analyse les processus d'auto-érotisation des *funkeiras*. Ces derniers doivent se comprendre à la fois comme une réappropriation des codes du genre musical et comme une réponse contre les injonctions qui touchent spécifiquement, mais non exclusivement, les femmes noires brésiliennes issues des *favelas*. Les dynamiques de réappropriation par les *funkeiras* de termes péjorativement connotés et leur pratique d'une danse à caractère sexuel sont analysées pour leur capacité à subvertir les attentes qui pèsent sur elles et qui sont liées à des normes sexuelles et de genre, mais également de race et de classe. C'est ce qui explique que les *funkeiras* prennent leurs distances avec un féminisme implicitement perçu comme blanc et moralisateur, et que l'article souligne la nécessité de remodeler et de décentrer le féminisme.



Subjectivation and (afro)feminism in the *funk carioca*

Abstract

After showing the “deviant” character of the *funk* movement observed in Rio de Janeiro and describing the *funk putaria* in the continuity of a *funk proibidão*, the article analyzes the self- eroticization processes of *funkeiras*. The latter must be understood both as a re-appropriation of the musical genre codes and as a response to injunctions that specifically, but not exclusively, affect Brazilian black women from the *favelas*. The dynamics of *funkeiras*' re-appropriation of pejoratively connoted terms and their practice of a sexual dance are analyzed with regard to their ability to subvert expectations linked to sexual and gender norms, but also to race and class. This explains why *funkeiras* distance themselves from a feminism implicitly perceived as white and moralistic, and why the article highlights the need to reshape and decenter feminism.



Mots-clés

auto-érotisation ; Brésil ; corps ; féminisme ; funk carioca ; hypersexualisation ; racisme ; subversion



Keywords

Brazil; body; feminism; funk carioca; hypersexualisation; racism; self-eroticization; subversion

Depuis son émergence dans les années 1970 avec le mouvement Black Rio, le *funk carioca* est un genre musical et un mouvement culturel en perpétuelle mutation. Les sous-genres du *funk* qui se succèdent sont modelés à la fois par les attentes et les stratégies de l'industrie musicale, et par les rapprochements avec d'autres genres musicaux tels que la *samba*, la *soul*, la *black music*, etc. qui permettent un renouvellement constant du répertoire *funk*. Le mouvement a ainsi connu différentes phases, en passant d'un *funk* engagé (dit *funk raiz*) à un *funk melody* faisant l'éloge de l'amitié et de l'amour dans les années 1980 et 1990. Les années 2000 ont marqué un tournant vers un « *funk putaria* » qui semble lui-même s'inscrire dans la continuité du registre du *funk* dit prohibé « *proibidão* »². Ce dernier abordait de manière frontale des thématiques liées à la violence, aux armes et plus globalement à certaines réalités de la vie en *favelas*, puis a progressivement laissé place à la thématique du sexe, évoqué de façon crue et explicite. Ce courant fait polémique et est évoqué par certains chercheurs sous le label de *pornofunk*³, dans la mesure où il est souvent décrit comme ramenant les femmes à un statut d'objet sexuel, à la fois dans les paroles des chansons et dans la façon dont elles sont représentées. Une analyse du *funk* impose de raisonner en termes de réinterprétation de symboles dans le cadre de processus dynamiques d'extraversion⁴, afin de voir comment l'intégration de composantes de la « musique globale », dont la *Miami Bass* issue des États-Unis dans les années 1980, a conduit à une diversité de musiques locales qui sont rattachées à la « culture noire jeune »⁵.

Le paradoxe qui constitue la trame de mon article est dû au fait que cette période des années 2000, qui a connu l'émergence du *funk putaria*, correspond également à un tournant où le *funk* a cessé d'être un univers exclusivement masculin, bien qu'il reste un milieu dominé par les hommes. Les artistes féminines de *funk*, souvent issues des *favelas* et afro-descendantes, sont effectivement de plus en plus nombreuses et ont pu acquérir une nouvelle visibilité au sein de la scène musicale, leur permettant d'y (re)définir leur place et de sortir d'une position de subalternité. Les discours et pratiques des *funkeiras* se caractérisent notamment par une affirmation d'une sexualité libre et assumée, avec une importance toute particulière accordée au plaisir féminin, tout en empruntant les codes propres au genre musical. Le processus de réappropriation du corps passe également par la visibilisation et la revalorisation de celui-ci, donnant lieu à des performances et des techniques du corps telle que la danse *rebolado*, qui mobilise les parties postérieures, dans une perspective que j'ai choisi de qualifier d'auto-érotisation.

Dans le cadre d'une recherche ethnographique menée en 2016 et 2017 dans la ville de Rio de Janeiro, j'ai cherché à comprendre les modes de subjectivation des femmes *funkeiras*, afin de saisir en quoi ils étaient liés à une forme d'(afro)féminisme. J'ai ainsi été amenée à rencontrer de nombreuses femmes actives sur la scène musicale *funk*, ou utilisant le *funk* comme support pour leurs performances artistiques et pour leurs revendications politiques. J'ai également côtoyé des femmes actives dans la sphère afro-féministe carioca, ce qui m'a permis de mieux comprendre les problématiques propres aux femmes noires brésiliennes issues des régions péri-urbaines de la ville de Rio de Janeiro (les *favelas*, qui seront parfois nommées « périphérie » dans cet article) et ainsi de contextualiser les modes de subjectivation des femmes *funkeiras*.

Je considère le processus de subjectivation comme la production d'un mode d'existence⁶, ce qui me permet de rendre compte de tout un ensemble d'organisations sociales que l'on retrouve à toutes les échelles (de la

¹ Ce sous-genre du *funk* qui signifie littéralement *funk racine*, renvoie au *funk* des débuts. Il est expressément politique et vise à décrire ou dénoncer le quotidien des personnes vivant en *favelas*.

² Le *funk proibidão* regroupe à la fois le *funk putaria* dans sa version « non light », « qui aborde les thématiques de sexualité d'une forme explicite », mais également un *funk* qui traite de la violence plus que du sexe : « qui produit des récits sur un univers de la criminalité, tangent au quotidien et aux sociabilités liées à la notion de banditisme » (Novaes, 2016, 11). Ce type de *funk* succède à un autre sous-genre du *funk* dit *melody*, apparu à la fin des années 1980 et qui traite de l'amour de façon dite romantique.

³ Cecchetto et Farias, 2002.

⁴ Bayart, 1999.

⁵ Ce processus est qualifié par Livio Sansone (2003, 112) de « glocalisation ».

⁶ Deleuze, 1990, 135.

famille, de la *comunidade*, de la société brésilienne) dans lesquelles les pratiques des *funkeiras* s'insèrent, contribuant à façonner leurs performances et leurs discours⁷. En ce sens, le concept de subjectivation permet d'intégrer dans l'analyse ces dispositifs, « assemblages historiquement contingents, de discours et d'institutions qui organisent et orientent la production matérielle et symbolique des sujets et des objets musicaux »⁸, qui participent des modes de subjectivation ou d'individuation des *funkeiras*. Toutefois, une « approche globale » du *funk* implique de rendre compte également de la capacité des *funkeiras* à orienter la production et la performance musicales en agissant sur ces dispositifs. La terminologie foucauldienne de la constitution de soi comme sujet moral¹⁰ permet donc de capturer ce double processus de rapport à soi et de rapport au réel, au cours duquel « l'individu définit sa position par rapport au précepte qu'il suit, se fixe un certain mode d'être qui vaudra comme accomplissement moral de lui-même ; et, pour ce faire, il agit sur lui-même, entreprend de se connaître, se contrôle, s'éprouve, se perfectionne, se transforme »¹¹.

Ma recherche n'a pas porté exclusivement sur les *funkeiras* renommées, mais j'ai également souhaité inclure des artistes et collectifs en marge du mouvement qui utilisent le *funk* de manière sporadique lorsqu'ils ou elles souhaitent véhiculer un message d'émancipation. Ces artistes et collectifs choisissent alors de s'approprier ce style musical en raison du répertoire symbolique auquel il renvoie et des techniques du corps qui lui sont associées, exploitant ainsi le potentiel libérateur du *funk*. Au lieu donc de dresser une analyse exhaustive des *funkeiras* appréhendées comme un groupe homogène, cet article vise plutôt à présenter des artistes qui bénéficient de plus ou moins de visibilité, certaines se produisant sur une scène plus commerciale que d'autres. Cette contribution s'appuie notamment sur des clips et paroles de chansons de *funkeiras* qu'il s'agit d'appréhender sous la forme d'une analyse de discours au sens large, prenant en compte la rhétorique véhiculée par les textes et l'image, ainsi que l'audience visée¹².

Le tableau ci-dessous présente huit des interlocuteurs que j'ai interviewés et dont les propos sont rapportés et analysés dans cet article.

Nom	Profession/ Activité
Carol Felix	Chanteuse et compositrice de <i>funk</i>
Taisa	Créatrice du collectif <i>Afrofunk</i> et DJ de <i>funk</i> pour le collectif <i>Batekoo</i>
Aika	Rappeuse et étudiante en production culturelle
Jeff	Danseur et chorégraphe au sein du collectif des <i>Crespinhos</i>
Stéphanie	Etudiante en architecture et militante féministe et antiraciste
Rafael	Producteur de l'artiste Deize Tigrona
Sami	Chanteuse d'un groupe de <i>Black Music</i>

Je présenterai également plusieurs autres artistes de *funk* renommées telles que Tati Quebra Barraco, Valesca, Deize Tigrona, MC Dandara, MC Linna Da Quebrada, en m'appuyant sur des interviews réalisées par d'autres chercheurs ou sur des sources internet.

L'analyse des modes de subjectivation des femmes *funkeiras* nécessite également d'adopter une perspective intersectionnelle, afin de rendre compte de l'imbrication complexe de différentes formes d'oppression qui

⁷ Martin *et al.*, 2016, 123.

⁸ Grenier, 2007, 292.

⁹ Grenier, 2007, 292

¹⁰ La morale n'est pas comprise dans un sens exclusivement prescriptif par Michel Foucault : « Par 'moral' on entend aussi le comportement réel des individus, dans son rapport aux règles et valeurs qui leur sont proposées (...) » (Foucault, 1984, 33)

¹¹ Ibid., 35.

¹² Rose, 2016, 220.

ont un impact sur la vie des femmes concernées, ces différentes discriminations n'étant pas vécues de manière séparée¹³. Ma propre position m'a permis d'être directement confrontée à cette thématique, dans la mesure où j'étais constamment alertée par mes interlocutrices noires féministes sur les différences entre leur conception du féminisme, qui renvoyait à leur expérience de femmes noires, souvent issues des *favelas*, et une conception du « féminisme blanc hégémonique » et prétendument universel auquel elles me renvoyaient, en raison de ma couleur de peau et de ma nationalité française. Malgré le malaise que j'ai parfois pu ressentir, je dois également reconnaître que le fait que certaines de mes interlocutrices m'aient tenue à distance en raison de ma position d'*outsider* m'a permis de comprendre les attentes et représentations projetées sur moi. Plus, cette différenciation entre mes enquêtées et moi s'est souvent accompagnée d'une volonté de leur part de me livrer toute une série d'informations sur leur vécu, afin que je puisse mieux cerner la complexité des phénomènes qu'elles me décrivaient. Par ailleurs, ma propre participation corporelle à des sessions hebdomadaires d'*Afrofunk* m'a amené à adopter une nouvelle grille de lecture sur les pratiques d'auto-érotisation, et me conduit aujourd'hui à faire le choix d'une méthodologie féministe dans le cadre du développement de mon analyse.

Cette méthodologie, telle que développée par Marjorie DeVault, se décline autour de trois principes : premièrement, prendre en compte la diversité de points de vue et d'expériences des femmes concernées par la recherche ; deuxièmement, ne jamais heurter ces femmes ; et troisièmement, effectuer une recherche qui les valorise et pourrait conduire à une forme de changement social en leur faveur¹⁴. Les deux derniers points mentionnés sont apparus comme une évidence au fur et à mesure que je m'impliquais personnellement et corporellement dans ces pratiques et que je me rendais à l'évidence d'une « compréhension partagée » de la « libération du corps par le corps »¹⁵, et ce malgré les différences d'ordre intersectionnel entre mes enquêtées et moi-même. Ainsi, bien que n'incluant pas l'analyse de ma propre expérience dans le cadre de cette recherche, mon regard renouvelé porté sur le potentiel libérateur du *funk putaria* ainsi que mes valeurs personnelles qui se sont consolidées au cours du processus de recherche ont influencé mon analyse des phénomènes d'auto-érotisation. Enfin, bien que n'étant pas en mesure d'actualiser cette enquête de 2017, il m'a paru important de prendre en compte les transformations politiques récentes – à l'échelle nationale avec l'élection du président Bolsonaro, mais également à l'échelle internationale avec le mouvement #MeToo – afin de les mettre en perspective avec les prises de position des *funkeiras* sur le féminisme. En réalité, un mouvement féministe noir (*feminismo negro*) existe au Brésil depuis plusieurs décennies. Le mouvement s'est organisé dès la fin de la dictature militaire dans les années 1980, et institutionnalisé durant toute la période de « re-démocratisation », les générations suivantes faisant évoluer le répertoire d'action et le discours du mouvement¹⁶. Si une nouvelle génération de féministes infléchit le mouvement en introduisant une réflexion, notamment sur les thématiques du genre, de l'homophobie et de la transphobie, il n'en est pas moins vrai que l'un des points communs aux différentes générations du féminisme noir au Brésil est leur distanciation avec un féminisme blanc¹⁷. Effectivement, les cinq dernières années ont connu une explosion du nombre de jeunes femmes issues des zones péri-urbaines qui se regroupent sous la forme de collectifs. Elles se revendiquent parfois d'un « féminisme périphérique », dont deux des principaux axes sont la lutte contre l'invisibilisation de la question raciale et une approche phénoménologique basée sur leurs propres expériences quotidiennes de femmes noires issues de classes populaires¹⁸. Une enquête réalisée fin 2016 auprès de jeunes hommes issus des mêmes classes a montré que l'un des facteurs ayant conduit à la constitution d'une jeunesse pro-Bolsonaro est le sentiment de déstabilisation d'une masculinité hégémonique, justement remise en cause par la participation en hausse de jeunes filles de leur entourage aux débats politiques, à la fois au sein et en dehors de l'école¹⁹. Il semble donc que les années 2016 et 2017, durant

¹³ Crenshaw, 1990, 1244.

¹⁴ DeVault, 1996, 33.

¹⁵ Becker, 1999; Müller, 2015, 8.

¹⁶ Rios et Maciel, 2017, 4.

¹⁷ Ibid., 15.

¹⁸ Medeiros, 2016, 26.

¹⁹ Pinheiro-Machado et Scalco, 2018.

lesquelles ma recherche a été menée, sont charnières pour ce qui est de l'engagement politique de Brésiliennes issues de la périphérie et de leur identification au féminisme.

LE FUNK PUTARIA COMME CONTINUE DU FUNK PROIBIDÃO

Si les discours et performances des femmes qui agissent sur la scène du *putaria* marquent un renouveau du genre *funk*, celui-ci reste toutefois considéré, du point de vue externe de la classe dominante, comme un « objet unique »²⁰, marqué par son caractère de mouvement à la fois populaire et subversif. Depuis les années 1990, le *funk* a en effet été dépeint de manière particulièrement péjorative par les discours institutionnels et médiatiques, servant de prétexte à des interventions policières pour contrer les soirées appelées *bailes funk*, qui prenaient une ampleur de plus en plus considérable²¹. Initialement tolérées, mais toujours passées sous silence car perçues comme un trait de « culture marginale » par les autorités, les élites et les médias de masse²², ces fêtes géantes sur fond de musique *funk* ont été interdites dans de nombreuses *favelas* à partir de la « pacification » effectuée par l'unité de police pacificatrice (UPP) en 2008²³, tout en continuant à être organisées de manière informelle depuis lors.

Ce processus de criminalisation du *funk* est allé de pair avec un amalgame consistant à assimiler la figure du *funkeiro* à celle du délinquant ou du gangster des *favelas*, autrement dit à un danger pour l'ordre public²⁴. Ces représentations renvoient à un processus de « racialisation des espaces et des identités jeunes de la ville », dans la mesure où elles associent les jeunes issus des *favelas*, qui sont également les personnes pauvres et noires, à des pratiques délinquantes et dangereuses²⁵. Ainsi, la mise en place de l'unité des forces pacificatrices (UPP) dans les *favelas* de Rio de Janeiro à partir de 2008 s'est appuyée sur un discours d'ordre civilisationnel et sur la nécessité de « sauver » ces territoires²⁶, ce qui a permis, dans le même temps, de mieux contrôler les formes d'expression véhiculées par le *funk*. Or, le processus qui fait considérer quelque chose comme déviant est variable et relatif : la déviance est une propriété non du comportement lui-même, mais de l'interaction entre la personne qui commet l'acte et celles qui réagissent à cet acte²⁷. Si la « normalité » est bien un vecteur de légitimation du pouvoir autoritaire, les normes ne sont pas exclusivement définies « d'en haut » mais s'élaborent dans les interactions sociales, ce qui nécessite de rendre compte de leur caractère dynamique²⁸.

²⁰ Bayart *et al.*, 2008, 57.

²¹ Lopes, 2011, 34.

²² Vianna, 1990, 250.

²³ Novaes, 2016, 17.

²⁴ Lopes, 2011, 35 ; Lopes et Facina, 2012, 198.

²⁵ Le *funk* semble avoir été toujours marginalisé avant même l'arrivée de thématiques en lien avec la violence, tout comme la *samba* fut une musique associée aux descendants d'esclaves et violemment réprimée dans les années 1930, avant de devenir un emblème national, promu par le gouvernement Vargas (Machado, 2011, 68). Pour Lopes, la différence vient du fait que le sexe devient « publiquement et amplement énoncé, plus comme un 'projet' ou 'propriété de l'individu' et non plus comme un 'phénomène naturel' » (Lopes, 2011, 159).

²⁶ Dantas, 2013, 12.

²⁷ Becker, 1985, 38.

²⁸ Hibou, 2011, 55.



Démontage de l'équipe de son « Pitbull-Boladinho », à 7h du matin, après le *baile* qui a réuni au moins 500 personnes au sommet de la *favela* du *Morro dos Prazeres*. Les caisses d'enceintes sont transportées à dos d'homme à travers les ruelles de la *favela* jusqu'à son entrée, seul accès pour le camion qui la transporte. Santa Teresa, Rio de Janeiro, 2007. Photo et légende de Vincent Rosenblatt.



Photo *baile funk*, *Favela Morro do São João*, 2014, Vincent Rosenblatt.

Concernant le *funk*, la notion même de prohibé (*proibidão*) associée à un sous-genre du *funk*, renvoie explicitement à ce qui est défini par le pouvoir en place comme un comportement *prescrit* ou *proscrit* ; mais cette définition est constamment réévaluée en fonction des enjeux financiers que représentent le *funk* qui,

depuis les années 2000, se commercialise et se diffuse dans tous les espaces de la ville ainsi qu'à l'international. Les enjeux financiers derrière la commercialisation de ce style musical donnent lieu à des compromis et à une attitude ambivalente de la part du pouvoir, puisqu'une version dite *light* d'une chanson est souvent requise pour être diffusée à la radio. Par ailleurs, les normes et prescriptions de bonne conduite en matière sexuelle affectent les individus notamment en fonction de leur classe sociale, ce qui explique leur subversion dans le *funk putaria*. Un discours liant sexe et moralité contribue à créer un modèle de citoyenneté dominant, incorporant les valeurs de la nation et intégrant les normes de respectabilité. Plusieurs auteurs ont montré, dans le contexte américain, comment la classe sociale, la race, le genre et l'accès aux capitaux culturels et historiques rendaient la définition de la citoyenneté exclusive et culturelle dans la mesure où cette définition outrepassait la question des droits civiques et renvoie à des valeurs, à des croyances et à des normes de la culture dominante qui ont tendance à être celles de la classe moyenne²⁹. Lauren Berlant le décrit dans son ouvrage *The Queen of America Goes to Washington City* : sous l'ère Reagan, l'accès à la citoyenneté a été conditionné à une normalisation de la sexualité des individus³⁰. Une tendance à « nationaliser l'obscène » a ainsi déterminé les standards d'une moralité locale définie et protégée par la nation³¹, opposant les « actes sexuels vivants » à une « citoyenneté morte », et astreignant les individus à une hétérosexualité reproductive devant être cantonnée à la sphère privée³². Dans un tel contexte, ce n'est pas la sexualité en tant que telle qui représente une potentielle menace pour la culture nationale, dans la mesure où les actes sexuels restent encadrés dans les limites définies par le pouvoir, mais bien les actes transgressifs effectués publiquement et qui n'aspirent pas à cette « protection de la sphère privée » définie et garantie par l'Etat³³. Or, dans le cas du *funk putaria* comme dans le cas des *bailes funk*, les pratiques mises en scène et les modalités de leur énonciation échappent à cette « citoyenneté morte », ou encore à un discours de « langage mort »³⁴. La mise en scène de soi et le discours des artistes de *funk* semblent effectivement s'inscrire dans un rapport dialogique avec des techniques de pouvoir et d'encadrement des pratiques sexuelles, puisqu'ils s'opposent directement à un processus de mise en discours du sexe maîtrisé, réglé et contenu. Plus spécifiquement, en introduisant de nouveaux codes spécifiques basés sur la transgression des normes de bienséance en matière sexuelle, le genre musical du *funk putaria* produit une plateforme aux *funkeiros/as* pour s'affranchir des dispositifs de pouvoir qui visent à encadrer leurs pratiques sexuelles. Dans les années 1990, le *funk carioca* semble avoir évolué vers une forme plus radicale de *proibidão*, en réponse à un discours de pathologisation des fous visant une catégorie prédéfinie de la population (de classe sociale pauvre), et à une rhétorique consistant à dépeindre les *funkeiras* comme des femmes à la sexualité dépravée et abusive résultant du caractère incontrôlé de leurs désirs et de leurs émotions³⁵. Il semble donc que le mouvement *funk*, tel qu'il est mis en pratique et incorporé par les individus, renvoie à une forme de carnavalisation puisqu'il permet de sortir, temporairement, de la structure hiérarchique de la société en étant plus libre et créatif³⁶. De plus, le *funk*, tout comme le carnaval, peut être conçu comme un « mode d'existence », situé non pas en extériorité de la société et du quotidien, mais bien « aux frontières de l'art et de la vie »³⁷. Cette carnavalisation se retrouve non seulement dans la pratique mais également dans le discours des *funkeiras* que j'ai interviewées par le biais d'expressions telles que « cris de liberté » ou « esprit de révolte ». Il ressort effectivement des interviews avec mes interlocutrices que, malgré la commercialisation actuelle de la musique *funk* et sa diffusion dans différents espaces de la ville, le mouvement musical continue d'être associé à un esprit des *bailes funk*, événements propres aux *favelas*. Comme me le disait l'une de mes interlocutrices, « le funk a toujours changé. Il a été violent, puis *putaria* et aujourd'hui il est à la télévision (...) Ce qui ne change pas, c'est cet esprit libre,

²⁹ Butsch, 2008, 7.

³⁰ Berlant, 1997, 5.

³¹ Ibid., 66.

³² Ibid., 60.

³³ Ibid., 62.

³⁴ Cette expression est utilisée par L.H. Stallings (2012, 135) pour décrire des femmes noires féministes conservatrices aux États-Unis qui passent sous silence certaines caractéristiques de leur individualité et se basent sur leurs droits humains et sur un discours institutionnel pour acquérir plus de pouvoir dans la sphère publique.

³⁵ Freire Filho et Herschmann, 2003, 64.

³⁶ Da Matta, 1983, 247. Mariana Caetano, dans son étude consacrée à la *funkeira* Valesca (Caetano, 2013, 73), et Lopes, dans sa thèse de doctorat consacrée au *funk* (2011, 181), évoquent également le lien entre le *funk* et le grotesque dans les manifestations carnavalesques.

³⁷ Bakhtine, 1970, 15.

révolté qui est là, même si les flics ne veulent pas. Et puis cette dimension sensuelle, corporelle, à moitié tropicale »³⁸. Une « essence du *funk* » est ainsi définie et constituée, d'un côté, par une dimension collective de la fête sur le mode du regroupement et, de l'autre, par la liberté des personnes présentes à s'adonner à une danse à caractère subversif en questionnant les rapports aux normes, notamment sexuelles, de la société³⁹. Enfin, la mobilisation du langage subversif propre au style musical doit également être saisie dans une perspective relationnelle, puisque « la rhétorique de l'obscène ne trouve son sens véritable que dans la référence et dans le rapport d'opposition implicite à la norme de langage dominante »⁴⁰. Ainsi, la « contre-légitimité linguistique » est également mobilisée pour transgresser les interdits et tabous de paroles, et également pour s'opposer aux partisans des bonnes manières auprès de qui ce type de langage suscite dégoût et répulsion⁴¹.

Les images ci-dessous, produites par le collectif *Afrofunk* pour promouvoir les cours de danse hebdomadaires, sont donc à analyser dans une perspective dialogique avec les processus de stéréotypage qui réduisent le *funk* à son caractère subversif, érotique et prohibé. Le terme de *proibidona* visible sur chacune d'elles renvoie directement à la notion de *proibidão*. Ainsi mobilisé, il fait écho à la mise en scène de l'érotisme et de la séduction apparente sur ces photos, et renvoie simultanément à l'univers des gangs via la symbolique de l'arme à feu sur la photo de droite. La *favela* en arrière-plan permet également de localiser cet imaginaire du *funk* et de le territorialiser, bien que les cours de danse soient donnés à Lapa, dans le centre-ville de Rio de Janeiro. Enfin, la silhouette de la femme sur la photo de gauche, avec son visage tourné vers la personne qui visionne l'image, semble renvoyer à une forme d'interpellation de cette dernière.



Légende : « Le cours '*proibidona*' est un méga entraînement de *funk* aérobic et sensuel sur son de musiques qui ont du succès dans les *bailes funk* de Rio, seulement du *funk* rapide de poésie érotique, communément appelé *putaria*! Une rencontre poly-rythmée pour décoloniser le corps féminin, danser beaucoup et accéder à la sexualité à partir des stimulations de la ville! ». <https://www.facebook.com/afrofunkrio/photos/a.1593472474228793/2317230258519674/?type=3&theater> (consulté le 01/07/2019)

Une autre figure fait implicitement référence au *proibidão* et est appropriée par le *funk putaria*, notamment par la chanteuse Anitta en décembre 2017. Il s'agit de la figure du *malandro* (décliné au féminin sous le nom *malandra*) définie par Roberto Da Matta comme « un personnage qui se définit par un mode d'existence

³⁸ Taisa, DJ de *funk* et fondatrice du collectif *Afrofunk*, entretien du 10 novembre 2016 à Rio de Janeiro.

³⁹ Nous verrons toutefois ultérieurement que le *funk* reste majoritairement hétéro-normé, même s'il peut être utilisé également pour subvertir les rapports de genre.

⁴⁰ Lepoutre, 1997, 163.

⁴¹ Ibid.

reposant sur l'improvisation permanente, utilisant toutes les ressources de la 'débrouille' individuelle : marginal sans l'être tout à fait, malhonnête sans être complètement délinquant, il se caractérise par une dérision permanente de l'ordre établi »⁴². Déambulant dans différents espaces de la *favela*, Anitta se met en scène dans son clip « *Vai Malandra* »⁴³ de façon auto-érotisée, et engage avec les autres protagonistes un jeu de séduction dont elle maîtrise les codes : « *Tá pedindo ? Se prepara, vou dançar, presta atenção* » (Tu demandes ? Prépare-toi, je vais danser, prête attention !). Les premières secondes du clip présentent des vues aériennes de la *favela* de Vidigal sous un angle à la fois réaliste et esthétisé, permettant ainsi à la personne qui visionne le clip de localiser le discours et la performance d'Anitta. Le spectateur se trouve projeté dans l'espace craint et fantasmé de la *favela*, au sein duquel les individus s'adonnent à des activités de loisirs. Au-delà du lien avec la question de l'auto-érotisation, ce clip réitère une représentation essentialisée du *funk* en l'associant au territoire spécifique des *favelas*. Il s'efforce toutefois d'en donner une image positive en les dépeignant comme des espaces de convivialité et de fête. Cependant, un clip comme « *Vai Malandra* », qui a obtenu plus de cinq cent mille vues moins d'une heure après son lancement et après avoir fait l'objet d'une longue promotion, est nécessairement imprégné de logiques commerciales propres à l'industrie musicale⁴⁴ qui influencent la mise en scène. Le clip vidéo est effectivement une « forme batârde »⁴⁵, assimilable à un spot publicitaire par sa dimension purement promotionnelle, tout en ayant des prétentions artistiques. Ainsi, une multitude d'acteurs participe à la réalisation des clips vidéos⁴⁶ et, du fait de ces dynamiques complexes, le discours porté par le clip ne peut être analysé comme résultant de la seule volonté de la protagoniste, en l'occurrence la chanteuse Anitta.



Photo d'Anitta extraite du clip de « *Vai Malandra* » dans un article de la revue *Bom dia Brasil*, par Corentin Chauvel, publié le 20/12/2017. URL : <https://bomdiabresil.com/ca-fait-du-ramdam-du-bresil-vai-malandra-danitta-le-tube-de-tous-les-records-et-controverses> (consulté le 01/07/2019).

⁴² Da Matta, 1983, 20.

⁴³ [Clip « *Vai Malandra* »](#) de Anitta, MC Zaac, Maejor ft. Tropkillaz & DJ Yuri Martins, posté par Anitta le 18/12/2017.

⁴⁴ Kaiser et Spanu, 2018, 8.

⁴⁵ Buxton et Kaiser 2018, 194.

⁴⁶ Plus de cent vingt personnes ont participé au tournage du clip de « *Vai Malandra* » et celui-ci a été réalisé par le très controversé Terry Richardson, mis en accusation pour des faits de harcèlement sexuel.

L'AUTO-EROTISATION COMME OUTIL D'AFFIRMATION DE SOI

Le passage de l'objet au sujet

Le *funk* sert de tremplin à de nombreuses artistes dans leur quête d'un recentrement sur soi et de réappropriation de leur corps et de leur sexualité. Ce processus s'opère dans un contexte de contrôle social très fort qui s'exerce sur les femmes brésiliennes, *a fortiori* les femmes noires des classes populaires, tandis que leurs corps sont simultanément hypersexualisés et invisibilisés « par l'effet de la dépersonnalisation inhérente au racisme »⁴⁷. Le discours de pathologisation de la sexualité des femmes noires possède une historicité propre qui renvoie directement à la période de l'esclavage. Dans son article « *Mama's Baby, Papa's maybe* »⁴⁸, Hortense Spillers évoque la façon dont l'esclavage a constitué un vol du corps des captifs et particulièrement des captives, le réduisant à une simple chair (*flesh*) désirable pour le maître. Ce processus de « pornotropisme » s'accompagne d'une dépossession du corps, de sa vitalité et de ses désirs, tout en le renvoyant à une altérité⁴⁹. Ainsi, le viol et les sévices sexuels avaient pour fonction de rappeler aux femmes esclaves « l'immuabilité essentielle de leur féminité », synonyme de passivité, d'acceptation et de faiblesse⁵⁰. Au Brésil, pays qui n'a mis fin à l'esclavage qu'en 1888, ce processus simultané d'exotisation, d'hypersexualisation et d'objectification a été projeté sur le corps de toutes les femmes afrobrésiliennes, mais également sur la figure fantasmée de la *mulata*⁵¹. Ce terme est une catégorie polysémique qui fait référence à une femme « aux origines mixtes », tout en évoquant une image de volupté, de sensualité et une capacité à danser la *samba*⁵². Cette représentation a été réifiée et instrumentalisée par l'État brésilien post-esclavagiste dans sa promotion d'une idéologie du métissage propre à ce qui a été appelé la démocratie raciale. Le corps de la *mulata* a ainsi été érigé en symbole d'une mixité « caractéristique du peuple brésilien »⁵³. À l'heure d'aujourd'hui, cette représentation de la femme brésilienne métisse, à la fois sensuelle et disponible, continue d'être exploitée, notamment lors d'événements dénommés « *shows da mulata* »⁵⁴ qui visent à promouvoir le Brésil à l'international, et a largement contribué à faire du Brésil une destination attractive en matière de tourisme sexuel⁵⁵. Si la *mulata* peut également être performée par certaines femmes de manière stratégique, à des fins lucratives⁵⁶, il n'est pas moins vrai que de nombreuses femmes souffrent d'être associées à cette représentation dans le cadre d'un processus de stéréotypage, comme le rapporte mon interlocutrice activiste antiraciste et féministe, Stéphanie.

Pour la femme que je suis, qui est vue comme fougueuse, qui rentre dans le stéréotype de la figure de la *mulata* qui est perçue dans les livres comme sexualisée, c'est toujours la vision que je veux du sexe, que je suis chaude, que je suis disponible... Indépendamment de la façon dont je m'habille, donc même si je ne mets pas quelque chose de court, je vais être vue d'une façon sexualisée⁵⁷.

Par ailleurs, il est également important de noter que ce stéréotype contribue à renforcer l'idéologie raciste du colorisme⁵⁸ encore très présente au Brésil, dans la mesure où la *mulata* est représentée comme un être

⁴⁷ Dorlin et Wallace, 2008, 77.

⁴⁸ Spillers, 1987.

⁴⁹ Ibid., 67.

⁵⁰ Davis, 1983, 36.

⁵¹ Le terme de *mulata*, qui désigne une femme brésilienne noire ou métisse, est hérité d'une conception raciste de la formation du peuple brésilien et fait référence à la mule pour évoquer un « croisement entre les deux races blanche et noire » (Kilomba, 2019, 11). Cette perspective se retrouve dans le Dictionnaire universel de 1852 : « On désigne sous ce nom, dans l'espèce humaine, les individus engendrés par un sujet de variété blanche ou européenne avec un sujet de la variété nègre » (Lachâtre, 1852). Certains auteurs du dix-neuvième siècle, tel Nina Rodrigues, affirmait que la *mulata* incorporait un caractère hypersexualisé propre aux personnes noires, de manière exacerbée « avec la *mulata*, la sensualité peut atteindre le point des perversions sexuelles morbides » (Rodrigues, 1957 [1894], 153). Tandis que d'autres auteurs du vingtième siècle, tel Gilberto Freyre, avançaient que ce terme de *mulâtre* aurait été choisi pour établir un parallèle entre les fesses « charnues et bombées » de l'animal et celle des femmes désignées (Freyre, 1979, 54).

⁵² Pravaz, 2003, 116.

⁵³ Ibid., 123.

⁵⁴ Giacomini, 1994.

⁵⁵ Gilliam, 1998.

⁵⁶ Angela Gilliam (1998, 65) évoque ainsi une carnavalisation de la pauvreté qui pousse des femmes démunies socioéconomiquement à effectuer une performance stratégique de *mulatice*.

⁵⁷ Entretien avec Stéphanie, le 16 janvier 2017 à São Paulo.

⁵⁸ Ce terme renvoie au fait d'introduire une hiérarchie en fonction de la tonalité des couleurs de peau, construite par rapport au référentiel blanc.

« hybride », incorporant une mixité raciale tout en se rapprochant du référentiel de la blancheur décrit comme étant la condition humaine idéale⁵⁹. Ainsi, certaines afro-féministes brésiliennes, telle Sueli Carneiro, ont souligné que le corps des femmes noires qui ne correspondent pas à ce stéréotype, continue d'être également objectifié ; mais leur beauté n'est pas pour autant valorisée, puisque leur corps est construit en opposition au mythe de la fragilité imputé aux femmes blanches. Elle le dit en ces termes :

Quand nous parlons de briser le mythe de la fée du logis, de la muse idolâtrée des poètes de quelles femmes parlons-nous ? Les femmes noires font partie d'un contingent de femmes qui ne sont fées de rien du tout, qui sont décrites comme des anti-muses de la société brésilienne, car le modèle esthétique de la femme est la femme blanche. (...) Nous faisons partie d'un contingent de femmes pour lesquelles les offres d'emploi soulignent : « Bonne apparence exigée »⁶⁰.

Une autre représentation de la femme hypersexualisée transparaît au Brésil avec la figure de la *novinha*, terme qui désigne les jeunes adolescentes issues de milieux périphériques qui sont « nouvelles et vierges »⁶¹, et dont la sexualité fait l'objet d'une attraction et d'une sacralisation allant de pair avec une dépossession. Il existe effectivement une idée, ancrée au sein de la société brésilienne, que ces jeunes *novinhas* sont mal éduquées et deviennent forcément de mauvaises mères lorsqu'elles se retrouvent enceintes à cause d'une sexualité incontrôlée⁶². Ces représentations de la *mutata* et de la *novinha*, et plus globalement l'objectification qui concerne l'ensemble des femmes noires brésiliennes, illustrent ainsi l'enchevêtrement de stéréotypes sur la race et le genre qui contribuent à dépeindre majoritairement les femmes noires et métisses de classe populaire comme des êtres incapables de contrôler leurs pulsions sexuelles et de gérer leurs décisions en matière de reproduction⁶³. Comme me l'a confié mon interlocutrice Aika, parler de sa sexualité est perçu comme « sale » quand on est une femme, et la capacité d'attendre le « bon moment » est révélateur de la capacité à être une « vraie femme »⁶⁴. Dès lors, les femmes sont prises en étau. D'une part, elles sont conditionnées par un discours moralisateur qui les conduit à « mettre sous silence leurs désirs » et à se conformer à une « morale féminine » qui « s'impose à travers une discipline de tous les instants et qui concerne toutes les parties du corps »⁶⁵. D'autre part, malgré des efforts permanents pour « tenir le corps » – « même si je ne mets pas quelque chose de court, je vais être vue d'une façon sexualisée » – elles semblent dépossédées de leur image qui est souvent ramenée à leur sexualité.

Dans ce contexte, le *funk* est perçu comme un support permettant de procéder à un recentrement sur soi. Cela passe principalement par le fait de se positionner comme un sujet actif, mais également de se donner l'opportunité d'affirmer ses désirs, notamment dans un contexte de moralisation des conduites pesant sur les femmes. C'est ainsi que l'expriment mes enquêtées : « Cette question du corps, le *funk* a été pionnier là-dedans, l'appropriation de son corps et de sa sexualité »⁶⁶. « Je pense qu'affirmer qu'il y a plus de liberté du corps de la femme noire dans les régions périphériques, c'est ignorer tout le contrôle social de la religion catholique et aujourd'hui évangélique qui est particulièrement présent dans ces espaces. (...) Donc je pense que dans ces espaces, le *funk* leur permet de se mettre au centre du plaisir, ça rétablit une symétrie »⁶⁷.

Les *funkeiras* émergentes sur la scène du *putaria* depuis les années 2000 ont ainsi manifesté l'importance de se réapproprier leur corps et leur sexualité, dans un contexte où l'impératif primordial était celui de satisfaire les besoins d'un partenaire masculin, en mettant au second plan leurs propres désirs. A ce sujet, il est intéressant de noter que l'expression « *dar* », qui signifie donner et est souvent employée par des femmes au

⁵⁹ Kilomba, 2019, 13.

⁶⁰ Carneiro, 2003, 50-51.

⁶¹ Moreno, 2011, 12.

⁶² En témoignent les débats autour d'un viol collectif qui a eu lieu à la suite d'un *baile funk* en 2016 et qui a fait l'objet d'une exploitation médiatique consistant à incriminer l'ensemble des personnes participantes aux *bailes funk*, renvoyant une fois de plus les classes populaires et les personnes noires à une forme d'incivilité qui leur serait caractéristique. Certains internautes ont imputé, au moins partiellement, la responsabilité du viol à la jeune femme « irresponsable de s'être rendue à un *baile funk*, qui plus est vêtue d'une mini-jupe ou un petit short et sûrement pas de culotte » (commentaire d'un internaute à l'article du *Correio Braziliense* publié le 26/05/2016 par Estado de Minas, consulté le 01/07/2019).

⁶³ Reed, 1992, 34.

⁶⁴ Moreno, 2011, 11.

⁶⁵ Bourdieu, 1990, 45.

⁶⁶ Termes de Sami, musicienne, interviewée le 18 janvier 2017 à Rio de Janeiro.

⁶⁷ Termes de Stéphanie, activiste féministe noire, interviewée le 16 janvier 2017 à São Paulo.

Brésil pour évoquer leurs rapports sexuels avec des hommes, est réappropriée par plusieurs *funkeiras* par une tournure de phrase qui leur permet de se mettre en position de choix, sous la forme de « *Eu dei pra ele* » (« j’ai donné pour lui »), ou encore « *Sou eu que te dou prazer* » (« c’est moi qui te donne du plaisir ») suivant la fameuse formule de la *funkeira* Valesca, pionnière du *putaria*.



Photo du groupe *Afrofunk* publiée le 6/03/2017 sur son site facebook⁶⁸, on peut lire l’inscription « *eu dei para ele* » (« j’ai donné pour lui » sur le mur à gauche)

Les paroles des chansons de *funkeiras* appartenant au registre du *putaria* évoquent ainsi de manière très explicite des pratiques sexuelles qu’elles souhaitent effectuer avec leur partenaire, tout en édictant les conduites que celui-ci doit adopter, comme c’est le cas dans la chanson « *Eu por cima e tu por baixo* » (« Moi au-dessus et toi en dessous ») de MC Dandara, ou « *Prostituto* »⁶⁹ de Deize Tigrone que l’on retrouve ci-dessous.

Donne une fessée (*Bate uma punheta*)
 Je veux ta bite debout (*Quero seu pau de pé*)
 Suce ma chatte (*Chupa minha buceta*)
 Viens, lèche petit cul (*Vem, lambe cuzinho*)
 Lèche (*Lambe*)

L’enjeu principal du discours du *putaria* est ainsi de réfuter des codes de passivité ou de discrétion attendus de la part d’une femme, et *a fortiori* d’une femme noire, tout en incorporant et en subvertissant le caractère

⁶⁸ <https://www.facebook.com/afrofunkrio/photos/a.1593465627562811.1073741827.1593457067563667/1882806415295396/?type=3&theater> (consulté le 01/07/2019)

⁶⁹ Clip de Deize Tigrone ft. Jaloo - *Prostituto* (Videoclipe Oficial), *Funk na caixa*, ajouté le 30 oct. 2012.

hypersexualisé qui leur est paradoxalement imputé⁷⁰. Il s'agit généralement d'énoncer explicitement ses désirs à des hommes qui doivent les exécuter, mais parfois également de se mettre en position active en faisant le choix de donner du plaisir à des partenaires masculins multiples⁷¹. De fait, comme l'a défendu une auteure⁷², le *funk putaria* ne participe pas nécessairement d'une déconstruction des rapports de genre normatifs et hétérosexuels, et en cela il peut prendre le risque de naturaliser des positions genrées en réactualisant une dichotomie. Il y a donc une ambivalence manifeste : bien que les discours et les performances permettent de se positionner en tant que sujets actifs, les femmes qui les effectuent ne s'inscrivent pas nécessairement dans une perspective de « dé-phallocalisation » du corps et de la culture⁷³. Toutefois, certains messages de *funkeiras* vont bel et bien dans ce sens, comme le montre la photo ci-dessous, postée par la célèbre *funkeira* Tati Quebra Barraco sur Instagram :



« Ta bite n'est pas le centre du monde », ⁷⁴ photo postée sur Twitter par la *funkeira* Tati Quebra Barraco le 13 février 2019.

Se pose ainsi la question de la limite des performances basées sur un renversement de la domination. Cette façon de transgresser les normes de genre contient-elle un réel potentiel de transformation de l'ordre social ? Ou bien, tout en outrepassant les codes de la bienséance féminine, ce type de transgression ne contribue-t-elle pas au contraire à confirmer la norme et les rapports de force entre les genres⁷⁵ ? Cette interrogation avait notamment été posée par bell hooks au sujet de l'artiste Tina Turner : « Le modèle fictif de Turner d'une *agency* noire et féminine reste ancrée dans des notions mysogynistes. Au lieu d'être un érotisme basé sur le

⁷⁰ Cette analyse rejoint celle de Gilberto Moreno (2011, 12) à propos des jeunes adolescentes qui performant le stéréotype de la *novinha* dans le *funk*, et ainsi « cherchent à subvertir les attentes d'identité et de genre qui leur incombent ».

⁷¹ Osmundo Pinho (2007, 138) rappelle en évoquant cette figure de l'amante performée dans le *funk*, que la liberté conférée par le fait de coucher avec plusieurs hommes est toute relative dès lors que les désirs de la femme en question sont mis au second plan par rapport à ceux de plusieurs hommes qu'il s'agit de satisfaire.

⁷² Lopes, 2011, 195.

⁷³ Cixous, 1976, 10.

⁷⁴ <https://twitter.com/TatiQBOfficial/status/1095809690531975168> (consulté le 01/07/2019)

⁷⁵ Reysoo, 1992, 50.

plaisir, il est impitoyable, violent ; il s'agit de femme usant de son pouvoir sexuel pour faire violence au mâle autre »⁷⁶. Toutefois, l'un de mes principaux arguments, que je développe dans la suite de cet article, est qu'au-delà de l'emprunt des codes, du langage et des comportements caractéristiques d'une masculinité hégémonique et donc de l'« inversion symbolique des rôles de genre » qui contribue à les perpétuer⁷⁷, les *funkeiras* contestent ouvertement les normes de bienséance que l'on attend d'une femme pour qu'elle soit « respectable » et respectée. Elles entendent remettre en cause les jugements moraux et les processus de stéréotypages associés à certains choix ou comportements en lien avec leur sexualité et ce faisant, subvertir les attentes qui pèsent sur elles.

Une autre limite à l'auto-érotisation soulevée par la littérature sur le *funk* est celle de l'injonction à chanter du *putaria* pour obtenir une visibilité sur la scène musicale, comme l'ont confiées MC Dandara⁷⁸ et Tati Quebra Barraco lors d'interviews : « Je suis devenue la 'pute' du *funk* et c'est seulement comme ça que j'y ai développé mon espace »⁷⁹ ; « Je ne peux pas chanter de musique romantique. Les personnes n'attendent pas cela de Tati »⁸⁰. La présence d'un dispositif d'« industrialisation de l'érotisme »⁸¹ conditionné à des intérêts économiques encadre les pratiques de *funkeiras* renommées et actives sur la scène du *putaria*. L'hypersexualisation et l'auto-érotisation du corps peuvent alors apparaître comme le seul mode possible de visibilité, entravant à nouveau la capacité des femmes, *a fortiori* des femmes racialisées et issues de milieux périphériques, d'obtenir une légitimité basée sur la reconnaissance d'autres caractéristiques et aptitudes.

Toutefois, le visuel des clips ne s'accompagne pas nécessairement d'une mise en scène de soi érotisée par les *funkeiras* qui effectuent le discours. C'est, par exemple, le cas de Deize Tigrona qui dans ses clips s'entoure de danseurs pratiquant le *rebolado*, sans s'adonner elle-même à la danse. C'est également le cas dans le clip de la chanson « *Mamãe da putaria* »⁸² (La « maman » du *putaria*) de Tati Quebra Barraco, MC Carol et Heavy Baile, où le visuel renvoie à une hypersexualisation du corps des hommes qui sont par ailleurs également les chanteurs du groupe Heavy Baile. Dans le cas de cette chanson, l'objectification des hommes est renforcée par les paroles des *funkeiras* Tati Quebra Barraco et MC Carol qui dictent leurs désirs et leur volonté aux hommes, tout en se mettant en scène conformément à la figure de « *pure pussy* », définie par bell hooks comme « une personne pour qui la performance sexuelle est centrale, et un aspect déterminant de son identité »⁸³.

Je suis Tati Quebra Barraco, je dispense d'être présentée
(Sou Tati Quebra Barraco, dispenso apresentação)
 Je suis la terreur des gars qui pensent que je suis une « grosse pute »
(Sou o terror dos carinha que pensam que são putão)
 Tati de la CDD (*favela* cité de Dieu) a une histoire à te raconter
(A Tati tá CDD, tenho uma história pra contar)
 La maman du *putaria* est venue pour t'enseigner
(A mamãe da putaria que chegou pra te ensinar)
 Si je te demande de sucer, tu vas sucer
(Se eu mandar chupar, tu vai chupar)
 Si je t'envoie mettre, met tout
(Se eu mandar botar, bota tudo)

⁷⁶ hooks, 2015, 69.

⁷⁷ Blok, 2001, 220.

⁷⁸ Le nom de Dandara fait référence à une héroïne afro-brésilienne symbole de la résistance anti-esclavagiste.

⁷⁹ MC Dandara in Lopes, 2011, 167.

⁸⁰ Tati Quebra Barraco in Essinger, 2005, 218.

⁸¹ Faour, 2006, 345.

⁸² Clip « *Mamãe da Putaria* » de Heavy Baile, Tati Quebra Barraco & MC Carol (Clip officiel), posté par Heavy Baile le 8 mars 2019.

⁸³ hooks, 1989, 137.

Le « cri de la liberté » contre la « politique du silence »

Il existe une dissonance entre ces modes de subjectivation des *funkeiras* et la stratégie de « mise sous silence » des désirs et de la sexualité préconisée par de nombreuses féministes et également par un courant de la pensée du *Black feminism*, dit de la deuxième vague qui, en réaction à la diffusion de stéréotypes négatifs sur la race, la classe et le genre, proposent d'appliquer ce qu'Higginbotham⁸⁴ décrit comme une « politique du silence ». Il s'agit d'une stratégie politique consistant à rendre les désirs invisibles et à promouvoir une « moralité victorienne », dans l'espoir de se débarrasser de l'image de la femme noire aux pratiques sexuelles immorales⁸⁵. Cette problématique a également été théorisée par Erica Edwards dans le contexte des États-Unis de l'après-guerre à travers sa notion de « noir normal » : cette notion renvoie à un discours qui conditionne l'inclusion des femmes noires dans le projet national à une forme d'exemplarité, en véhiculant « des représentations d'assainissement et de pathologisation du sexe et de la sexualité noire »⁸⁶. Or, la « politique du silence » n'a en rien permis de mettre un terme aux stéréotypes négatifs affectant les femmes noires. Au contraire, elle a conduit à une diabolisation d'une partie des femmes dont le comportement a alors été perçu comme « déviant » car représentant « une menace pour les représentations incombant à l'ensemble des personnes noires »⁸⁷. De la sorte, cette injonction a conduit de nombreuses femmes de classe populaire à se sentir marginalisées par les combats féministes, à l'image de la mère de Laura Alexandra Harris :

Ma mère et mes copines furent pour moi des exemples de féministes : elles incarnaient ces images de femmes à talons hauts, maquillées, décolletées, parfumées, que le féminisme voulait laver et libérer. Et lorsqu'elles refusèrent une libération qui pour elles s'apparentait à une forme de répression, le féminisme les a rejetées. Les féministes ne savaient peut-être pas que ces femmes se fichaient d'elles. Ma mère et toutes ces « nanas » se fendaient la pêche ensemble, sortaient faire la java, allaient au bowling en quête de possibles exploits sexuels. Elles étaient bien décidées à se marrer un peu avant qu'il ne soit trop tard. Revendiquer ses désirs et les nommer : ce fut cela, la révolution féministe de ma mère⁸⁸.

Les discours portés et les pratiques développées par les femmes *funkeiras* qui, on l'a vu, renvoient à un recentrement sur soi et à une valorisation de la sexualité féminine, peuvent ainsi être mis en perspective avec une « nouvelle vague » d'afro-féministes américaines qui tentent de développer une perspective « noire queer féministe »⁸⁹, c'est-à-dire de passer d'une « politique du silence à une politique d'articulation »⁹⁰ ou tout simplement de développer une « politique du plaisir »⁹¹. Comme l'affirme Joan Morgan, en se réappropriant la définition de l'érotisme d'Audre Lorde, « il s'agit d'exiger une conception de l'érotisme qui fasse de la place pour des corps honnêtes qui aiment aussi *baiser* »⁹². Cette conception entre en résonance avec celle manifestée par plusieurs *funkeiras*, notamment Deize Tigrana qui utilise l'expression « cri de liberté » pour

⁸⁴ Higginbotham, 1992, 266.

⁸⁵ Hammonds, 2004, 316.

⁸⁶ Edwards, 2015, 143.

⁸⁷ Hammonds, 2004, 306.

⁸⁸ Harris, 1996 in Dorlin et Wallace, 2008, 194.

⁸⁹ « La base du féminisme noir-queer peut parfaitement changer d'un jour à l'autre (...) la façon dont il comprend le plaisir et la sexualité, comme des corps en quête de droits et de salaires, s'effectue sur un mode que le féminisme des débuts ne pouvait pas concevoir : un mode qui pour exiger des droits politiques ne réclame pas la conformité à des modèles « idéaux », qu'il s'agisse du genre ou du plaisir » (Harris in Dorlin et Wallace, 2008, 218).

⁹⁰ Evelyn Hammonds affirme ainsi : « En renversant la 'politique du silence', le but ne peut être simplement d'être vu : la visibilité en soi n'efface pas une histoire du silence et ne remet pas en cause la structure du pouvoir et de la domination, symbolique et matérielle, qui détermine ce qui peut être vu ou non. L'objectif devrait être de développer une 'politique de l'articulation'. Cette politique s'appuierait sur l'interrogation de ce qui permet aux femmes noires de parler et d'agir. Les sexualités féminines queer noires ne sont pas non plus de simples identités. Elles représentent plutôt des terrains discursifs et matériels où il existe la possibilité d'une production active de la parole, du désir et de l'action » (Hammonds, 2004, 312).

⁹¹ Morgan, 2015.

⁹² Ibid., 39.

qualifier son message de libération sexuelle adressé à la fois aux hommes et à l'ensemble de la société brésilienne⁹³, et réfute l'idée d'un « renversement de la domination » dans le *funk putaria*.

D'autres *funkeiras* émergent sur la scène du *funk*, telle Carol Felix qui emprunte au style du *funk raiz*⁹⁴. Lors d'un entretien qu'elle m'a accordé, cette dernière met en avant l'importance de la notion de respect, gage de crédibilité pour diffuser un message politique : « Riccardo est comme ma 'nounou' (*minha babá*), il me dit que je devrais être plus féminine... Mais seulement, je ne réussis pas à être féminine car la vie n'a jamais été facile pour moi, je chante la réalité de ce que j'ai vécu... et tout ce que j'ai vécu jusqu'à aujourd'hui, je le montre sur scène. Je cherche du respect »⁹⁵. En soulignant l'écart qui existe entre le fait de réaliser une « performance féminine » et la volonté de diffuser un message politique, Carol Felix pointe la difficulté qu'il y a à combiner auto-érotisation et crédibilité. Elle dit toutefois avoir beaucoup d'admiration pour les *funkeiras* renommées qui cherchent à déconstruire ces normes en s'affranchissant des diktats d'« invisibilisation des désirs ». C'est en ce sens qu'elle-même se revendique héritière des artistes du *funk putaria* : « Je pense que la femme peut montrer son corps, chanter... Faire ce qu'elle veut, car le théâtre est une scène. MC Katia, Deize Tigrana... Ces femmes avaient la vision d'un homme. Parce que l'homme, s'il arrive sur scène, on le respecte, alors que la femme, avant, n'était pas respectée, pas prise au sérieux. Elle n'avait pas le même positionnement⁹⁶. Ces femmes ont gagné leur place sur la scène *funk* qui était très machiste et ont permis que d'autres chanteuses de *funk* comme moi, MC Marcella, MC Sabrina, suivent »⁹⁷. L'ambivalence manifeste par rapport à l'auto-érotisation rapportée par Carol Felix semble donc confirmer qu'au Brésil comme aux États-Unis, ces injonctions sont liées à la stratégie de mise sous silence des désirs, trop souvent imposée aux femmes. Le fait d'énoncer ses propres désirs et de parler de sexe, même en réifiant des rapports genrés et hétéro-normatifs, participe donc d'une transgression manifeste des normes de respectabilité.

SUBVERSION, SORORITE ET FEMINISME PAR LA PRATIQUE

« Je suis pute à 100% » : donner une nouvelle signification aux termes par l'appropriation d'identités infâmantes

Les modes d'expression et performances de nombreuses artistes féminines de *funk* ne visent pas seulement à affirmer leurs propres désirs et plaisirs ; souvent ils entendent redonner une visibilité à la réalité de nombreuses femmes qui pratiquent des activités liées à la prostitution, ou plus globalement dont le comportement envers les hommes est décrié. C'est ce dont témoigne notamment Taisa :

Dans la périphérie il y a beaucoup de filles, même issues de la classe moyenne, qui se prostituent. C'est un choix facile, il y a toute cette histoire du tourisme sexuel, etc. Dans la périphérie, tu dois tout assumer (*bater no peito*), si tu es une prostituée, si tu es une *funkeira*, si tu es une *favelada*... Donc je pense que le *funk* c'est aussi d'assumer et d'affirmer ses identités⁹⁸.

Ce que clame Taisa, c'est que, pour se revaloriser soi-même, il faut assumer et clamer ses identités sur la base d'expériences vécues, même si celles-ci sont perçues comme illégitimes voire déviantes. Les femmes *faveladas* peuvent ainsi donner une nouvelle signification aux expériences révélées, et par là procéder à une « réarticulation », au sens défini par Patricia Hill Collins, puisque « nommer devient un moyen de transcender les limitations des oppressions croisées (*intersecting oppressions*) »⁹⁹.

Les termes que les *funkeiras* du *putaria* se réapproprient renvoient à des catégories infâmantes telles que *puta* (pute), *cachorra* (chienne), *piranha*, *vagabunda* (terme fortement mobilisé par Bolsonaro durant sa

⁹³ Interview Deize Tigrana: « Escambo de Ideias : Funk, Cultura e Feminismo com Deize Tigrana », postée sur youtube le 29/09/2016 par Desafabo social, lien URL égaré, consulté lors de la transmission en live le 29/09/2016.

⁹⁴ Ce sous-genre du *funk* qui signifie littéralement *funk racine*, renvoie au *funk* des débuts. Il est expressément politique et vise à décrire ou dénoncer le quotidien des personnes vivant en *favelas*.

⁹⁵ Entretien avec Carol Felix, Rio de Janeiro, le 3 janvier 2017.

⁹⁶ *Lugar* en référence au « *lugar de fala* », le « lieu de parole ».

⁹⁷ Entretien avec Carol Felix, Rio de Janeiro, le 3 janvier 2017.

⁹⁸ Taisa, entretien du 10 novembre 2016 à Rio de Janeiro.

⁹⁹ Collins, 2002, 118.

campagne, qui se traduit littéralement par vagabonde lorsqu'il est décliné au féminin et qui renvoie à toute forme d'altérité par rapport à un modèle dominant ; il ne s'applique donc pas seulement aux femmes noires des *favelas* mais à beaucoup d'autres catégories de la population pour les disqualifier, tels les pauvres, les personnes LGBT, les soutiens de Lula). La réappropriation de tels termes traduit donc une stratégie de représentation de la part des femmes marginalisées pour leur comportement ou leur statut. Il s'agit bien d'une représentation au sens politique du terme [*vertreten*], si l'on reprend la distinction introduite par Gayatri Spivak entre *vertreten* et *darstellen* qui, lui, renvoie à la représentation au sens figuratif¹⁰⁰. C'est ce qu'affirme MC Dandara, interprète de la chanson « *eu por cima, tu por baixo* » (moi en haut, toi en bas) évoquée précédemment, lorsqu'elle chante : « C'est la fin de la semaine, je vais au *baile*. Je rentre au petit matin. J'y vais déjà vêtue d'une robe sans culotte (...) Quand je suis avec toi, je suis pute à 100 % »¹⁰¹. Dans une interview accordée à Adriana Lopes, la chanteuse affirmait ainsi que « si c'est des prostituées dont on parle mal, c'est en leur nom que je vais chanter du *funk* »¹⁰². Et dans la même direction, Valesca Popozuda, l'une des pionnières du *funk putaria* précédemment évoquée, écrit dans son livre :

Avec les paroles du *funk*, nous parlons souvent de sujets interdits, nous touchons au plus profond des blessures de la société. Pourquoi je ne peux pas chanter la vie ou le travail d'une professionnelle du sexe ? Elle ne gagne pas (d'argent) pour cela ? Elle ne le tourne pas en sa faveur ? Quel est le problème ? La couturière utilise les mains, le locuteur utilise la bouche. La prostituée utilise le sexe pour travailler. Le *funk* est là pour casser les préjugés et porter la vérité sur la société à qui veut l'entendre¹⁰³.

Parmi les enquêtées *funkeiras* que j'ai rencontrées et qui bénéficient de moins de visibilité que les deux artistes citées précédemment, certaines comme Carol Felix mettent également en avant le « caractère insidieux du stigmatisme de la putain »¹⁰⁴, qui isole les femmes et entrave le développement d'une sororité :

Les féministes pensent que c'est une erreur que la femme montre, vende le corps. Je pense que vendre le corps ce n'est pas forcément bien, mais je n'incrimine pas. Car chaque femme connaît ses limites et sait ce qui se passe chez elle, quand elle doit faire ça pour soutenir sa famille (*sustentar*), par nécessité, pour l'argent. Il y a beaucoup de gens qui ont blâmé la *funkeira* Valesca Popozuda en l'appelant la « femme filet de viande » (*mulher filé*). Mais leur travail est de montrer et d'affirmer leur corps : qu'il t'appartient et que tu en fais ce que tu veux¹⁰⁵.

Carol Felix affirme ainsi qu'elle ne considère pas la prostitution souhaitable *a priori*, mais qu'elle est consciente des contraintes financières qui conduisent certaines femmes à exercer ce type d'activité. Autrement dit, elle souligne qu'il est primordial de se détacher de tout jugement de valeur, contrairement à la vision prônée par certaines féministes abolitionnistes¹⁰⁶. Ce faisant, Carol Felix se positionne clairement contre le clivage entre femmes, entre celles qui sont « honorables » et celles qui ne le sont pas. Elle affirme également que les femmes prostituées ne font pas qu'exercer un travail qui permet de nourrir le foyer ; elles se battent aussi pour que chaque femme puisse, si elle le désire, montrer son corps et en faire l'usage qu'elle souhaite. Elle dénonce ainsi l'idée selon laquelle « toute une série de libertés (seraient) incompatibles, pour une femme, avec la notion de légitimité¹⁰⁷ ». L'enjeu que représente la sororité entre femmes pour détourner le stigmatisme de la *puta* est d'autant plus marqué pour les femmes issues des *favelas* brésiliennes qu'elles se voient plus facilement assigner ce statut, indépendamment de leurs pratiques sexuelles, en raison de préjugés liés à la race, à la classe sociale, et au genre. De la même manière que certaines femmes sont décrites comme *mulata* ou *novinha*, d'autres se voient imputer le caractère de *puta* comme si cette caractéristique était une composante structurante et essentielle de leur identité, en niant qu'il s'agisse d'un statut social étroitement lié à des rapports de pouvoirs¹⁰⁸. La réappropriation de termes renvoyant directement à des identités infamantes liées aux pratiques sexuelles autorise ainsi une autodétermination, tel que le décrit Gail Pheterson

¹⁰⁰ Spivak, 2010 [1988], 70.

¹⁰¹ « *Fim de semana vou pro baile, só voltou de manhazinha, já vou preparada de vestido sem calcinha (...) Quando eu tô contigo eu sou puta 100%* ». Paroles de la chanson de MC Dandara- « *Eu por cima, tu por baixo* », ajoutée le 28 septembre 2018 par Jc Sheik.

¹⁰² Lopes, 2011, 184.

¹⁰³ Valesca, 2016, 68.

¹⁰⁴ Pheterson, 2001, 16.

¹⁰⁵ Entretien avec Carol Felix, Rio de Janeiro, le 3 janvier 2017.

¹⁰⁶ Mariana Caetano (2013, 25) discute dans son mémoire le fait que certaines féministes, le plus souvent issues de classes aisées, désapprouvent les conduites et performances des *funkeiras* et contribuent à les associer à une « féminité abjecte ».

¹⁰⁷ Pheterson, 2001, 16.

¹⁰⁸ Ibid.

pour parler des prostituées sur lesquelles il avait enquêté dans les années 1990 : « Les militantes pour les droits des prostituées, se méfiant des coûts de la légitimité, tentent de désamorcer la brûlure du stigmate de putain en assumant sans honte l'insulte, d'une manière très comparable aux lesbiennes qui ont assumé le mot 'gouine' »¹⁰⁹.

Dans le cas des *funkeiras*, la solidarité avec les femmes se manifeste également envers les femmes stigmatisées en raison de leur orientation sexuelle¹¹⁰. J'ai eu notamment l'occasion de me rendre à une soirée *velcro* (expression péjorative pour qualifier les femmes lesbiennes et réappropriée par celles-ci dans une perspective de subversion) en présence de Deize Tigrona, au cours de laquelle elle interpellait le public en mobilisant le terme de *sapatão* (terme également péjoratif et synonyme de « camionneuse » en français). La perspective des *funkeiras* est donc similaire à celle préconisée par Judith Butler : prononcer les termes injurieux afin de pouvoir les retravailler et faire évoluer leur signification, non de les figer et de préserver leur pouvoir d'injurier. « Les termes utilisés pour nous héler sont rarement ceux que nous choisissons (...) ; mais ces termes que nous ne choisissons jamais vraiment sont l'occasion de quelque chose que nous pouvons peut-être encore appeler une 'puissance d'agir' : ils sont l'occasion de la répétition d'une subordination originaire à une autre fin, dont le futur reste partiellement ouvert »¹¹¹.

Le fait de s'appropriier les termes *puta*, *piranha* et *cachorra*, reproduit sans doute la violence de l'injure, mais permet dans le même temps de changer progressivement le sens donné à ces termes. Plus précisément, leur appropriation par les *funkeiras* contribue à modifier la perception des pratiques stigmatisées, à savoir des relations avec des partenaires multiples ou tout simplement une sexualité active. Il s'agit ainsi, pour reprendre les termes de Judith Butler, de « se réapproprier la force du discours en le détournant de ses contextes précédents »¹¹². Toutefois, une telle stratégie connaît deux limites. Se présenter exclusivement dans une posture volontairement transgressive risque, en premier lieu, de réactiver la dichotomie qui oppose « femme victime » et « femme résistante ». Le fait de définir son identité sur une caractéristique individuelle controversée expose effectivement à des risques d'essentialisme, et réitère l'amalgame entre identité et comportement ou statut social lié à un contexte déterminé. La seconde limite peut être résumée par la célèbre phrase d'Audre Lorde : « Les outils du maître ne détruiront jamais la maison du maître »¹¹³. Plus spécifiquement, réifier des termes péjorativement connotés, qui possèdent une historicité propre et sont liés aux cadres dominants, conduit à accepter comme réel le rapport de force et la construction hiérarchique du terme : « Ces tentatives permanentes de retournement du contenu infâmant des catégories, de réappropriation positive des identités stigmatisées, s'inscrivent dans des stratégies de luttes étroitement déterminées par les conditions matérielles induites par le rapport de force »¹¹⁴.

Na sua cara. La subversion par le corps

De la même manière que la reconnaissance de l'individu le conditionne pour devenir sujet dans une dynamique d'interpellation¹¹⁵, la performance artistique et le choix de la mise en scène du corps par un individu sont, dans une certaine mesure, contraints par les normes de genre¹¹⁶. Il ne faut donc pas se méprendre. Les techniques du corps associées au style musical du *funk carioca* sont hétéro-normatives et basées sur une dichotomie masculin/féminin, comme en témoigne Taisa lorsqu'elle évoque la danse enseignée dans ses cours d'*Afrofunk* : « Dans le *funk*, il y a le *passinho* et le *rebolado* qui est la danse féminine. Nous faisons le *rebolado* »¹¹⁷. Le *rebolado* renvoie donc à une « façon hautement féminine de

¹⁰⁹ Ibid., 18.

¹¹⁰ Mariana Caetano observe également ce phénomène en analysant la façon dont la chanteuse Valesca lutte contre l'homophobie (Caetano, 2013, 116-119).

¹¹¹ Butler, 2004b, 74.

¹¹² Ibid., 2004b, 77.

¹¹³ "The master's tools will never dismantle the master's house", Lorde, 2007, 110.

¹¹⁴ Dorlin, 2005, 95..

¹¹⁵ Butler, 2011, 171.

¹¹⁶ Butler, 2004a, 65.

¹¹⁷ Entretien avec Taisa, Rio de Janeiro, le 10 novembre 2016.

danser »¹¹⁸, comme en témoigne l'expression *bondes* qui désigne des jeunes hommes qui disent performer « comme des presque-femmes (*quase-mulher*) », à l'image de l'ex-drag queen Lacraia¹¹⁹. Un autre exemple de cette polarisation du genre est celui des performances hautement sexualisées que l'on peut voir dans les clips de Lia Clark, Drag Queen et *funkeira* paulista, qui connaissent un fort succès depuis 2016 notamment grâce à sa chanson « Trava Trava »¹²⁰. Lia Clark se met en scène de manière auto-érotique, flirtant avec le registre du burlesque. Mais sa performance illustre également les limites de la subversion par la parodie, que Judith Butler énonce en ces termes dans *Trouble dans le genre* : « (...) Il faut encore chercher à comprendre comment certaines répétitions parodiques sont vraiment perturbantes, sèment réellement le trouble, et lesquelles finissent par être domestiquées et circuler de nouveau comme des instruments de la domination culturelle »¹²¹. Toutefois, la parodie du genre féminin telle qu'elle est effectuée par Lia Clark rappelle également le caractère construit et performatif du genre, ramené en ce sens à un événement plus qu'à une essence : « En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même, ainsi que sa contingence »¹²². Effectivement, le genre étant performatif et non déclaratif¹²³, c'est par la répétition de la performance que les artistes de *funk* acquièrent un espace d'individuation qui leur permet de déplacer les normes esthétiques et les codes de genre¹²⁴. Carol Felix en fournit un bel exemple en se référant au jeune Gamba¹²⁵, élu « roi du *passinho* » au début des années 2000 et aujourd'hui décédé. Elle montre que ses performances mélangeant le *passinho* et le *rebolado* ont fait évoluer les codes de la danse du *funk*.

Il a été élu car il faisait une différence en mélangeant les deux... Tout le monde pensait qu'il était gay (...) il faisait cela aussi pour que les gens respectent les gays, pour faire comprendre que les gays pouvaient faire tout ce que lui faisait et inversement. Là il y a un lien avec les femmes. Beaucoup d'hommes ont commencé cet échange avec les femmes à ce moment-là, après 2010 le *passinho* et le *rebolado* ont commencé à se mélanger¹²⁶.

L'évolution récente des codes de danse dans le *funk* fait que les différents types de danse ne sont plus exclusivement assignés à une identité de genre. C'est ce que Aika évoque lorsqu'elle dit : « Non je ne crois pas qu'il y ait vraiment cette différenciation maintenant dans la danse. Malgré tout le machisme dans la périphérie, maintenant c'est moins différencié. Et même dans le hip-hop, il y a le *rebolado* pour les hommes, c'est sexy »¹²⁷. Aika confirme ainsi que certains hommes s'approprient les techniques du corps de la danse *rebolado* qui mobilise le postérieur, mais en remarquant que cette danse est « sexy » ; elle ajoute toutefois que cette danse continue de faire écho à une symbolique sexuelle. L'artiste de *funk* Linn da Quebrada – qui décline son identité multiple sous les termes de *bicha* (terme dépréciatif équivalent de « pédé » pour désigner les homosexuels masculins), trans, *preta* (noire) et *periférica* (périphérique) – s'inscrit résolument dans une perspective de dé-essentialisation du genre. Linn se définit également comme « performeuse et terroriste du genre », « *nem ator, nem atriz, atroz* »¹²⁸, ni acteur, ni actrice, mais un entre-deux. Linn montre ainsi les possibilités d'assumer une identité de genre non binaire, en produisant des performances de *funk* qui vont dans le sens d'une « contre-performativité » des identités de genre, masculine et féminine. L'artiste affirme clairement vouloir diffuser un message politique par le biais de la pratique de la musique *funk* :

J'espère donc que ma musique pourra être entendue, et avec cela, d'autres personnes pourront avoir le courage d'être, d'exister, et nous pourrions établir ces liens pour survivre. Je ne suis pas la reine de l'*empoderamento* (*empowerment*), une diva, rien de tout ça. Je ne suis qu'une *bichinha* (petit « pédé ») des *favelas*, un de plus, comme n'importe quel autre – et n'importe quel autre peut produire aussi¹²⁹.

¹¹⁸ Lopes, 2011, 158.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Clip « *Trava Trava* », ajouté par Lia Clark le 21 janvier 2016.

¹²¹ Butler, 2006, 262.

¹²² Ibid., 261.

¹²³ Dorlin, 2008.

¹²⁴ Butler, 2004a, 64.

¹²⁵ Pour la performance de Gamba, voir la vidéo « *Batalha de passinho* » (« bataille de *passinho* »), postée par BlogdaPacificaçao le 26 septembre 2011.

¹²⁶ Entretien avec Carol Felix, Rio de Janeiro, le 3 janvier 2017.

¹²⁷ Entretien avec Aika, Rio de Janeiro, le 7 février 2017.

¹²⁸ Article : « *De testemunha de Jeová a voz do funk LGBT, MC Linn da Quebrada se diz 'terrorista de gênero'* », de Néli Pereira, posté sur le site globo le 12/09/2016, (consulté le 01/07/2019).

¹²⁹ Article : « *De testemunha de Jeová a voz do funk LGBT, MC Linn da Quebrada se diz 'terrorista de gênero'* », de Néli Pereira, posté sur le site globo le 12/09/2016.

Pour revendiquer ainsi le droit à remodeler son corps à sa façon, Linn Da Quebrada passe par le biais de l'auto-érotisation et donne à voir des corps qui sortent des carcans et des modèles de beauté hégémoniques, comme dans le clip de la chanson « *enviadescer* »¹³⁰. C'est précisément le caractère érotique de la danse *rebolado* qui constitue son potentiel subversif et libérateur, raison principale pour laquelle elle est réappropriée par d'autres collectifs afro-queer ou afroféministes, tels *Afrofunk* ou *Batekoo*, que l'on retrouve dans les deux vidéos¹³¹.

Outre le *rebolado*, les regards adressés directement à la caméra constituent un autre élément qui marque le caractère d'affront et qui, littéralement, renvoient à l'expression « *na sua cara* », qui se traduit en français par « dans ta gueule ». Certains comportements, comme le doigt d'honneur ou le fait de monter sur une statue dans un espace public, expriment également une forme de déviance et renforcent l'effet subversif de la performance¹³². En ce sens, comme l'analyse Raquel Moreira¹³³, le décalage entre une performance corporelle perçue comme agressive et certains aspects d'une apparence féminine permet de rompre avec une « hétéro-féminité » et avec les normes de bons comportements de la classe dominante.

Mais il n'y a pas que la dimension subversive. La danse *rebolado* permet aussi d'investir le corps de façon positive en transgressant les normes esthétiques, de race et de genre, pour permettre de poser un nouveau regard sur la sensualité et la beauté des corps racialisés. En ce sens, le *funk* comme pratique incorporée s'apparente à une « politique du corps » (*body politic*)¹³⁴, à une « politique incorporée » (*embodied politics*)¹³⁵, ou plus globalement à une forme de politique « par le bas »¹³⁶, permettant à un grand nombre d'individus pris au croisement de rapports de domination multiples de redéfinir leur place et d'obtenir une visibilité. Plus encore, la danse *rebolado* du *funk* telle qu'elle est appréhendée par les collectifs *Batekoo* ou *Afrofunk* se situe « carrément dans les modalités chorégraphiques du noir atlantique », comme l'évoque Elizabeth Pérez à propos du *twerk*¹³⁷. Le collectif *Afrofunk* vise en effet explicitement à « insérer le *funk* dans le circuit de danse africaine » pour reprendre les mots de sa fondatrice. Il s'agit d'appréhender le *rebolado* dans son rapport dialogique et extraverti avec d'autres danses renvoyant à la fois à un patrimoine culturel afro-américain et à un héritage de lutte par le corps qui remonte à l'esclavage, voire à une « culture ancestrale » antérieure. Les exercices suivis dans les cours de danse sont explicites : certains mouvements pelviens effectués à quelques centimètres du sol sont ainsi associés à un rite pratiqué par des femmes yorubas visant à faire couler plus rapidement le sang en période de menstruation, tandis que d'autres techniques du corps sont vantées pour leurs bienfaits thérapeutiques, permettant de stimuler la sexualité.

Ainsi décrit, le *rebolado* comme d'autres « danses des fesses »¹³⁸ tels le *kuduro* angolais, le *kwassa kwassa* congolais ou le *dancehall* jamaïquain est renvoyé à une forme d'authenticité, voire à un aspect semi-mythique plutôt qu'à un assemblage globalisé¹³⁹. Qu'il s'agisse ou non d'une « invention de la tradition »¹⁴⁰, cette nouvelle signification donnée à la danse *rebolado* permet incontestablement de rattacher l'individu à l'idée d'un collectif en lutte, par le biais du corps. En d'autres termes, l'individu « fait corps » avec le groupe. Certaines techniques sont non seulement enseignées sur le mode de la transmission, mais participent d'une

¹³⁰ Clip « *Enviadescer* », posté par Linn da Quebrada, le 25 mai 2016.

¹³¹ Vidéo du collectif *Afrofunk*, postée par Trela Comunicação, ajoutée le 15 août 2016. Vidéo du collectif *Batekoo*, ajoutée le 23 févr. 2017.

¹³² Un parallèle peut ici être dressé avec l'événement qui s'est produit lors de la gay pride de 2019 à Washington DC, lorsqu'une dizaine de femmes noires se sont mises à *twerker* sur une voiture de police, suscitant l'engouement de la foule qui s'est empressé de relayer des vidéos sur les réseaux sociaux.

¹³³ Moreira, 2017, 183.

¹³⁴ Ce terme est employé par Janell Hobson à propos de la mobilisation du « *batty* », soit du postérieur dans le *dancehall* jamaïquin (Hobson, 2003, 101).

¹³⁵ Moreira, 2017, 186.

¹³⁶ Bayart *et al.*, 2008.

¹³⁷ Pérez, 2016, 17. Le *twerk* est un terme anglais qui se réfère à une danse définie comme suit dans le *Oxford English Dictionary* de 2013 : « danser sur de la musique populaire d'une manière sexuellement provocante, en poussant des mouvements de hanche et en adoptant une position accroupie basse » (Ibid., 16).

¹³⁸ Elizabeth Pérez utilise l'expression « *booty dances* » en anglais (Ibid., 22).

¹³⁹ Pérez, 2016, 21.

¹⁴⁰ Hobsbawm et Ranger, 2006 [1983].

optique de consolidation et de fortification du corps (*fortalecimento*), lui redonnant vitalité et visibilité, contrant les regards dépréciateurs portés sur les corps noirs féminins, altérés et *déjà* conçus comme *queer*¹⁴¹. Il faut néanmoins souligner qu'il n'a jamais été question pour Taisa d'essentialiser le *rebolado* en tant que technique du corps propre aux personnes afro-descendantes. Au contraire, lors d'un entretien au cours duquel je lui confiais mes *a priori* initiaux et le fait que je ne pensais pas arriver à me « lâcher » durant les cours, elle m'avait rétorqué : « Si tu regardes une ballerine, tu respectes ce qu'elle fait parce qu'il y a une technique qu'elle étudie, toi aussi tu te dis que tu pourrais le faire si tu étudies. Or, il y a beaucoup de préjugés et parfois des gens pensent que ce n'est jamais valide pour l'*Afrofunk* : 'Ah elle peut parce qu'elle est noire'. Eh bien non ! C'est une technique et je trouve ça très raciste. Ce n'est pas génétique. Je m'entraîne ! »¹⁴².

Composer avec le racisme structurel et structurant

Comme vu précédemment, le corps s'inscrit dans des rapports de genre et de race, et plus précisément, pour le cas du Brésil, dans une logique raciste de promotion du métissage (*mestiçagem*). Faute d'être explicitement formulée, cette logique continue toutefois de s'inscrire de manière insidieuse dans différents espaces de la vie sociale brésilienne, et le *funk* ne fait pas exception. Si l'affirmation d'un *Black power* était manifeste lors du mouvement *Black Rio* dans les années 1970¹⁴³, le *funk putaria* actuel que l'on retrouve dans l'industrie musicale ne semble pas être un vecteur de résistance frontale aux normes hégémoniques blanches. Il reprend plutôt les codes d'une « esthétique globalisée ».

Certaines féministes noires brésiliennes comme Jarrid Arraes dénoncent le fait que l'ascension sociale de certaines artistes de *funk* se fasse par le biais d'un « blanchiment de leurs expressions artistiques », afin qu'elle soit plus « adéquate » aux besoins de la télévision brésilienne. Anitta, qui s'est fait affiner le nez, est ainsi décrite par Jarrid Arraes comme « une production hygiénisée et prête à la consommation »¹⁴⁴. Durant un entretien qu'elle m'avait accordé, Stéphanie a également dénoncé une industrie musicale mondialisée dont les normes hégémoniques excluent la partie de la population qui ne s'y conforme pas, en prenant l'exemple de Tati Quebra Barraco qui, contrairement à Anitta, ne bénéficie pas d'une visibilité sur la scène internationale :

Tati s'est toujours montrée comme elle est. Je pense qu'elle ne s'est pas vendue sur le marché parce que le marché ne veut pas l'acheter. Parce que les femmes qui ont du succès, elles sont toutes semblables. Au Brésil, on n'a pas cette culture de montrer la diversité des beautés, on retrouve toujours les mêmes modèles de corps athlétiques, aux peaux claires, et aux cheveux lisses et ondulés¹⁴⁵.

On doit toutefois contrebalancer ce point de vue : un processus de « personnalisation de la beauté »¹⁴⁶ est à l'œuvre pour de nombreuses *funkeiras* qui montrent leur habileté à troquer certains signifiants esthétiques pour d'autres, en fonction de leurs envies et de leurs désirs. Plus précisément, les *funkeiras* donnent une nouvelle signification aux symboles, aux expressions, et aux coiffures en les incorporant, sans forcément rejeter de manière catégorique les modèles occidentaux de beauté. L'apparence valorisée par Anitta dans son clip « *Vai Malandra* » traduit bien cette ambivalence : la chanteuse choisit de porter des tresses africaines qui renvoient au *cabelo black* (cheveux noirs) et elle ne cache pas sa cellulite, choisissant plutôt de la mettre en avant par le biais de gros plans en début de clip. Elle l'intègre ainsi comme un élément faisant pleinement partie de sa sensualité, et, dans le même temps, cela ne l'empêche pas d'endosser l'image de la *mulher gostosa* (femme « bonne ») telle qu'elle est présente dans l'imaginaire brésilien, en se mettant en scène de manière érotique et dénudée. Zeize Tigrona, qui bénéficie de moins de visibilité qu'Anitta et se produit plutôt

¹⁴¹ J'utilise ici le terme de *queer* en me référant à Laura Alexandra Harris, qui rappelle que le terme était utilisé au début du XX^e siècle pour se référer aux personnes « bizarres, louches, tordues », avant d'être revendiqué par la communauté LGBT. L'auteure plaide pour une réappropriation du terme par la communauté afro-descendante également en revendiquant un « féminisme noir-queer ». Elle affirme « dans un système tout noir, tout blanc comme il existe aux USA, la race, c'est queer » (Harris, 1996 in Dorlin et Wallace, 2008, 191).

¹⁴² Taisa, entretien du 10 novembre 2016 à Rio de Janeiro.

¹⁴³ Pour plus de détails sur l'historicité du *funk carioca*, Palombini (2009), Sansone (2003, 111-140) et Vianna (1988) discutent dans leurs travaux des relations de continuité et discontinuité entre les *bailes black* des années 1970 et les premiers *bailes funk* des années 1980.

¹⁴⁴ « *Anitta, embranquecimento e elitização – Por Jarrid Arraes* », publié le 17/03/2013 sur Blogueiras Negras, (consulté le 01/07/2019).

¹⁴⁵ Entretien avec Stéphanie, São Paulo, le 16 janvier 2017.

¹⁴⁶ Figueroa, 2013, 150.

sur la scène nationale, a choisi pour sa part de porter des signifiants esthétiques plus personnalisés, comme le décrit son producteur Rafael : « elle utilise un foulard sur sa tête de façon complètement surprenante si on écoute ce qu'elle chante. C'est comme si elle voulait montrer que la 'maîtresse de maison' et mère de famille aime le *funk*, aime le sexe et veut avoir du plaisir »¹⁴⁷.

Dans ce processus de subjectivation, les choix opérés pour valoriser certains éléments au détriment d'autres montrent ainsi que la production matérielle et symbolique du mouvement *funk* est influencée par des dispositifs et des normes liés à la race et au genre, avec lesquels il s'agit de « négocier ». Comme le montre Raquel Moreira, qui utilise le concept de « féminité turbulente » (*unruly femininity*) à propos des *funkeiras*, ces dernières ne se sont pas nécessairement dans une confrontation directe avec les normes dominantes de féminité, mais adoptent plutôt une attitude de transgression qui, dans un processus d'hybridation, questionne les frontières qui séparent les catégories¹⁴⁸. Le *funk*, comme tout style musical renvoyant à une « culture populaire noire », ne doit manifestement pas être appréhendé en termes dichotomiques, dans une opposition entre authentique et inauthentique, ou entre résistance et incorporation¹⁴⁹.

De la même manière, le *funk* tient un discours politique ou militant très hétérogène sur la cause des personnes noires au Brésil, et il varie selon les sous-genres musicaux et selon leurs visées plus ou moins commerciales. Certaines *funkeiras*, telle Tati Quebra Baracco avec sa chanson « *Sou feia, mas tô na moda* » (« Je suis moche, mais à la mode »), évoquent implicitement le stigmate attaché à leur couleur de peau¹⁵⁰. D'autres, telle Carol Felix, se définissent principalement par rapport à leur appartenance à un espace (la *favela*)¹⁵¹, qui les renvoie également à un groupe social défavorisé (*favelada*). Toutefois, la plupart des *funkeiras* qui se produisent sur la scène commerciale du *funk* ne s'inscrivent pas ouvertement comme des militantes de la cause noire ; elles partagent la tendance actuelle du *funk* qui se situe davantage dans la subversion, comme je l'ai montré précédemment. Ce qui ne veut pas dire qu'elles ne seraient pas conscientes des différentes modalités d'oppression qu'elles subissent, ni qu'elles seraient inaptes à les combattre¹⁵². Il me semble qu'elles sont plutôt dans une forme de « quant-à-soi » ou de mise à distance pour reprendre la notion développée par Alf Lüdtke¹⁵³, qui traduit une forme d'ambivalence de chacun par rapport au pouvoir et par rapport aux normes en vigueur¹⁵⁴.

Il serait problématique de clore cette analyse sans mentionner les différentes expériences tentant d'utiliser le *funk* pour véhiculer un message explicitement politique. Trois exemples de clips récents méritent d'être retenus car, à défaut d'avoir une forte visibilité sur le marché musical ou d'être produits par des labels influents, ils contestent ouvertement l'idéologie du métissage et l'intériorisation des modèles de beauté occidentaux.

Il y a d'abord la chanson « *Não me chama de morena* »¹⁵⁵ (« Ne m'appelle pas *morena* ») produite par le collectif *Afrofunk*, qui joue sur les terminologies d'auto-identification raciale. Dans la mise en scène de ce clip de lancement, une jeune femme noire est interpellée en tant que *morena*, terme perçu comme mélioratif et qui renvoie au métissage et à l'idée même d'une « brésilianité ». La femme refuse cette identification et rétorque « Ne m'appelle pas *morena*, appelle-moi *negona* ». Ce dernier terme, que l'on peut littéralement traduire par « grande noire », est associé à celui de *negra*, péjorativement connoté et réapproprié par les militants de la cause noire au Brésil, dans une perspective de politisation.

¹⁴⁷ Entretien avec Rafael, producteur de la *funkeira* Deize Tigrona, Rio de Janeiro, le 28 février 2017.

¹⁴⁸ Moreira, 2017, 176.

¹⁴⁹ Hall, 1993, 108.

¹⁵⁰ Adriana Lopes (2011, 6) affirme au sujet de cette chanson que Tati ne se définit comme « noire » à aucun moment, tant dans les paroles de ses chansons que lors de ses interviews, mais que c'est plutôt à travers une série de métonymies qu'elle en vient à s'affirmer comme telle. Selon l'auteur, en se définissant comme « laide » en référence aux modèles de beauté hégémoniques de la blancheur, Tati ne procède pas à un renversement de l'univers brésilien qui promeut le métissage, les cheveux lisses, etc., mais revendique plutôt sa sensualité en se rapprochant de ces modèles hégémoniques.

¹⁵¹ Adriana Lopes (ibid., 39) et Raquel Moreira (2017, 177) rappellent toutefois que le terme de *favela* fait référence non seulement au lieu, mais désigne aussi indirectement les personnes pauvres et noires par le biais d'un processus de substitution et d'euphémisme puisqu'il existe au Brésil un « silence hégémonique » sur les questions raciales.

¹⁵² Au contraire, plusieurs *funkeiras* comme Deize Tigrona et MC Dandara ont déjà évoqué, lors d'interviews avec la chercheuse Raquel Moreira, le fait que les discriminations raciales affectent leur habilité à percer sur la scène d'un *funk* plus *mainstream* (Moreira, 2017, 181).

¹⁵³ Pour la notion de Eigennsin, voir Lüdtke, 1996.

¹⁵⁴ Bayart, 2014, 106.

¹⁵⁵ Teaser « *Não Me Chame de Morena* », posté par *Afrofunk Rio*, le 23 août 2016.

De même, la chanson « *Miss Beleza universal* »¹⁵⁶, parue le 10 mai 2017 est une critique directe des modèles de beauté occidentaux (*padrões de beleza*) qui privilégient la maigreur, la peau claire, la taille haute. Elle est produite par l'artiste Doralyce qui, par ailleurs, pratique habituellement d'autres types de musique, mais qui semble avoir choisi le *funk* comme médium pour diffuser un message de valorisation et de visibilisation des corps par le biais de la danse *rebolado*.

Enfin, le clip « *Vem dançar com Elis* »¹⁵⁷ est novateur en ce sens qu'il met en scène des enfants, à l'image de la protagoniste Elis MC. Cette dernière est une icône de la ville de Rio de Janeiro et fait partie du mouvement *os Crespinhos* (les « petits crépus ») qui regroupe majoritairement des petites filles noires. Ce collectif propose des cours de danse et entend également apprendre aux enfants à aimer et à valoriser leur esthétique noire dans une société brésilienne structurellement raciste. Dans les paroles de la chanson et le clip associé, la jeune Elis convie ses amies pour danser et se retrouver dans un entre-soi en vue de se ressourcer :

Viens danser avec Elis (*Vem dançar com a Elis*)
 Ici il n'y a pas de chaos (*Aqui não tem caos*)
 Juste venir et être heureux.se (*Só chegar e ser feliz*)
 Je suis déjà fatiguée (*Eu já estou cansada*)
 De cette idée de racisme (*Dessa ideia de racismo*)
 Je ne me victimise pas (*Eu não tô de mimimi*)
 Dis ce que tu veux, je ne capte même pas (*Fale o que quiser nem ligo*)
 Mes cheveux ne sont pas durs (*O meu cabelo não é duro*)
 Ils sont crépus et très beaux (*Ele é crespo e muito lindo*)
 Je vais aller droit au but (*Vou passar logo a visão*)
 Tu as un problème avec moi ? (*Tá incomodado comigo?*)

La danse évoquée par la jeune Elis n'est pas le *rebolado* du *funk* dont la connotation sexuelle pourrait être perçue comme inappropriée pour les enfants. Ici aussi, toutefois, la danse est conçue comme un outil permettant de « libérer le corps » et elle est effectuée en relation au collectif. Jeff, le chorégraphe du groupe, m'a confié sa croyance en ce pouvoir libérateur : « En peu de temps, au bout de deux, trois cours, j'arrive à faire qu'une enfant se lâche comme ça, c'est plus important que la technique. (...) Je suis très content de cela, elles ont remonté leur auto-estime, elles dansent la tête haute. Il y a un vrai *empoderamento* »¹⁵⁸.

Il n'est pas anodin que le *funk* soit le registre musical choisi par ces trois collectifs pour « faire apparaître le politique »¹⁵⁹. Ce choix me semble être justifié par tout ou partie des éléments que je me suis attachée à décrire et à problématiser dans cet article, qu'il s'agisse du caractère prohibé ou pour le moins déviant du *funk* en raison de sa représentation comme la musique « par excellence » des pauvres et des *favelados* de milieu urbains, et ce malgré la commercialisation relativement récente du style musical ; qu'il s'agisse de l'optique d'énonciation des conditions difficiles de vie très présente dans le *funk raizes* des débuts, et qui, avec le *funk putaria* a fait l'objet d'un déplacement vers l'appropriation de catégories infamantes qui renvoient à des comportements décriés ; et enfin qu'il s'agisse de l'espoir de libérer la *vitalité* du corps par la performance à la fois individuelle et collective.

CONCLUSION

Je me suis attachée, dans cet article, à décrire les modes de subjectivation des *funkeiras* prises en étau dans toute une série d'injonctions et de rapports de pouvoir qui s'entrecroisent à différentes échelles, et avec lesquelles il s'agit de « négocier » stratégiquement. D'une part, elles peuvent être contraintes par les exigences du marché et l'indéniable réalité que « le sexe est un produit qui se vend », pour reprendre les

¹⁵⁶ Clip « *Miss Beleza Universal* » posté par Doralyce, le 11 mai 2017.

¹⁵⁷ Clip « *Vem dançar com a Elis* », ajouté le 21 Mars 2018 par Elis MC.

¹⁵⁸ Entretien avec Jeff, chorégraphe, Rio de Janeiro, le 18 février 2017.

¹⁵⁹ Martin *et al.*, 2016, 25.

termes de Tati Quebra Barraco¹⁶⁰. D'autre part, elles ne s'inscrivent pas en rupture avec les codes spécifiques du genre musical mais les reproduisent souvent partiellement, tout en les mettant en pratique « à leur manière », les faisant ainsi évoluer. Les *funkeiras* dialoguent avec les représentations péjoratives du mouvement *funk*, et choisissent non pas de contester ou de contourner les stigmates et assignations qui leur sont attribuées, mais au contraire de jouer de manière stratégique avec des catégories d'auto-identification qu'il s'agit de transformer et parfois de subvertir par appropriation. Au-delà de l'enjeu d'une émancipation sur le mode individuel, la mise en scène de soi des *funkeiras* peut être rattachée à un impératif de « représentativité » d'un groupe (ici un groupe social marginalisé composé de personnes afro-descendantes, de personnes vivant en *favela*, de femmes qui exercent des activités liées à la prostitution), afin de lui redonner une visibilité. Une personne peut ainsi être conduite à s'exprimer d'une façon déterminée, mais « essentiellement parce que la tradition de son groupe ou parce que son statut social réclame ce genre d'expression »¹⁶¹. Dans le cas des *funkeiras*, la représentation du groupe et l'affirmation de soi s'entremêlent et ensemble sont constitutives de leur subjectivation. Le funk est le site de « transformation de la relation à soi, à un niveau à la fois individuel et collectif », pour paraphraser William Mazzarella parlant du phénomène de *mimesis*¹⁶².

Quel lien peut-on alors trouver entre les modes de subjectivation des *funkeiras* et le féminisme ? Au premier abord, on pourrait dire que ce lien est paradoxal puisque malgré leurs messages de réappropriation de leur corps qui font bel et bien écho aux combats féministes, les *funkeiras* procèdent à une certaine mise à distance de ce terme qui, lorsqu'il n'est pas adjoint à d'autres qualificatifs et prétend à une forme englobante d'universalité – « le féminisme » –, fait implicitement référence à un féminisme blanc européen-centré dans lequel elles ne se reconnaissent pas, ou que partiellement. Le féminisme semble toujours associé à quelque chose de relativement conservateur « qui s'articule autour d'une méprise fondamentale du plaisir »¹⁶³, et va à l'opposé du message qu'elles souhaitent porter. Cette distanciation traduit une volonté de ne pas valoriser la lutte contre le sexisme au détriment de la lutte contre d'autres formes d'oppression, liées à la race et à la classe sociale. Les propos ci-après tenus par plusieurs femmes noires actives dans la sphère du *funk* reflètent bien l'idée que le féminisme reste encore majoritairement associé aux problématiques des femmes blanches et bourgeoises, et qu'elles doivent nécessairement le remodeler à leur image. Tati Quebra Barraco a ainsi affirmé que « Si parler de sexe est féministe, alors nous le sommes toutes »¹⁶⁴. Carol Felix m'affirmait : « Bon, moi je ne suis pas féministe, mais je ne suis pas machiste non plus ! »¹⁶⁵. Pour sa part, Aika me confiait : « Oui malgré mes critiques pour le féminisme blanc, je me considère comme féministe noire, intersectionnelle »¹⁶⁶ tandis que Taisa se disait « féministe périphérique », ajoutant : « Nous n'entendons pas le féminisme de la même manière ici qu'au centre, où c'est plus 'académique'. Pour moi, le féminisme c'est l'égalité. Mais je pense qu'en pratique c'est une lutte pour la liberté, prendre ses propres décisions... et c'est plus difficile dans la périphérie »¹⁶⁷.

Pour ces femmes, le féminisme devrait être à la fois plus intersectionnel, plus inclusif, et délié de toute prescription en matière de respectabilité, afin qu'elles puissent se référer pleinement à lui. Je me suis attachée tout au long de cet article à prendre en compte les modes de subjectivation au cœur des pratiques des *funkeiras* précisément pour ne pas me limiter à une définition restrictive du féminisme, basé sur le seul caractère *expressément* politique du discours. Comme le rappelle effectivement Cathy Cohen, c'est dans les espaces contre-normatifs qu'existe la possibilité d'un changement radical, non seulement dans la distribution des

¹⁶⁰ In Essinger, 2005, 218.

¹⁶¹ Goffman, 1973, 15. De fait, l'« identité discursive » des *funkeiras* peut aller dans le sens de la « collectivisation » ou de la « personnalisation du propos » (Lochard, 2002, 153), comme c'est le cas de Carol Felix qui dans ses chansons représente les habitants de la *favela* particulièrement violente où elle vit.

¹⁶² Mazzarella, 2010, 726.

¹⁶³ Laura Alexandra Harris (1999, 197) semble utiliser l'expression « méprise fondamentale » pour marquer une forte réticence des féministes à accorder au plaisir des femmes un rôle central. Cette idée est également reprise par Erica Edwards lorsqu'elle évoque le féminisme noir comme étant de plus en plus associé à un discours conservateur en matière de sexualité, en raison de son adhérence à une politique de respectabilité (Edwards, 2015, 149).

¹⁶⁴ Citée par Medeiros, 2006, 88.

¹⁶⁵ Entretien avec Carol Felix, Rio de Janeiro, le 3 janvier 2017.

¹⁶⁶ Entretien avec Aika, Rio de Janeiro, le 7 février 2017.

¹⁶⁷ Entretien avec Taisa, Rio de Janeiro, le 10 novembre 2016.

ressources, mais également dans le pouvoir de redéfinition des règles de la normalité qui limitent à la fois les actes, les émotions et les rêves¹⁶⁸. L'éloge de la liberté et de la fête, le recentrement sur soi par le biais du corps (re)valorisé, mais également la narration de ses plaisirs et fantasmes – aussi transgressifs soient-ils – sont autant d'éléments qui participent des modes de subjectivation des *funkeiras* brésiliennes et qui doivent être appréhendés avec respect et sérieux, pour que l'on puisse en saisir le potentiel transformateur.

L'AUTEUR

Camille Giraut est doctorante au département d'anthropologie et de sociologie à l'Institut des Hautes Etudes Internationales et du Développement (IHEID) à Genève. Pour sa thèse de doctorat, elle s'intéresse aux subjectivités des étudiant.es des classes préparatoires à l'université publique brésilienne en lien avec les politiques d'actions positives (ou *affirmative action*). Elle cherche à comprendre en quoi la mise en place de commissions dites « de vérification de l'auto-déclaration raciale » dans les universités influence la façon dont les potentiels bénéficiaires se positionnent par rapport à la politique de quotas raciaux.

REMERCIEMENTS

Je remercie les *funkeiras*, artistes et activistes brésiliens.ne.s qui m'ont accordé leur temps pour des entretiens et m'ont permis de réaliser ma recherche. Je remercie Jean-François Bayart, Yvan Droz, Béatrice Hibou, Fenneke Reysoo, Marco Araújo et Jaércio da Silva pour leurs précieux conseils et pour leur relecture de mon travail.

REFERENCES

- BAKHTINE, Mikhail (1970) *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, traduit du russe par A. ROBEL (Paris : Gallimard).
- BAYART, Jean-François (1999) « L'Afrique dans le monde. Une histoire d'extraversion », *Critique internationale*, vol. 5, no 5, pp. 97–120.
- BAYART (2014) *Le plan cul : ethnologie d'une pratique sexuelle* (Paris : Fayard).
- BAYART, Jean-François et al. (2008) *Le politique par le bas en Afrique noire* (Paris : Karthala).
- BLOK, Anton (2001) *Honour and Violence* (Cambridge: Polity).
- BECKER, Howard Saul (1985) *Outsiders: études de sociologie de la déviance* (Paris : Editions Métailié).
- BECKER (1999) *Propos sur l'art* (Paris : L'Harmattan).
- BERLANT, Lauren Gail (1997) *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (Durham: Duke University Press).
- BOURDIEU, Pierre (1990) « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 84, no 1, pp. 2–31.
- BUTLER, Judith (2004a) *Undoing Gender* (New York: Routledge).
- BUTLER (2004b) *Le Pouvoir des mots : politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte NORDMANN (Paris : Ed. Amsterdam).
- BUTLER (2006) *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia KRAUS (Paris : La Découverte/Poche).
- BUTLER (2011) *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of 'Sex'* (Abingdon, Oxon: Routledge).
- BUTSCH, Richard (2008) *The Citizen Audience: Crowds, Publics, and Individuals* (New York: Routledge).
- BUXTON, David et KAISER, Marc (2018) « La vidéo musicale comme 'marchandise échouée' », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 14, no 1, pp. 193–200.
- CAETANO, Mariana Gomes (2013) « My Pussy é o poder : A representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: identidade, feminismo e indústria cultural » [« Ma chatte est le pouvoir : La représentation féminine à travers le funk »]

¹⁶⁸ Cohen, 2004, 38.

- à Rio de Janeiro: identité, féminisme et industrie culturelle »], *Rio de Janeiro: UFF, Dissertation de master, Programme de master en culture et territorialités, Université Fédérale de Fluminense*.
- CARNEIRO, Sueli (2003) « Enegrecer o Feminismo : a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero » [« Noircir le féminisme : la situation de la femme noire en Amérique Latine à partir d'une perspective de genre »], *Racismos contemporâneos, Rio de Janeiro: Takano Editora*, vol. 49, pp. 49–58.
- CECCHETTO, Fátima et P. FARIAS (2002) « Do funk bandido ao pornofunk : o vaivém da sociabilidade juvenil carioca » [« Du « funk bandit » au pornofunk : le va-et-vient de la société juvénile carioca »], *Interseções : Revistas de Estudos Interdisciplinares, Rio de Janeiro, UERJ*, vol. 4, n 2, pp. 37-64.
- CIXOUS, Hélène (1976) « Le sexe ou la tête ? », *Les cahiers du GRIF*, vol. 13, no 1, pp. 5–15.
- COHEN, Cathy J. (1997) « Punks, bulldaggers, and welfare queens: The radical potential of queer politics? », *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, vol. 3, no 4, pp. 437–465.
- COHEN (2004) « Deviance as resistance: A new research agenda for the study of black politics », *Du Bois Review: Social Science Research on Race*, vol. 1, no 1, pp. 27–45.
- COLLINS, Patricia Hill (2002) *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (London: Routledge).
- CRENSHAW, Kimberle (1990) « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, pp. 1241–1300.
- DA MATTA, Roberto (1983) *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne* (Paris : Éditions du Seuil).
- DANTAS, Aline, MELLO, Marisa S., et PASSOS, Pâmella (2013) *Política cultural com as periferias : práticas e indagações de uma problemática contemporânea [Politique culturelle avec les périphéries : pratiques et questions d'une problématique contemporaine]* (Rio de Janeiro : Institut Fédéral de Rio de Janeiro).
- DAVIS Angela (1983) *Femmes, race et classe*, traduit de l'américain par TAFFIN Dominique et le COLLECTIF DES FEMMES (Paris : Des femmes).
- DELEUZE, Gilles (1990), *Pourparlers* (Paris : Éditions de minuit).
- DEVULT, Marjorie L. (1996) « Talking back to sociology: Distinctive contributions of feminist methodology », *Annual review of sociology*, vol. 22, no 1, pp. 29–50.
- DORLIN, Elsa (2005) « De l'usage épistémologique et politique des catégories de « sexe » et de « race » dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, vol. 39, no 2, pp. 83–105.
- DORLIN (2008) « Philosophies de l'identité et 'praxis Queer' », *Sexe, Genre et Sexualités. Introduction à La Théorie Féministe*, pp. 109-129.
- EDWARDS, Erica R. (2015) « Sex after the black normal », *Differences*, vol. 26, no 1, pp. 141–167.
- ESSINGER, Silvio (2005) *Batidão. Uma história do funk* [« Grosses basses ». *Une histoire du funk*] (Rio de Janeiro : Editora Record).
- FAOUR, Rodrigo (2006) *História sexual da MPB. A evolução do amor e do sexo na canção brasileira [Histoire sexuelle de la musique populaire brésilienne. L'évolution de l'amour et du sexe dans la chanson brésilienne]* (Rio de Janeiro : Editora Record).
- FIGUEROA, Mónica G. Moreno (2013) « Displaced looks: The lived experience of beauty and racism », *Feminist Theory*, vol. 14, no 2, pp. 137-151.
- FOUCAULT, Michel (1977) *Histoire de la sexualité : Vol. 1. La volonté de savoir* (Paris : Gallimard).
- FOUCAULT (1984) *Histoire de la sexualité : Vol. 2. L'usage des plaisirs* (Paris : Gallimard).
- FREIRE FILHO, João et Micael HERSCHMANN (2003) « Funk carioca : entre a condenação e a aclamação na mídia » [« Funk carioca : entre la condamnation et l'acclamation dans les médias »], *Revista Eco-Pós* vol. 6, no 2, pp. 60–72.
- FREYRE, Gilberto (1979) *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX [L'esclave dans les annonces de journaux brésiliens du XIXe siècle]* (São Paulo : Ed. Nacional).
- GIACOMINI, Sonia Maria (1994) « Beleza mulata e beleza negra » [« Beauté mulâtre et beauté noire »], *Estudos feministas*, pp. 217–227.
- GILLIAM, Angela (1998) « The Brazilian mulata: Images in the global economy », *Race & class*, vol. 40, no 1, pp. 57–69.
- GOFFMAN, Erving (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne* (Paris : Éditions de minuit).
- GRENIER, Line (2007) « Circulation, valorisation et localisation de la musique planétaire : le cas de Céline Dion », in Nattiez J.J. Musiques, *Une encyclopédie pour le XXIe Siècle*, vol. 5, L'unité de la musique, (Paris : Actes Sud/ Cité de La Musique), pp. 286-312.

- HALL, Stuart (1993) « What is this 'Black' in black popular culture? », *Social Justice*, vol. 20, no. 1/2 (51-52), pp. 104-114.
- HAMMONDS, Evelyn (2004) « Black (w) Holes and the Geometry of Black Female Sexuality », *The Black Studies Reader* (London : Routledge), pp. 313-326.
- HARRIS, Laura Alexandra (1996) « Féminisme noir-queer : le principe de plaisir », in DORLIN, Elsa et Michele WALLACE (2008) *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000* (Paris : L'Harmattan), pp. 177-221.
- HIBOU, Béatrice (2011) *Anatomie politique de la domination* (Paris : La Découverte).
- HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks (1992) « African-American women's history and the metalanguage of race », *Signs: Journal of Women in culture and Society*, vol. 17, no 2, pp. 251-274.
- HOBBSAWM, Eric et Terence RANGER (2006) « L'invention de la tradition », Traduit de l'anglais Par Christine VIVIER, (Paris : Éditions Amsterdam).
- HOBSON, Janell (2003) « The 'Batty' politic: Toward an aesthetic of the black female body », *Hypatia*, vol. 18, no 4, pp. 87-105.
- HOOKS, Bell (1989) *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Boston, Mass: South End Press).
- HOOKS (2015) [1992] *Black Looks: Race and Representation* (New York: Routledge).
- KAISER, Marc et Michael SPANU (2018) « 'On n'écoute que des clips!' Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image, *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 14, no 2, pp. 7-20.
- KILOMBA, Grada (2019) [2008] *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano [Mémoires de la plantation. Épisodes de racisme quotidien]* (Lisbonne : Orfeu Negro).
- LACHATRE, Maurice (1852) *Dictionnaire universel, panthéon historique, littéraire et encyclopédie illustrée* (Paris: Administration de librairie).
- LEPOUTRE, David (1997) *Cœur de banlieue : codes, rites et langages* (Paris : O. Jacob).
- LOCHARD, Guy (2002) « La 'question de la banlieue' à la télévision française. Mise en place et évolution d'un conflit de représentations », dans AMORIM, Marília, *Images et discours sur la banlieue* (Toulouse : Eres), pp. 31-41.
- LOPES, Adriana Carvalho (2011) *Funk-se quem quiser : no batidão negro da cidade carioca ["Se funk" qui veut : faire péter les basses dans la ville de Rio de Janeiro]* (Rio de Janeiro: FAPERJ).
- LOPES Adriana Carvalho et Adriana FACINA (2012) « Cidade do funk : expressões da diáspora negra nas favelas cariocas » [« Ville du funk : expressions de la diaspora noire dans les favelas de Rio »], *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, vol. 6, pp. 193-206.
- LORDE, Audre (2007) [1984] *Sister Outsider* (Berkeley, Calif.: Crossing Press).
- LUDTKE, Alf (1996) « Eigensinn et politique dans l'Allemagne du XXème siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 113, no 1, pp. 91-101.
- MACHADO, Luiza (2011) « Samba et funk : deux parcours musicaux urbains », *Contemporânea*, ed. 18, vol. 9, no 2, pp. 64- 76.
- MARTIN, Denis-Constant et al. (2010) *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*, Musique et société (Paris : IRMA).
- MAZZARELLA, William (2010) « The myth of the multitude, or, who's afraid of the crowd? » *Critical Inquiry*, vol. 36, no 4, pp. 697-727.
- MEDEIROS, Janaina (2006) *Funk carioca : crime ou cultura?: o som dá medo e prazer [Funk carioca : crime ou culture? : le son donne peur et plaisir]* (São Paulo: Editora Terceiro Nome).
- MEDEIROS, Jonas (2016) « Feminismo periférico na zona leste de São Paulo : a centralidade da questão racial para o ativismo de mulheres jovens » [« Féminisme périphérique dans la zone est de São Paulo : la centralité de la question raciale pour l'activisme de jeunes femmes »], Communication présentée à ANPOCS [Association nationale d'études supérieures et de recherche en sciences sociales].
- MOREIRA Raquel (2017) « 'Now that I'm a whore, nobody is holding me back!': Women in favela funk and embodied politics », *Women's Studies in Communication*, vol. 40, no 2, pp. 172-189.
- MORENO, Gilberto Geribola (2011) « Novinhas, malandras e cachorras : jovens, funk e sexualidade » [« Novinhas, malandras et « chiennes » : jeunes, funk et sexualité »], *Ponto Urbe, Revista do núcleo de antropologia urbana da USP [online]*, no 9, URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/277>.
- MORGAN, Joan (2015) « Why we get off: Moving towards a black feminist politics of pleasure », *The Black Scholar*, vol. 45, no 4, pp. 36-46.

- MÜLLER, Alain (2015) « Altérités et affinités ethnographiques : réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors », *SociologieS, La recherche en actes [Online]*, URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/4906>.
- NOVAES, Dennis (2016) « Funk proibidão : música e poder nas favelas cariocas » [« *Funk proibidão* : musique et pouvoir dans les favelas de Rio de Janeiro »], *UFRJ/Museu Nacional* (mémoire de master non publié).
- PALOMBINI, Carlos (2009) « Soul brasileiro e funk carioca » [« Soul brésilienne et funk carioca »], *OPUS*, vol. 15, no 1, pp. 37-61.
- PÉREZ, Elizabeth (2016) « The ontology of twerk: From 'sexy' black movement style to Afro-diasporic sacred dance », *African and Black Diaspora: An International Journal*, vol. 9, no 1, pp. 16-31.
- PHETERSON, Gail (2001) *Le prisme de la prostitution*, traduit de l'anglais par Nicole-Claude MATHIEU (Paris : L'Harmattan).
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana et SCALCO, L. M. (2018) « Da esperança ao ódio : juventude, política e pobreza do lulismo ao bolsonarismo » [« De l'espérance à la haine : jeunesse, politique et pauvreté du 'lulisme' au 'bolsonarisme' »], *Cadernos IHU ideias*, vol. 16, no 278, pp. 3-13.
- PINHO, Osmundo (2007) « A 'fiel', a 'amante' e o 'jovem macho sedutor' : sujeitos de gênero na periferia racializada » [« La 'fidèle', l' 'amante' et le 'jeune macho séducteur' : sujets de genre dans la périphérie racialisée »], *Saúde e Sociedade*, vol. 16, pp. 133-45.
- PRAVAZ, Natasha (2003) « Brazilian mulattice: Performing race, gender, and the nation », *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 8, no 1, pp. 116-146.
- RIOS, Flavia et Regimeire MACIEL (2017) « Feminismo negro brasileiro em três tempos : mulheres negras, negras jovens feministas e feministas interseccionais » [« Féminisme noir brésilien en trois temps : femmes noires, noires jeunes féministes et féministes intersectionnelles »], *Labrys, estudos feministas/études féministes- julho 2017- junho 2018 /juillet 2017-juin 2018 [online]*, URL : <https://www.labrys.net.br/labrys31/black/flavia.htm>.
- REED, Adolph (1992) *The Underclass as Myth and Symbol: The Poverty of Discourse about Poverty* (Somerville, Mass. : Alternative Education Project).
- REYSOO, Fenneke (1992) « L'espace des femmes : utilisation des métaphores spatiales au Maghreb », in HAINARD Jacques et Roland KAEHR, *Les femmes*, (Neuchâtel : Musée d'ethnographie), pp. 37-53.
- RODRIGUES, Raymundo Nina (1957) *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil [Les races humaines et la responsabilité pénale au Brésil]* (Rio de Janeiro : Guanabara).
- ROSE, Gillian (2016) *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (Newcastle upon Tyne: Sage).
- SANSONE, Livio (2003), *Blackness without Ethnicity: Constructing Race in Brazil* (New York: Palgrave Macmillan).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2013) [1988] « Can the Subaltern Speak? », In Patrick WILLIAMS and CHRISMAN Laura, *Colonial discourse and post-colonial theory : A reader*, (London and New York : Routledge), pp. 66-111.
- STALLINGS, L. H. (2012) « A Eulogy for Black Women's Studies? », *Feminist Solidarity at the Crossroads: Intersectional Women's Studies for Transracial Alliance*, pp. 132-46.
- VALESCA, (2016) *Sou dessas: pronta pro combate [Je suis de celles-là : prête pour le combat]* (Rio de Janeiro : Best Seller).
- VIANNA, Hermano (1988) *O Mundo funk carioca [Le monde funk carioca]* (Rio de Janeiro : Expresso Zahar).
- VIANNA (1990) « Funk e cultura popular carioca » [« Funk et culture populaire carioca »], *Revista Estudos Históricos*, vol. 3, no 6, pp. 244-253.

Photos sur le web

Crédits photos de *bailes funk*, Vincent Rosenblatt : <http://www.vincentrosenblatt.net/>

Photo de couverture facebook du collectif Afrofunk :

<https://www.facebook.com/afrofunkrio/photos/a.1593472474228793/2317230258519674/?type=3&theater> (consulté le 01/07/2019)

Photo d'Anitta extraite du clip de « Vai Malandra » dans un article de la revue *Bom dia Brasil*, par Corentin Chauvel, publié le 20/12/2017, <https://bomdiabresil.com/ca-fait-du-ramdam-du-bresil-vai-malandra-danitta-le-tube-de-tous-les-records-et-controverses> (consulté le 01/07/2019).

« Ta bite n'est pas le centre du monde », photo postée sur Twitter par la *funkeira* Tati Quebra Barraco le 13/02/ 2019, <https://twitter.com/TatiQBOfficial/status/1095809690531975168> (consulté le 01/07/2019)

Articles en ligne

« Anitta lança o aguardado clipe de 'Vai Malandra', com MC Zaac, Tropkillaz, Maejor e DJ Yuri Martins; veja aqui » [« Anitta lance le clip attendu de 'Vai Malandra', avec MC Zaac, Tropkillaz, Maejor et DJ Yuri Martins; voyez ici »], publié le 18/12/ 2017 par MULTISHOW, <http://multishow.globo.com/musica/materias/anitta-lanca-o-aguardado-clipe-de-vai-malandra-com-mc-zaac-tropkillaz-e-dj-yuri-martins-veja-aqui.htm>, (consulté le 01/01/2018).

« De testemunha de Jeová a voz do funk LGBT, MC Linn da Quebrada se diz 'terrorista de gênero' » [« De témoin de Jéhovah à voix du funk LGBT, MC Linn da Quebrada se dit 'terroriste de genre' »], de Néli Pereira, posté sur le site *globo* le 12/09/2016, <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html>(consulté le 01/07/2019).

Article du Correio Braziliense, « Acordei com 33 caras em cima de mim, diz adolescente vítima de estupro » [« Je me suis réveillée avec 33 hommes sur moi, dit l'adolescente victime de viol »], publié le 26/05/2016 par Estado de Minais, <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/brasil/2016/05/26/interna-brasil,533618/acordei-com-33-caras-em-cima-de-mim-diz-adolescente-vitima-de-estup.shtml> (consulté le 01/07/2019).).

Clips et vidéos sur *youtube* dans l'ordre d'apparition dans le texte

Clip de Deize Tigrana ft. Jaloo – « Prostituto » [« Prostitué »] (Videoclipe Oficial), “Funk na Caixa” ajouté le 30/10/ 2012, https://www.youtube.com/watch?v=_pa0qxFHe9E (consulté le 01/06/2016).

Clip de Heavy Baile, Tati Quebra Barraco & MC Carol – « Mamãe da Putaria » [« Maman du putaria »] (Clipe Oficial), posté par Heavy Baile le 8/03/2019, https://www.youtube.com/watch?v=vw09YpI_QMQ (consulté le 09/03/2019).

Interview de Deize Tigrana : « Escambo de ideias: funk, cultura e feminismo com Deize Tigrana » [« Troc d'idées : funk, culture et féminisme avec Deize Tigrana »], posté sur youtube le 29/09/2016 par Desafabo social, lien URL égaré (consulté le 01/07/2017).

Chanson de MC Dandara « Eu por cima, tu por baixo » [« Moi en haut, toi en bas »], ajoutée le 28/09/2018 par Je Sheik, <https://www.youtube.com/watch?v=M2hc8OmN-4o> (consulté le 01/07/2019).

Clip « Trava Trava », ajouté par Lia Clark le 21/01/ 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=KgUGMDHU7d8> (consulté le 01/07/2019).

Performance de Gamba au cours d'une « bataille de passinho », Batalha de passinho, postée par BlogdaPacifizacao le 26/09/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=eekle2IJCdo> (consulté le 01/07/2019).

Clip « Enviadescer », posté par Linn da Quebrada le 25/05/2016, https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY&has_verified=1 (consulté le 01/07/2019).

Vidéo du collectif *Afrofunk*, postée par Trella Comunicação le 15 août 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=Dad9fNDtNMk> (consultée le 01/07/2019).

Vidéo du collectif *Batekoo* postée le 23/02/ 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=CfMBBCsehuw> (consultée le 01/07/2019).

« Anitta, embranquecimento e elitização » [« Anitta, blanchiment et élitisation »], Jarid Arraes, publié le 17/03/2013 sur Blogueiras Negras, <https://www.geledes.org.br/anitta-embranquecimento-e-elitizacao-por-jarid-arraes/> (consulté le 01/07/2019).

Teaser « Não me chame de morena » [« Ne m'appelle pas *morena* »], posté par Afrofunk Rio, le 23/08/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=06mmn2JRYYS>, (consulté le 01/07/2019).

Clip « Miss Beleza Universal » posté par Doralyce le 11/05/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=uRlgdab5OKQ> (consulté le 01/08/2019).

Clip « Vem dançar com a Elis » [« Viens danser avec Elis »], posté par Elis MC le 21/03 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=4h4vXtBesI8> (consulté le 01/07/2019).