



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM BIBLIOTECONOMIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM BIBLIOTECONOMIA**

LUCAS COELHO CRUZ

**A INFORMAÇÃO MUSICAL CONSTRUTORA DA IDENTIDADE NEGRA: O FUNK
COMO FENÔMENO CULTURAL, SOCIAL E POLÍTICO E SUA
CRIMINALIZAÇÃO**

**JUAZEIRO DO NORTE
2020**

LUCAS COELHO CRUZ

**A INFORMAÇÃO MUSICAL CONSTRUTORA DA IDENTIDADE NEGRA: O FUNK
COMO FENÔMENO CULTURAL, SOCIAL E POLÍTICO E SUA
CRIMINALIZAÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Cariri - UFCA, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia – Mestrado Profissional em Biblioteconomia - para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Manoel Lopes.

JUAZEIRO DO NORTE
2020

LUCAS COELHO CRUZ

A INFORMAÇÃO MUSICAL CONSTRUTORA DA IDENTIDADE NEGRA: O FUNK
COMO FENÔMENO CULTURAL, SOCIAL E POLÍTICO E SUA CRIMINALIZAÇÃO

Dissertação apresentada à Universidade Federal do
Cariri - UFCA, como parte das exigências do
Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia –
Mestrado Profissional em Biblioteconomia - para a
obtenção do título de Mestre.

Aprovado em: 31/07/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Manoel Lopes (Orientador)
Universidade Federal do Cariri-UFCA

Profa. Dra. Maria Cleide Rodrigues Bernardino
Universidade Federal do Cariri-UFCA

Prof. Dr. Thiago de Abreu e Lima Florêncio
Universidade Regional do Cariri-URCA

À minha família, pilastra do meu ser, sem a qual nada faria sentido, com grande carinho dedico esta obra.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a instituição de ensino Universidade Federal do Cariri – UFCA, que me proporcionou uma pós-graduação de qualidade, através de excelentes professores, coordenadores e demais funcionários e ao meu orientador Luiz Manoel Lopes que me ajudou imensamente na conclusão desta pesquisa acadêmica.

RESUMO

O Funk é um movimento musical, cultural, político e social, oriundo das favelas da cidade do Rio de Janeiro. O fenômeno traz em seu contexto práticas culturais produzidas majoritariamente pela população pobre e negra, pois nasceu e se desenvolveu nas comunidades cariocas, abordando a pobreza e a violência vivenciadas por aquele povo. A presente investigação discute não só a problemática sociojurídica do Funk e sua criminalização, mas, sobretudo, os aspectos conceituais e epistemológicos da informação conexas ao movimento funkeiro, com vistas a esclarecer que a informação musical, presente no Funk, é um fruto e, ao mesmo tempo, instrumento impulsionador da construção da identidade coletiva negra. O problema consiste no seguinte questionamento: Qual a contribuição do Funk como movimento social, político e cultural em contraponto à tentativa de criminalização no contexto do papel crítico da Biblioteconomia contemporânea? A hipótese apresentada elucida que o Funk contribui como manifestação que emana do povo de ordem social, política e cultural, uma vez que seu nascedouro de cunho popular abrange vivências coletivas. A pretensão por sua ilicitude está ligada ao racismo com a população negra, sobretudo, favelada. Nesse contexto, a Biblioteconomia pode exercer um papel de excelência quando da mediação da informação presente no Funk e disseminada à população. O projeto tem como objetivo geral discutir o processo de construção coletivo da identidade negra a partir da informação musical presente no Funk. Enquanto os objetivos específicos são: identificar, através de uma abordagem histórica, sociológica e comparativa que o Funk é um movimento artístico e cultural, como também compreender a motivação da sociedade e do Poder Público em criminalizar o Funk. A metodologia é de cunho exploratório, descritivo e bibliográfico, sendo empregados os métodos dialético, histórico e comparativo. Houve uma coleta de dados junto a plataforma digital KondZilla, o maior canal de música de periferia do YouTube, cujo recorte quantitativo são os vídeos publicados com mais de 270 milhões de visualizações, levantamento que foi atualizado até o dia 15 de abril de 2020, sendo recuperados 20 registros que serão verificados pelo método de análise de conteúdo. O produto será a confecção de uma cartilha, intitulada: 'Funk, educar ou criminalizar?'. Nela serão trabalhadas as perspectivas musicais narradas com um caráter educativo, elucidando pontos importantes da pesquisa.

Palavras chave: Informação Musical; Identidade Negra; Funk.

ABSTRACT

The Funk is a musical, cultural, political and social movement, coming from the favelas of the city of Rio de Janeiro. The phenomenon brings in its context cultural practices produced mainly by the poor and black population, as it was born and developed in Rio de Janeiro communities, addressing the poverty and violence experienced by that people. The present investigation discusses not only the socio-legal problems of Funk and its criminalization, but, above all, the conceptual and epistemological aspects of information related to the funkeiro movement, in order to clarify that the musical information present in Funk is a fruit and, at the same time, an instrument that promotes the construction of the Afro-descendant collective identity. The problem consists of the following question: What is the contribution of Funk as a social, political and cultural movement in opposition to the attempted criminalization in the context of the critical role of contemporary Library Science? The hypothesis presented elucidates that Funk contributes as a manifestation emanating from the people of a social, political and cultural order, since its birthplace of popular nature includes collective experiences. The claim for its illegality is linked to racism with the black population, above all, slums. In this context, Librarianship can play a role of excellence when mediating information present in Funk and disseminated to the population. The project's general objective is to discuss the process of collective construction of black identity based on the musical information present in Funk. While the specific objectives are: to identify, through a historical, sociological and comparative approach that Funk is an artistic and cultural movement, as well as to understand the motivation of society and the Public Power to criminalize Funk. The methodology is exploratory, descriptive and bibliographic, using dialectical, historical and comparative methods. There was a data collection with the digital platform KondZilla, the largest peripheral music channel on YouTube, whose quantitative cut is the video clips published with more than 270 million views, a survey that was updated until April 15, 2020, being 20 records were retrieved and will be verified by the content analysis method. The final product will be the making of a booklet, entitled: 'Funk, educate or criminalize?'. It will work on the perspectives of music narrated with an educational character, elucidating important points of the research.

Keywords: Musical Information. Black Identity. Funk.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Registro de Coleta de Dados.....	16
Quadro 2 – Resultado da Análise de Conteúdo.....	19
Quadro 3 – Resumo da Contagem – Machismo.....	22
Quadro 4 – Palavras mais frequentes – Machismo.....	23
Quadro 5 – Resumo da Contagem – Consumismo.....	24
Quadro 6 – Palavras mais frequentes – Consumismo.....	25
Quadro 7 – Resumo da Contagem – Dança.....	30
Quadro 8 - Palavras mais frequentes – Dança.....	30
Quadro 9 – Resumo da Contagem – Erotismo.....	33
Quadro 10 – Palavras mais frequentes – Erotismo.....	33
Quadro 11 - Distribuição de Renda de Brasileiros por Raça.....	95

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

CD	COMPACT DISC
CF	CONSTITUIÇÃO FEDERAL
CI	CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CPI	COMISSÃO PARLAMENTAR DE INQUÉRITO
DJ	DISCO-JÓQUEI
DVD	DISCO DIGITAL VERSÁTIL
FAP	FACULDADE PARAÍSO DO CARÁ
LGBT	LÉSBICAS, GAYS, BISSEXUAIS, TRAVESTIS, TRANSEXUAIS E TRANSGÊNEROS
MC	MESTRE DE CERIMÔNIAS
OAB	ORDEM DOS ADVOGADOS DO BRASIL
PPGB	PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM BIBLIOTECONOMIA
RE	RECURSO EXTRAORDINÁRIO
SEABI	ACADÊMICA DE BIBLIOTECONOMIA E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
STF	SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL
TJ	TRIBUNAL DE JUSTIÇA
UFCA	UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI
URCA	UNIVERSIDADE REIONAL DO CARIRI

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 Procedimentos metodológicos.....	13
2.1 Caracterização do estudo.....	13
2.2 Caracterização do objeto.....	14
2.3 Métodos para a coleta de dados.....	15
2.4 Análise e interpretação dos dados.....	16
3 A INFORMAÇÃO MUSICAL NO FUNK.....	35
3.1 Informação e Conhecimento.....	36
3.1.1 Conceitos de Informação.....	37
3.1.2 Conceitos de Conhecimento.....	39
3.1.3 Organização e Representação da Informação.....	41
3.2 Informação musical.....	43
3.2.1 Análise Etimológico-semântica.....	43
3.2.2 Surgimento e Evolução Musical.....	44
3.3 Conceito, origem e evolução do funk.....	46
3.4 Favela, local de efervescência cultural.....	49
3.5 O Funk e o papel da Biblioteconomia na mediação da informação.....	53
4 O FUNK COMO MOVIMENTO CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA.....	57
4.1 Cultura.....	59
4.2 Contracultura.....	63
4.3 Racismo estrutural.....	66
4.3.1 Raça e Etnia.....	66
4.3.2 Racismo. Conceito e Estruturação.....	68
4.4 O processo de construção da identidade negra e o funk brasileiro.....	71
4.5 A indústria cultural e a cultura de massa.....	74
4.6 As facetas do pancadão. Violência, machismo e consumismo.....	78
4.6.1 Parrapapapapá Papá Papá: A Violência no Funk.....	78
4.6.2 Só as Cachorras: O Machismo no Funk.....	83
4.6.3 Tá Patrão: O Consumismo no Funk.....	87
4.7 A relação entre o forró e funk.....	91
5 A CRIMINALIZAÇÃO DO FUNK.....	97

5.1 A ideia legislativa.....	98
5.2 A criminalização do funk e o medo da aglomeração negra.....	102
5.3 Arrastões. Legitimando a perseguição.....	105
5.4 Caso Renan da Penha e o genocídio de Paraisópolis.....	107
5.5 A liberdade de expressão como Direito Fundamental.....	115
5.5.1 A Relatividade dos Direitos Fundamentais.....	118
5.5.2 Análise Jurisprudencial. Funk e Liberdade de Expressão.....	120
6 PRODUTO.....	124
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	129

1 INTRODUÇÃO

O Funk, além de um gênero musical bastante conhecido, é um movimento cultural, artístico, político e social, oriundo das favelas da cidade do Rio de Janeiro. O referido fenômeno traz em seu contexto práticas culturais produzidas majoritariamente pela população pobre e negra, uma vez que nasceu e se desenvolveu nas comunidades cariocas abordando pontos específicos, como a pobreza e a violência vivenciadas por aquele povo que sempre viveu às margens da sociedade.

Ato declarado de contracultura, posto que ressalta e supervaloriza determinados aspectos e características do seu grupo que não são aceitos na sociedade tradicional e hegemônica, como a negritude, sexualidade, algazarra, vandalismo e, obviamente, a criminalidade, isto é, justamente o padrão de valores contrários aos reproduzidos pela cultura dominante, o Funk ainda é perseguido pelo Poder Público e pela mídia corporativa.

É nesse sentido que parcela hegemônica da sociedade, notadamente branca, patriarcal, conservadora e detentora dos meios de produção, pretende criminalizar o movimento em questão, por intermédio de Projetos de Lei no âmbito Poder Legislativo. Um exemplo claro deste intento foi a Ideia Legislativa nº 65.513, atualmente arquivada no Congresso Nacional, que tratava o Funk como uma ‘falsa cultura’ e que, segundo sua narrativa, não passava de linguagem obscena, vulgar e que faz menção à violência, consumo e tráfico de drogas.

A presente investigação científica pretende discutir não só a problemática sociojurídica ligada ao Funk e a sua criminalização, mas, sobretudo, os aspectos conceituais e epistemológicos da informação e da informação musical conexas ao fenômeno funkeiro. Isso com vistas a esclarecer que a informação musical, presente no Funk, é um fruto e ao mesmo tempo, um instrumento impulsionador da construção da identidade coletiva negra.

Diante de tudo isso, é necessário levantar um questionamento, ora apresentado como o problema da pesquisa: Qual a contribuição do Funk como movimento social, político e cultural em contraponto à tentativa de criminalização no contexto do papel crítico da Biblioteconomia contemporânea? A hipótese apresentada nesta pesquisa elucida que o Funk contribui como manifestação que emana do povo de ordem social, política e cultural, uma vez que seu nascedouro de cunho popular abrange vivências coletivas. Entendemos, também, que a pretensão por sua ilicitude está ligada ao racismo para com a população negra, sobretudo, da favela. E, por fim, pautamos que a Biblioteconomia pode exercer um papel de excelência quando da mediação da informação presente no Funk e disseminada à população, especialmente no viés da sua Teoria Crítica.

Nesse sentido, o projeto em apreço tem como objetivo geral discutir o processo de construção coletivo da identidade negra a partir da informação musical presente no Funk. Se pretenderá chegar a esse fim, através da operacionalização dos seguintes objetivos específicos: identificar, através de uma abordagem histórica, sociológica e comparativa que o Funk é um movimento artístico e cultural; compreender a motivação da sociedade e do Poder Público em criminalizar o Funk, como também construir um instrumento pedagógico e auxiliar sobre o Funk a ser disponibilizado para ao Ensino Médio de Escolas situadas nos Município de Juazeiro do Norte-CE.

A metodologia foi de cunho exploratório, descritivo e bibliográfico, sendo empregados os métodos dialético, histórico e comparativo. Em todo o referencial teórico foi dada ênfase a exposição e interpretação de músicas de Funk, numa perspectiva sociológica e etnográfica, a fim de verificar os pontos positivos e negativos mais abordados, como negritude e autodeterminação, e a violência, o machismo e o consumismo, respectivamente.

O produto será baseado na Perspectiva Crítica da Biblioteconomia, que defende uma atuação mais ativa do bibliotecário, não só como administrador tecnicista e organizacional, mas como agente de emergência cultural, numa prática libertadora e transgressora, proporcionando o surgimento da criação. Assim, foi confeccionada uma cartilha sobre o tema, intitulado: 'Funk, educar ou criminalizar?'. Nele será trabalhada a perspectiva musical narrada com um caráter educativo elucidando pontos importantes da pesquisa.

2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Toda pesquisa científica obedece a etapas, métodos e procedimentos para percorrer com eficiência o caminho almejado e se chegar aos resultados esperados. O método concretiza-se como o conjunto de diversos passos que devem ser efetivamente seguidos para a realização do trabalho. Diante disso, a metodologia científica nada mais é que o estudo dos métodos ou dos instrumentos necessários para a elaboração de um trabalho científico, bem como o conjunto de técnicas e processos empregados nessa produção.

Nessa acepção, é primordial definir os métodos e técnicas de acordo com o objeto e objetivos de cada investigação. Essa é a atividade basilar para a evolução da ciência e principalmente para descobrir, inventar e reinventar fórmulas e teorias que promovam melhorias para a sociedade. Conforme Gil (2012, p. 08), “[...] a investigação científica obedece a um conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos, para alcançar os objetivos delimitados”. A partir de então, descreveremos quais ferramentas e recursos serão utilizados para a construção do presente trabalho.

2.1 Caracterização do estudo

Quanto aos fins, a pesquisa em apreço é de cunho exploratório e descritivo permitindo uma maior familiaridade entre o pesquisador e o tema investigado. Segundo Gil (2008, p. 27) as pesquisas exploratórias são

[...] desenvolvidas com o objetivo de proporcionar a visão geral, de tipo aproximado, acerca de determinado fato. Este tipo de investigação é realizado normalmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil elaborar hipóteses precisas e operacionalizantes sobre ele.

Nesse sentido, caso o problema proposto não apresente aspectos que permitam a visualização dos procedimentos a serem adotados, será necessário, a priori, que o pesquisador inicie um processo de sondagem, com vistas a aprimorar ideias, promover intuições e, posteriormente, construir hipóteses.

Em relação à pesquisa descritiva, Cervo Bervian e Da Silva (2007, p.61) explicam que ela “[...] procura descobrir, com maior precisão possível, a frequência com que um fenômeno ocorre, sua relação e conexão com outros, sua natureza e suas características”. Uma das pretensões das pesquisas descritivas é justamente descobrir a existência de associação entre variáveis garantindo um maior investimento em síntese, teorização e reflexão a partir do objeto de estudo.

Estes tipos de pesquisa se complementam e se aplicam adequadamente a proposta em estudo, pois o que se busca é discutir o processo de construção coletivo da identidade negra a

partir da informação musical presente no Funk e qual seria o papel da Biblioteconomia nessa problemática. Far-se-ão, logicamente, conexões entre variáveis, confrontações de teorias e, por fim, a apresentação de hipóteses que venham a confirmar os resultados esperados.

Quanto aos meios, a pesquisa classifica-se como sendo bibliográfica, pois se utilizará de leitura, análise, interpretação e consulta a diversas fontes primárias como, por exemplo, legislações, notícias de internet, letras de músicas, livros, artigos científicos, monografias, dissertações e teses para a construção do referencial teórico. Para tanto, serão empregados os métodos dialético, histórico e comparativo na estruturação do estudo.

Em relação ao método dialético se buscará analisar a realidade a partir da confrontação de teses, hipóteses e teorias de elementos conflitantes a fim de se chegar a uma ‘verdade’. A título de exemplo, confrontaremos a tese do medo da aglomeração, que será estudada na terceira sessão da presente pesquisa em contraposição ao movimento de criminalização do Funk. No mesmo sentido pode-se cotejar a relação entre os institutos do machismo, consumismo e violência, muito presentes em músicas de Funk, e suas ligações ou influências para com a Indústria Cultural e a Cultura de Massa.

Já no método histórico, como o próprio nome já sugere, se investigará, de uma maneira geral, os acontecimentos e processos do passado do Funk, da favela e da construção da identidade negra, para verificar a influência destes elementos na sociedade hodierna. Isso porque, ao longo do tempo, tais objetos foram influenciados pelos contextos culturais particulares de cada época e o estudo desse processo evolutivo deve esclarecer pontos obscuros da pesquisa.

Por fim, e não menos importante, o método comparativo se ocupará de expor, relacionar e comparar letras variadas de musicais de Funk. Nesse ponto temos o intuito de interpretar seu conteúdo, equipara-lo ao de outras canções e verificar os assuntos mais e menos abordados por elas. Também se pretende contrastar letras de Funk com outros estilos, sobretudo o Forró Eletrônico, igualmente influenciado pela Indústria Cultural e Cultura de Massa, a fim de se mostrar que em outros estilos também é possível encontrar conteúdo machista, violento e ilícito.

2.2 Caracterização do objeto

Como já mencionado, as bases que sustentam esta pesquisa estudam a relação entre o processo coletivo de construção da identidade negra e o Funk dentro do viés da informação e da informação musical. Destarte, considerando que a informação é um fenômeno social advindo da necessidade humana de se comunicar, analisaremos como a informação chega até os jovens negros de comunidades periféricas dos grandes conglomerados urbanos. Quais são os direitos

que estes jovens possuem em termos de expressões. Como estes jovens crescem e adquirem maneiras de sentir, pensar e agir dentro das comunidades onde nasceram e qual a influência que o Funk detém no processo de individuação dessas pessoas.

Além disso, observaremos o Funk como movimento artístico e cultural e analisaremos as causas que fundamentam a sua pretensa criminalização por parte da sociedade e do Poder Público. Para tanto, se apresentará necessária a definição de institutos importantes, como informação, informação musical, cultura, cultura de massa, indústria cultural, contracultura, direito, democracia e direitos fundamentais, a partir de uma metodologia amplamente bibliográfica, que será desenvolvida no referencial teórico a partir de autores expoentes, como, por exemplo, Marilena Chauí, Jürgen Habermas, Djamila Ribeiro e Heloisa Buarque de Holanda.

2.3 Métodos para a coleta de dados

Atribui-se à Ciência da Informação (CI) o *status* de ciência pós-moderna e interdisciplinar, que detém como principal objeto de estudo a informação. Ela permeia todas as esferas do conhecimento humano e pode estar associada a qualquer tipo de suporte informacional. Logicamente, o desenvolvimento da área está bastante ligado a pesquisa, através da produção científica, que evidencia não só estudos voltados aos seus processos e questões técnicas, mas também aqueles com um viés mais social e humanístico. Assim, objetos de estudos não convencionais, como é o caso da música em suas mais variadas vertentes, tem se aproximado cada vez mais do arcabouço teórico da CI, favorecendo uma ampliação e amadurecimento da matéria.

A plataforma digital KondZilla atualmente é o maior canal do YouTube Brasil, e o segundo maior canal de música do mundo, com mais de 57 (cinquenta e sete) milhões de inscritos. Ele se define como o principal produtor de conteúdo audiovisual de música eletrônica de periferia do Brasil e é especializado em videoclipes, sobretudo, do gênero Funk. Partindo deste espaço eletrônico e analisando a forma como ele classifica e organiza os vídeos, bem como indexa os termos mais apropriados para cada um deles, a fim de que seus milhões de usuários possam recuperar a informação da maneira mais acessível, perceber-se que os processos de organização e representação da informação estão presentes até mesmo nas atividades mais alternativas.

Uma das bases metodológicas dessa pesquisa é analisar músicas variadas de Funk a fim de entender os processos humanos e identitários que estão relacionados a esse fenômeno. Diante disso, escolhemos o referido site como fonte de coleta de dados justamente por conta de sua

grande relevância na disseminação do Funk no ciberespaço. Nessa linha de raciocínio, optou-se por coletar as músicas da plataforma KondZilla, no YouTube, das quais foram produzidos videocliques, devido à própria natureza midiática do site, e, dentre elas, as que mais tiveram acessos ou visualizações.

Quadro 1 – Registro de Coleta de Dados

NUMERAÇÃO	ANO	ARTISTA	VIDEOCLIQUE	VISUALIZAÇÕES (aproximadas)
01	2017	MC Fiote	Bum Bum Tam Tam	1,4 bilhões
02	2017	MC Kevinho	Olha a Explosão	1 bilhão
03	2018	MC Kekel e MC Rita	Amor de Verdade	641 milhões
04	2017	MC Kevinho	O Grave Bater	563 milhões
05	2017	MCs Jack e Jerry	Bumbum Granada	511 milhões
06	2018	MC WM	Fuleragem	459 milhões
07	2018	MC Kevinho e MC Kekel	O Bebê	382 milhões
08	2017	MC Livinho	Cheia de Marra	375 milhões
09	2017	MC Kevinho	Tumbalatum	373 milhões
10	2017	MC G15	Deu Onda	371 milhões
11	2018	MC Gustta e MC DV	Abusadamente	349 milhões
12	2018	MC MM feat DJ RD	Só Quer Vrau	328 milhões
13	2018	MC Nando DK e Jerry Smith	Troféu do Ano	319 milhões
14	2018	MCs Jhowzinho e Kadinho	Agora Vai Sentar	300 milhões

Fonte: <https://www.youtube.com/user/CanalKondZilla> (2020)

A coleta de dados teve como recorte quantitativo os videocliques com mais de 300 (trezentos) milhões de visualizações especificamente, pois devido a sua grande popularidade eles conseguiram abranger um público bem maior, disseminando discursos e informações presentes no Funk. Tal levantamento foi efetuado ao logo da pesquisa e atualizado até o dia 15 de abril de 2020. Assim, foram recuperados 14 registros que abarcavam os termos utilizados na coleta, conforme Quadro 1.

2.4 Análise e interpretação dos dados

Como ferramenta para análise e interpretação dos dados coletados, será utilizada a Análise de Conteúdo¹, isto é, uma metodologia voltada às ciências sociais baseada em estudos de conteúdo de textos que parte de uma perspectiva quantitativa, analisando numericamente a frequência de ocorrência de determinados termos, construções e referências em um dado conteúdo simbólico. Em comunicação, é frequentemente usada como contraponto à análise do discurso, eminentemente qualitativa.

¹ A análise de conteúdo é empregada por autores brasileiros em diversos estudos, trata de um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos, de descrição do conteúdo das mensagens, além disso, aposta altamente no rigor como forma de não se perder na heterogeneidade de seu objeto. Em 1986, o método já era considerado um dos mais comuns na investigação empírica por diferentes ciências humanas e sociais (BARDIN, 2010).

Nesse sentido, pretende-se analisar as letras das quatorze músicas coletadas no canal KondZilla, dentro plataforma YouTube, a fim de entender o seu conteúdo, verificar os assuntos mais tratados e observar quais letras coadunam com as temáticas estudadas na pesquisa, como, contracultura, negritude, cultura de massa, indústria cultural, machismo, consumismo e violência. As letras das canções serão extraídas do site ‘Vagalume’, por ser o mais popular no ramo de letras e traduções musicais no Brasil, e em seguida serão classificadas a fim de extrair a temática abordada e estipulá-la numa tabela explicativa.

Em termos gerais, a Análise de Conteúdo pode ser definida como um conjunto de instrumentos metodológicos que têm como fator comum uma interpretação controlada, baseada na inferência. Esse conjunto de técnicas de análise visa obter, por meio de procedimentos sistemáticos, indicadores quantitativos que permitam a análise mais objetiva de conhecimentos relativos à produção e recepção de mensagens. Segundo a autora, este processo se define por regras lógicas de organização, categorização e tratamento de dados quantitativos ou qualitativos. Nesse universo, sua aplicação, embora variável, orienta-se por duas premissas: organização das análises pelas características do material e condução da análise conforme os objetivos traçados na pesquisa (BARDIN, 2010).

Outro ponto importante é a definição dos critérios de inclusão de conteúdos em categorias. Afinal, unidades de análise compostas por mais de uma sentença e com diferentes sentidos podem dificultar a compreensão das nuances do fenômeno. Por outro lado, unidades de análise muito restritivas, podem levar a uma fragmentação do fenômeno investigado. É importante que esses critérios sejam bem definidos (BARDIN, 2010).

A presente pesquisa tem como objetivo geral discutir o processo de construção coletivo da identidade negra a partir da informação musical presente no Funk. Para tanto, é necessário investigar a natureza desse fenômeno artístico em suas principais variáveis, como contracultura, negritude, cultura de massa, indústria cultural, machismo, consumismo e violência, pontos estes que serão desenvolvidos no decorrer do trabalho, ainda que não sejam efetivamente encontrados na Análise de Conteúdo do material colhido.

Como elucidado acima, a coleta de dados levantou um total de quatorze letras de músicas de Funk, oriundas do Canal KondZilla, na plataforma digital Youtube, bem como do site de letras de músicas Vagalume. Mesmo antes de efetivado o processo de categorização, ainda numa análise mais superficial, já foi possível verificar que as canções selecionadas foram aquelas que atingiram um maior número de usuários e, portanto, obtiveram um imenso *status* de sucesso e popularidade, sobretudo, nas festas, bares, boates, clubes e bailes funk, além, claro, do ciberespaço.

Boa parte dos cantores e MCs produtores do material em questão, como o MC Kevinho e o MC Livinho, já faziam sucesso no mundo do Funk há algum tempo, reunindo uma legião de fãs e incontáveis recursos financeiros para produção de mais sucessos musicais. Levantadas essas premissas, já era de se esperar que as canções em comento surgissem envolvidas de uma atmosfera padronizada típica da Indústria Cultural que procura primordialmente o lucro.

Sendo assim, não se pode esperar por grandes inovações, arranjos mais elaborados ou letras complexas, que englobem questões como identidade e autodeterminação. Músicas de Funk com essas temáticas, de fato, existem, como será demonstrado posteriormente, mas toda a produção das 14 músicas eleitas está em sintonia com a Indústria Cultural, o capitalismo e o desejo de lucro dos cantores e seus empresários. Assim, deixa-se de lado a complexidade e valoriza-se bordões, que são repetidos inúmeras vezes, favorecendo sua fixação na memória dos ouvintes, sons guturais, ruídos e onomatopeias a fim de facilitar sua produção em massa e fazer com que os ouvintes dançam e rebolem.

A partir do conteúdo manifesto na transcrição dos dados buscou-se um sentido de coesão e interpretação artística e textual para criação das categorias. Para tanto, foram levadas em consideração algumas questões norteadoras, como: Quem está cantando? Para quem se está cantando? Qual a temática principal e secundária da canção? Por que o conteúdo está assim sendo narrado? Qual a ligação da música com o problema e os objetivos do trabalho em questão?

Ao final, desse processo mental e interpretativo estipulou-se duas principais categorias, quais sejam 'cultura de massa' e 'contracultura', cada qual contendo duas subcategorias, isto é, 'consumismo e machismo' e 'dança e erotismo', respectivamente. Nesse sentido, a descrição dos indicadores de critério utilizados é essencial para a transparência do método e será explicada em detalhes abaixo, quando da verificação de seus resultados.

Mas antes, é necessário explicar como se chegou a estes resultados. Tanto a cultura de massa, quanto a contracultura são fenômenos ligados ao Funk. Enquanto a cultura de massa nada mais é que o produto da chamada Indústria Cultural, consistindo em todos os tipos de expressões culturais ou bens que são padronizados e produzidos para atingir a maioria da população, como músicas, filmes, roupas e acessórios, a contracultura está relacionada à cultura marginal. Ela recebe esse nome justamente por se posicionar contra a cultura dominante e valoriza determinadas características do seu grupo que normalmente não são aceitos na sociedade tradicional, neste caso a sexualidade, algazarra e vandalismo.

As músicas analisadas podem ser facilmente categorizadas nesses grupos, pois além de trazerem em seu conteúdo práticas contraculturais, são visivelmente padronizadas pela

Indústria Cultural e pela Cultura de Massa. Nessa esteira, houve a necessidade de traçar subcategorias (‘consumismo e machismo’ e ‘dança e erotismo’) para facilitar o entendimento e a própria análise deste conteúdo. O machismo não tem origem em fenômenos como a Revolução Industrial ou o capitalismo, diferente do consumismo, mas está intimamente atrelada a estes conceitos, pois é fomentado e difundidos por eles. Já o erotismo e a dança são questões intrínsecas a contracultura e por serem pontos tão presentes nas músicas de Funk optou-se por essa subcategorização.

As 14 músicas foram classificadas individualmente, portanto, interpretou-se todos os refrões e estrofes das unidades de canção atribuindo a cada uma delas uma categoria e subcategoria, por exemplo: a música ‘Agora vai Sentar’, dos MCs Jhowzinho e Kadinho, foi etiquetada na categoria ‘cultura de massa’ e na subcategoria ‘machismo’. Em seguida todo o conteúdo das letras das músicas classificadas como ‘machismo’, por exemplo, foi copiado para o programa *online* denominado ‘Grupo de Linguística da Insite’, responsável por calcular o número e a frequência de letras, sinais, caracteres, palavras, parágrafos e frases em um texto.

A ferramenta fez uma leitura do conteúdo nas quatro subcategorias e elencou as palavras-chaves que mais se repetiam. Dentre elas, escolheu-se as mais relevantes (excluindo pronomes como ‘aqui’ ou ‘ela’, por exemplo), denominando-as como ‘indicadores’. Após a realização sistemática deste processo nos dados coletados chegou-se ao seguinte resultado descrito no quadro número 02. Nesse sentido:

Quadro 2 – Resultado da Análise de Conteúdo

CATEGORIA	SUBCATEGORIA	INDICADORES	FREQUÊNCIA
CULTURA DE MASSA	MACHISMO	Senta	16
		Vráu	15
		Bunda	8
		Sentar	8
Malandra		5	
CONSUMISMO	Bumbum	3	
	Mandar	2	
	Quero	2	
CONTRACULTURA	DANÇA	Taca	38
		Bumbum	34
		Joga	22
		Bomba	21
		Bunda	13
		Chão	12
		Novinha	8
	EROTISMO	Você	18
		Gosto	9
		Bebê	7
	Minha	4	

Fonte: Dados da pesquisa (2020)

Os indicadores serão tratados, no momento e capítulo oportuno, no decorrer do desenvolvimento da pesquisa. Após analisado o conteúdo das 14 músicas selecionadas, 5 delas foram categorizadas no grupo ‘machismo’, quais sejam: ‘01 - Bum Bum Tam Tam (Mc Fioti)’, ‘06 – Fuleragem (MC WM)’, ‘08 - Cheia de Marra (Mc Livinho)’, ‘12 - Só Quer Vrau (Mc MM)’ e ‘14 - Agora Vai Sentar (Jhowzinho e Kadinho)’.

Entendendo machismo como o comportamento, expresso por opiniões e atitudes, de um indivíduo que recusa a igualdade de direitos e deveres entre os gêneros sexuais, favorecendo e enaltecendo o sexo masculino em desfavor do feminino, levou-se em consideração o conteúdo de músicas em que a mulher encontra-se num estado de submissão ao homem, perdendo o seu direito de livre expressão ou sendo forçada pela sociedade machista a servir as vontades do patriarcado. Letras com conotações erotizadas da mulher, do ponto de vista masculino, fazendo menção a práticas sexuais diversas, como a conjunção carnal e atos libidinosos, sem a existência do consentimento feminino ou que a coloquem em uma posição inferiorizada foram parâmetros para tanto. Nesse sentido seguem as referidas letras (MINAYO, 2005):

01 - Bum Bum Tam Tam (Mc Fioti)

É a flauta envolvente
Que mexe com a mente
De quem tá presente
As novinha saliente
Fica loucona
E se joga pra gente

Ai eu falei assim pra elas

Vai com o bum bum tam tam
Vem com o bum bum tam tam
Vai mexe o bum bum tam tam
Vem desce o bum bum tam tam
Vai com o bum bum
Vem com o bum bum

Vai treme o bum bum tam tam tam tam

06 – Fuleragem (MC WM)

Haha, eita
Eita danadinha
Eai Dj caçula sentiu?
Cheirinho de sucesso

E o Wm lança nova
E vai pra todas as meninas
As que é braba de verdade, vem na coreografia
Vai só de sacanagem, vem na fuleragezinha
Vai só de sacanagem, vem na fuleragezinha
Vai só de sacanagem, vem na fuleragezinha

Quando eu manda tu vai pra baixo
Se eu pedir tu vai pra cima

Quando eu manda tu vai pra baixo
 Se eu pedir tu vai pra cima
 Vai bunda pra baixo
 Vai bunda pra cima
 Vai bunda pra baixo
 Vai bunda pra cima

Vai bunda pra baixo
 Vai bunda pra cima
 Vai bunda pra baixo
 Vai bunda pra cima

Agora é tudo com o Dj
 Vamo da uma aceleradinha

08 - Cheia de Marra (Mc Livinho)

Tá cheia de marra essa menina
 É só porque não me provou
 Ela é formada, dá aula, ensina
 Só que hoje eu sou teu professor

Diz que é prendada, que só relaxa
 Quando acende e faz fumaça
 Eu tô sedento, ela é sedenta
 Então demorou
 Vamo ver quem aguenta

Tentou me enganar, á, á, á
 Não quer mais parar, á, á, á
 Tu pagou pra ver, ê, ê, ê
 Que dó de você, ê, ê, ê

Tentou me enganar, á, á, á
 Não quer mais parar, á, á, á
 Tu pagou pra ver, ê, ê, ê
 Que dó de você, ê, ê, ê

Tá cheia de marra essa menina
 É só porque não me provou
 É formada, dá aula, ensina
 Só que hoje eu sou teu professor

12 - Só Quer Vrau (Mc MM)

Essas malandra, assanhadinha
 Que só quer vrau, só quer vrau
 Só quer vrau, vrau, vrau
 Vem pra favela, ficar doidinha
 Então vem sentando aqui
 Senta aqui, senta aqui, vai!

Essas malandra, assanhadinha
 Que só quer vrau, só quer vrau
 Só quer vrau, vrau, vrau
 Vem pra favela, ficar doidinha
 então vem sentando aqui

Vai, novinha da favela
 O ritmo é esse aqui
 Senta aqui, senta aqui
 Senta aqui, senta aqui

Senta aqui, senta aqui
Senta aqui

Vai, vai, vai!
Senta aqui, senta aqui
Senta aqui, senta aqui
Senta aqui, senta aqui
Senta aqui
Vai, vai, vai, vai, vai!

Essas malandra, assanhadinha
Que só quer vrau, só quer vrau
Só quer vrau, vrau, vrau
Vem pra favela, ficar doidinha
Então vem sentando aqui

14 - Agora Vai Sentar (Jhowzinho e Kadinho)

Você vai sentar por cima
E o Dj vai te pegar
Tu pediu agora toma
Não adianta tu voltar menina
Agora você vai sentar

Dou tapinha na potranca
Com o bumbum ela balança
Yuri chama de malandra
Ela vai se apaixonar

Dou tapinha na potranca
Com o bumbum ela balança
Yuri chama de malandra
Ela vai se apaixonar
Haa, haa, haa

Agora vai sentar
Vai sentar, vai sentar
Vai sentar, vai sentar
Vai sentar

Os resultados obtidos demonstrados nos quadros 3, 4 e 5 deram conta de 407 palavras com mais de três letras, evitando portanto, a contagem de preposições e artigos, como ‘de’, ‘da’, ‘a’ ou ‘o’, o que elevaria de forma desnecessária a contagem numérica, sendo que as palavras-chave mais utilizadas foram ‘senta’, ‘vrau’, ‘bunda’, ‘sentar’ e ‘malandra’, como visto no quadro 2. Veja-se:

Quadro 3 – Resumo da Contagem – Machismo

Total de músicas:	5
Total de palavras:	407
Total de palavras distintas:	118
Total de kbytes de texto processados:	2 k (2268 letras)
Total de linhas de texto:	104
Tamanho mínimo considerado de palavras:	3 letras

Fonte: <http://linguistica.insite.com.br/corpus.php>

Quadro 4 – Palavras mais frequentes – Machismo

Pos.	Palavra	Porcentagem	Ocorrências
1	vai	10.07371 %	41
2	aqui	4.914 %	20
3	pra	4.914 %	20
4	só	4.1769 %	17
5	senta	3.9312 %	16
6	vrau	3.6855 %	15
7	bum	3.4398 %	14
8	vem	3.1941 %	13
9	tam	2.9484 %	12
10	que	2.7027 %	11
11	quer	2.7027 %	11
12	bunda	1.9656 %	8
13	com	1.9656 %	8
14	sentar	1.9656 %	8
15	cima	1.7199 %	7
16	baixo	1.4742 %	6
17	ela	1.4742 %	6
18	malandra	1.2285 %	5
19	não	1.2285 %	5
20	agora	0.9828 %	4
21	favela	0.9828 %	4
22	você	0.9828 %	4
23	assanhadinha	0.7371 %	3
24	ficar	0.7371 %	3
25	fuleragezinha	0.7371 %	3
26	haa	0.7371 %	3
27	menina	0.7371 %	3
28	sacanagem	0.7371 %	3
29	sentando	0.7371 %	3
30	ver	0.7371 %	3
31	apaixonar	0.4914 %	2
32	aula	0.4914 %	2
33	balança	0.4914 %	2
34	bumbum	0.4914 %	2
35	chama	0.4914 %	2
36	cheia	0.4914 %	2
37	doidinha	0.4914 %	2
38	dó	0.4914 %	2
39	eita	0.4914 %	2
40	enganar	0.4914 %	2
41	ensina	0.4914 %	2
42	essa	0.4914 %	2
43	formada	0.4914 %	2
44	hoje	0.4914 %	2
45	mais	0.4914 %	2

Fonte: <http://linguistica.insite.com.br/corpus.php>

Já em relação a subcategoria ‘consumismo’, apenas a música ‘04 - O grave Bater (Mc Kevinho)’, foi selecionada. Enquanto o consumo é o objetivo final de toda e qualquer produção material na sociedade capitalista industrializada o consumismo é o ato que está relacionado ao consumo excessivo, ou seja, à compra de produtos ou serviços de modo exagerado. Nesse ponto, letras com um conteúdo que expresse tendência de moda, bens de consumo, sobretudo, aqueles mais caros, como carros e roupas de marca e até mesmo bebidas que exarquem uma estrutura mercadológica de rótulos foram levadas em consideração (SANTOS; RAMIRES, 2017).

Foi possível perceber um liame manifesto entre o machismo e o consumismo presentes no Funk, na medida em que muitas de suas canções objetificam a mulher, resumindo-a ao *status* de um bem consumível. Quanto mais bonita melhor. Muitas vezes é justamente através desses itens que o funkeiro da periferia, busca se distinguir dos demais, ostentando objetos de valor agregado, em congruência com as expectativas da ideologia do mercado. Nesse sentido:

04 - O Grave Bater (Mc Kevinho)

É o novo hit do verão
Pra geral curtir
Ela joga o bumbum pro alto
Não dá pra resistir

Nem tenta pagar de santinha
Que o clima tá bom
Vai desce, sobe, quebra, empina
Mostrando seu dom

Eu vou de combo, de Jack
Ciroc e Chandon
Olha as novinhas dançando
Em cima do som

Eu vou mandar o grave bater, êê, êê
E quero ver bumbum mexer, êê, êê
Eu vou mandar o grave bater, êê, êê
E quero ver bumbum mexer, êê, êê

A ferramenta contabilizou 63 palavras na música em questão, sendo que delas as mais importantes foram ‘bumbum’, ‘mandar’ e ‘quero’. Que, se diga de passagem, estão em plena sintonia com a explicação supra, que será aprofundada mais à frente. Nesse sentido são os resultados dispostos nos quadros 5, 6 e 7:

Quadro 5 – Resumo da Contagem – Consumismo

Total de músicas:	1
Total de palavras:	63
Total de palavras distintas:	45
Total de kbytes de texto processados:	0 k (356 letras)
Total de linhas de texto:	16

Tamanho mínimo considerado de palavras:	3 letras
Fonte: http://linguistica.insite.com.br/corpus.php	

Quadro 6 – Palavras mais frequentes – Consumismo

Pos.	Palavra	Porcentagem	Ocorrências
1	êê	12.69841 %	8
2	bumbum	4.7619 %	3
3	vou	4.7619 %	3
4	bater	3.1746 %	2
5	grave	3.1746 %	2
6	mandar	3.1746 %	2
7	mexer	3.1746 %	2
8	pra	3.1746 %	2
9	quero	3.1746 %	2
10	ver	3.1746 %	2
11	alto	1.5873 %	1
12	bom	1.5873 %	1
13	cima	1.5873 %	1
14	clima	1.5873 %	1
15	combo	1.5873 %	1
16	curtir	1.5873 %	1
17	dançando	1.5873 %	1
18	desce	1.5873 %	1
19	dom	1.5873 %	1
20	empina	1.5873 %	1
21	geral	1.5873 %	1
22	hit	1.5873 %	1
23	joga	1.5873 %	1
24	novinhas	1.5873 %	1
25	novo	1.5873 %	1
26	pagar	1.5873 %	1
27	pro	1.5873 %	1
28	quebra	1.5873 %	1
29	resistir	1.5873 %	1
30	santinha	1.5873 %	1
31	seu	1.5873 %	1
32	sobe	1.5873 %	1
33	som	1.5873 %	1
34	tenta	1.5873 %	1
35	verão	1.5873 %	1
36	chandon	1.5873 %	1
37	ciroc	1.5873 %	1
38	ela	1.5873 %	1
39	jack	1.5873 %	1
40	mostrando	1.5873 %	1
41	nem	1.5873 %	1
42	não	1.5873 %	1

43	olha	1.5873 %	1
44	que	1.5873 %	1
45	vai	1.5873 %	1

Fonte: <http://linguistica.insite.com.br/corpus.php>

Na subcategoria ‘dança’, pertencente a categoria ‘contracultura’, levou-se em consideração as letras que reunissem símbolos que fizessem menção a movimentos corporais, sobretudo, ao rebolado. Rebolar é ato de remexer os quadris com exagero, bambolear. Consiste numa dança sensual, onde as mulheres e, também alguns homens, movimentam as nádegas e fazem uma série de agachamentos, muitas vezes simulando performances sexuais. A dança possui simbolismos. Com o Funk não é diferente, as transformações e a origem do fenômeno apontam no sentido de uma erotização crescente, sobretudo, no universo urbano.

Essas nuances compactuam com as características contraculturais que contrariam padrões eruditos e dominantes, pois letras de Funk à primeira vista focam na desinibição, na curtição e, sobretudo, na dança que permite aos seus ouvintes ‘rebolarem a raba’ sem medo de serem julgados. Nesse sentido foram selecionadas 5 músicas com esses conteúdos, quais sejam: 02 - Olha a Explosão (Mc Kevinho), 05 - Bumbum Granada (MCs Zaac e Jerry, 09 – Tumbalatum (Mc Kevinho, 11 - Abusadamente (MC DG) e 13 - Troféu do Ano (Jerry Smith).
Veja-se:

02 - Olha a Explosão (Mc Kevinho)

Essa novinha é terrorista
É especialista
Olha o que ela faz no baile funk com as amigas

Essa novinha é terrorista
É especialista
Olha o que ela faz no baile funk com as amigas
Olha o que ela faz no baile funk com as amigas

É muito explosiva não mexe com ela não
É muito explosiva não brinca com ela não

Olha a explosão
Quando ela bate com a bunda no chão
Quando ela mexe com a bunda no chão
Quando ela joga com a bunda no chão
Quando ela sarra e o bumbum no chão chão

Quando ela bate com a bunda no chão
Quando ela mexe com o bumbum no chão
Quando ela joga seu bumbum no chão chão chão chão chão

05 - Bumbum Granada (MCs Zaac e Jerry)

Pesado hein!

Vários homem bomba
Bomba, bomba, bomba, bomba aqui
Vários homem bomba

bomba, bomba, bomba, bomba lá

Vários homem bomba
 Bomba, bomba, bomba, bomba aqui
 Vários homem bomba
 bomba, bomba, bomba, bomba lá

Hoje eu to pesadão
 Carregando vários pentes
 É tudo que eu sempre quis
 Pra mim ficar contente

Os mano tá tipo bomba
 E as mina bumbum granada

Vai taca
 Taca, taca, taca, taca, taca
 Vai taca
 Taca, taca, taca, taca, taca

Beleza tá querendo peitar
 Só que tu não entende nada
 Se quiser pode vim
 Que essa mina é preparada

Melhor dar espaço pra ela
 Por que a potencia é braba

Vai taca
 Taca, taca, taca, taca, taca
 Vai taca
 Taca, taca, taca, taca, taca

Vai taca
 Taca, taca, taca, taca, taca
 Vai taca
 Taca, taca, taca, taca, taca
 Tá pesado hein!

09 – Tumbalatum (Mc Kevinho)

Se pá ela tem vida própria
 Eu tive que reparar
 Que ela desce quando o Dj toca
 Trava e vai devagar

E se sai, ela fala: Se toca
 Pode chegar pra lá
 Quer espaço pra bunda gostosa
 Acompanha o grave que vai começar
 Esse bumbum que faz tumbalatum
 Esse bumbum que faz tumbalató
 Esse bumbum que faz tumbalatum
 Balatum, balatum, joga ele pro ar

Esse bumbum que faz tumbalatum
 Esse bumbum que faz tumbalató
 Esse bumbum que faz tumbalatum
 Balatum, balatum, joga ele pro ar
 11 - Abusadamente (MC DG)

Abusada, mente
Abusada mente?

Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum (bum! bum)
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum (bum! bum)
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum (bum! bum)
Bum, bum, bum, bum, bum, bum, bum (bum! bum)

Abusadamente ela vai batendo (bum bum)
Ela vai sentando (bum bum)
Ela vai quicando
Bum, bum, bum, bum, bum, bum

Ela vai batendo (bum bum)
Ela vai quicando, bum bum
Ela vai sentando
Bum, bum, bum

Abusadamente ela vem batendo
Bum bum
Ela vem quicando
Bum bum
Ela vem tremendo
Bum bum, bum bum, bum bum

Vem, vem batendo
Bum bum
Ela vem quicando
Bum bum
Ela vem tremendo
Bum bum, bum bum, bum bum

E a partir desse momento
Taca em um por um
E a partir desse momento
Taca em um por um

O bumbum, bumbum, bumbum
Bumbum, bumbum, bum (bumbum)
Bumbum, bumbum, bumbum
Bumbum, bumbum, bum (bumbum)
Bumbum, bumbum, bumbum
Bumbum, bumbum, bum (bumbum)
Bumbum, bumbum, bumbum
Bumbum, bumbum, bum (bumbum)

Olha o tamanho dessa raba
Ela joga na cara
(Bum bum)
Olha o tamanho dessa raba
Ela joga na cara
(Bum bum)

Ela joga na cara, joga na cara
Joga na cara dos quebrada (bum!)
Joga na cara, joga na cara
Joga na cara dos quebrada (bum!)
Ela joga na cara, joga na cara
Joga na cara dos quebrada (bum!)
Ela joga na cara, joga na cara

Joga na cara dos quebrada

(Bum bum)
 Vou ter que assumir que tu é foda
 (Bum bum)
 Vou ter que assumir que tu é foda
 Que tu é brava
 Com a jogada de bunda
 Todas recalcada para

Olha a Maria jogando a bunda (bum bum)
 Olha a Carlinha jogando a bunda (bum bum)
 Olha a Fernanda jogando a bunda (bum bum)
 Essas menina tão doida e maluca
 Essas menina tão doida e maluca

Ela joga a bunda pro alto
 Caiu, deixa bater
 Ela joga a bunda pro alto
 Caiu, deixa bater

Ela joga a bunda pro alto
 E cai no Gustta e no Dg
 Ela joga a bunda pro alto
 E cai no Gustta e no Dg

13 - Troféu do Ano (Jerry Smith)

Começou novo duelo
 Jerry Smith tá mandando
 Começou novo duelo
 Nando Dk tá mandando

Morena jogando
 Loirinha jogando, vai!
 Parabéns novinha
 Tu ganhou o troféu do ano

Morena jogando
 Loirinha jogando
 Parabéns novinha, tu ganhou o troféu do ano

Morena jogando
 Loirinha jogando
 Para-parabéns novinha, tu ganhou o troféu do ano
 Para-parabéns novinha, tu ganhou o troféu do ano

Para-parabéns novinha, tu ganhou troféu do ano
 Para-parabéns novinha, tu ganhou troféu do ano
 Tum dum dum dum dum
 Tum dum dum dum dum
 Pra mim você é a número um

Tum tum tum tum tum
 Tum tum tum tum tum
 Pra mim você é a número um

Tum dum dum dum dum
 Tum dum dum dum dum
 Pra mim você é a número um

Tum dum dum dum dum
 Tum dum dum dum dum
 Pra mim você é a número um

Tum tum tum, tum tum tum
 A Sullá falou que é a número 01
 A Sullá falou que é a número 01

A ferramenta contabilizou 700 palavras nas 5 músicas em questão, sendo que as palavras-chaves mais importante foram ‘taca’, ‘bumbum’, ‘joga’, ‘bomba’, ‘bunda’ e ‘chão’, fazendo alusão justamente ao próprio ato de rebolar e dançar Funk. Os quadros abaixo demonstram os resultados em detalhes:

Quadro 7 – Resumo da Contagem – Dança

Total de músicas:	5
Total de palavras:	700
Total de palavras distintas:	150
Total de kbytes de texto processados:	3 k (3860 letras)
Total de linhas de texto:	171
Tamanho mínimo considerado de palavras:	3 letras

Fonte: <http://linguistica.insite.com.br/corpus.php>

Quadro 8 - Palavras mais frequentes – Dança

Pos.	Palavra	Porcentagem	Ocorrências
1	bum	13.42857 %	94
2	taca	5.42857 %	38
3	ela	5.14285 %	36
4	bumbum	4.85714 %	34
5	dum	3.42857 %	24
6	que	3.28571 %	23
7	joga	3.14285 %	22
8	tum	3.14285 %	22
9	bomba	3 %	21
10	vai	2.14285 %	15
11	cara	2 %	14
12	bunda	1.85714 %	13
13	chão	1.71428 %	12
14	com	1.57142 %	11
15	faz	1.28571 %	9
16	jogando	1.28571 %	9
17	novinha	1.14285 %	8
18	pra	1.14285 %	8
19	quando	1.14285 %	8
20	vem	1 %	7
21	ano	0.85714 %	6
22	ganhou	0.85714 %	6
23	mero	0.85714 %	6
24	pro	0.85714 %	6
25	troféu	0.85714 %	6

26	mim	0.71428 %	5
27	não	0.71428 %	5
28	rios	0.71428 %	5
29	alto	0.57142 %	4
30	balatum	0.57142 %	4
31	batendo	0.57142 %	4
32	dos	0.57142 %	4
33	homem	0.57142 %	4
34	quebrada	0.57142 %	4
35	quicando	0.57142 %	4
36	tumbalatum	0.57142 %	4
37	você	0.57142 %	4
38	amigas	0.42857 %	3
39	baile	0.42857 %	3
40	essa	0.42857 %	3
41	funk	0.42857 %	3
42	mexe	0.42857 %	3
43	por	0.42857 %	3
44	aqui	0.28571 %	2
45	assumir	0.28571 %	2

Fonte: <http://linguistica.insite.com.br/corpus.php>

Por fim, foi analisada a subcategoria erotismo, também pertencente a categoria contracultura. Nesse ponto foram selecionadas três músicas que em seu conteúdo tinham uma atmosfera mais romântica, ainda que regada de nuances sexuais. Tal classificação também pertence a contracultura, por desafiar os padrões castos da sociedade tradicional. A canções foram justamente ‘03 - Amor de Verdade (Mc Rita)’, ‘07 - Ô Bebê (Mc Kevinho)’, ‘10 - Deu Onda (MC G15)’. Nesse sentido:

03 - Amor de Verdade (Mc Rita)

Espera aí
 Preciso tanto conversar
 Então vem aqui
 Pra gente se entender, sei lá
 O seu olhar se desencontrou do meu
 Meu coração tá tão longe do seu

Eu tô querendo novamente te ver
 Pra hoje em dia eu falar pra você
 Que a indecisão apertou no coração
 Aquele aperto se é sim ou não
 Só de pensar um dia te perder

Fiz essa canção pra você não me esquecer
 Olha pra mim, deixa eu olhar pra você
 Vem mais perto que hoje eu vou te dizer
 Me abraça e o seu corpo ao meu
 O seu peito nunca me esqueceu
 Na vida podem existir milhares
 Mas nenhuma vai ser como você
 Que comigo o amor foi de verdade

Que fez a minha vida acontecer
 Eu troco a estrela por um beijo seu
 Eu troco aquela lua pelo seu olhar
 Eu deixo de viver meu paraíso
 Minha verdade é você meu lar

07 - Ô Bebê (Mc Kevinho)

Alô
 Por que você não me atendeu?
 Já tava mó preocupadão
 O seu pivete quase morre do coração

Amor
 Já fiz o corre pra te ver
 Juntei a grana da passagem
 Contando as horas pra gente matar a saudade

Ô bebê, gosto mais de você
 Do que de mim, do que de mim
 Ô bebê, gosto mais de você
 Do que de mim, do que de mim

Ô bebê, gosto mais de você
 Do que de mim, do que de mim
 Ô bebê, gosto mais de você
 Do que de mim, do que de mim
 Antes de você eu era do mundão
 Gratidão, minha princesa
 Mudou minha cabeça, só me fez crescer
 Bota fé no que eu vou dizer

Ô bebê, gosto mais de você
 Do que de mim, do que de mim
 Ô bebê, gosto mais de você
 Do que de mim, do que de mim
 Ô bebê, gosto mais de você
 Do que, do que, do que

10 - Deu Onda (MC G15)

Eu preciso te ter
 Meu fechamento é você, moção

Eu não preciso mais beber
 E nem fumar maconha
 Que a sua presença me deu onda
 O seu sorriso me dá onda
 Você sentando, moção, me deu onda

Que vontade de te ter, garota
 Eu gosto de você, fazer o quê?
 O pai te ama

Que vontade de te ter, garota
 Eu gosto de você, fazer o quê?

O pai te ama, é
 O pai te ama
 O pai te ama, é
 O pai te ama

Os principais indicadores levantados foram ‘você’, ‘gosto’, ‘bebê’ e ‘minha’, conforme quadro 2, retirados de um montante de 265 palavras, divididas em três músicas. A referida subcategoria tem um viés mais melódico, fazendo bastante sucesso entre o público adolescente e até infantil.

Quadro 9 – Resumo da Contagem – Erotismo

Total de músicas:	3
Total de palavras:	265
Total de palavras distintas:	127
Total de kbytes de texto processados:	1 k (1488 letras)
Total de linhas de texto:	66
Tamanho mínimo considerado de palavras:	3 letras

Fonte: <http://linguistica.insite.com.br/corpus.php>

Quadro 10 – Palavras mais frequentes – Erotismo

Pos.	Palavra	Porcentagem	Ocorrências
1	que	9.0566 %	24
2	você	6.79245 %	18
3	mim	4.90566 %	13
4	gosto	3.39622 %	9
5	mais	3.39622 %	9
6	pra	3.01886 %	8
7	seu	3.01886 %	8
8	bebê	2.6415 %	7
9	meu	2.26415 %	6
10	ama	1.88679 %	5
11	pai	1.88679 %	5
12	minha	1.50943 %	4
13	não	1.50943 %	4
14	coração	1.13207 %	3
15	olhar	1.13207 %	3
16	onda	1.13207 %	3
17	preciso	1.13207 %	3
18	ter	1.13207 %	3
19	amor	0.75471 %	2
20	deu	0.75471 %	2
21	dia	0.75471 %	2
22	dizer	0.75471 %	2
23	fazer	0.75471 %	2
24	fez	0.75471 %	2
25	fiz	0.75471 %	2
26	garota	0.75471 %	2
27	gente	0.75471 %	2
28	hoje	0.75471 %	2
29	moção	0.75471 %	2
30	por	0.75471 %	2
31	quê	0.75471 %	2
32	só	0.75471 %	2

33	troco	0.75471 %	2
34	vem	0.75471 %	2
35	ver	0.75471 %	2
36	verdade	0.75471 %	2
37	vida	0.75471 %	2
38	vontade	0.75471 %	2
39	vou	0.75471 %	2

Fonte: <http://linguistica.insite.com.br/corpus.php>

O método de análise de conteúdo foi, portanto, capaz de analisar e categorizar o conteúdo descritivo presente na coleta de dados, que por sua vez, se consistiu nas 14 músicas de Funk mais vistas do canal KondZilla, da plataforma digital YouTube, levantamento este que foi atualizado até o dia 15/04/2020 e que contou com visualizações que variavam entre 300 milhões até 1,4 bilhões. Os impressionantes números demonstram a quantidade de pessoas que foram expostas a essa informação musical, intensificando a importância em categorizar o tipo de conteúdo absorvido por elas.

Destarte, foi possível identificar que as músicas de Funk mais vistas no YouTube versavam basicamente sobre dança, notadamente, rebolado, romance/erotismo e bens de consumo, emanando traços de consumismo, contracultura e machismo. Pelo menos nas 14 músicas analisadas não foi possível extrair uma ideia mais objetiva e direta sobre traços de identidade negra, o que era esperado, devido a própria influência que o mercado exerce sobre o Funk. É lógico que, mesmo com o levantamento desses dados de pesquisa, é certo que o Funk é um fenômeno periférico, sobretudo devido a sua origem, como será estudado a frente, e baseado na perspectiva histórica, também levada em consideração pelos objetivos desta pesquisa, pode ser observado com clareza sua relação com a cultura negra das favelas.

3 A INFORMAÇÃO MUSICAL NO FUNK

Conforme brevemente explicitado na introdução acima, o Funk nada mais é que um gênero musical, oriundo das favelas da cidade do Rio de Janeiro que remonta a década de 1970. Sua origem denota uma grande influência exercida por músicas estadunidenses, sobretudo, as de proveniência afrodescendente, como o *Soul* e o *Jazz*, e de melodias brasileiras, como o Samba. O ritmo dançante e as letras sensuais e irreverentes tornam o Funk uma arte inconfundível, ainda mais quando levada em consideração sua fama nacional e internacional (VIANNA, 1988).

O fenômeno funkeiro vai muito além do caráter musical e artístico, englobando também questões culturais e sociais, posto que aborda as vivências, características e até a própria história da população pobre e negra das periferias brasileiras. Na sessão em apreço será analisada a informação musical presente no referido movimento, desde sua origem até a atualidade, perpassando pelos aspectos sociais, epistemológicos e pragmáticos da informação e da música, bem como sua influência no processo de construção da identidade coletiva negra. Destarte, considerando que a informação é um fenômeno social advindo da necessidade humana de se comunicar com outrem, afere-se que o desenvolvimento da cognição humana é o ponto de partida do presente estudo. Afinal, é por intermédio da capacidade intelectual que a informação exerce a sua função social.

3.1 Informação e conhecimento

Diante disso, o professor e historiador Yuval Noah Harari, autor do *best-seller* ‘Sapiens: Uma breve história da humanidade’ explica que há cerca de 2,5 milhões de anos, muito antes de qualquer forma de organização social conhecida atualmente, surgiram no continente africano criaturas curiosas posteriormente classificadas como pertencentes ao gênero *Homo*. Tais seres primitivos desenvolveram-se a partir de um gênero anterior de primatas chamados *Australoptecus*, que significa ‘macaco do sul’. Embora biologicamente já fossem caracterizados como humanos, esses seres ainda não se destacavam da miríade de outros animais com os quais partilhavam seu habitat e basicamente nasciam, cresciam, se reproduziam e morriam (HARARI, 2016).

Já por volta de 200 mil anos atrás surge na África Oriental uma variação ou espécie humana denominada *Homo Sapiens*, sendo esta atualmente a última remanescente do seu gênero. Tal espécime, dada a sua natureza social, passou a viver em grupos, seja por questões relacionadas à segurança, afetividade ou mesmo satisfação de suas necessidades biológicas e,

diga-se de passagem, contava com um cérebro extraordinariamente grande² em comparação a outros animais, inclusive os primeiros humanos. Ainda assim, poucos avanços intelectuais foram alcançados em milênios existências (HARARI, 2016).

Todavia, há 70 mil anos, um fenômeno, ainda hoje inexplicável, conhecido como ‘revolução cognitiva³’ mudou sobremaneira o curso e a história da humanidade, uma vez que permitiu a estes organismos pertencentes à espécie *Homo Sapiens* a capacidade de pensar, se comunicar e trocar informações de uma maneira mais complexa, assim como formar estruturas sociais mais elaboradas que paulatinamente deram origem a sociedade atual (HARARI, 2016).

Entendendo, então, informação como uma produção fenomenicamente social que tem por finalidade dinamizar a comunicação humana e promover exposições e descobertas para a construção do conhecimento, através da interação entre sujeitos, por meio de dados, mensagens ou atividades documentais. Pode-se afirmar que sua origem, dentro deste viés, remonta as primeiras atividades sócio-cognitivas humanas (CARVALHO; GOMES, 2015).

3.1.1 Conceitos de Informação

É interessante ressaltar, porém, que os conceitos de informação revelam uma verdadeira infinidade de definições em virtude de diferentes perspectivas temporais e científicas. Ora, a informação é objeto de estudo das mais diversas ciências, sejam elas, por exemplo, ligadas a atividades do ramo da informática, que compreendem a ciência da computação, sistemas de informação e engenharia da computação, ou mesmo do campo da comunicação, como o jornalismo, marketing ou linguística. Cada um destes saberes define a informação de uma maneira diferenciada a depender de seu arcabouço teórico e da finalidade proposta.

Mesmo no âmbito da Ciência da Informação e da Biblioteconomia a variedade de conceitos e ocorrências da informação no contexto cotidiano e técnico-científico tem promovido uma diversidade de significados. Alguns podem ser de cunho mais epistemológico, quando conceituam a informação a partir dos fundamentos da teoria do conhecimento científico; técnico, isto é, ligados às atividades pragmáticas da Ciência da Informação, ou de

² O cérebro do *Homo Sapiens* moderno varia de 1200 a 1400 centímetros cúbicos e é muito maior que o dos humanos de 2,5 milhões de anos atrás, cujo órgão media cerca de 600 centímetros cúbicos (HARARI, 2016).

³ A revolução cognitiva constitui a capacidade inovadora e sem precedentes que os *Homo Sapiens* desenvolveram, entre 70 a 30 mil anos atrás, de pensar e se comunicar de uma maneira mais complexa. Diz respeito a tudo que possa estar relacionado à aquisição, manutenção, recuperação e uso de conhecimento. Não se sabe ao certo o que a ocasionou e a teoria mais aceita é que mutações genéticas acidentais mudaram as conexões internas do cérebro dos *Sapiens* (HARARI, 2016).

caráter social, quando vinculados às atividades humanas da informação no âmbito de seus usuários (CARVALHO; GOMES, 2015).

É justamente dentro do contexto social que a informação será tratada no decorrer desta pesquisa, afinal pretende-se discutir o processo de construção coletivo da identidade negra a partir da informação musical presente no Funk. Tanto o estudo identitário de um grupo, quanto da própria música são fenômenos humanos que devem ser compreendidos através das interações entre sujeitos da informação, possibilitando exposições, críticas e descobertas que culminam em estratégias para construção do conhecimento e da dinamização da comunicação. O conceito social da informação, portanto, foi adotado no presente trabalho. Partindo do pressuposto da Ciência da Informação como campo do conhecimento científico, Fernandez-Molina inicia o debate sobre o tema estabelecendo distinções claras sobre a tríade ‘dados, informação e conhecimento’:

Os dados são informação em potencial, que somente são percebidos por um receptor se forem convertidos em informação e esta passa a converter-se em conhecimento no momento em que produz uma modificação na estrutura do conhecimento do receptor (FERNANDEZ-MOLINA, 1994, p. 328).

A partir desse ponto percebe-se que a informação, dentro de um contexto social, só pode ser chamada assim quando de fato o receptor consegue absorver e compreender o seu conteúdo que, por sua vez, é inscrito num determinado suporte, seja ele material (folha de papel, ar, pinturas rupestres) ou digital (mídia audiovisual, e-mails, ligações telefônicas). Caso o destinatário não entenda o que foi exarado pelo emissor, a informação não atingiu sua função social e, sendo assim, não passará de dados.

Capurro e Hojorland (2003, p. 343) conceituam informação como algo que “[...] refere-se aos processos cognitivos humanos ou a seus produtos objetivados em documentos”. Nesse contexto, a informação não é a origem, mas sim o processo hermenêutico e social de interação entre sujeitos. A informação seria exposição, descoberta e construção e só teria sua plenitude consagrada quando permite efetivas condições intelectuais para construção do conhecimento. No mesmo sentido, Le Coadic explica que:

Informação é um conhecimento inscrito (registrado) em forma escrita (impressa ou digital), oral ou audiovisual, em um suporte (...) é um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal (...) impresso, sinal elétrico (LE COADIC, 2004, p. 04).

No mundo do Funk com a disseminação das músicas e *hits* de sucesso, seja no ciberespaço ou nos bailes funk, não há como pensar num consumo apático e passivo dos usuários. Eles fazem leituras diversas sobre o gênero, ainda que em momentos de descontração. Discordam, negam, escarnecem, zombam, riem, bem como se emocionam, cantam, dançam,

choram e gritam. Afinal, até mesmo a mais simplória e repetitiva das canções detém um caráter cultural e interpretativo que pode despertar um entendimento ou compreensão de algo. Com base nos fundamentos expostos, essas canções são tidas como informação na medida em que são absorvidas e compreendidas pelos consumidores.

Traçados os significados e definições de informação se faz necessário, igualmente, verificar que seu conceito, numa perspectiva existencial da Ciência da Informação, vai muito além de uma sequência de símbolos ou signos elementares, como dígitos ou letras, possuindo, efetivamente, condições *sine qua non*⁴ de existência. Freire atribui à informação requisitos essenciais para que ela exerça sua função social, quais sejam:

Ambiente social - Contexto que possibilita a comunicação de informação. Esse ambiente se caracteriza sempre pela existência de uma possibilidade de comunicação. Ele decorre do impulso primeiro, arquetípico que nos levou como espécie à necessidade de materializar o pensamento em uma mensagem dirigida a um semelhante, um movimento primordial de transmissão da informação; Agentes - No processo de comunicação, os agentes são o emissor, aquele que produz a informação, e o receptor, o que recebe a informação. Os agentes emissores são responsáveis pela existência dos estoques de informação, em um processo contínuo em que as funções produção e transferência se alternam, ou seja, o receptor de hoje poderá ser um produtor da informação amanhã; Canais - Os canais estão relacionados aos meios por onde informações circulam. Os agentes produtores de informação escolhem os canais mais adequados para circulação da sua informação, que podem utilizar-se de meios impressos, como jornais, revistas, periódicos científicos, livros, além de rádio, televisão, Internet, congressos, feiras e outros tipos de eventos científicos e comerciais (FREIRE, 2004, p. 20-21; 2006, p. 13-14).

Destarte, percebe-se que a informação necessita de um contexto social (a vontade de interação e os procedimentos de domínio das comunidades discursivas simbólicas), de sujeitos da informação (emissor e receptor) e de um suporte material ou imaterial para a sua propagação (estrutura que comporte sua inscrição). Não se pode olvidar que a informação e o conhecimento são fenômenos intimamente relacionados. Currás por exemplo, destaca que ambos são objetos de estudo de grande relevância para a Ciência da Informação e a Biblioteconomia, e os correlaciona, descrevendo que:

A informação é causa primeira para produzir conhecimento, quando chega ao cérebro e impacta os neurônios. Então começam a acontecer, de forma sucessiva ou simultânea [...] processos de percepção, apreensão, análise, classificação, arquivo em memória, avaliação que constituem o conhecimento pessoal, subjetivo e condicionado pelo substrato individual e cultural de cada indivíduo. Numa elaboração mental posterior, mais complexa, o conhecimento passa a constituir as ideias, linhas de pensamento. Essas são as que voltam a se converter em informação útil, quando surge a ocasião (CURRÁS, 2010, p. 24-25).

Assim, a informação seria o que é relativamente cru, específico e prático. É a forma material da existência do conhecimento, que subsiste objetivamente fora da consciência

⁴*Sine qua non* é uma expressão oriunda do latim, que significa 'sem a qual não'. Faz referência a uma ação ou condição que é indispensável, que é imprescindível ou que é essencial.

individual e que necessita de um suporte para exercer sua função social (a transmissão e percepção lógica dos dados). Enquanto o conhecimento seria aquilo que foi cozido, processado e sistematizado pelo pensamento. É o resultado da cognição humana, isto é, do processo de reflexão das leis, propriedades e fenômenos no plano da mente. Refere-se ao mundo dos conceitos (BURKE, 2003).

3.1.2 Conceitos de Conhecimento

O *Online Dictionary for Library and Information Science*, define o termo ‘conhecimento’ (knowledge) como: “Informação que foi compreendida e avaliada sob a luz da experiência e incorporada ao intelecto dos que conhecem algo sobre um assunto (tradução nossa)”. Por sua vez, a *International Encyclopedia of Information and Library Science* estabelece que: “Conhecimento é informação avaliada e organizada na mente humana, de modo a poder ser utilizada intencionalmente (tradução nossa). Com base nas definições supracitadas, o termo ‘conhecimento’ poderia ser equiparado à palavra ‘entendimento’. Estaria, portanto, relacionado aos aspectos cognitivos que ocorrem na mente humana e envolvem os processos mentais de captação, assimilação, associação, construção, desconstrução e reconstrução de conceitos. Ou seja, conhecimento é aquilo que é sabido (WILSON, 2002).

Nesta linha de raciocínio, a informação obtida por um indivíduo só passará a ser convertida em conhecimento se de fato provocar uma alteração na estrutura mental do receptor, isto é, construir um novo conceito, reconstruir ou desconstruir algum juízo ali preexistente. Ainda assim, para se transformar em conhecimento, a informação dialoga com a cultura do sujeito, seus valores e princípios, seu modo de ser e sua maneira de ver e compreender o mundo. O conhecimento, nesse caso, é subjetivo, personalíssimo e inerente ao sujeito, mas concomitantemente social, pois o ser humano interage com o mundo que o circunda, modificando-o e sendo por ele modificado (WILSON, 2002).

Assim, nem toda informação recebida por alguém vai se transformar em conhecimento, pois quem aprende precisa ter os elementos fundamentais para a decodificação da informação, ou seja, fazer a sua correlação com as estruturas mentais e conceitos correlatos mínimos que possibilitarão o seu entendimento e, se for o caso, a geração de novos conhecimentos. Da mesma maneira, Wilson (2002, p. 38) expressa que “[...] o conhecimento construído a partir de mensagens nunca poderá ser exatamente o mesmo que aquele advindo da base do conhecimento de quem emitiu a mensagem”. Pois, a informação é vislumbrada como uma possibilidade de transformar estruturas do conhecimento e, portanto, o conhecimento pode ser visto como algo provisório e em permanente revisão (SEMIDÃO, 2014).

Trazendo essa problemática para o universo do Funk, só se poderia falar em conhecimento quando aquela informação musical transmitida anteriormente conseguiu de fato provocar alguma mudança, mesmo que situacional, no íntimo do ouvinte. Se há um processo de transformação ocasionado pela música a ponto de influenciar, ainda que minimamente, na construção de uma identidade individual ou coletiva, é possível supor que houve um processo de conhecimento. Este ocorreu baseado no impacto daquela informação em conjunto com as vivências, ideias e visões de mundo do usuário.

A tríade composta por dados, informação e conhecimento, citada por Fernandez-Molina no tópico anterior (4.1.2 Conceitos de Informação), pertence à esfera teórica da Ciência da Informação e da Biblioteconomia e o estudo destes termos está intimamente correlacionado. Afinal, eles ganharam relevância socioeconômica e científica e passaram a ser entendidos sob uma nova ótica. A informação despertou o interesse das ciências humanas e trouxe com ela a noção de dados (SEMIDÃO, 2014):

(...) a informação e o conhecimento passam a constituir recursos econômicos fundamentais. Isto, aliado ao advento das tecnologias da informação, levou estes dois conceitos a se tornarem objeto de uma mesma disciplina: a Ciência da Informação. Ou seja, o conceito de informação foi trazido para as ciências sociais e começou a ser trabalhado juntamente com o conceito de conhecimento. Neste universo, surge o termo dado, que passa a ser objeto de estudo também das Ciências Sociais. (SIRIHAL; LOURENÇO, 2002, p. 1-2).

Seja a partir de dados, da informação ou do próprio conhecimento, o importante, nesse momento, é entender que desde o princípio das civilizações, o ser humano utiliza diversos recursos para simbolizar ou representar a realidade que o circunda. Representar, então, é o ato de colocar ‘algo no lugar de’, conforme Alvarenga (2003). Está atrelado ao conceito de substituição, de utilizar elementos simbólicos, como palavras, figuras, imagens, desenhos, mímicas e outros, para substituir um objeto, uma ideia ou um fato (ALVARENGA, 2003).

A informação musical no Funk está presente em vários lugares, das ruas e bares ao ciberespaço⁵. A própria execução destas músicas e videoclipes em rádios, aparelhos de som ou televisão pode ser considerada como uma forma de representação da informação, assim como a disseminação de suas letras na internet e a indexação de termos que visem à recuperação de alguma informação ligada ao referido fenômeno musical. Em virtude disso é necessário entender não somente tais formas de representação, mas também como elas são organizadas e disseminadas para a população.

⁵ Ciberespaço é o espaço virtual para a comunicação que surge da interconexão das redes de dispositivos digitais interligados no planeta, incluindo seus documentos, programas e dados. Não se refere apenas à infraestrutura material da comunicação digital, mas também ao universo de informações que ela abriga. Engloba, portanto, a internet, o rádio, a TV, sinais telefônicos e similares (LÉVY, 2000).

3.1.3 Organização e Representação da Informação

A literatura brasileira muitas vezes faz uso dos termos Organização e Representação da Informação - ORI e Organização e Representação do Conhecimento – ORC, ora de forma associada, como meros sinônimos, ora de maneira distinta, tratando-os como conceitos divergentes, o que acaba por revelar uma falta de clareza quanto à delimitação do tema. Apesar disso, para fins do estudo em comento adotou-se a corrente ideológica sustentada por Brascher e Café (2008), por sua vez fundamentada Dahberg (2006). No azo, serão desenvolvidos apenas os estudos atinentes a ORI, por possuírem maior pertinência com o tema.

Visto isso, para que se possa abordar teoricamente a ORI é preciso, antes de tudo, partir do que se entende pelos termos ‘organização’, ‘representação’ e ‘informação’. Esta última já foi bastante desenvolvida nas seções anteriores, razão pela qual se dispensam maiores explicações. Já em relação à organização, ela é definida segundo o dicionário Aurélio como o ato de: organizar, estabelecer as bases de; pôr em ordem e arrumar. Para a Ciência da Informação, ‘organizar’ envolve o processo e como fazer análise, classificação, ordenação e recuperação. Já ‘representar’ está relacionado com o objeto, isto é, com a materialização e com o registro da simbologia que substitui este objeto ou ideia. A representação também está ligada às formas de simbolizar a informação e o conhecimento (BRASCHER; CAFÉ, 2008).

Nessa linha de raciocínio, é plenamente possível que existam formas de representação desorganizadas e mesmo assim elas não deixarão de ser representações. Ora, um conjunto de músicas de Funk constantes num aplicativo de música que possa ser acessível de qualquer *smartphone*, elencadas a esmo naquela plataforma eletrônica, por exemplo, é um conjunto de representações desorganizadas. Pode-se selecionar todas essas mídias, catalogá-las, identificá-lhes o autor, temática, data, estilo, local de produção, atribuir a cada uma delas um número de chamada e guardá-las arrumadas em pastas virtuais juntamente com uma página de índices ou mesmo um buscador de indexadores para facilitar o acesso a cada item. Ao catalogar, utiliza-se uma forma de representação e mecanismos de organização para futura busca e recuperação dos documentos (BRASCHER; CAFÉ, 2008).

Na Ciência da Informação quando se fala de ORI, a ênfase é dada justamente aos processos de organização que, para serem compreendidos, precisam de alguns conceitos ou características preliminares. Portanto, a organização da informação - OI está no nível dos

‘objetos informacionais’⁶, ou seja, nos catálogos, indexadores, sumários, índices etc. É um processo que envolve a descrição física e de conteúdo destes objetos informacionais. O produto desse processo descritivo seria justamente a representação da informação – RI, entendida como um conjunto de elementos descritivos que representam os atributos de um objeto informacional específico (BRASCHER; CAFÉ, 2008).

Taylor (2004) ressalta que, para ser organizada, a informação precisa ser descrita e que uma descrição é um enunciado de propriedades de um ‘objeto’ ou das relações desse objeto com outros que o identificam. Esse objeto constitui-se na unidade de informação organizável, isto é, a própria informação registrada, que inclui, dentre outros, textos, imagem, registros sonoros, representações cartográficas e páginas web. Esses conjuntos de informações registradas são justamente os objetos informacionais.

O espaço digital KondZilla atualmente é o maior canal do YouTube Brasil, e o segundo maior canal de música do mundo, com mais de 57 milhões de inscritos. Ele se define como o principal produtor de conteúdo audiovisual de música eletrônica de periferia do Brasil e é especializado em videoclipes, sobretudo, do gênero Funk. Partindo dessa plataforma e analisando a maneira como ela classifica e organiza os vídeos, bem como indexa os termos mais apropriados para cada um deles a fim de que seus milhões de usuários possam recuperar a informação da maneira mais acessível, perceber-se de fato que os processos de ORI estão presentes até mesmo nas atividades mais alternativas.

Uma das bases metodológicas da pesquisa em apreço é verificar de forma quantitativa e numérica a frequência com que determinados termos ocorrem nas vinte letras de músicas já selecionadas, através do método de análise de conteúdo. Assim, se poderá efetivamente levantar estatísticas que venham a verificar a influência que o Funk exerce na sociedade e na construção da identidade negra. O processo de organização, sobretudo, a classificação e indexação utilizados pela plataforma YouTube foram essenciais, para que esses registros pudessem ser recuperados.

3.2 Informação musical

É incontestável que a música cerca a pessoa humana em suas mais diversas atividades cotidianas. Há música para dançar, estudar, trocar afetos. Música para enfrentar o trânsito,

⁶ Objeto Informacional é na realidade um conceito proposto por Taylor quem tem como nomenclatura original o termo ‘pacote informacional’ (information package). Brascher e Café (2008) adotaram o conceito de Taylor, mas alteraram a sua denominação para ‘objeto informacional’ (TAYLOR, 2004).

trabalhar, exercitar-se e relaxar. É utilizada para reza, cura e memorização. Para comunicar emoções impossíveis de transmitir só por meio de palavras. Dos aborígenes australianos aos esquimós no Alasca, todas as sociedades do mundo compartilham da informação musical em sua cultura vivenciando-a desde os primórdios da humanidade.

Deste modo, assim como a fala, é de supor que ela tenha uma finalidade específica para a raça humana. Hoje, boa parte das pesquisas científicas que se ocupam de seu estudo prezam por explicações numa perspectiva evolutiva e biológica, como a de Yuval Harari vista nos tópicos anteriores. É de se notar que alguns acordes são percebidos como tristes ou felizes, por exemplo. Essa interpretação é relacionada com a forma como o cérebro humano processa sons amistosos e ameaçadores desde a época em que era uma presa fácil. Afinal, se os animais também modificam a expressão vocal para demonstrar um sinal, como o ganido de submissão de um cachorro, dependendo da combinação de tons, a música é capaz de provocar uma sensação que vai do prazeroso ao desagradável, o que pode ser facilmente identificado quando se ouve as clássicas canções de Beethoven ou trilhas sonoras de filmes de terror ou suspense, como a notória ‘Psicose’, de Alfred Hitchcock, respectivamente (HARARI, 2016).

3.2.1 Análise Etimológico-semântica

A palavra música tem sua origem no grego antigo e vem do termo ‘techne’, que significa ‘técnica’, juntamente a expressão ‘mousikê’, que pode ser interpretada como ‘musas’. Para os gregos, a música tinha um sentido muito mais amplo que o atual. A habilidade de extrair sons de instrumentos artesanais era entendida de uma forma bem mais ampla e fazia alusão a toda a cultura da arte, estando ligada às divindades, às belas artes e à vida social do povo, assim como as suas manifestações culturais (CANDÉ, 2001).

Sendo assim, faz alusão à força artística das musas, em referência as personagens femininas da mitologia grega que tinham a missão de agradar os Deuses do Olimpo. As musas tinham várias habilidades e entre elas se destacava o domínio da melodia, o ritmo e a harmonia para criar belos sons. Estas divindades, todas filhas de Zeus e Mnemosine, logo se tornaram personagens que inspiravam os artistas. Para os gregos a música era uma técnica, uma vez que não estava focada na razão, mas sim numa manifestação de entendimento. Por essa razão, quando as palavras não logravam êxito em transmitir todas as ideias, a expressão musical procurou comunicar o inominável (CANDÉ, 2001).

3.2.2 Surgimento e Evolução Musical

Tão antiga quanto às primeiras manifestações comunicativas da espécie humana, como a língua e a mímica, a representação da música surgiu há pelo menos 50 mil anos, no continente africano, se expandindo pelo resto do mundo com o dispersar da humanidade. Tais formas de linguagem inicialmente se limitavam a percussões corporais e a exteriorização de sons vocais que se desenvolviam em altura, intensidade e timbre à medida que as demais funções cognitivas evoluíam (HARARI, 2016).

Se as teorias mais aceitas dão conta de um caráter inicialmente biológico e evolutivo com o fito de comunicar sentimentos e percepções humanas, é de se destacar que foi numa composição mais ritualística que a informação musical se propagou inicialmente, sobretudo, através da reprodução e imitação de sons da natureza, como os oriundos de cachoeiras, chuva, vento e animais. Afinal, quando o ser humano passou a se dar conta de sua própria existência e singularidade, naturalmente, se indagou acerca de questões complexas relacionadas ao tempo, ao espaço e a vida, as quais não conseguia entender (CANDÉ, 2001).

Não logrando êxito em elucidar tais questionamentos, acabou procurando respostas místicas ou mágicas a fim de dar uma razão a sua realidade. Dessa forma, é possível concluir que a música sempre existiu como forma de manifestação cultural. Tendo em vista que ela carrega consigo um conjunto de características simbólicas e existenciais de um determinado povo, envolvendo-se de aspectos, sociais, econômicos e ligados a tradição e a preservação da memória (CANDÉ, 2001).

Consoante ressei das pinturas rupestres espalhadas pelo mundo, chegou-se à conclusão de que entre 40.000 anos a.C. até aproximadamente 9.000 a.C. houve a criação de diversos instrumentos musicais mais simplórios confeccionados a partir de pedras, madeira e ossos, tais como os xilofones, tambores e flautas. Posteriormente, há 5.000 a.C., desenvolveu-se a metalúrgica que, por sua vez, deu origem ao nascimento de instrumentos mais sofisticados, de cobre e bronze permitindo uma melhor sonoridade (CANDÉ, 2001).

Com a evolução da sociedade e do pensamento surgiu necessidade de se conceituar o instituto da música a fim de melhor entendê-lo e estudá-lo. Nesse ponto, acabaram surgindo várias definições por conta da natureza subjetiva do termo. Afinal, o que é música? Para alguns autores da teoria musical, ela é entendida como “[...] a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (MED, 1996, p. 11).

Priolli (1989, p. 6) define música como “[...] a arte dos sons, combinados de acordo com as variações de altura, proporcionados segundo a sua duração e ordenados sob as leis da estética”. Nesse conceito foi introduzido um novo elemento: “[...] as leis da estética”. Levando

em consideração que os padrões estéticos mudam de acordo com o período histórico em que se encontram e normalmente privilegiam as características e qualidades dos grupos dominantes, o bonito e o feio, o aprazível e o desagradável se tornam relativos e irão depender dos critérios subjetivos do usuário. Para fins deste estudo, foi adotado o conceito elaborado por um terceiro teórico, por ser o mais abrangente. Portanto, a música fica entendida como “[...] uma organização de sons (ritmo, melodia, entre outros) com a intenção de ser ouvida” (SCHAFER, 1991, p. 35). Assim, contemplam-se todas as músicas, independentemente do gênero, período histórico, país etc.

É de se registrar, no entanto, que a despeito dessa escolha, justamente por sua generalidade que abrange democraticamente um maior número de estilos musicais, por muito tempo a história se preocupou em estudar apenas a música erudita europeia, em consonância com os critérios das ‘leis da estética’. Isto porque o padrão eurocêntrico e ocidental era tido como erudito, segregando os demais tipos de melodias, como as músicas populares, notadamente de origem indígena ou africana (CANDÉ, 2001).

Somente no final de século XIX, com a evolução do pensamento social e a promoção de novas ideias, como o relativismo cultural, que consiste numa perspectiva da antropologia que vê diferentes culturas de forma livre de etnocentrismo, sem julgamento ou preconceito, e também da etnomusicologia, ou seja, o estudo das formas e atividades musicológicas de todas as culturas, foi que as origens da música não europeia passaram a ser mais bem documentadas e estudadas.

Com a chegada do século XX garantiu-se uma maior liberdade, efervescência e experimentação de novos gêneros e formas musicais que desafiaram os dogmas anteriores. A invenção e a disseminação dos instrumentos musicais eletrônicos revolucionaram a música popular e aceleraram o desenvolvimento de novos gêneros musicais, como o rock, o pop, o jazz e outros. Os sons de diferentes continentes começaram a se exhibir, enriquecendo ainda mais a cultura da música. É nessa esteira que surge o movimento musical e revolucionário do Funk, como um estilo irreverente e inovador, atraindo a atenção do público, sobretudo, dos mais jovens (CANDÉ, 2001).

3.3 Conceito, origem e evolução do funk

A etimologia da palavra inglesa Funk (em português pronunciada [fânc]) até hoje não foi bem elucidada, de forma que existem algumas teorias acerca de sua origem. As mais aceitas dão conta de que ela se referia a um mau cheiro. Assim, *funky* originalmente significava fedorento. A questão é, cheirando a quê? Estudos apontam que o sentido mais antigo atribuído

ao termo Funk data do início do século XVII. Sugere-se que pode vir do francês *funkier*, que significa soprar fumaça em uma pessoa ou aborrecê-la com fumaça, uma palavra que provavelmente é baseada do latim *fumus*, isto é, fumaça. Essa teoria coincide com a ideia atual da palavra uma vez que o interior dos clubes de *jazz* era sempre enfumaçado, devido ao uso de cigarros e charutos, e tal estilo musical teve grande influência na consagração do Funk (ESSINGER, 2005).

Atualmente o ritmo musical em análise é bastante conhecido e difundido pelo país. Tradicionalmente a terminologia Funk, com a conotação atual, teve origem nos Estados Unidos, na década de 1960, quando músicos afro-americanos, misturando *soul*, *jazz* e *rhythm and blues*, criaram uma nova forma de música rítmica e dançante. Mas foi só com James Brown (1933-2003), um renomado cantor afro-americano, que foi garantido ao gênero fama internacional. Como ele já era um dos grandes intérpretes do *soul*, acabou acrescentando o *swing* (um estilo de dança que surgiu no Harlem, em Nova York) ao Funk e graças a essas inovações é que ele passou a ser considerado um gênero distinto (ESSINGER, 2005).

No Brasil, por outro lado, o tradicional Funk norte-americano em nada se confunde com o movimento cultural em estudo. Isto porque, o Funk Carioca ou simplesmente Funk, originou-se nas favelas da cidade Rio de Janeiro, por volta da década de 1970, com os notórios ‘bailes da pesada’, onde as melodias predominantes, tais como o samba brasileiro, o *soul* e o próprio Funk americano acabaram se fundindo neste novo toque (VIANNA, 1988).

Foi justamente nesta década que ocorreu um evento muito importante para a difusão e posterior evolução do Funk, denominado o ‘Movimento Black Rio’. Tal manifesto foi caracterizado como a cultura de bailes que se espalharam pela Zona Norte carioca, alimentados pelo *soul*, Funk e outros estilos afro-norte-americanos. O termo foi cunhado por intermédio de uma manchete da jornalista Lena Frias, intitulada ‘Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil’, publicada em 17 de julho de 1976, no Caderno B do Jornal do Brasil. Nela a autora discorreu sobre os bailes *soul* e Funk que ocorriam no Rio, como também acerca das apropriações desses gêneros por parte de cantores como Tim Maia, Jorge Bem Jor, Toni Tornado, Carlos Dafé, União Black e Mr. Funky Santos (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016).

Coletâneas de músicas afro-norte-americanas, bastante populares na época, somaram-se ao sucesso fonográfico de Tim Maia (1942-1998) para abrir as portas da indústria a uma geração de músicos brasileiros negros que, na esteira do samba, *jazz*, e bossa-nova, exploraram essa nova roupagem musical que detinham referências norte-americanas do *soul* e *disco*. Apesar da fama, o movimento em questão sofreu bastante repressão, inicialmente porque ocorreu durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), na vigência do Ato Institucional

número 5, que derrubou o Estado Democrático de Direito e implantou o golpe militar e a censura. Além disso, a discotecagem propagava, através das músicas, a filosofia ‘*black is beautiful*’ e essa a conscientização do subúrbio carioca, instigada pelo movimento, começou a incomodar os órgãos de repressão (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016).

Nas palavras do Sebadelhe e Peixoto, autores do livro ‘1976: Movimento Black Rio’, boicotes, represália dos militares, críticas da imprensa musical e, logicamente, o racismo, foram fatores que reprimiram bastante os participantes do evento. Cabelos *black power* e sacolas de discos eram revirados corriqueiramente à procura de drogas e os clubes eram quase sempre impedidos de funcionar. Afinal, os indícios de posicionamentos políticos estavam presentes nas letras das músicas, causando o inconformismo do Estado, como na de Wilson Simonal, ‘Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)’, que foi regravada pelo cantor Toni Tornado e posteriormente também pela cantora Elis Regina (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016):

A minha fé não modifica e nem se abala
 Mas eu não posso me calar
 Minha pergunta necessita uma resposta
 Será que alguém me pode dar?
 Você teria por ele esse mesmo amor se Jesus fosse um homem de cor?

Por conta do cenário repressivo da época, os artistas negros tornaram-se subversivos e não se vincularam à luta direta contra o regime militar. A repressão, portanto, surtiu um efeito neutralizador. Tim Maia, por exemplo, preferiu mergulhar no estilo das discotecas, mais voltadas ao MPB e Jorge Bem Jor partiu para um som mais dançante e menos atrelado à poesia de subúrbio. Nesse sentido, os autores da obra ‘1976: Movimento Black Rio’, Sebadelhe e Peixoto, entendem que apesar da importância do ocorrido para a cultura negra brasileira, muito pouco se sabe sobre ele. Senão vejamos (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 11):

A história do Movimento Black Rio se encaixa, de certa maneira, numa situação muito parecida com os escassos registros históricos da cultura negra nacional, nesse contexto de costumes e valores pouco registrados, obliterados pela amnésia reinante da memória imaterial, característica comum desse país. Pouco se sabe, ou se recolheu e guardou de forma conveniente, sobre o que foi a influência do soul americano no subúrbio do Rio de Janeiro no início dos anos 1970. Alguns afirmam não ter sido um movimento autêntico, organizado.

Com o passar dos anos, findado o Black Rio, o Funk passou a ter tons mais pesados, trazendo músicas erotizadas e batidas mais rápidas, sobretudo devido à grande influência do *Miami Bass*, estilo dançante originário da Flórida nos Estados Unidos na década de 1980, e também de outros movimentos afro-culturais brasileiros, uma vez que predominava nas áreas suburbanas, onde a população negra era mais preponderante. Nas periferias, os Bailes Funk continuaram crescendo, especialmente nas décadas de 1990 e 2000, oportunidade em surgiram grupos muito populares em todo o Brasil, como o Bonde do Tigrão, criador dos

eternizados *hits* ‘Cerol na Mão’, ‘Dança da Motinha’ e ‘Um Tapinha não Dói’. Na época também marcaram presença artistas como MC Marcinho e Tati Quebra Barraco (TAVARES, 2016).

O Funk ganhou grande apelo entre moradores de comunidades carentes, pois as músicas tratavam do cotidiano dos seus frequentadores, abordando a violência e a pobreza das favelas. A partir de então, com a evolução dos meios de comunicação e a facilidade de difusão de conteúdos midiáticos o movimento em apreço ultrapassou as fronteiras das favelas cariocas e hoje se trata de uma realidade nacional, assim como outros gêneros musicais famosos, como o sertanejo, forró, pop, MPB, entre outros, tornando-se bastante popular entre o público mais jovem, independente da classe social (LOPES, 2012).

A última década trouxe uma nova roupagem para o aludido ritmo, desencadeando o surgimento de vários estilos ou subdivisões do gênero. Entre os mais conhecidos cita-se o ‘Funk Ostentação’, bastante popular em São Paulo, que discorre sobre carros importados, roupas de marca, joias, festas, bebidas e mulheres bonitas, tendo como expoentes MC Kevinho, MC Guimê e MC Gui. O ‘Brega-Funk’, mais expressivo em Pernambuco, sobretudo, em Recife; a derivação do ‘Funk Proibidão’, que possui duas vertentes, sendo uma ligada à realidade violenta vivenciada em comunidades que lidam com o tráfico de drogas e outra alusiva a músicas demasiadamente eróticas e voluptuosas, tendo como destaque a cantora Valesca Popozuda. Por fim tem-se o ‘Funk-Pop’, mais voltado ao mercado fonográfico e que busca um público especialmente jovem, feminino e LGBT, que conta com cantoras como Anitta, Ludmilla e MC Loma.

Por mais que existam muitas vertentes, todas as variações acima ainda detêm uma essência em comum que é ligada, sobretudo, as fontes do movimento. O discurso do Funk pode até variar entre bens de consumo ou sexo ou mesmo crime ou posicionamentos políticos, mas o caráter cultural, artístico e social da periferia ainda permeia as canções, mostrando aos ouvintes que a favela será sempre o seu nascedouro.

3.4 Favela, local de efervescência cultural

Heloísa Buarque de Holanda, em seu artigo intitulado ‘A política do hip-hop nas favelas brasileiras’ dispõe que um dos fenômenos mais alarmantes do início de século XXI são os números da progressiva favelização e desemprego, especialmente em países em desenvolvimento. Essa problemática consiste no processo de surgimento e crescimento de favelas em determinadas cidades ou locais. Trata-se de uma questão social, oriunda de contradições econômicas, históricas e políticas, bem como da omissão do Estado, que resulta

na invasão ou ocupação de terrenos irregulares culminando na construção de casas sem qualquer planejamento mínimo. A autora acrescenta que no Brasil não é diferente (HOLANDA, 2012, p. 1):

No Brasil, os números não são menos dramáticos. A população que vive em favelas ou ‘aglomerados subnormais’ cresceu 45% nos últimos anos, três vezes mais que a média do crescimento demográfico do país. Hoje, temos 51,7 milhões de favelados, resultado de uma trágica equação de mercado, tornando o Brasil o país com a terceira maior população favelada do mundo, atrás apenas de Índia e China.

Apesar dessas alarmantes estatísticas, é possível identificar algumas respostas a esse cenário, sem dúvida, preocupante. Uma das mais interessantes reações ao recuo ou omissão do Estado em promover a dignidade humana e políticas sociais, através de direitos básicos como saúde, educação e segurança, trata-se justamente de manifestações artísticas e processos de atuação por intermédio da cultura do Funk nas favelas e comunidades de baixa renda do Brasil (HOLANDA, 2012).

O movimento sociocultural do Funk vem agregando nas periferias projetos benéficos à população, como literatura, formas de competição esportiva, conhecimento sobre questões políticas e artísticas e até cursos profissionalizantes. Assim, a partir da necessidade de valorização da história local e de suas raízes culturais, pode-se observar nas comunidades brasileiras um investimento bastante significativo nas formas de produção do conhecimento. Elas são realizadas de maneiras cada vez mais diversificadas, incluindo um real aumento na taxa de entrada desses artistas, tanto em instituições de educação formal de ensino, quanto no mercado de trabalho (HOLANDA, 2012).

Como exemplo dessa reação profícua, a ‘Associação Cultural Rede Funk Social’, um movimento coletivo envolvendo grupos de Funk criado por adolescentes e jovens do meio popular do Município de São Gonçalo-RJ, surgiu com a missão de reunir jovens de diferentes favelas, visando contribuir com o seu processo de formação sócio-político. A ideia é que o Funk e a capacidade de mobilização e influência que esse ritmo exerce sobre a juventude desfavorecida possa ser utilizado como uma linguagem de expressão legítima, de resgate e promoção da cidadania.

A associação surgiu de uma reunião de bondes, isto é, grupos formados por MCs e dançarinos, no ano 2000 na cidade de São Gonçalo-RJ, quando produtores e intérpretes do Funk iniciaram um encontro desses artistas para que eles demonstrassem seus talentos, com o fim de prepará-los para o mercado fonográfico. O encontro na época se chamava ‘SG na Fita’ e um ano mais tarde parte desse grupo de funkeiros acolheu a proposta de um projeto mais inclusivo,

voltado para questões sociais e humanas, que culminou, em 19 de junho de 2001, na formação da ‘Associação Cultural Rede Funk Social’.

Dentre as ações sociais desenvolvidas na organização pode-se citar o ‘Projeto Tamborzão’, também chamado de ‘Oficina de Funk’, onde são incluídas as atividades de canto, DJ, passinho, dança e rádio para crianças e adolescentes, entre 10 a 16 anos, e também a ‘Residência Artística no Funk’ que, por sua vez, consiste na reunião de 10 artistas, podendo ser DJs, MCs, dançarinos, produtores, pesquisadores, escritores e fotógrafos a fim de lhes garantir espaço para realização de seus trabalhos e estudos sobre a cultura Funk.

O ‘Programa de Formação Artística no Funk’ é outro projeto que visa promover cursos técnicos e profissionalizantes diversos, voltados a atividades de Técnico em Audiovisual, Barbeiro, e na área de refrigeração. Esse programa tem caráter de formação e duração de 10 meses e nele podem participar jovens e adultos, com idade mínima de 15 anos. Elucida-se, portanto, que a ‘Associação Cultural Rede Funk Social’ vem possibilitando uma maior integração da escola com a comunidade, debatendo o Funk como uma ferramenta de identidade e cultura, gerando renda para a população local e atuando de forma positiva na promoção social dos envolvidos.

A favela é local de efervescência cultural, de estudo e de trabalho, de modo que imagem midiática e folclórica de um lugar exclusivamente mergulhado no crime não pode mais defini-la como um todo. É lógico que comunidades periféricas ainda sofrem com falta de recursos e outros problemas sociais típicos de lugares que não recebem a devida atenção do Estado no que pertine a implantação de políticas públicas, todavia essas peculiaridades não têm o condão de sustentar imagens distorcidas da realidade. A música ‘Favela Lugar de Paz, de MC Rodson, consegue exemplificar bem os aspectos propícios existentes nessas comunidades e o estigma enfrentado:

E aqui o crime não é o creme
 Se tu não deves, não treme
 Eu to cansado de cão
 E vacilão aqui não anda
 Então não vem aqui manda
 Favela lugar de paz
 Alegria pras crianças

E da licença autoridade, nós merece a igualdade
 toda essa falsidade me maaata!
 e na tv só tem maldade
 falam das comunidades pois bandido de verdade
 rouba de terno e gravata

E assim o mundo vai se acabando
 E aí criança se revoltando, olha só
 Menor ja sabe traficar, matar, roubar ai não dá

A ganância ta aí
nego só quer pedir
Quem tem não quer dividir, ohh

Então para por aí, ta ruim até pra dormir
E dá vergonha de rezar e coloca Deus no meio
E nego cai no stress,
diz que faz e acontece na intenção da maldade
e faz, reage consciente, mata gente inocente
Quando para pra pensar neguin, já é tarde de mais

A solução é a fé nessa vida rigorosa
E hoje até mc é profissão perigosa
E as vezes cai na lembrança chega dar um arrepio
Finado em cima do palco
e o filme que geral já viu

Então para pra pensar escuta o papo que eu mando
Nada passa batido, lá em cima tem gente olhando
A gente planta o que colhe
ninguém nasceu pra semente
E no final de tudo prevera eternamente

E assim o mundo vai se acabando
e aí criança se revoltando
olha só menor ja sabe traficar
Matar, roubar ai não dá

O que une e define o Funk no Brasil é a criação de um conjunto de ações mediadas pela cultura, buscando a transformação de suas comunidades. Essa atitude é agora experimentada simultaneamente como arte e ativismo. Chama atenção ainda que a identidade negra no Funk também está compromissada com uma cultura focada em suas raízes, ainda que este não seja um elemento central dessa produção, sendo capaz de articular um fórum de jovens pobres e pretos que levantam a bandeira da resistência (HOLANDA, 2012).

Outro exemplo da força dessa nova cultura periférica é o grupo cultural ‘AfroReagge’. Desde a década de 1980, algumas favelas brasileiras são dominadas pelo narcotráfico, o que tende a desmobilizar as possíveis articulações de grupos de base nessas comunidades. O AfroReggae é uma ONG criada pelo impacto gerado por um confronto entre os chefes do narcotráfico e a polícia. Pois, em contrapartida ao embate, os moradores inauguraram e desenvolvam uma estratégia singular cuja meta é retirar os jovens do narcotráfico por meio do estímulo à produção cultural nas comunidades afetadas (HOLANDA, 2012).

Esse uso estratégico da cultura, hoje fartamente utilizado nas favelas brasileiras, que surgiu inicialmente para enfrentar o império do narcotráfico nas regiões afetadas, desenvolve-se e amplia-se no sentido dos usos da cultura como fator de geração de renda, de alternativa ao desemprego progressivo, de afirmação da cidadania e, por conseguinte, de demanda por direitos

políticos, sociais e culturais nessas comunidades. Heloísa Buarque de Holanda aprofunda o estudo afirmando, ainda, que:

O caso AfroReggae é exemplar nesse sentido. Em 15 anos de atividades, conseguiu beneficiar mais de sete mil jovens por meio de 72 projetos políticosocioculturais no Brasil e no exterior; 13 subgrupos artísticos, cinco ONGs apoiadas no Brasil e uma no exterior (Colômbia). Sua ação vem sendo expandida com a coordenação de mais quatro núcleos de cultura em outras favelas do Rio de Janeiro, disseminando sua metodologia e a missão de promover a inclusão e a justiça social, utilizando a arte e a educação como ferramentas (HOLANDA, 2012, p. 03).

A forma de ação distinta desses novos projetos sociais se configura como uma atitude proativa, agindo a partir da favela para a própria favela. Trata-se de uma nova postura que surge, com maior eficácia, no lugar das velhas políticas de reação, oposição e denúncia de abandono do Estado. Ela privilegia a ação pedagógica em lugar do confronto agressivo, com excelentes resultados para as comunidades pobres. De forma geral, o que é reivindicado é o acesso à cultura, visto como um direito básico de todos os cidadãos e identificado como uma das grandes carências dessas comunidades e fator estratégico de qualquer projeto de transformação social (HOLANDA, 2012).

Nessas ações culturais algumas prioridades são estabelecidas e uma das principais ferramentas consiste na conquista de visibilidade de seus moradores por meio da divulgação intensiva de informações sobre as condições de vida nas favelas, os desejos e as demandas dos habitantes dessas comunidades. O Funk é a mídia mais agressiva para a conquista da visibilidade, alçando um *status* de luta, posto que tem um compromisso com a potencialização das ações de disseminação da informação (HOLANDA, 2012).

Destarte, examinando o quadro político-cultural das favelas brasileiras é manifesta a necessidade de novos paradigmas para a análise dos fenômenos que lá ocorrem, notadamente aqueles alusivos as práticas culturais diversas desenvolvidas na periferia. Hoje as questões culturais, aquecidas pelos crescentes conflitos sociais e pelo impacto das produções artísticas e sua intensa disseminação, proporcionadas pelas novas tecnologias digitais, começam a se impor como um eixo político emergente capaz de alterar a realidade dos seus habitantes. É nesse sentido que a Biblioteconomia, sobretudo no seu viés mais social e crítico, defende uma prática mais transgressora e ativa por parte dos seus atores com a finalidade de mediar e transmitir com maior eficácia ações culturais e informativas.

3.5 O funk e o papel da Biblioteconomia na Mediação da Informação

Entendendo o termo cultura como a ação simbólica e humana de interpretar o mundo e produzir registros desta interpretação, em qualquer tipo de suporte, é possível aferir que as

bibliotecas e as práticas biblioteconômicas têm uma existência de alguns milhares de anos, pois sua origem remonta às primeiras atividades culturais humanas. Parte destes registros materiais preservados e organizados no tempo é o que se poderia chamar, futuramente, de bibliotecas (CHARTIER, 1998).

A necessidade de organizar, conservar e disseminar as informações constantes nos documentos, desde o início da escrita até hodiernamente, levou as bibliotecas a criarem uma série de procedimentos e metodologias, visando à resolução de problemas práticos. Assim, com a formação deste conjunto de técnicas, ao longo do tempo, foi constituída uma base científica do que hoje é conhecido como Biblioteconomia. Nesse contexto, Biblioteconomia no seu sentido restrito, é área que realiza a organização, gestão e disponibilização de acervos de bibliotecas. Isto é, trata-se de uma ciência que se ocupa a aplicação e reflexão das práticas e normas à criação, organização e administração desses espaços.

A despeito da antiguidade do processo biblioteconômico, o nascimento da disciplina só se deu no século XVII e tem como marco fundamental a obra de Gabriel Naudé (1600 - 1653), *Advispoudresser um bibliothéque*, ou seja, o primeiro manual para bibliotecários, publicado na França em 1627. Nesta obra ele propôs uma série de inovações nas bibliotecas, que teriam uma grande repercussão posterior, formalizando as bases conceituais da Biblioteconomia e abrindo caminho para a afirmação de importantes conceitos (COELHO, 1997).

O termo biblioteconomia, no entanto, só foi usado pela primeira vez em 1839, na obra intitulada *Bibliothéconomie: instructionssurl'arrangement, laconservation e l'administration des bibliothèques* (Biblioteconomia: instruções sobre organização, preservação e administração de bibliotecas), publicada pelo livreiro e bibliógrafo Léopold-Auguste-Constantin Hesse. Historicamente ela foi uma ciência que buscou a organização, gestão e disponibilização de acervos de bibliotecas. Tratava-se, portanto, de um saber de cunho eminentemente técnico que se ocupava da aplicação e reflexão de práticas e normas voltadas aos processos de organização e de tratamento da informação. Paulatinamente, houve um maior desenvolvimento e humanização de conceitos biblioteconômicos e hoje o arcabouço teórico da referida disciplina ultrapassou as fronteiras do seu arquetípico voltando-se também a questões sociais e humanas (LAHARY, 1997).

Logicamente a informação continua a ser o cerne em estudo da Biblioteconomia e a sua própria essência também evoluiu de uma base técnica para uma conjuntura mais social. Ela passou a ser entendida como elemento constitutivo do senso crítico, formadora de uma consciência social e política e capaz de transformar o meio coletivo. A informação capacita o sujeito do discurso garantindo-lhe maiores condições de fazer prevalecer os seus objetivos. No

mesmo sentido, a música, que é uma forma de representação da informação, também é compreendida como um dos objetos de estudo da Biblioteconomia e da Ciência da Informação.

Visto isso, qual seria o papel da Biblioteconomia e do bibliotecário na mediação da informação musical presente no Funk disseminada nas ruas e no ciberespaço? A perspectiva crítica da Biblioteconomia, voltada na concepção da realidade humana como fundada no conflito e na luta de interesses entre atores ocupantes de posições desiguais, por condições de domínio e legitimidade, pode nortear a referida indagação (FLUSSER, 1983).

Para Victor Flusser (1983), a manifestação de uma perspectiva crítica da Biblioteconomia se deu de forma mais explícita em países de terceiro mundo bastante vinculados a processos de redemocratização após ditaduras militares, nas quais houve forte censura a circulação de livros. Num primeiro momento desenhou-se um conjunto de práticas ou projetos voltados para populações excluídas ou marginalizadas, como extensão bibliotecária, carros-biblioteca e serviços de caixa estantes, que buscavam alargar o acesso físico aos livros por meio de proximidade espacial. Em muitos casos tais práticas passaram a ser chamadas de ‘ação cultural’ ou ‘animação cultural’ (FLUSSER, 1983).

A biblioteca, em uma visão simplificada, constituiria uma coleção de livros organizados para aqueles que buscam ler. Longe dessa estaticidade, ela tem como função desestabilizar a ordem formada por um discurso homogêneo, a partir da diversidade dos suportes de informação. Esse trabalho de explorar as contradições da ordem estabelecida é visto como uma atividade política. Mas, a despeito das bibliotecas e escolas constituírem instituições capazes de questionar o discurso dominante ou mesmo ideologias impostas, elas acabam se tornando reprodutoras da hegemonia, reforçando a reprodução do capital cultural e social (JUNIOR, 1997).

Nessa direção, Almeida Júnior (1997) aborda e critica a biblioteca como um aparelho ideológico do estado, que não age por meio da repressão, mas por meio da ideologia dominante. Uma ideologia que busca incutir os valores de uma classe específica, isto é, de uma hegemonia, que deseja a perpetuação do poder e da ordem, que oprime e afasta as classes populares, as quais são em sua maioria carentes de informação ou de seu acesso. Assim, a biblioteca é vista como mais um instrumento de poder, sendo utilizada ideologicamente para manter a situação sob controle, configurando-se como um obstáculo às classes populares.

Exemplo disso é a exclusão dos analfabetos, devido ao privilégio concedido aqueles que decodificam a informação inscrita nos livros. Com vistas à superação desse modelo, de uma biblioteca opressora e de dominação, Almeida Júnior (1997) aponta a importância do deslocamento do foco nas letras, ou seja, na escrita registrada no livro, para outras fontes de

informação, sobretudo, orais, abrangendo democraticamente populações marginalizadas. Como exemplo de manifestação prática desse intento foi realizado por intermédio do Programa de Pós Graduação em Biblioteconomia (PPGB), da, durante X Semana Acadêmica de Biblioteconomia e Ciência da Informação (SEABI), o minicurso denominado ‘Trilhas da Resistência: o funk como movimento cultural e estratégia Universidade Federal do Cariri (UFCA) de mediação de leituras’, que foi ministrado por Lucas Coelho Cruz, discente do programa e autor do presente trabalho acadêmico, em novembro de 2018.

Naquela ocasião ministrou-se uma aula, com utilização de recursos audiovisuais, abordando os pontos importantes da pesquisa, como o conceito e a origem do Funk, sua expressão como manifestação cultural, os aspectos contraculturais existentes, a íntima relação do Funk com a identidade negra e a influência que ele sofre da Indústria Cultural. Ao final da aula que prezou pela oralidade, realizou-se uma atividade com os alunos na qual eles foram expostos a letras de músicas de Funk e, a partir de sua interpretação, tinham que expor os institutos evidenciados na canção em conformidade com os temas estudados.

Sabe-se que as favelas e o próprio Funk ainda são estigmatizados e marginalizados por parte da sociedade e do poder público. Grande parte desse preconceito está ligado a desinformação sobre a temática, o que poderia ser solucionado, a contrário senso, a partir da educação. Assim, também caberia ao bibliotecário utilizar seus conhecimentos biblioteconômicos a fim de levar a informação correta ao público e participar mais efetivamente na construção cultural e social da comunidade. Como outros exemplos de práticas alternativa baseadas na Teoria Crítica da Biblioteconomia citam-se as chamadas ‘ações culturais’ ou ‘animações culturais’, como a extensão bibliotecária ou carros-biblioteca, defendidas por Victor Flusser (1983).

É justamente nesse ponto que a Biblioteconomia pode fazer a diferença. O Funk, assim como outros estilos musicais, sobretudo, aqueles influenciados pela Indústria Cultural, mantém discursos de poder que transmitem e perpetuam aspectos negativos, como o machismo, por exemplo. Uma intervenção pedagógica para jovens alunos, que estão mais expostos ao estilo musical em análise, pode ajudar a esclarecer determinados pontos que precisam ser trabalhados. Afinal, é muito melhor educar do que censurar, segregar, banir ou criminalizar. O Bibliotecário é um profissional que atua na preservação, organização e, sobretudo, na disseminação da informação, seja ela musical, documentada ou digital. Nesse ponto ele se torna mecanismo de acessibilidade entre a informação e o usuário e, assim, pode transmitir a ele o melhor conteúdo possível. Tal tarefa pode ser feita de várias maneiras, seja através da disseminação de músicas de Funk no ciberespaço que tratem de questões proíficas para a sociedade, com conteúdo

sociopolíticos, de gênero e raça, por exemplo, seja na própria biblioteca que deve ser um ambiente de efervescência cultural.

Até porque, as bibliotecas vêm sofrendo mudanças em sua atmosfera com o passar dos anos. Adjetivos como ‘viva’, ‘dinâmica’ e ‘ativa’ passam a ser usados com mais frequência para apontar uma direção necessária no processo eterno de construção da sociedade. Combater sua inércia e seu fechamento sobre si mesma nunca foi tão imperativo. Isto porque a Biblioteconomia está superando o ‘paradigma do balcão’, que por muito tempo deixou o bibliotecário refém do seu local de trabalho, inerte ao ambiente que o cercava. Hoje se adota uma postura mais ativa dos seus profissionais, não só como administradores tecnicistas e organizacionais, mas sim como agentes de emergência cultural, numa prática libertadora, transgressora, proporcionando o surgimento da criação (ARAÚJO, 2017).

A biblioteca não deve e não pode contribuir para a dicotomia separatista que opera na sociedade entre aqueles que, de um lado têm acesso à informação e do outro não têm. Trata-se de uma instituição a serviço de todos os cidadãos e não apenas a uma elite que detém o poder e o controle do discurso dominante. Se o livro é instrumento de acesso à cultura, perceber-se que somente ele não é mais suficiente, considerando que há uma valorização do discurso oral, sobretudo, para camadas mais populares. Em suma, o pensamento revolucionário não se detém no plano das ideias apenas, mas se volta a uma dimensão política, a uma concretização.

4 O FUNK COMO MOVIMENTO CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

É fundamental evidenciar que o Funk, ao contrário dos que aduzem os defensores de sua criminalização, é de fato um fenômeno cultural, que abrange vivências coletivas, digno do cuidado e proteção por parte do poder público. Ultrapassa o caráter musical e artístico, compreendendo questões culturais e sociais, posto que aborda as vivências, características e a história da população negra, especialmente das periferias, sendo seus artistas agentes da cultura popular brasileira.

A musicalidade sempre foi um dos instrumentos mais fortes da cultura afro. Desde antes da escravização, ainda na África, a música marcava o tempo de trabalho coletivo e era um dos meios de passar todo o conhecimento para outras gerações. Como elemento cultural de formação da identidade africana, a informação musical também foi um dos mais importantes instrumentos de resistência à escravidão. Nas plantações de algodão dos Estados Unidos, nas lavouras de cana-de-açúcar do nordeste brasileiro ou nas minas subterrâneas do sudeste do Brasil as músicas cantavam planos de fuga, estratégias de sobrevivência de Quilombos e sonhos de liberdade (SOUZA, 1983).

A musicalidade afro, nos Estados Unidos, embalou o movimento pelos Direitos Civis e o fim da segregação racial nos anos de 1950. Da resistência negra nasceram fenômenos musicais e artísticos como o *rhythm and blues*, o *soul*, o *rap* e o *hip-hop*. No Brasil, em plena ditadura militar, houve uma leitura política do fenômeno funkeiro, sobretudo no contexto do movimento Black Rio abordado previamente, que ficou conhecido pela intensa presença da militância negra nos bailes como forma de conscientização da cultura afro, principalmente pela juventude que constituía a maioria dos frequentadores (SOUZA, 1983).

O Funk deixava de ser mera diversão e se tornava instrumento de superação do racismo e da aculturação. Hoje no Brasil o movimento constitui-se em uma atividade de lazer e cultura das mais importantes, reunindo mais de 1 milhão de pessoas todos os fins de semana, apenas na Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Em nível nacional e internacional destaca-se a presença de diversos artistas brasileiros, como cantores, MCs, grupos de dançarinos e DJs, que fazem suas performances pelo país afora, e até mesmo no exterior, gerando lucro e emprego para a população.

A partir deste breve recorte histórico já é possível perceber que o movimento em questão congrega milhares de profissionais e cidadãos ligados ao Funk, que legitimamente exercem seus direitos à produção, execução e veiculação da grande diversidade de canções e danças que

compõem um verdadeiro tesouro musical brasileiro. Afinal, este patrimônio nacional constitui-se como portador de referência à identidade, à ação e à memória de um grupo formador da sociedade brasileira, originalmente das favelas cariocas, no qual se incluem suas formas de expressão, os modos de ver, fazer e viver, as criações artísticas e tecnológicas, as obras, objetos e documentos destinados às manifestações artístico-culturais.

Nesse contexto, a própria Constituição Federal de 1988, ao elencar os artigos 215 e 216, estabeleceu o conceito de Patrimônio Cultural, como o conjunto de todos os bens, manifestações populares, cultos, tradições, tanto materiais quanto imateriais, que reconhecidos de acordo com sua ancestralidade, importância histórica e cultural de uma região adquirem um valor único e de durabilidade representativa simbólica e material. Essa definição logicamente engloba o Funk e suas formas de manifestação. Nesse sentido:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (..)

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (...)

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

A cultura Funk tem força, expressão e consciência de seu poder constituindo-se em termos de lírica, letras e verdadeiras crônicas do que acontece no espaço-tempo das favelas brasileiras. É no Funk onde se experimentam novas gírias e construções de palavras. É algo que já faz parte da corporalidade do brasileiro. Ora louvado enquanto riqueza cultural, ora perseguido por batidas policiais, o fenômeno já foi investigado em CPIs e sujeito a projetos de criminalização, assim como reconhecido por lei como patrimônio imaterial brasileiro, em algumas cidades e até mesmo estados da Federação. Mas antes de seguir para essa problemática, é interessante analisar a própria definição de cultura a fim de facilitar o entendimento do tema.

4.1 Cultura

Nesse contexto, o termo cultura vem do latim *colere* que significa habitar, cultivar, proteger e honrar com devoção. Ele fazia menção para o cuidado com a terra, de onde surge a palavra ‘agricultura’. É ligado também aos cuidados das crianças, que dá vez a ‘puericultura’ e com o sagrado, de onde surge a nomenclatura ‘culto’. Apesar de apresentar direções diferenciadas, a trajetória dos desdobramentos de *colere*, além de sempre sinalizar um processo, um movimento de transformação, mantém, potencialmente, em seu sentido moderno, todas essas intrigantes sugestões originais: colonizar, cultivar, promover o crescimento e educar (CHAUÍ, 2008).

Com o Iluminismo na Europa durante o século XVIII, o termo cultura ressurgiu como sinônimo de civilização e de progresso, transformando-se, assim, em um critério para medir o grau de civilidade de um determinado povo. É tanto que nessa época os antropólogos, ainda bebendo dessa ideal iluminista, utilizaram a Europa capitalista como padrão para medir o grau de progresso de uma nação (CHAUÍ, 2008).

Só no século XIX foi possível perceber uma razoável fixação do termo como é usado hoje. Afinal, foi justamente nesse período em que se começou a debater a palavra cultura como sendo uma alternativa para civilização, na medida em que este termo indica basicamente a supremacia colonial europeia. Seu conceito passa a ser entendido de uma maneira ampliada, contemplando as dimensões simbólicas desenvolvidas através das relações sociais. E, numa inovação decisiva, sugeriu-se que não mais se dissesse cultura (no singular), mas sim culturas, no plural. Nesse contexto, Marilena Chauí complementa tal pensamento explicando que (HOLANDA, 2012):

A cultura passa a ser compreendida como campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano (CHAUÍ, 2008, p.57).

Portanto, a cultura, sendo vista a partir do campo simbólico, é uma produtora de significados, onde os homens elaboram símbolos e práticas a partir do que eles vivem e compartilham na sociedade de forma dinâmica. Ou seja, está sempre em constante transformação. Para o antropólogo Clifford Geertz, o conceito de cultura apoia-se na definição do homem como ser simbólico. Sendo assim, ela seria a interpretação e análise de uma teia de significados que o próprio ser humano elaborou.

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a

cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 2008, p.4).

Em que pese às definições e o breve recorte histórico, não se pode esquecer que a noção de cultura desenvolvida pela ideologia modernista parte de uma grande dicotomia entre uma cultura alta (que para ser compreendida exige um conhecimento superior e acessível apenas a alguns segmentos sociais) e uma cultura popular (basicamente entretenimento). Bifurcação esta que não havia antes, nem na Grécia Antiga, nem na Idade Média, períodos nos quais a prática e a produção cultural eram de feitiço comunitário. Essa divisão define-se como uma das características mais marcantes da modernidade (HOLANDA, 2012).

É também nesse período moderno da história em que as culturas, sejam de elite ou populares, passam a ser atraídas por novas roupagens econômicas. A arte se repensa, as cidades se tornam grandes museus históricos, a cultura de elite se sofisticava ainda mais, procurando novas estratégias para acelerar o acesso e a democratização de seu consumo, enquanto a popular começa a ser atraída para mercados e demandas nacionais e internacionais. É por isso que a cultura é apontada como um dos mais importantes e promissores mercados do início do século XXI. Afinal, a antiga ideia de arte somente para transcendência e reflexão emigra para novas direções e funções sociais mais abrangentes e capitalistas (HOLANDA, 2012).

Entretanto, essa noção de cultura não vem sendo apenas um fator que potencializa o capitalismo cultural. Ela também vem dinamizando a criatividade no campo das artes para gerar uma série de resultados sociopolíticos e econômicos concretos. É justamente no cenário atual, onde o crescimento da pobreza nas periferias urbanas, tidas como verdadeiros aglomerados informais desconectados da vida política e cultural da cidade tradicional, em que a cultura começa a se revelar como um instrumento eficaz de transformação social. Cada vez mais a produção cultural das periferias e favelas começa a se afirmar e se deslocar progressivamente em direção ao centro, ganhando visibilidade através da imprensa e da Indústria Cultural (HOLANDA, 2012).

Foi a partir do início dos anos 1990 que a cultura da favela começa a se definir e, principalmente, a se autonegar com mais clareza. A rápida expansão desse processo consolida as práticas do uso da cultura no sentido de promover a autoestima, a geração de emprego, remuneração e a inclusão social nas periferias e populações de baixa renda das grandes cidades. O instrumento utilizado por estes movimentos é a militância nas artes, com compromisso de transformação social, enfrentamento da exclusão e das desigualdades sociais sofridas pelas populações pobres, na sua maioria composta por negros (HOLANDA, 2012).

Isso pode ser visto claramente na música denominada Rap do Silva, de Bob Rum, que conta a história de um morador da favela, trabalhador e pai de família que vai a um Baile Funk em busca de diversão e entretenimento. Naquela oportunidade ele é assassinado a tiros numa esquina, vítima da violência existente nos morros. Todavia, por mais chocante que seja a situação, não há grande repercussão, pois ele era apenas mais um “Silva que a estrela não brilha. Ele era funkeiro, mas era pai de família”:

Todo mundo devia nessa história se ligar
 Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar.
 Esquecer dos atritos, deixar a briga pra lá
 E entender o sentido quando o Dj detonar.

Solta o rap Dj!

Era só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.
 É só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.

Era um domingo de sol, ele saiu de manhã
 Pra jogar seu futebol, deu uma rosa pra irmã.
 Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar
 Falou pra sua esposa que iria vir pra almoçar.

Mas era só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.
 É só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.

Era trabalhador, pegava o trem lotado
 Tinha boa vizinhança, era considerado.
 E todo mundo dizia que era um cara maneiro
 Outros o criticavam porque ele era funkeiro.
 O funk não é modismo, é uma necessidade
 É pra calar os gemidos que existem nessa cidade.
 Todo mundo devia nessa história se ligar
 Porque tem muito amigo que vai pro baile dançar.
 Esquecer dos atritos, deixar a briga pra lá
 E entender o sentido quando o Dj detonar.

E era só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.
 É só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.

E anoitecia, ele se preparava
 É pra curtir o seu baile que em suas veias rolava.
 Pôs sua melhor camisa, tênis que comprou suado
 E bem antes da hora, ele já estava arrumado.
 Se reuniu com a galera, pegou o bonde lotado
 Os seus olhos brilhavam, ele estava animado.
 Sua alegria era tanta logo que tinha chegado
 Foi o primeiro a descer e por alguns foi saudado.
 Mas naquela triste esquina, um sujeito apareceu
 Com a cara amarrada, suando, estava um breu.
 Carregava um ferro em uma de suas mãos
 Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação.

E o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir
 Hoje com sua família ele não irá dormir.
 Porque era só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.
 É só mais um Silva que a estrela não brilha
 Ele era funkeiro, mas era pai de família.

Naquela triste esquina, um sujeito apareceu
 Com a cara amarrada, suando, estava um breu.
 Carregava um ferro em uma de suas mãos
 Apertou o gatilho sem dar qualquer explicação.
 E o pobre do nosso amigo que foi pro baile curtir
 Hoje com sua família ele não irá dormir.

A nova geração da favela elege a atividade artística como forma de intervenção política implementando mecanismos alternativos de transformação do cotidiano de suas comunidades. O Funk, nessa esfera, se traduz como um dos instrumentos mais significativos dessa transformação. Isso porque, um dos fatores estruturantes de sua estética é a questão do ativismo, da consciência de sua história e da afirmação de suas raízes raciais. Processos que legitimam alguns de seus atores como as vozes da periferia, dentre eles: Mano Brown, José Junior (criador do AfroReggae), DJ Marlboro, MC Marcinho e Tati Quebra Barraco.

Esta última é conhecida por ser a primeira mulher a erguer-se no fenômeno funkeiro, antes dominado exclusivamente por homens. Sua performance seduz e incomoda, já que suas músicas são recheadas de teor sexual e trazem à tona questões relativas à ruptura de preconceitos e igualdade de gêneros. A força política que marca o Funk vem da consciência de ser uma arte que congrega e articula uma comunidade de jovens negros e pobres, que empunham a bandeira da resistência. O Funk é o movimento musical dos excluídos em busca de reconhecimento e autodeterminação. É um fenômeno cultural e contracultural.

4.2 Contracultura

Tentando romper com o determinismo etnocentrista⁷ nasceu um fenômeno cultural e libertário, na década de 1960 nos Estados Unidos, chamado de contracultura. Ele representou um movimento de rebeldia e insatisfação que rompeu com diversos padrões, ao contestar de forma radical comportamentos da cultura dominante. Possuía um teor social, artístico,

⁷ A etimologia da palavra etnocentrismo traz o prefixo *ethnos* como significado de nação, tribo, raça ou povo, mais o sufixo *centrismo*, que sugere centro. Trata-se de um importante conceito antropológico que entende que as atitudes, hábitos e condutas de um determinado grupo são socialmente superiores aos dos demais. O etnocentrismo dificulta a capacidade de perceber a diferença como algo normal e afeta grande parte da sociedade, de modo que assuntos que fogem da esfera tradicional e hegemônica, como por exemplo, a homossexualidade, feminismo, questões raciais, e até mesmo o Funk, serem rechaçados devido aos preconceitos produzidos pela própria dinâmica cultural (RIBEIRO, 2017).

filosófico e cultural, e se posicionou principalmente contra valores disseminados pela indústria e o mercado, como o consumismo. Isso mudou significativamente os padrões e os comportamentos da época, sobretudo nos jovens, os grandes líderes do movimento (PEREIRA, 1992).

A contracultura possuía um viés *anti-establishment*⁸ que se desenvolveu primeiro nos Estados Unidos e no Reino Unido e depois se espalhou por grande parte do mundo ocidental, entre o início dos anos 1960 e meados dos anos 1970. Cidades como Londres, Nova York e mais tarde San Francisco, foram consideradas o foco dessas atividades. O movimento ganhou impulso agregado conforme a luta pelos direitos civis afro-americanos continuou a crescer e se tornou revolucionário com a expansão da intervenção militar do governo americano no Vietnã (PEREIRA, 1992).

Destarte, problemáticas relacionadas à sexualidade humana, negritude, os direitos das mulheres, o modo operante e tradicional das autoridades e das instituições e a experimentação de drogas psicoativas, por exemplo, passaram a ser abordadas fortemente. Com esses desdobramentos novas formas culturais e dinâmicas que celebravam a boêmia e outros estilos de vida alternativos surgiram. Este abraço de criatividade é particularmente notável em obras de diferentes bandas que surgiram com a Invasão Britânica⁹, como os Beatles, por exemplo, cujas canções foram menos afetadas pela censura.

O movimento dos direitos civis afro-americanos também compreendido na contracultura, ganha uma nova roupagem através do surgimento do *Ska*, entendido como um gênero musical que teve a sua origem na Jamaica no final da década de 1950, combinando elementos caribenhos como o *mento* e o *calipso* e estadunidenses como o *jazz*, *blues* e *rhythm and blues*. No auge, o fenômeno dos *skinheads* (cabeça raspada, em inglês) promove uma subcultura urbana, surgida no fim dos anos 60 na Inglaterra, caracterizada por seus usuários que se locomoviam em lambretas, escutavam música afro-norte-americana ou jamaicana e usavam roupas alinhadas.

Esses usuários frequentavam os bailes de *reggae*, onde se misturavam com a comunidade jamaicana e aos poucos foram ficando famosos pela confusão que provocavam nas

⁸ Antissistema e anti-establishment são adjetivos usados para designar um indivíduo, grupo ou ideia que é contra as instituições oficiais, sejam elas políticas, econômicas ou sociais, da forma vigente da sociedade. Em português também se usa a expressão ‘contra a ordem estabelecida’.

⁹ Invasão Britânica foi um fenômeno cultural de meados da década de 1960, quando artistas de rock e pop do Reino Unido e outros aspectos da cultura britânica, tornaram-se populares nos Estados Unidos e significantes para a crescente contracultura. Grupos de rock e pop como The Beatles, The Rolling Stones e The Kinks estavam na linha de frente da ‘Invasão’.

ruas e nos estádios de futebol. A imprensa batizou a nova cultura como *skinhead*, nomenclatura que logo foi incorporada pelo grupo. Seus participantes, majoritariamente negros, eram originalmente alheios a questões políticas que, com o tempo, inevitavelmente foram incorporadas ao estilo. Nesse ponto, é possível fazer um paralelo entre os *skinheads* e os funkeiros, ambos grupos formados, em sua maioria, por jovens negros que detinham um estilo particular e próprio, seja musical, comportamental e até mesmo de vestimenta. Por sua ligação com a contracultura e os valores sociais invertidos foram igualmente perseguidos pela imprensa e pelo Estado.

A contracultura está relacionada à cultura marginal, alternativa e *underground*¹⁰. Ela recebe esse nome justamente por se posicionar contra a cultura dominante e erudita. Dentro desse viés fica mais fácil entender o Funk como uma prática contracultural, uma vez que ele ressalta e supervaloriza determinados aspectos e características do seu grupo que normalmente não são aceitos na sociedade tradicional, neste caso, a negritude, sexualidade, algazarra, vandalismo e, obviamente, a criminalidade. Afinal, esse padrão de valores é justamente o contrário daquele reproduzido pela cultura predominante (PEREIRA, 1992).

Na realidade há uma inversão dos preceitos reverenciados pela cultura hegemônica. Razão pela qual os funkeiros atacam justamente o que é valorizado pela sociedade tradicional, como a paz, o silêncio, a ordem e o trabalho, da mesma maneira que os adeptos da contracultura, como os *skinheads*. Porém, se por um lado os funkeiros negam determinados valores da sociedade, como o culto ao labor, por outro lado fica claramente evidenciado nas letras das músicas, bem como nas suas vestimentas estereotipadas, o grande apego ao consumismo, diferenciando-os neste ponto dos jovens contraculturais da década 1960 (CYNROT, 2011).

Outra característica interessante do fenômeno contracultural absorvido pelo Funk é a existência de gírias próprias que geram o reconhecimento mútuo dos participantes daquele grupo e que funcionam também como uma barreira indecifrável para os que estão fora dele. Visto isso e interpretando essas características de uma forma etnográfica é possível concluir que o Funk, sendo um movimento artístico e contracultural, tem um caráter sociopolítico. E como tal, ele está alicerçado principalmente em dois pontos: numa expressão de resistência e na insatisfação com a cultura dominante (CYNROT, 2011).

Em se falando de resistência, há uma clara demonstração da força de um grupo. De uma ideologia baseada em não renunciar aquilo que se acredita. Antes de um princípio político, trata-se de um Direito Humano e natural de lutar contra a própria extinção, não biológica, mas sim

¹⁰ A cultura underground ('subterrâneo', em inglês) ou cultura submundo é um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais, dos modismos e que está fora da mídia.

étnica e cultural. Em relação à insatisfação com a cultura dominante, tem-se aqui o principal pilar sociopolítico trazido pela ideologia da contracultura, uma vez que tal objetivo denota a irreverência daqueles que não pretendem desaparecer em meio ao estilo de vida hegemônico, erudito e patriarcal. Consiste no direito à liberdade de expressão. É a capacidade de autodeterminação de um povo, de realizar suas escolhas livremente sem intervenção externa.

Tal como aconteceu com vertentes contraculturais, nos Estados Unidos, o samba, a capoeira, e mais recentemente o Funk também enfrentaram opressões e tentativas de desmobilização por parte de segmentos da sociedade brasileira, que discriminam manifestações culturais das classes menos abonadas, sobretudo as ligadas à cultura negra. Exemplo disso é a imprensa nacional que, não raramente, aborda o Funk de um modo preconceituoso, associando-o, em palavras ou imagens, à marginalidade, à violência, ao tráfico e ao consumo de drogas, sem nenhuma base consistente. Toda essa problemática está intimamente relacionada ao racismo estrutural vivenciado no Brasil e no mundo.

4.3 Racismo estrutural no Brasil

Para a filósofa Djamila Ribeiro (2017), falar sobre racismo no Brasil é, sobretudo, suscitar um debate estrutural. É fundamental trazer a perspectiva histórica e começar pela relação escravidão e racismo, mapeando suas consequências. Deve-se pensar como um sistema socialmente racista vem beneficiando economicamente, por toda a história, a população branca ao passo que a negra, tratada como mercadoria, não teve acesso a direitos básicos e a distribuição de riquezas. O racismo não é exclusivo do Brasil, visto que, em maior ou menor escala, todos os países colonizadores e colonizados apresentam, em algum grau, índices de preconceito racial contra negros. Sendo assim, o racismo está intimamente relacionado a uma estrutura sistêmica de poder e dominação contra a etnia da vítima. Faz-se necessário, antes de analisar o racismo propriamente dito, partir dos conceitos de raça e etnia com a finalidade de aprofundar a temática (ALMEIDA, 2019).

4.3.1 Raça e Etnia

As palavras ‘raça’ e ‘etnia’ não são sinônimas. Etnia, propriamente dita, é entendida como um grupo definido pela mesma origem, afinidades linguísticas e culturais, enquanto raça baseia-se na distinção entre os homens, ou seja, é um conceito socialmente construído de que existiriam diferenças biológicas entre as etnias. Esta última é derivada do grego *ethnos*, que significa ‘povo que tem os mesmos costumes’. Já raça é um conceito biológico aplicado aos subgrupos de uma espécie. A espécie humana (*homo sapiens*), como estudado acima, não possui

subespécies ou subcategorias e, portanto, não é correto afirmar que existem diferentes raças humanas. Afinal, o DNA de indivíduos com diferentes características físicas varia em menos de 0,1% e, para a Ciência, isto não justifica a criação de uma subespécie de seres humanos (KARNER, 2007).

Todavia, no senso comum, há entendimento de que as diferentes raças correspondem às características biológicas dos grupos étnicos. Como, por exemplo, a raça negra que seria composta daqueles que têm a pele escura, cabelos crespos, entre outras características fenotípicas. Raça e etnia, numa análise mais aprofundada, são fenômenos da vida social utilizados na Sociedade Moderna em processos de diferenciação de pessoas para fins de dominação, embasados na ideia da existência de alguma superioridade inata ou historicamente construída pelo grupo étnico/racial dominante (KARNER, 2007).

A raça, como fenômeno social e de diferenciação de pessoas, não foi arbitrada como um critério aleatório, tendo sido, pelo contrário, construída mediante o processo de racialização. Esse remonta à colonização das Américas como o processo em que grupos dominantes, constituído notadamente pelo europeu branco, utilizaram fatores culturais e biológicos para construir níveis de superioridade e inferioridade. Por meio da racialização pessoas não brancas, que inclui todos que não possuem origem, traços físicos e cultura europeia, foram relegadas às condições inferiores do construto social e, a partir de tal posição, jamais poderiam ascender (MUNANGA, 1999).

Valendo-se desse mesmo sentido de raça/etnia construído com a modernização ou europeização da sociedade, Baisley (2014) analisa as causas do Genocídio de Ruanda¹¹, ocorrido na década de 1990, quando aproximadamente 1 milhão de Tutsis foram mortos por pessoas do grupo étnico rival Hutu, como um fenômeno de relevância social. Pois o que houve foi o uso específico da dominação que afetou mais radicalmente aqueles que apresentavam maiores diferenças do grupo étnico/racial dominante, isto é, o branco eurocêntrico (BAISLEY, 2014).

Baisley (2014) explica que pessoas desses dois grupos étnicos até o início do século XX, embora reconhecessem diferenças entre si, conviviam em paz com elas. Conforme a autora, ambos os grupos dividiam a mesma história no país, reconheciam os mesmos heróis, praticavam em maioria a mesma religião (o catolicismo), falavam a mesma língua e, em muitos casos, constituíam famílias juntos. A partir do advento da colonização belga, na década de 1920,

¹¹ O genocídio de Ruanda, também conhecido como genocídio tutsi, foi um notório massacre de pessoas dos grupos étnicos tutsi, twa e de moderados hutus em Ruanda, no continente africano, que ocorreu entre 7 de abril e 15 de julho de 1994 durante a Guerra Civil de Ruanda.

contudo, Tutsis, que eram numericamente inferiores e seriam racialmente mais parecidos com europeus (negros, porém com cabelos e feições mais eurocênticas), foram considerados pelos colonizadores como etnicamente superiores (BAISLEY, 2014).

A partir disso, foi institucionalizado um sistema de discriminação entre etnias. Até mesmo cargos oficiais de maior *status* foram distribuídos aos Tutsis, agora favorecidos como uma classe superior no sistema social, trazendo à tona antigas rivalidades de classe, de um passado longínquo, que não mais persistia no século XX, mas ainda lembrado pela cultura popular. Esse fenômeno não se resumiu apenas a Ruanda, mas ainda ocorre em todo o mundo. A nova compreensão étnica produzida com o advento da colonização permanece até o presente e, muitas vezes, é mantida pelos próprios governos pós-coloniais. Em suma, raça e etnia são critérios de classificação de pessoas, de importante relevância social e que possuem um uso específico de dominação, que sempre afetarão mais intensamente aqueles grupos ou indivíduos que se distanciam do padrão branco e europeu. Portanto, os termos têm íntima relação com o racismo (BAISLEY, 2014).

4.3.2 Racismo. Conceito e Estruturação

Racismo, definido de uma maneira bem simplificada, é a denominação da discriminação e do preconceito usados, direta ou indiretamente, em desfavor de indivíduos ou grupos por conta de sua etnia, cor ou determinados traços fenóticos. O preconceito é uma forma de juízo formulado sem qualquer conhecimento prévio do assunto tratado, enquanto a discriminação é o ato de separar, segregar, excluir ou diferenciar pessoas ou objetos. O racismo é um sistema social de opressão que nega direitos e garantias, e não um simples ato de vontade de um só indivíduo. Silvio de Almeida, em seu livro *Racismo Estrutural*, detalha a temática (ALMEIDA, 2019, p 27):

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, de tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas.

É possível afirmar que o racismo com sua conotação atual surgiu com o advento da escravidão no colonialismo, ou seja, a partir do século XVI, quando se construiu o conceito de negro que vigora ainda hoje. A colônia, portanto, foi o lugar onde a sua figura deixou de existir enquanto pessoa, num verdadeiro processo de invisibilização como sujeito de direito. Isso porque, além de ser transformado em mercadoria, o negro também foi imposto a um processo de aculturação, ou seja, descaracterização de sua cultura. Sendo assim, foi justamente o conceito

eurocêntrico de civilização que determinou a construção da inferioridade negra, fazendo com que seu elemento passasse a ser visto como objeto de perigo que não pode existir (ALMEIDA, 2019).

Assim, enquanto construção social, a figura negra surgiu e evoluiu num conceito que designa a imagem de uma existência subalterna, de uma humanidade castrada, de um bem de consumo ou ferramenta de produção. Essa percepção econômica da questão racial teve início na fase mercantilista do capitalismo¹², quando ele foi transformado em mercadoria, e perdurou até o neoliberalismo¹³. Para Mbembe, o termo ‘negro’ foi inventado para significar exclusão e em momento algum esteve dissociado da categoria de escravo. Essa exclusão e a invisibilidade estão no cerne do racismo, que, além de negar a humanidade do outro, se desenvolve como modelo legitimador da opressão e da exploração. O racismo representa a escolha de quem deve ser eliminado, numa morte que pode ser tanto física quanto política ou simbólica (MBEMBE, 2014).

Uma vez que raça na espécie humana não existe enquanto fato natural, físico, ou genético, seria, na verdade, a redução do corpo e de um ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, desempenhando, assim, um papel fundamental no movimento que transforma o indivíduo em coisa, objeto ou mercadoria. Contraditório em sua essência, o conceito de raça mantém o ódio praticando aquilo que Mbembe chamou de alterocídio, que consiste em “[...] constituir o outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou destruir, quando não se pode controlar (MBEMBE, 2014, p. 43)”.

Negro seria um exemplo total do ‘ser-outro’, um símbolo de inferioridade que, de acordo com o ideal colonialista, devia servir. Da mesma forma ocorre com o Continente Africano. A África representaria um ‘não-lugar’, signo de atraso, de ausência de civilização e sem nenhuma contribuição à humanidade. Na visão eurocêntrica do colonizador, todas as contribuições africanas, sua obra e conhecimento, assim como a luta de seus povos na diáspora e sua contribuição para o desenvolvimento histórico das Américas, por exemplo, foram não só desconsideradas, mas absolutamente desconstruídas, ocultadas ou simplesmente apagadas.

¹² O Capitalismo Comercial ou Mercantil é considerado o pré-capitalismo, uma vez que representou a primeira fase do sistema econômico capitalista. Ele surge no final do século XV, marcando o fim da Idade Média e o início a Idade Moderna, o qual durou até o século XVIII, quando desponta a Revolução Industrial.

¹³ Doutrina, desenvolvida por economistas franceses, alemães e norte-americanos a partir da década de 1970, que defende a absoluta liberdade de mercado e uma restrição à intervenção estatal sobre a economia, só devendo esta ocorrer em setores imprescindíveis e ainda assim num grau mínimo.

Somente quando a Europa deixou de ser o centro da civilização e da produção do saber é que se pôde formatar um pensamento crítico em torno do negro (MBEMBE, 2014).

Destarte, a sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como uma raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior. Disso decorreram as políticas de segregação, como o *Apartheid*, e os mitos de superioridade racial. Em paralelo, algumas elites se apropriaram da ideologia da mestiçagem para negar e desvalorizar a questão racial, haja vista o exemplo brasileiro com seu célebre Mito da Democracia Racial¹⁴. Djamila Ribeiro (2017) faz uma análise de como se dá o racismo e suas peculiaridades no Brasil (RIBEIRO, 2017, p. 21):

No Brasil, existe a idéia de que a escravidão foi mais branda do que em outros lugares do mundo, o que dificulta o entendimento de como o sistema escravocrata ainda impacta a forma como a sociedade se organiza. O sistema racista está em constante processo de atualização. Sem dúvida todos os atos de racismo são abomináveis e cada um faz as suas vítimas a seu modo. O brasileiro não é pior, nem melhor, mas ele tem as suas peculiaridades, entre as quais o silêncio, o não dito, que confunde a todos, vítimas e não vítimas de racismo.

Sendo assim, para entender o racismo no Brasil é preciso diferenciá-lo de outras experiências conhecidas, como o regime nazista, o *apartheid* sul-africano ou a situação da população negra nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, nas quais o racismo era explícito e institucionalizado por leis e práticas oficiais. É verdade que o Brasil não instituiu, após a abolição da escravatura em 1888, uma política de estado segregadora com leis que separassem negros de brancos. Mas nem por isso pode-se concluir que não se trata de uma nação racista. É necessário identificar e desmistificar os mitos que fundam as peculiaridades do sistema de opressão operado no país, sendo que dentre eles o da democracia racial é um dos mais conhecidos e nocivos (RIBEIRO, 2017).

Concebido e propagado por sociólogos pertencentes à elite econômica na metade do século XX, esse mito afirma que no Brasil houve a transcendência dos conflitos raciais pela harmonia entre negros e brancos, traduzida na miscigenação e na ausência de leis segregadoras. O livro ‘Casa-grande & senzala’, de Gilberto Freire, tornou-se um clássico mundial com a exportação dessa tese. A relevância da obra está em romper uma tradição que legitimava o racismo científico, através de teorizações biologizantes formuladas no Século XIX que preconizavam uma suposta inferioridade natural do negro como forma de justificar a escravidão

¹⁴ Democracia Racial, Democracia étnica ou ainda Democracia Social são termos usados para descrever as relações raciais no Brasil. O termo denota a crença de que o Brasil escapou do racismo e da discriminação racial vista em outros países, mais especificamente, como nos Estados Unidos, por conta do alto grau de miscigenação (RIBEIRO, 2017).

nas Américas. Apesar de combater o antigo e inadequado paradigma determinista, a democracia racial paralisa a prática antirracista, pois romantiza as violências sofridas pela população negra ao escamotear a hierarquia racial com uma falsa ideia de harmonia (RIBEIRO, 2017).

O racismo é uma problemática branca. Até serem homogeneizados pelo processo colonial, os povos negros existiam como etnias, culturas e idiomas diversos – quando sofreram o processo de racialização e passaram a ser tratados como o negro. Tal categoria foi criada em um processo de discriminação, que visava ao tratamento de seres humanos como mercadoria. Portanto, o racismo foi inventado pela branquitude, que como criadora deve se responsabilizar por ele. Para além de se entender como privilegiado, é imperioso que o branco adote atitudes antirracistas (RIBEIRO, 2017).

A partir do momento que se compreende o racismo como um sistema que estrutura a sociedade, o que está em questão não é um posicionamento moral ou individual, mas um problema estrutural. É necessário se questionar o que cada indivíduo está fazendo ativamente para combater o racismo. Pois, como afirma a filósofa Djamila Ribeiro (2017, p. 16): “Mesmo que uma pessoa pudesse se afirmar como não racista (o que é difícil ou mesmo impossível, já que se trata de uma estrutura social enraizada) isso não é suficiente. A inação contribui para perpetuar a opressão”.

4.4 O processo de construção da identidade negra e o Funk brasileiro

A hegemonia da cultura do dominador foi amalgamada através do tempo por intermédio de inúmeros fatores e com a anuência do próprio Estado - que, ironicamente, traduz-se na própria força hegemônica deste dominador. Institucionalizou-se a cultura do homem branco e europeu como a correta e, por conseguinte, as culturas africanas passaram a significar escórias, pobreza e ignorância. Essa falsa ideia de inferioridade, tida como o princípio motor da colonização iniciada no século XVI, arraigou-se no inconsciente popular e teve o condão de permear na mentalidade das pessoas a errônea imagem de suposta subordinação do povo negro, pardo e índio, que se estende socialmente até hoje.

Obviamente tal situação tem repercussão nas relações de poder. A consequência imediata foi à exclusão e discriminação quase que total dos negros da vida política e o empobrecimento e marginalização desse povo. Partindo desse pressuposto, incutiu-se coletivamente a ideia de que para fugir da humilhação e vergonha de suas origens, o diferente deveria aderir ao padrão imposto pelo eurocentrismo hegemônico. O negro precisaria embranquecer-se. Prova emblemática dessa realidade foi a pintura de Modesto Brocos,

intitulada ‘A redenção de Cam’, na qual retrata-se um português casado com um mulata que deu à luz a um filho branco, para a alegria da avó negra. A pintura do século XIX revela uma realidade que ainda ocorre em pleno século XXI, afinal a tirania da moda dos cabelos lisos e louros ainda força, mesmo que inconscientemente, as mulheres a alisarem seus cabelos e pintá-los de louro, no afã de serem aceitas socialmente.

Esta realidade manifesta-se no monoculturalismo que se verifica no âmbito do ensino institucional, da televisão, da publicidade e, também, da música. Pois, em que pese o fato do próprio Estado prever na Constituição Federal de 1988, de forma implícita e explícita, dispositivos que determinam a preservação e promoção do multiculturalismo em seus vários aspectos, o ideal reducionista, no que pertine aos negros, foi fomentado pela indústria, pela mídia, pelas instituições e pelo ensino reproduzindo ideias discriminatórias e de segregação (MUNANGA, 1999).

É incontestável que no Brasil a população negra ainda é marginalizada na economia, na política, na educação e na sociedade como um todo. Grande parte ainda é alijada dos direitos fundamentais, constituindo a base da pirâmide social, sendo, inclusive, os destinatários dos subempregos, bem como dos mais baixos salários, incompatíveis com as necessidades mínimas para ter-se a dignidade humana. A hegemonia eurocêntrica dominante é responsável pela inculpação ideológica de sua superioridade e a associação da cultura negra ao desprestígio, a desvalorização e conseqüente menosprezo. Foi essa ideologia que repercutiu na construção da identidade negra, manipulando suas representações e legitimando o discurso prevalecente. Nesse cenário, o antropólogo Kabengele Mananga explica que (MUNANGA, 1999, p. 177-178):

A identidade é uma realidade presente em todas as sociedades humanas. Qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em contraposição ao alheio. A definição de si (autodefinição) e a definição dos outros (identidade atribuída) têm funções conhecidas: a defesa da unidade do grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos etc (MUNANGA, 1999, p. 177-178).

Os africanos foram dominados pela força da escravidão, identificados como negros sem qualquer respeito a suas diferenças culturais; levados a força para uma nova terra; misturados com outros de tribos, línguas e costumes por vezes totalmente diferentes e impedidos de expressar sua fé, crenças ou pensamentos. O objetivo era apagar a cultura e a identidade

preexistente para então criar uma nova, facilitando, portanto, o controle sobre eles. Foi realizado um processo de racialização¹⁵.

Posteriormente a sociedade brasileira impôs aos negros que para serem aceitos deveriam negar-se a si mesmos, indo de encontro aos padrões socialmente estabelecidos. Tornaram-se comuns expressões como moreno-escuro ou moreno-claro para referir-se a indivíduos afros. A tentativa era criar um eufemismo quanto à origem do conteúdo identificatório como se fosse deselegante se referir a alguém como negro, afinal o padrão de beleza moderno impõe que o belo é ter pele branca, olhos claros e cabelos lisos. Porém, a despeito de tanta manipulação ideológica, a cultura negra não sucumbiu.

Na verdade hoje, mais do que nunca, ideais de negritude e autodeterminação são diuturnamente disseminados nas universidades, na televisão, nas redes sociais e nas músicas do Brasil. Há um discurso mais intenso acerca do senso crítico de existência, dos direitos e deveres do povo negro e periférico, sobretudo, da valorização de sua cultura e origem, com vistas a evitar a exploração a que são submetidos. Os movimentos negros exigem o reconhecimento público de sua identidade para a construção de uma nova imagem positiva, pois através desses movimentos de resistência, reinventa-se a identidade negra, que deve ser sempre vista como um processo e nunca como um fenômeno acabado ou um produto (ALMEIDA, 2019).

A identidade negra é, portanto, constituída por uma trajetória de luta, de direitos negados, de trabalho, construção de saberes e estudos. É uma identidade política. O Funk, sendo um movimento artístico e contracultural, tem um caráter sociopolítico que está alicerçado numa expressão de resistência e na insatisfação com a cultura dominante. É uma forma de autodeterminação e de identidade da população pobre e negra, justamente aquela que é mais representada pela sua música, sobretudo, devido a sua origem. É possível analisar tal problemática através da música ‘Som de Preto’ do DJ Malboro:

É som de preto de favelado
 Mas quando toca ninguém fica parado
 O nosso som não tem idade, não tem raça e nem ver cor
 Mas a sociedade pra gente não dá valor
 Só querem nos criticar pensam que somos animais
 Se existia o lado ruim hoje não existe mais
 Porque o funkeiro de hoje em dia caiu na real
 Essa história de porrada isso é coisa banal

¹⁵ O termo racialização surgiu na década de sessenta do século XX para exprimir o processo social, político e religioso a partir do qual certas camadas da população de etnia diferente eram identificadas em relação à maioria da população, tendo em conta que esta identificação estava diretamente associada ao seu aspeto, características fenotípicas ou à sua cultura étnica. A análise deste processo, chamado de racialização, chegou à conclusão que este não era um fenômeno universal, mas sobretudo criado no chamado mundo ocidental (MBEMBE, 2014).

O discurso evidencia a origem do Funk, que nasce na periferia, oriunda dos pretos que vivem nos guetos e nas favelas brasileiras, a mercê do Estado. Fala também em inclusão social e na desconstrução de uma identidade eurocêntrica que foi imposta à sociedade brasileira, na qual aqueles que fogem ao padrão branco e erudito acabam sendo segregados. Na mesma linha de raciocínio é a música ‘Eu só Quero é Ser Feliz’ do Rap Brasil.

Eu só quero é ser feliz
Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
Mas eu só quero é ser feliz, feliz, feliz, feliz, feliz
Onde eu nasci, han
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar

Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
Com tanta violência eu sinto medo de viver
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
A tristeza e alegria aqui caminham lado a lado
Eu faço uma oração para uma santa protetora
Mas sou interrompido à tiros de metralhadora
Enquanto os ricos moram numa casa grande e bela
O pobre é humilhado, esculachado na favela
Já não aguento mais essa onda de violência
Só peço a autoridade um pouco mais de competência

O Funk permite, de uma forma organizada, o conhecimento e a compreensão de valores sociais, econômicos, religiosos, educacionais e de normas comportamentais veiculadas pela oralidade. Ele garante que as ideologias e vivências do povo marginalizado, que outrora não tinha voz, sejam expressas nas músicas e disseminadas para o resto da população brasileira. É uma forma de luta e de preservação da memória. Trata-se de um patrimônio da comunidade negra e favelada. É inegável, no entanto, que assim como muitos fenômeno artísticos ele acabe sendo padronizado pela Indústria Cultural e, por conta disso, mensagens de consumo e opressão acabam sendo disseminadas com mais intensidade.

4.5 A indústria cultural e a cultura de massa

A indústria cultural moderna foi criada e é regida em grande parte pela classe dominante, isto é, os detentores dos meios de produção. Eles transmitem seus valores à classe popular, através dos mais diversos meios de comunicação, disseminando os preceitos adotados por aquele grupo, como o machismo, o consumismo, o capitalismo, tendências de moda e até mesmo o que se deve ou não comer. Portanto, as estruturas econômicas, políticas e culturais, são geridas por uma classe financeiramente dominante, normalmente representada por uma elite branca e patriarcal, e seus interesses são mantidos e perpetuados quando difundidos ao povo,

através das instituições por elas mesmas criadas, como as escolas, igrejas e a mídia (SANTOS; RAMIRES, 2017).

Sendo assim, a burguesia cria e determina os padrões de comportamento do proletariado, impõe a eles sua visão de mundo, elabora o que seria tido como correto e errado, feio e bonito, justo e injusto e, por fim, determina o sentido da vida e da morte, tudo isso baseado exclusivamente na lei do consumo. O termo Indústria Cultural foi cunhado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), a fim de designar a situação da arte na sociedade capitalista industrial. Como membros da Escola de Frankfurt, os dois filósofos alemães empregaram o termo pela primeira vez no capítulo: ‘O Iluminismo como Mistificação das Massas’, no ensaio ‘Dialética do Esclarecimento’, escrito em 1942, e publicado em 1947 (SILVA, 2002).

Para os dois pensadores, o objetivo principal da Indústria Cultural é o lucro, além da idealização de produtos voltados para o consumo excessivo das massas. Este objetivo também reproduz o real interesse das classes dominantes, tornando-as legítimas e elevando seu *status* social. Esta característica tem influência da Teoria Marxista que pressupõe que a economia funciona como uma mola impulsora da realidade social. Assim sendo, seguindo a lógica do capitalismo industrial e financeiro, a Indústria Cultural visa padronizar e homogeneizar os produtos, para que eles possam ser consumidos pela maioria das pessoas. Ceteli conceitua Indústria Cultural como (SILVA, 2002):

O termo usado para designar esse modo de fazer cultura, a partir da lógica da produção industrial. Significa que se passou a produzir arte com a finalidade do lucro. Para se obter lucro com o cinema, por exemplo, é preciso fazer um filme que agrade o maior número de pessoas. Dessa forma, criam-se alguns padrões, como o vilão e o mocinho, as histórias de amor, os finais felizes. No fundo, toda a produção artística fica padronizada e não há espaço para o novo (CETELI, 2016, pág. 76).

Já a cultura de massa nada mais é que o produto da chamada Indústria Cultural, consistindo em todos os tipos de expressões culturais ou bens que são produzidos para atingir a maioria da população, como músicas, filmes, roupas, acessórios, gastronomia, revistas, desenhos animados, moda etc. A lista de elementos que a Indústria Cultural se apropria e transforma em cultura de massa é gigantesca. Todo esse processo de padronização ocorre, sobretudo, no universo da música e do Funk. Os próprios Bailes Funk são exemplos disso ao incorporaram elementos que dão mais vazão ao consumismo e ostentação. É uma iluminação sofisticada, projeção de imagem, usos de recursos cênicos, como gelo seco, fogos de artifícios e dançarinos (SILVA, 2002).

A procura de lucro pode ser dimensionada tanto pelos impressionantes números de CDs e DVDs vendidos, quanto pela difusão da informação musical em aplicativos de música como

o *spotify* e *deezer*, em redes sociais e no próprio canal do KondZilla, no site do YouTube, que conta com mais de cinquenta e sete milhões de inscritos e bilhões de visualizações em seus vídeos, isso sem contar com o enorme mercado de versões piratas que são permitidos e até incentivados pelas próprias bandas ou MCs.

Quando uma música não cai no gosto do público, logo o empresário faz a banda ou MC entrar em estúdio novamente para gravar outra canção. Nesse ritmo de produção, não se pode esperar por grandes inovações, arranjos mais elaborados ou letras mais complexas. Toda a rapidez e produção demasiada estão em sintonia com a Cultura de Massa. As letras das músicas na verdade acabam sendo substituídas por bordões que são repetidos inúmeras vezes, favorecendo sua fixação na memória dos ouvintes, ou reduzem-se a interjeições, sons guturais, ruídos e onomatopeias a fim de facilitar sua produção em massa (ALBUQUERQUE, 2010).

O Funk e sua dinâmica de entretenimento vêm se configurado como um ritmo musical estruturante de parte expressiva da sociedade, seja nos interiores dos estados, seja nas próprias capitais. Sua massificação, racionalização e padronização enchem os programas de rádios, os carrinhos de vendedores ambulantes de CDs e DVDs piratas, os potentes paredões de som nas favelas, e fora delas e, logicamente, o ciberespaço, notadamente, através da internet com aplicativos como o *Spotify* e *YouTube*.

Por mais que o Funk em sua maioria ainda seja produzido, desenvolvido, disseminado e usufruído pela população negra e periférica, hoje muitos são os seus consumidores, independentemente de sexo, faixa etária, renda e escolaridade. Distintamente do que se poderia supor, indivíduos economicamente abastados e com nível superior de educação também ouvem, cantam e dançam Funk. Como a padronização da arte é um fenômeno típico da Indústria Cultural, suas vertentes acabam apartando-se de algumas de suas peculiaridades a fim de agradar o maior número de massas, que terminam estruturalmente envolvidas com essa produção industrial-musical. Afinal, o mercado do Funk é crescente. Há um aumento do número de músicos e bandas, de canções, de pessoas responsáveis pela circulação e promoção do mercado, de shows e de consumidores.

Nesse viés, é possível aduzir que o hibridismo dicotômico do consumo cultural (cultura alta e cultura popular) hoje é intrínseco à própria produção e uso da cultura, de modo que não há mais como distinguir o puro e o canalizado, o popular e o industrializado. As relações sociais, as leis do capitalismo e os usos e desusos culturais emaranharam-se de tal forma que não se mensura qual arte conseguiu escapar dessa padronização, se é que isso é possível. O que se pode verificar, na verdade, é que pela rapidez que esse processo de homogeneização toma em

alguns estilos musicais supõe-se que uns são mais suscetíveis que outros a influência consumista.

No Funk observa-se de forma manifesta a influência da Indústria Cultural e a absorção e transmissão dos valores daqueles que regem o sistema capitalista. De um lado tem-se a contracultura, a negritude, a liberdade sexual, o combate ao autoritarismo estatal e a violência policial e do outro os ditames dos detentores dos meios de produção, como o patriarcado, o consumismo, as tendências de moda, os bens de consumo. Se há dialética, logicamente, há resistência, bem como dominação. Na dialética adorniana essa condição é reforçada pelo seu viés negativo. Portanto, as relações de dominação persistem. Logo, elas não se extinguem sob os rótulos de hibridismos, constituindo ou majorando ideais como o machismo, o consumismo e a violência no Funk (SILVA, 2002).

As músicas dominantes no Funk exploram, genericamente, temas como festa, amor, sexo, poder, crime etc., ou seja, ‘o produto que vende’. Suas letras mais cantadas, à primeira vista, desviam a atenção de qualquer coisa mais séria e focam na desinibição, na curtição, no espetáculo, no divertimento e, sobretudo, na dança que permite aos seus ouvintes ‘rebolarem a raba’ sem medo de serem julgados. “Sentadão, sentadão. Olha o movimento que ela faz jogando o seu bundão”. O Funk, portanto, liberta, desinibe, contraria, mas ao mesmo tempo é um sustentador de valores na atualidade, pois ele termina por reproduzir determinadas ideologias, como propõe Adorno (SILVA, 2002).

Os clichês temáticos, a repetição exaustiva dos *hits* e o apelo dos empresários do entretenimento não permitem o esquecimento de cada refrão. Não obstante, não há como pensar num consumo apático e passivo. Os seus usuários fazem leituras diversas sobre o gênero. Eles discordam, negam, escarnecem, zombam, riem, bem como se emocionam, cantam, dançam, choram e gritam. Afinal, até mesmo a mais simplória das canções detém um caráter cultural e interpretativo que, para os mais críticos, pode despertar um sentimento de epifania ou simplesmente reforçar preceitos negativos previamente sustentados.

Como um exemplo de artista que se utiliza do Funk como uma ferramenta de entretenimento, mas também de conscientização elenca-se Rayssa Dias, cantora pernambucana de Brega Funk, que juntamente com sua produtora Aqualtune trabalham para dar visibilidade às artistas negras da periferia que não têm equipamentos e condições para entrar na disputa do mercado. Aqualtune é, segundo a tradição, a mãe de Ganga Zumba e avó materna de Zumbi dos Palmares, uma princesa africana, filha de um rei do Congo. Nesse sentido, segundo o portal R& notícias:

Filha mais velha de três irmãos, Rayssa começou a cantar como uma homenagem à sua mãe, Dona Terezinha, para chamar a sua atenção. Aos 12 anos, arriscou as primeiras composições e as notas vocais mais finas. Aprimorou e hoje aparece com um estilo bem definido. Ao passo que entoa versos românticos, Rayssa também destila palavras afiadas, limadas no período em que atuou no Slam das Minas PE e Boca no Trombone, grupos de poesia de resistência que têm as belezas e cruezas da rua como cenário e inspiração.

Ao som do Brega Funk ela denota um ativismo de ‘mulher preta, periférica, acostumada a enfrentar nãos e olhares atravessados’. De modo que sua mensagem deve ultrapassar a ideia de ‘música chiclete’, que justamente aquela onde o apelo e a repetição exaustiva de *hits* não permitem o esquecimento de cada refrão. Em outras palavras, não se busca somente a oitava da canção, mas, sobretudo, que o público entenda a informação disseminada e o desejo de mudança. Nessa esteira, é a sua música ‘Malvadas Q Brota’:

Eu sou girona tua quebrada
 To tirando a minha braba
 E até quem não gostou ta batendo palma
 Tu vai ter que aturar que a preta chegou pra ficar

Que eu sou lá da IPS
 Só as nova da que brota
 Quando os maloca avista bate palma toda hora

Bate bate bate bate
 Bate bate bate bate

Hoje as maloca lança o passinho com maldade
 Bate bate bate bate
 Bate bate bate bate

Isto posto, após uma análise aprofundada e específica da Indústria Cultural, deve-se entender que o entrelaçamento da arte e da cultura, segundo as teorias Adronianas, se dá de forma concreta na vida dos sujeitos, como sendo um verdadeiro campo de batalha numa luta pela dominação e hegemonia. Essa análise pura e simples, na prática, pode até mitigar o caráter político do movimento, mas não invisibiliza o viés cultural e identitário contido fenômeno funkeiro. Afinal, não basta somente observar as mensagens veiculadas pela Indústria Cultural, nem tampouco como são produzidas. Tem-se que pensá-las em suas significações concretas, seus usos e desusos, pois sempre haverá um caráter positivo e negativo, cabendo aos usuários e, sobretudo, aos autores musicais respeitar as diferenças e ampliar o caráter mais profícuo do movimento para tentar abrandar aspectos danosos, como a violência e o machismo.

4.6 As facetas do pancadão Violência, machismo e consumismo

A cultura do consumismo e do capitalismo no Funk acaba desaguando nos institutos da violência e delinquência, presentes e ovacionados nas letras das músicas, sobretudo no Funk

Proibição, seja pela menção intencional e gratuita de atos agressivos contrários a incolumidade física de outrem, seja pela oposição ou resistência aos regulamentos e normas éticas, notadamente que fazem alusão a prática de delitos. Faz-se necessário um olhar crítico a fim de entender a presença rotineira do ímpeto violento nas canções em comento, levando em consideração a realidade atual da favela e o histórico repressivo e omissivo do Estado perante seus moradores.

4.6.1 Parrapapapapá Papá Papá: A Violência no Funk

Os estudos demonstram que além de vitimar preferencialmente um segmento bastante específico dentro do conjunto da população, os homicídios no Brasil também mostraram, ao longo dos últimos anos, ter um padrão de distribuição espacial bastante específico. Mesmo dentro das grandes cidades, os assassinatos encontram-se extremamente concentrados em áreas de favelas e bairros de periferia, regiões estas ocupadas por populações de baixa renda e caracterizadas por pouca ou nenhuma provisão de serviços; presença rarefeita do poder público; infraestrutura urbanística precária e baixos índices de desenvolvimento humano (ZALUAR, 2004).

Existe no Brasil uma forte correlação espacial entre indicadores de vulnerabilidade social e a manifestação de altas taxas de violência. Historicamente múltiplas favelas brasileiras, sobretudo as de grandes metrópoles, como São Paulo e Rio de Janeiro, estiveram refém de um sistema cruel que lhes negava direitos e serviços públicos básicos, haja vista a presença ou comando de gangues criminosas ligadas ao narcotráfico, tidas não como simples grupos criminosos, mas, por vezes, verdadeiras instâncias de socialização (ZALUAR, 2004).

Não se almeja, neste ponto, fazer um recorte relacionado ao universo moral, normativo, cultural e simbólico que sustenta a existência destes grupos criminosos. Todavia, é de fundamental importância traçar alguns de seus aspectos existenciais, para então entender a relação entre o Funk e a exteriorização da violência em suas letras. No Brasil, alguns autores relacionam o fenômeno das gangues ao desenvolvimento de sistemas normativos e simbólicos particulares que contribuem para a formação de diversas modalidades de violência e crime. Zaluar (2004), por exemplo, chama a atenção para o surgimento de uma estrutura simbólica e normativa atrelada à violência entre grupos de jovens envolvidos com narcotráfico nas favelas do Rio de Janeiro. Nesse sentido:

Dentro das quadrilhas, os jovens são expostos a uma vasta gama de valores e definições favoráveis ao uso da violência, constituindo o que a autora chama de “*ethos* guerreiro”, ou “*ethos* da masculinidade”. A posse de armas de fogo, a predisposição para usar a violência enquanto modo preferencial de resolução de conflitos e a disposição para matar marcariam a saída definitiva da infância e a aceitação, por parte

dos pares, dos jovens no mundo dos homens. Para além das disputas pelo mercado das drogas, existe uma complexa rede de representações e significações presentes em muitos dos episódios de violência entre gangues.

Em algumas favelas, o contexto de pouca ou nenhuma provisão democrática dos bens de justiça parece fomentar o desenvolvimento de uma espécie de cultura de resolução privada e violenta de conflitos. Nascidos e criados em ambientes historicamente violentos, alguns jovens acabam encontrando nas gangues um instrumento que potencializa sua capacidade de resolução de conflitos, uma vez que seus problemas passam a ser assumidos por todos os membros do grupo. Zaluar (2004, p. 54) acrescenta:

Sendo assim, o simples fato de pertencer a uma gangue pode representar para eles o fim dos episódios de violência doméstica e comunitária. Em meio ao ambiente de violência, precariedade, escassez de recursos e baixa consolidação normativa vigente em algumas favelas, as gangues ou grupos delinquentes parecem projetar uma imagem de poder que se estende a seus integrantes, dando a eles a oportunidade de obter, de maneira mais fácil e rápida, bens materiais e simbólicos muito valorizados entre os jovens. O depoimento de um informante ilustra bem o fato de que o status desfrutado localmente por uma gangue é algo extremamente desejado por alguns jovens, que enxergam nos grupos uma possibilidade de rápida ascensão social e financeira dentro do ambiente hostil de algumas favelas.

Nesse contexto, o Funk, que se diga de passagem, não tem relação direta com a criminalidade ou o narcotráfico, surge na década de 1970, nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, rodeado de uma realidade muitas vezes violenta e delinvente. É de conhecimento público que não só as gangues do narcotráfico existentes na época influenciavam diretamente o temor da população local, mas a existência de milícias e agentes policiais que atuavam de maneira agressiva e desproporcional também fazia parte do cotidiano daquelas comunidades. O Estado não adentrava os limites das favelas a fim de assegurar aos seus moradores serviços públicos que lhes garantissem a dignidade da pessoa humana, de modo que o contato que eles tinham com a máquina administrativa era através de seu poder punitivo e de polícia.

Não é de se estranhar que as músicas de Funk abordassem dentre suas temáticas a violência e a criminalidade ali existentes. Afinal, as canções tratam sobre o cotidiano dos seus usuários e frequentadores, de modo que alguns dos aspectos sociais da ‘subcultura delinvente¹⁶’, presentes nas gangues daquelas comunidades e presenciados pelos funkeiros, acabaram sendo absorvidos por eles, através da própria dinâmica cultural e de convivência, de modo que se fundou naquele inconsciente popular uma perspectiva de normalização ou

¹⁶ O fenômeno da ‘subcultura delinvente’ que foi consagrado na literatura criminológica pela obra de Albert Cohen: *Delinquent boys*. Esta teoria defende a existência de uma subcultura da violência, que passa a ser aceita por alguns grupos como uma forma normal de resolver os conflitos sociais. Ela também está associada à naturalização do comportamento de cometer delitos reiteradamente. O crime torna-se um imperativo. É o cumprimento da lei às avessas (BARATTA, 2002).

glamorização desse fenômeno. O sucesso se daria por meio do desrespeito às normas sociais, do vandalismo e do cometimento de crimes (ZALUAR, 2004).

Levando em conta também o caráter contracultural do Funk fica ainda mais manifesta a necessidade de abordar com habitualidade a violência e a delinquência, pois a sociedade tradicional adota como um comportamento normal justamente o não cometimento de crimes, além de impor aos seus componentes, sobretudo aos jovens, uma busca pelo padrão de sucesso constante, ou seja, a conquista de um bom emprego, de uma casa própria, carros e a formação de uma família, quando na verdade esse padrão de sucesso não está disponível a todos.

Ao passo que os funkeiros tentam romper com o estigma de ‘favelado’, eles reincorporam a figura do ‘marginal’ no uso de palavras cujo duplo sentido sugere simultaneamente violência, força, união, perigo, beleza e autoridade. Expressões como ‘sinistro’, ‘do mal’, ‘abalar’, ‘terror’ podem ser vistas com frequência em letras de Funk. Ir a bailes famosos por serem ‘bailes de briga’ demonstra ‘ter disposição’, coragem, força, e faz a fama e a honra daqueles. O objetivo é, de modo geral, impressionar os ouvintes, valorizando-se perante o grupo (CYNROT, 2011).

A teoria da rotulação social ou *labelling approach*¹⁷ chamou a atenção para a delinquência secundária, ou seja, aquela que resulta do processo causal desencadeado pela estigmatização. De acordo com o princípio sociológico da profecia autorrealizadora (*Self-fulfilling prophecy*¹⁸), a expectativa do ambiente circunstante determina, em grande medida, o comportamento do indivíduo. Destarte, a vítima do estigma passa a se comportar do modo como os outros esperam que ela se comporte. Na medida em que funkeiro foi o termo eleito pela mídia e setores conservadores da sociedade para designar estes jovens supostamente ameaçadores, com uma conotação claramente pejorativa, a identidade foi assumida com orgulho, assim como ocorreu com os *skinheads*. Pois é própria das subculturas delinquentes a polaridade negativa de suas ações, ou seja, assumir os valores da sociedade de forma inversa, de maneira que o que é visto como repulsivo pelo coletivo passa a ser motivo de *status* para o membro da subcultura (CYNROT, 2011).

¹⁷ A *Labeling Approach Theory*, ou Teoria do Etiquetamento Social, é uma teoria criminológica marcada pela ideia de que as noções de crime e criminoso são construídas socialmente a partir da definição legal e das ações de instâncias oficiais de controle social a respeito do comportamento de determinados indivíduos. Segundo esse entendimento, a criminalidade não é uma propriedade inerente a um sujeito, mas uma ‘etiqueta’ atribuída a certos indivíduos que a sociedade entende como delinquentes. Em outras palavras, o comportamento desviante é aquele rotulado como tal (BARATTA, 2002).

¹⁸ Uma profecia autorrealizável, autorrealizadora ou autorrealizada é um fenômeno psicossocial entendido como um prognóstico que, ao se tornar uma crença, provoca a sua própria concretização. Quando as pessoas esperam ou acreditam que algo acontecerá, agem como se a profecia ou previsão já fosse real e assim a previsão acaba por se realizar efetivamente.

A estigmatização faz com que o jovem, até como mecanismo de defesa psíquico, acabe se definindo como os outros o definem, altere sua identidade social, identifique-se com a etiqueta que lhe é imposta, interaja com ela e, porventura, assuma o papel desviante. Este processo contribui para a aproximação do jovem estigmatizado com seus iguais, isto é, pessoas que sofrem o mesmo estigma e têm o mesmo comportamento. Nesse sentido, a essência violenta é redirecionada a arte e a musicalidade consumida por eles, ainda que não exerçam nenhum comportamento criminoso de fato. O ‘Rap das Armas’, dos MCs Cidinho e Doca ficou nacionalmente conhecido, pois foi utilizado na trilha sonora do filme Tropa de Elite, lançado em 2008. Na canção eles abordam de maneira clara o culto as armas de fogo e o assassinato das milícias, que são denominados na letra de ‘os Alemão’ (CYNROT, 2011).

Parrapapapapá papá papá
 Parrapapapapapá papá papá
 Paparrá Paparrá Paparrá clack BUM
 Parrapapapapapa papá papá

Morro do Dendê é ruim de invadir
 Nós, com os Alemão, vamo se divertir
 Porque no Dendê vô te dizer como é que é
 Lá não tem mole nem pra DRE
 Pra subir aqui no morro até a BOPE treme
 Não tem mole pro exército civil, nem pra PM
 Eu dou o maior conceito para os amigos meus
 Mas Morro Do Dendê também é terra de Deus

Vem um de AR-15 e outro de 12 na mão
 Vem mais dois de pistola e outro com 2-oitão
 Um vai de URU na frente, escoltando o camburão
 Tem mais dois na reta-guarda, mas tão de Glock na mão
 Amigos que eu não esqueço, nem deixo pra depois
 Lá vem dois irmãozinhos de 762
 Dando tiro pro alto só pra fazer teste
 De INA-Ingratek, Pisto-UZI ou de Winchester
 É que eles são bandido ruim, e ninguém trabalha
 De AK-47 e na outra mão a metralha
 Esse rap é maneiro, eu digo pra vocês
 Quem é aqueles cara de M-16
 A vizinhança dessa massa já diz que não aguenta
 Nas entradas da favela já tem .50
 E se tu toma um pá, será que você grita
 Seja de .50 ou então de .30
 Mas se for Alemão eu não deixo pra amanhã
 Acabo com o safado dou-lhe um tiro de Pazã
 Porque esses Alemão são tudo safado
 Vem de garrucha velha dá dois tiro e sai voado
 E se não for de revolver eu quebro na porrada
 E finalizo o rap detonando de granada

Parapapapapapapapa, valeu
 Paparaparapapara clack bum

A violência nos bailes funk sempre existiu, assim como em qualquer lugar onde haja aglomerações de jovens e bebidas alcoólicas. Porém, com o passar do tempo, a relevância e a percepção coletiva que essas brigas passaram a ter nos bailes foram manipuladas, sobretudo, pela mídia. O conflito é parte constitutiva da vida social em todas as sociedades, mas nem sempre ele é visto como violento. Em sociedades complexas, fenômenos que são considerados violentos para determinados grupos, como as danças executadas em shows punks (rodas punks), as lutas de boxe, a dança/luta da capoeira e, até mesmo, as negociações no pregão das bolsas de valores, podem não ser percebidas assim para outros. Danilo Cynrot explica que (CYNROT, 2011, p. 57):

Há alguns casos em que a violência é percebida como tal, mais ou menos consensualmente, por vários grupos sociais, mas essa visão não contamina a totalidade do espaço social onde o acontecimento considerado violento foi gerado. Ninguém fala, por exemplo, que as boates frequentadas pela alta classe média carioca são territórios violentos ou produtores de violência quando ocorrem brigas. O fato de não haver uma familiaridade com o funk facilita sua demonização. O grau de ‘exotismo’ de um fenômeno social é uma função quase direta da possibilidade de vê-lo transformado em estereótipo por grupos para os quais esse fenômeno é considerado exótico.

A violência constantemente associada aos grupos juvenis e funkeiros dos centros urbanos é, na verdade, uma interpretação jornalística. A questão, sob uma perspectiva crítica, consiste em repensar de que forma suas falas e atitudes se diferenciam daquelas produzidas por outros jovens mais integrados ou padronizados a estrutura social. Ou seja, questionar por que são os setores mais vulneráveis à repressão que se tornam sinônimo da ‘delinquência juvenil’ e, nesse contexto, servem como ‘bode expiatório’ pela violência que existe em todos os estratos sociais (CYNROT, 2011).

Enquanto para os delitos produzidos pelos jovens de classe média, o tom da mídia é sempre de surpresa, procurando atribuir causas que expliquem tais condutas desviantes, os delitos praticados por jovens pobres são quase sempre interpretados como atos que confirmam uma regra, um padrão de conduta. A violência produzida por jovens de classe média é lida como uma situação de exceção, como casos isolados, muitas vezes motivados por problemas psíquicos, enquanto a promovida por jovens dos segmentos populares é considerada um problema social (CYNROT, 2011).

A violência indubitavelmente está presente na sociedade. No Brasil as classes sociais menos afortunadas, sobretudo as que vivem em zonas marginalizadas, bem como a população negra, são as principais vítimas de homicídios. Como o Funk é um movimento originalmente da periferia essas músicas retratam a realidade ainda vivenciada por muitos moradores dos subúrbios e comunidades. Numa outra vertente é válido mencionar que a violência no Funk

também está relacionada a questões de gênero, posto que algumas canções, por exemplo, chegam a normalizar punições violentas entre o rapaz em detrimento de sua namorada, quando esta ‘dá mole’ para outro jovem, o que constitui uma representação masculinizada do Funk, em que o machismo aparece como uma forma mais marcada de opressão (ZALUAR, 2004).

4.6.2 Só as Cachorras: O Machismo no Funk

Apesar do teor político e cultural, não é preciso ter muito conhecimento sobre o tema ou mesmo ser fã do referido estilo musical para perceber que várias músicas de Funk denotam em suas letras trechos que abordam de forma manifesta o machismo, o consumismo e a violência. São músicas que exaltam a figura masculina em desfavor da feminina, tratando a mulher como um bem material pertencente ao macho da canção, de forma que ela não passa de um verdadeiro acessório. Faz-se necessário, antes de tudo, definir o que se entende por machismo.

Destarte, machismo é o comportamento, expresso por opiniões e atitudes, de um indivíduo que recusa a igualdade de direitos e deveres entre os gêneros sexuais, favorecendo e enaltecendo o sexo masculino em desfavor do feminino. Em outras palavras, no ideal de machismo há um ‘sistema hierárquico’ de gêneros, onde o masculino está em posição superior ao feminino. Neste cenário, a mulher encontra-se num estado de submissão ao homem, perdendo o seu direito de livre expressão ou sendo forçada pela sociedade machista a servir as vontades do marido ou do pai, por exemplo, caracterizando um tradicional regime patriarcal (MINAYO, 2005).

A ideologia do machismo está impregnada nas raízes culturais da sociedade há séculos, tanto no sistema econômico e político mundial, como nas religiões e no núcleo familiar. Na mídia não é diferente, a misoginia, isto é, o ódio ou a aversão às mulheres, se encontra entranhada em músicas de todo tipo. Já diziam as letras de ‘Run for Your Life’, dos Beatles, aclamada banda britânica, ainda na década de 1960: “Eu preferiria te ver morta a com outro homem, garotinha. É melhor você correr pela sua vida, se puder (tradução nossa)”. Ou mesmo a música ‘Maria Chiquinha’ cantarolada por Sandy e Junior, ainda crianças em 1991: “Então eu vou te cortar a cabeça, Maria Chiquinha. Que você vai fazer com o resto, Genaro, meu bem? O resto, pode deixar que eu aproveito”. A Indústria Cultural intensifica certos padrões adotados pela sociedade dominante e, nesse caso, o Funk se constitui como um grande difusor desse sistema.

Afinal, a temática dessas canções é voltada para atender em grande parte um público jovem e urbano, notadamente masculino, que frequenta bares, festas, shows e pancadões. Como

essas músicas são compostas em sua maioria por homens, elas têm uma conotação bastante masculinizada e erotizada da mulher, fazendo menção a práticas sexuais diversas, como a conjunção carnal e atos libidinosos. A música ‘Agora Vai Sentar’ dos MCs Jhowinho e Kadinho aborda isso claramente ao aduzir que a mulher não tem alternativa a não ser ‘sentar’, fazendo uma clara alusão ao coito, posto que ela ‘teria pedido por isso’. Em outras palavras elucida-se a ocorrência de estupro, haja vista a inexistência do consentimento feminino.

Você vai sentar por cima
E o DJ vai te pegar
Tu pediu, agora toma
Não adianta tu voltar, menina
Agora você vai sentar

Dou tapinha na potranca
Com o bumbum ela balança
Yuri, chama de malandra
Ela vai se apaixonar

Dou tapinha na potranca
Com o bumbum ela balança
Yuri, chama de malandra
Ela vai se apaixonar

Ah, ah, aah
Agora vai sentar
Vai sentar, vai sentar
Vai sentar, vai sentar
Vai sentar

Destarte, a despeito da linguagem vulgar e demasiadamente sexualizada, já analisada como prática contracultural que pode ser, inclusive, ressignificada pela mulher, caso ela queira, o verdadeiro problema não está ligado à erotização ou lascívia, mas sim à dominação do sexo masculino e a submissão ou inferiorização do gênero feminino. Pois a opressão masculina não se dá apenas pelo uso da força física, mas também pelo discurso, seja falado ou cantado, a saber, pela reprodução de uma informação capaz de subjugar a mulher a partir da vontade do homem, através do uso da linguagem.

A mulher recebe um rótulo, transforma-se num estereótipo: mina, piriguete, cachorra, potranca, popozuda e novinha, sendo este último bastante popular nas letras de Funk, se referindo as meninas entre doze e quinze anos de idade que se deixam seduzir pelo cantor, DJ ou MC. Os rótulos mais usados pelos funkeiros podem ser extraídos perfeitamente da música ‘Só as Cachorras’, do Bonde do Tigrão, que expressa de forma manifesta quais são as qualidades ou atributos das mulheres mais desejadas por eles:

Só as cachorras
As preparadas
As popozudas
O baile todo

Pula, sai do chão
 Esse é o Bonde do Tigrão
 Libere a energia
 E vem pro meio do salão

O baile está tomado
 Eu quero ver você dançar
 Tá tudo dominado
 E o planeta vai gritar Assim!

Só as cachorras
 As preparadas
 As popozudas
 O baile todo

A figura das novinhas sempre está em destaque nas músicas de Funk e faz alusão a garotas menores de idade. Não se trata de qualquer mulher, ela deve ser de preferência muito jovem, pois, ao se conquistar uma mulher mais nova, o homem transmite uma imagem de sucesso, dominação e poder frente aos demais. Ao rotulá-la, ele define antecipadamente como ela deve ser, bem como que ela deve estar disponível para satisfazê-lo. Evidencia-se nesse discurso a forma pejorativa como elas são tratadas e a naturalização da violência contra elas. Nessa esteira, a música ‘Ô Novinha’ de Don Juan evidencia a argumentação:

Oh novinha eu quero te ver contente
 Não abandona o peru da gente
 Que no Helipa confesso tu tem moral
 Venha aqui na favela
 Pra senta pra senta pra sentar no pau
 Pra senta pra senta pra sentar no pau

Oh novinha eu quero te ver contente
 Não abandona o piru da gente
 Que no Helipa confesso tu tem moral
 Vinha aqui na favela pra sentar no pau
 Vinha aqui na favela pra sentar no pau

Então tu pega o telefone desbloqueia a tela
 Vai no seu contato e procura o número dela
 Pra ligar pra ela pra ligar pra ela
 Hoje deu uma vontade de comer a xereca dela
 Pra ligar pra ela pra ligar pra ela
 Hoje deu uma vontade de comer a xereca dela

Nessas canções, a masculinidade e a virilidade são tratadas como atributos de muito valor disputado pelas mulheres. É comum a figura do ‘gostosão’ cercado por novinhas, que consegue um número significativo de conquistas numa festa só e que se recusa a assumir qualquer vínculo afetivo com as conquistadas. Para eles, as mulheres não passam de um objeto de desejo e vontade, são como mercadorias que se consome em maior quantidade e qualidade possível. Nesse ponto, é possível ver uma íntima relação entre o machismo e o consumismo

presentes no Funk, posto que muitas de suas músicas denotam o desejo de possuir bens de consumo, preferencialmente de marcas famosas, justamente para atrair mais mulheres.

O que não se pode olvidar é que o machismo é um reflexo da sociedade patriarcal como um todo e não ocorre somente no universo funkeiro. É algo estrutural, já existente, que foi veiculado e verbalizado de uma forma mais direta no Funk, tendo em vista as características do estilo. No entanto, cientes da exclusão e diminuição da mulher perante o meio social e, especialmente, dentro do Funk, que ainda é um movimento bastante masculinizado, o perfil de mulheres feministas tem aumentado bastante dentro do movimento.

Ainda de forma mais específica, é de se registrar a luta do feminismo negro dentro do Funk, que já é uma realidade em ascensão. Afinal, se os perfis são múltiplos, múltiplas devem ser as reivindicações musicais. Esse movimento existe no Funk como uma ferramenta poderosa para quebrar barreiras culturais alicerçadas há séculos na sociedade, pois a ressignificação que o feminismo busca não pode estar ligada apenas e cruamente a questões de gênero, visto que entre mulheres negras elas estão diretamente relacionadas com raça e classe, como defende a autora Angela Davis, expoente no tema. Na música 100% Feminista de MC Carol, com participação de Karol Conká, observa-se um discurso de empoderamento e resistência, que aborda não só questões de gênero, mas também de negritude:

Presenciei tudo isso dentro da minha família
Mulher com olho roxo, espancada todo dia
Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia
Que mulher apanha se não fizer comida
Mulher oprimida, sem voz, obediente
Quando eu crescer, eu vou ser diferente

Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista
Eu cresci
Prazer, Carol bandida
Represento as mulheres, 100% feminista

Represento Aqualtune, represento Carolina
Represento Dandara e Chica da Silva
Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro
Forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo
Minha fragilidade não diminui minha força
Eu que mando nessa porra, eu não vou lavar a louça

Sou mulher independente não aceito opressão
Abaixa sua voz, abaixa sua mão

Mais respeito
Sou mulher destemida, minha marra vem do gueto
Se tavam querendo peso, então toma esse dueto
Desde pequenas aprendemos que silêncio não soluciona
Que a revolta vem à tona, pois a justiça não funciona
Me ensinaram que éramos insuficientes

Discordei, pra ser ouvida, o grito tem que ser potente

100%, por cento, por cento, por cento feminista

100%, por cento, por cento, por cento feminista

100%, por cento, por cento, por cento feminista

Não se trata, portanto, de eximir o Funk de toda e qualquer responsabilidade perante a disseminação de formas de opressão transmitidas na informação musical. Como será estudo a frente, nenhum direito fundamental é absoluto, nem mesmo a liberdade de expressão. Se existem músicas que incitam, por exemplo, o feminicídio, certamente há medidas sociais, civis e administrativas a serem tomadas. O essencial, no entanto, é entender a questão do machismo como um problema estrutural que está presente em toda a sociedade, não somente no fenômeno funkeiro. A Indústria Cultural fomenta certos valores, como o machismo e o consumismo, mas a existência de movimento contrário dentro do próprio fenômeno, como visto na canção acima, pode propor uma mudança de cenário.

4.6.3 Tá Patrão: O Consumismo no Funk

Foi possível perceber um liame entre o machismo e o consumismo presentes no Funk, na medida em que muitas de suas canções objetificam a mulher, resumindo-a ao *status* de um bem consumível. Muitas vezes é justamente através desses itens que o funkeiro da periferia, busca se impor frente aos demais, ostentando objetos de valor agregado, em congruência com as expectativas da ideologia do mercado. A saber, o consumo é comumente definido como sendo o objetivo final de toda e qualquer produção material na sociedade capitalista industrializada. Enquanto consumismo é o ato que está relacionado ao consumo excessivo, ou seja, à compra de produtos ou serviços de modo exagerado (SANTOS; RAMIRES, 2017).

O consumismo é característico das sociedades modernas capitalistas e da expansão da globalização. Está inserido na denominada ‘Sociedade do Consumo’, onde a consumação massiva e desenfreada de bens e serviços visa, sobretudo, o lucro das empresas e o desenvolvimento econômico; postura que surgiu a partir da Revolução Industrial no século XVIII. É possível aferir que o consumismo se trata de uma realidade tão comum no mundo do Funk, ao ponto de existir até mesmo uma subdivisão deste estilo musical denominada de ‘Funk Ostentação’ (SANTOS; RAMIRES, 2017).

Ele é uma variante do gênero e se difere deste justamente por não tratar sobre pobreza, negritude ou criminalidade nas suas letras, mas sim sobre a aquisição de bens, sobretudo, carros, motocicletas, roupas de marca e, logicamente, mulheres bonitas. Esta vertente musical se originou nas periferias da cidade São Paulo e é muito popular entre as camadas mais jovens das

zonas suburbanas. A juventude ouvinte costuma se vestir a caráter, usando bonés, camisa polo, tênis grandes e coloridos, correntes douradas no pescoço e óculos escuros. Nesse sentido é a música ‘Tá Patrão’, do MC Guimê:

Quando dá uma hora da manhã
É que o bonde se prepara pra vibe
Abotoa a polo listrada
Da um nó no cadarço, no tênis da Nike

Joga o cabelo pra cima
Ou põe o boné que combina com a roupa
A picadilha pode ser de boy
Mas não vale esquecer que somos vida loca

As mais top vem do nosso lado
Ficam surpresas, ganha mó moral
Se o paparazzi chega nesse baile
Amanha seu pai vê sua foto no jornal

Portando o kit de nave do ano
Essa é a nossa condição
Olha só como que o bonde tá

Tapa, tapa, tá patrão
Tapa, tapa, tá patrão
Tênis Nike Shox, Bermuda da Oakley
Camisa da Oakley, olha a situação

De Hornet ou de R1
Se só foder, de moto eu paro
Eu vou até minha garagem
Buscar meu Veloster, Sonata ou Camaro

O intento transmitido pela informação acima é o de obter mais e mais produtos, independente da necessidade, pois o bem adquirido acaba servindo como um aparelho de condicionamento de classes, em que itens materiais mais elaborados e caros delimitam as fronteiras da estratificação social. Numa análise mais superficial pode-se aferir que os consumidores do Funk, de forma voluntária e despretensiosa, vestem-se como seus ídolos e repetem seu discurso de consumo, mantendo e perpetuando à cultura da dominação consumeirista, que nada mais é que um retrato da classe dominante. Todavia, no artigo intitulado Consumo Favela, de Adriana Facine, a autora estabelece uma relação de necessidade, ou melhor, indispensabilidade, entre os produtores de Funk e o consumismo, sobretudo, no que diz respeito a suas vestimentas (FACINA, 2013, p. 20):

Em 2008, durante pesquisa de campo na favela de Acari, conheci um bonde de funk que gastava mais dinheiro comprando roupas para apresentações do que para produzir suas músicas. Na minha cabeça de branca de classe média, eu não via sentido algum naquilo. Como pode artistas priorizarem a vestimenta, pagando 200 reais numa camiseta de malha de marca, por exemplo, ao invés de investirem numa produção mais bem-acabada de suas músicas? Quando fiz essa pergunta a esses meninos, todos eles negros, a resposta foi uma verdadeira lição pra mim, dessas que fazem a gente matutar por muito tempo: Adriana, é assim, quando a gente chega pra se apresentar

numa boate de Zona Sul, o playboy lá pode tá até de bermuda rasgada e havaiana. Mas se a gente chega vestido mais ou menos, é logo “volta pra favela”, “favelado”. Então, a gente tem de ir vestido com as marcas mesmo, pra não dá moral pra esses caras. Eles já ficam putos de verem as meninas gritando pra gente, se tiverem a oportunidade de esculachar, esculacham mesmo. Então, a gente não vai dar esse mole pra eles (FACINA, 2013, p. 20).

Seguindo esse raciocínio, todas as roupas, joias, tênis e bonés, ultrapassam o simples caráter de vestimenta se caracterizado como uma segunda pele ou cápsula protetora que lhes garante o direito de produzir sua arte perante um grupo econômica e socialmente diferenciado que, diante de uma visão deturpada e distorcida da realidade, os ‘respeita’, na medida em que eles compartilham das mesmas posses, ao menos naquele ambiente. O consumo, portanto, pode fornecer elementos para construção de identidades e é instrumento poderoso de reversão de estigmas, mesmo que essa reversão possa ser situacional. Ela acrescenta ainda que (FACINA, 2013, p. 20):

Se no palco sua indumentária lhes dá um passaporte para o mundo dos “playboys”, fora dele os rapazes do bonde de funk podem ser abordados de modo agressivo por policiais simplesmente por usarem roupas ou tênis considerados muito caros para o poder aquisitivo de jovens pobres, negros e favelados. “Onde você conseguiu esse tênis?” é pergunta frequente feita por policiais a jovens favelados durante suas abordagens, demonstrando de modo muito claro os limites da associação entre consumo e cidadania.

O pobre é incentivado pela cultura consumista a adquirir um tênis da Nike, mas é impensável que o compre no shopping da classe média. Ao passo que, se é comum aos filhos dos banqueiros e detentores dos meios de produção desejarem, possuírem e ostentarem carros, roupas de marca e joias, é, ao menos suspeito, que um jovem da favela usufrua dos mesmos requintes ou estilo de vida. Se for branco e de família burguesa, é estilo. Mas se é negro e oriundo da periferia, é ostentação e incentivo à criminalidade. O que a burguesia e a branquitude esquecem é que a favela hoje não pode ser tida puramente como sinônimo de pobreza e criminalidade.

A favela, assim como grandes centros urbanos, descortina um mundo ligado a diversos tipos de práticas de consumo. Como dito pela autora supra (FACINA, 2013, p. 02): “[...] a favela está na moda”. Concorrendo com as históricas representações estigmatizadoras como lugar de carência e de violência armada, surge a imagem da favela como negócio, uma marca poderosa capaz de atrair investimentos públicos e privados para todo tipo de atividade econômica. Turismo, grandes lojas de varejo, pousadas para receber gringos, eventos culturais de grande porte, shoppings e festas são parte desse cardápio à disposição de quem deseja consumi-la (FACINA, 2013).

Há ainda uma recente e intensa valorização imobiliária, fenômeno que atinge, sobretudo, as áreas que receberam Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), e uma presença frequente da favela como cenário ou tema de diversas produções da indústria cultural, sejam os chamados ‘favela movies’, sejam as novelas televisivas. Ao ser tornada em consumo, a favela serve inclusive para vender coisas que não têm diretamente a ver com ela, sendo utilizada como sinal de modernidade. É o caso de bares e estabelecimentos no Brasil e mesmo no exterior que são decorados com uma essência de periferia e comunidade (FACINA, 2013).

Se por um lado o consumismo revela padrões de extravagância e futilidade, por outro o Funk ostentação é uma forma crítica que evidencia uma mudança de cenário. Quem outrora nunca teve direito ao consumo, dado a uma clara exclusão social e econômica observada no Brasil, agora pode sim consumir. Assim, a despeito do termo ostentação ser uma palavra, ao menos teoricamente, antônima a expressões como humilde e simples, os MCs ovacionam atributos de luxo também como uma forma de superação social, a fim de demonstrar que com perseverança pode se conquistar seus objetivos.

Seja o Funk, o POP internacional, ou o Sertanejo Universitário, essas vertentes artísticas carregam em si, de forma quase inerente, aspectos do consumismo e da Indústria Cultural. Deveras, não faz sentido algum criminalizar o Funk e consumir o Forró Eletrônico; negar o Axé Bahia, mas ouvir o Sertanejo; rechaçar o Tecnobrega, mas escutar algum POP norte-americano. De todas as formas o indivíduo se encontra envolvido nessa produção midiática de cultura musical. Enquanto, na prática, somente os estilos oriundos de grupos socialmente oprimidos ou menos afortunados são perseguidos e criminalizados outros similares continuam a ser produzidos sem qualquer reprimenda. A disparidade é manifesta quando comparados, por exemplo, o Funk e o Forró, dois estilos extremamente influenciados pela Indústria Cultural e que pregam bases similares de consumismo, divertimento e libertinagem, mas que possuem uma origem e um público diferenciado.

4.7 A relação entre Forró e Funk

O forró consiste numa expressão artística genuinamente nordestina. Por ser uma forma de manifestação cultural ampla, o termo ‘forró’ tem diversos significados e pode servir tanto para designar o ritmo musical, o estilo de dança e até mesmo a festividade onde seus frequentadores dançavam, tocavam e se divertiam. Inicialmente a palavra surge como uma festa bastante popular e comum, originária da Região Nordeste do Brasil, especialmente nas comemorações juninas. A nomenclatura em questão é usada para se referir a distintos gêneros musicais, como o xote, baião, arrasta-pé e o xaxado. As músicas são executadas

tradicionalmente por trios instrumentais com acordeão, popularmente conhecido como sanfona, zabumba e triângulo (ALBUQUERQUE, 2010).

O estudo etimológico da palavra em apreço elenca, basicamente, duas correntes para sua origem. Entre elas, a mais conhecida defende que o termo apareceu, pela primeira vez, no final do século XIX. Surgiu com a ocupação inglesa responsável pelas construções das estradas de ferro no Nordeste. Quando eles organizavam festas abertas à população local, que a princípio eram quase sempre privadas, o acesso ficava liberado para o público geral e na entrada havia cartazes com a frase em inglês: ‘for all’, ou seja, ‘para todos’. Acredita-se, portanto, que o termo ‘fórró’ surgiu como uma variação da pronúncia dessa expressão. Outra versão entende que o termo ‘forrobodó’, de origem africana que significa algazarra, ‘festa para a ralé’ e ‘arrasta-pé’, foi se popularizando e ficou conhecido apenas como fórró (ALBUQUERQUE, 2010).

Em meados da década de 1940, no Nordeste, surgiu o famoso ‘Fórró Pé de Serra’. A principal característica desse ritmo é que ele possui como fonte de inspiração o universo rural do sertanejo. Todavia, foi apenas em 1950 que o fórró passou a ser mais conhecido. Isso se deu graças à intervenção do consagrado cantor e compositor Luiz Gonzaga, tido como o grande inventor do estilo. Em 1949 ele gravou a música ‘Fórró de Mané Vito’, produzida em conjunto com Zé Dantas e, posteriormente, em 1958, outra canção chamada ‘Fórró no Escuro’. Elas alcançaram muito sucesso e popularidade em toda a região e junto com o advento da migração nordestina para outros estados do país, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, o fenômeno foi difundido pelo Brasil (SILVA, 2003).

Portanto, a história do fórró enquanto gênero musical está sumariamente atrelada à figura de Luiz Gonzaga. Houve uma recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos do Nordeste e coube a ele estender a todo o País o trio instrumental composto pela sanfona, zabumba e triângulo. Destarte, buscando se aproximar das raízes sertanejas, o artista começou a compor a sua própria imagem de nordestino, ecoando uma voz até então desconhecida para o resto do Brasil. A voz do Nordeste. Nesse sentido (SILVA, 2003, p. 88):

Luiz Gonzaga cantou a seca; cantou a triste partida do povo nordestino para as terras do Sul; cantou a chuva, grande alegria do pobre agricultor sertanejo; cantou o verde da mata, a aridez do agreste e as asperezas da caatinga; cantou também os rios, a fauna e a flora; cantou a geografia nordestina, homenageando cidades, aspectos da cultura popular e personagens típicos do cenário humano nordestino. Denunciou a exploração do homem sertanejo pelos fazendeiros e denunciou governos pela inoperância para com os problemas mais imediatos do Nordeste, sobretudo a seca, a fome e a violência. Gonzaga foi ator ativo na construção de um ritmo musical e na representação simbólica de uma região, produtor e produto, ator e espectador, senhor e sujeito de suas canções. O que virá depois é, em menor ou maior grau, fruto deste movimento iniciado nos anos 40.

De 1975 em diante surge uma nova geração de forrozeiros, produzindo um forró dirigido fundamentalmente às camadas urbanas. O cenário mudará de forma substancial no final dos anos 1980 e, sobretudo, no início da década de 90. Num curto intervalo de tempo surge uma nova espécie de forró que se moderniza e adquire elementos de outros gêneros da cultura pop. A indústria cultural toma as rédeas da sanfona e, num contexto histórico em que a modernização é desejada em áreas periféricas e interioranas, o elemento eletrônico ganha força como expressão de novas perspectivas econômicas, culturais, sociais e políticas. O forró reveste-se numa nova roupagem e se adéqua à dinâmica social e às regras impostas pelo sistema capitalista. Exteriorizando novos ares, seus atores agora exibem a guitarra, o baixo, o órgão elétrico e a bateria, instrumentos utilizados por bandas que executam o som típico do ambiente urbanizado, como o rock (ALBUQUERQUE, 2010).

Surge, portanto, na década de 1990, a vertente eletrônica ou estilizada do forró que se caracteriza por imprimir uma atmosfera jovem e urbana ao gênero, utilizando como estratégia discursiva a apresentação explícita de temas como: sexo, diversão, dinheiro, ‘raparigagem’ e álcool. Sonoramente, o baixo e a bateria tornam-se os principais protagonistas dos arranjos e a sanfona – outrora símbolo sonoro e visual principal do gênero – tem sua importância diminuída em relação aos demais instrumentos. Este ritmo possui uma linguagem estilizada e um visual muito chamativo. Os passos musicais são mais sofisticados que aqueles oriundos do forró pé de serra e os shows já contam com dançarinos para entreter os espectadores. Entre os artistas, que se destacaram com o novo estilo surgem bandas como Mastruz com Leite, Saia Rodada e Calcinha Preta (ALBUQUERQUE, 2010).

Nesse caminho, os shows de forró eletrônico passaram a ser espetáculos de luzes, danças e músicas administrados, não para o público dançar “agarradinho numa sala de reboco”, mas sim em grandes estruturas abertas para milhares de pessoas. Ao invés do sanfoneiro como ator central da noite, inúmeras bandas se alternam no grande palco montado. Cavaleiros do Forró, Saia Rodada, Aviões do Forró, Garota Safada, Forró do Muído, Limão com Mel, Solteirões do Forró, Desejo de Menina, Calcinha Preta e inúmeras outros grupos alternam shows semanais. As festas, sejam em grandes cidades, sejam em pequenos e médios municípios, nesses casos geralmente patrocinados pelas prefeituras municipais, reúnem como protagonistas do evento a juventude urbana e padronizada pela Indústria Cultural (ALBUQUERQUE, 2010).

Isso ocorre porque, o jovem urbano do interior desenvolve novos modelos de identificação artística, aproximando tradições musicais locais com suas práticas e imaginários cotidianos, como os últimos lançamentos cinematográficos, as novidades da internet e o passeio no Shopping Center – e aqui se faz um paradoxo entre forrozeiros e os funkeiros, conhecidos

pelos ‘roles’ nesses ambientes de consumo. Nesse cenário, existe no forró eletrônico toda uma estrutura mercadológica de rótulos e marcas de bens de consumo, principalmente bebidas, seja das cervejas mais consumidas no país, seja de whiskys importados. O refrão musical “Gatinha você gosta mais de Red Label ou Ice?” explica que estar na moda do consumo é requisito importante para ser visto de maneira distinta no meio forrozeiro (ALBUQUERQUE, 2010).

Tal como o Funk, onde se observa de forma clara a influência da Indústria Cultural e a absorção e transmissão dos valores daqueles que regem o sistema capitalista, como o patriarcado, o consumismo, as tendências de moda e os bens de consumo, o Forró também exterioriza em massa esses preceitos. Reitere-se, conforme defende Adorno, que se há dialética, há resistência e dominação e ela é reforçada pelo seu viés negativo. Assim, as relações de dominação que constituem ou intensificam ideais como o machismo, o consumismo e a violência persistem no forró (COSTA, 2001).

A figura do machismo está tão presente nas letras de Funk, quanto de nas de forró. Ela é explicitada principalmente em músicas que se revestem de um vocábulo que erotiza, violenta e subalterniza as mulheres, ratificando situações de opressão e estruturas que realçam mecanismos legitimadores de uma postura hierárquica entre o gênero masculino a despeito do feminino. Algumas canções, como a ‘Você Não Vale Nada (Mas Eu Gosto de Você)’ de Calcinha Preta realça a necessidade do macho pela fêmea, mas ao mesmo tempo deslegitima sua importância:

Você não vale nada,
Mas eu gosto de você!
Tudo que eu queria
Era saber porquê?!?
Tudo que eu queria
Era saber porquê?!?

Categorizar a mulher como um indivíduo que “não vale nada” vai de contramão aos árduos direitos conquistados pelas mulheres na hodierna sociedade patriarcal, ridicularizando, expondo e rotulando a sua figura enquanto algo sem valor ou prestígio, reforçando a cultura machista marcada pela soberania do homem, sujeito dominante e detentor de poder. Na verdade, não precisa ser fã ou frequentador dos ambientes em que se escuta forró para perceber que a canção em estudo detém um caráter até mais discreto, quando comparada a outras congêneres. Analisando a música ‘Bomba no Cabaré’ de Mastruz dom Leite, extraem-se de forma manifesta os desejos do forrozeiro ‘top’ e ‘raparigueiro’. Veja-se:

Jogaram uma bomba, no cabaré...
Voou pra todo canto pedaço de mulher

Foi tanto caco de puta voando pra todo lado
Dava pra apanhar de pá, de enxada e de colher!

No meio da rua tava os braços de Teresa,
 No meio fio tava as perna de Raqué,
 Em cima das telha os cabelo de Maria,
 No terraço de uma casa tava os peito de Isabé!

Aí eu juntei tudo e coleí bem direitinho
 fiz uma rapariga mista, agora todo homem quer!

Pode jogar uma bomba lá no cabaré,
 Que eu junto os cacos das puta
 Pra fazer outra mulher!

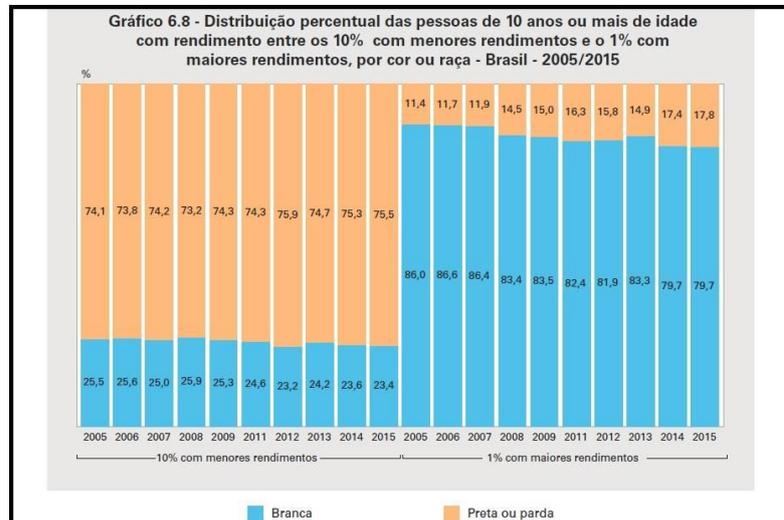
Neste sentido, a música de forma pejorativa e violenta resume a mulher enquanto um bem de consumo descartável e perecível, um objeto sexual de pertencimento exclusivo do homem, que teria direito sobre o seu corpo, sua vida e sua morte, realçando o patriarcado e imagem da fêmea como subalterna, a qual deve estar sempre à disposição de suas vontades. Do mesmo modo, são feitas apologias a determinados padrões de consumo, como bebidas alcoólicas, automóveis caros e roupas de marca, além do cotidiano modelo de sociabilidade pautado no arquétipo da diversão a todo custo e nenhuma responsabilidade social.

Além de tantas similaridades entre a evolução do movimento funkeiro e forrozeiro, sobretudo sob a perspectiva da Indústria Cultural, se observa também a semelhante influência do processo de enbranquecimento classista vivenciado pelo Funk, que será estudado a frente, no qual há uma progressiva seleção dos usuários nas festas e shows. Ainda quando o Forró Eletrônico passou a popularizar-se, sobretudo no interior dos Estados Nordestinos, destaca-se nestes eventos a presença dos interioranos, de classe média a baixa, moradores dos pequenos municípios, distritos e comunidades. Nas festas públicas ou abertas, ainda que de forma involuntária, todos ocupam democraticamente o mesmo espaço, o que acaba forçando forrozeiro mais abastado a dividi-lo com o proletariado. Nos festejos maiores, todavia, como exposições e shows, já se observa a criação de ‘áreas vips’ ou ‘camarotes’ que são logicamente mais caros e, portanto, acessíveis somente a uma parcela da população, enquanto os demais contentam-se com a ‘pista’.

Essa atitude separatista é típica de uma sociedade racista e pautada nas leis do consumo. O forrozeiro que detém mais recursos econômicos almeja dividir seu espaço entre os seus iguais. Afinal, naquela festa ‘só tem gente bonita’, expressão comumente usada no Brasil que faz alusão a festejos frequentados por pessoas com poder aquisitivo, roupas de marca e, logicamente, padrões eurocêntricos. Afinal, ainda hoje a riquezas e rendas do país estão concentradas nas mãos da branquitude brasileira. Segundo dados do IBGE em 2017, ainda há

forte desigualdade na renda média do trabalho, que é de R\$ 1.570,00 para negros, R\$ 1.606,00 para pardos e R\$ 2.814,00 para brancos. Veja o quadro a seguir:

Quadro 11 - Distribuição de Renda de Brasileiros por Raça



<https://exame.com/economia/o-tamanho-da-desigualdade-racial-no-brasil-em-um-gafico/>

Deste modo, até mesmo nesse aspecto peculiar, estes dois estilos musicais estão mais vinculados. Percebe-se que quando uma canção de Funk faz muito sucesso e ocupa o lugar das mais ouvidas, logo é lançado um forró, com exatamente a mesma letra ou apenas algumas adequações. Acrescenta-se tão somente a batida eletrônica do fenômeno nordestino. MCs agora fazem participações especiais em shows e eventos de forró e gírias, outrora pertencentes a um determinado movimento, como ‘novinha’ agora são usadas frequentemente pelos forrozeiros.

É inconteste a intensa influência da Indústria Cultural nos dois fenômenos, o que eleva e transmite aos ouvintes um sentido de vida, já articulado, pautado na reverência aos padrões de consumo da classe rica e no divertimento inconsequente e ilimitado, a exemplo da música ‘Beber, Cair e Levantar’. Suas disseminações, logicamente, constroem ou, pelo menos, influenciam um modelo estruturante de padrões de comportamento sociais, sejam relações familiares, amorosas, vínculos de amizade, problemas e trivialidades da vida cotidiana ou vinculadas questões de trabalho e lazer (COSTA, 2001).

O que não se pode olvidar é que as origens dos movimentos em estudo denotam um caráter personalíssimo que surge a partir de suas vivências, com características e peculiaridades próprias e formas diferentes de ver o mundo. A Indústria Cultural, de fato, padroniza e transforma o produto musical numa Cultura de Massa. Nos tempos modernos talvez não se possa impedir esse processo, afinal o próprio Adorno destaca que alguns elementos dessa teatralização são resultados do próprio avanço da Indústria Cultural sobre a cultura (COSTA, 2001).

O importante é discernir que há várias músicas de forró e tantas outras de Funk, mas nem todas elas exprimem mensagens de opressão. Através de uma análise mais crítica por parte do ouvinte ele pode escolher aquilo que lhe é ou não benéfico e, desta forma, consumir e até disseminar músicas que não detenham um caráter funesto. O que não se pode conceber é a perseguição e a criminalização de apenas um destes fenômenos artísticos, sob o fundamento exclusivo de supostas letras vulgares e que fazem apologia a ilícitos, quando outros estilos detêm a mesma característica.

5 A CRIMINALIZAÇÃO DO FUNK

Embora em crescente expansão no mercado, o Funk continua sendo alvo de muita resistência da sociedade, sendo bastante criticado pela mídia nacional, por representantes do Estado e por parte da população, uma vez que traz em seu conteúdo uma linguagem obscena, vulgar, além de fazer menção à violência, consumo e tráfico de drogas. É supostamente baseada nessa argumentação que setores sociais almejam banir ou censurar este movimento artístico e cultural, de modo que ele não possa mais ser disseminado nas ruas ou ciberespaço.

Acontece que, num olhar mais aprofundado, não é somente a letra pejorativa e supostamente tendenciosa ao crime que fundamentam a ideologia por traz da pretensa criminalização do movimento. Até porque, existem em outros estilos musicais, como por exemplo, o forró, amplamente aceito no Brasil e, sobretudo no Nordeste, grande exposição de conteúdo vulgar, demasiada erotização e banalização da sexualidade feminina, além de ostentação de bens e serviços de consumo muitas vezes oriundos de atividades ilícitas. A problemática em questão está voltada principalmente ao racismo estrutural existente na sociedade brasileira.

Na verdade, o próprio Estado brasileiro já se utilizou de sua instrumentária legal para perseguir e criminalizar a cultura negra anteriormente. Impedir formas de manifestações artísticas, como a musicalidade, sempre consistiu numa boa tática de mitigação da resistência afro. O samba e a capoeira, os mais celebrados elementos culturais brasileiros, já foram considerados crime no passado. Desde os tempos do Império – antes do advento da Independência do Brasil – praticantes de capoeira e sambistas deveriam ser presos, por praticarem ‘vadiagem’, ou seja, deixarem de exercer uma ocupação honesta e útil de que possa subsistir do ponto de vista econômico e financeiro.

Atualmente, a contravenção penal¹⁹ tida como vadiagem, ainda está previsto no art. 59, do Decreto Lei nº. 3.688/41 e prevê pena de prisão de quinze dias a três meses. Vadiagem consiste numa vida errante, ociosa, sem trabalho a um patrão fixo. É considerada como um modo de vida ameaçador à ordem social, uma espécie de estado de perigo constante aos bons costumes, sendo estes definidos pela própria branquitude detentora do poder. Senão, veja-se:

Art. 59. Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita:

Pena – prisão simples, de quinze dias a três meses.

¹⁹ Contravenção ou Contraordenação é uma infração penal considerada como um ‘crime menor’ ou um ‘crime anão’. É punida com pena de prisão simples, multa ou ambas.

Parágrafo único. A aquisição superveniente de renda, que assegure ao condenado meios bastantes de subsistência, extingue a pena.

Apesar de todas as lutas sociais contra a discriminação racial, exercidas por indivíduos e pelo Estado, através de programas de inclusão e diversidade, por exemplo, a cultura negra ainda é enxergada como uma espécie de crime. Essa interpretação justifica o ataque cotidiano do aparato militar estatal às favelas brasileiras e aos bailes funk, que subtraem o direito dos moradores de organizarem suas próprias festas, que geram trabalho e renda nas comunidades, além de fortalecerem a autoestima negra. Artistas, organizadores e frequentadores desses eventos continuam sendo perseguidos, presos, assassinados e silenciados pelo Estado. Em paralelo, de forma não menos arbitrária, mas com um viés de suposta legalidade, determinados setores sociais almejam a criminalização desse fenômeno por meio de métodos institucionais, como a ideia legislativa nº 65.513.

5.1 A ideia legislativa

A função típica e primordial do Poder Legislativo, como o seu próprio nome já sugere, é elaborar leis que venham à regular o Estado e a vida em sociedade, teoricamente voltadas para o interesse geral e o bem comum. Num Estado Democrático de Direito, como é o caso do Brasil, em que o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, conforme previsão do art. 1º, parágrafo único, da Constituição Federal de 1988, nada mais natural que seus cidadãos participem, mesmo que de forma mais tímida, do processo de criação de leis, através de projetos de lei de iniciativa popular, por exemplo.

Foi justamente nesse sentido, por intermédio de uma sugestão normativa do empresário paulista Marcelo Afonso, publicada no site do Senado Federal e que contou com mais de vinte mil assinaturas eletrônicas, que a ideia legislativa nº 65.513, chegou à Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa do Congresso Nacional. O referido projeto visava criminalizar o Funk, por sua vez um movimento musical, artístico e cultural, como um “crime contra a saúde pública, a criança, os adolescentes e a família”, proibindo-o, portanto, e transformando-o num tipo penal. Conforme a descrição da ideia legislativa em comento, o proponente afirmou ser de conhecimento dos brasileiros que o Funk se trata de um “crime de saúde pública, além de uma falsa cultura (AFONSO, 2017)”. Argumentou, igualmente que:

[...] os chamados bailes de ‘pancadões’ são somente um recrutamento organizado nas redes sociais para atender criminosos, estupradores e pedófilos a prática de crime contra a criança e o menor adolescentes ao uso, venda e consumo de álcool e drogas, agenciamento, orgia e exploração sexual, estupro e sexo grupal entre crianças e adolescente, pornografia, pedofilia, arruaça, sequestro, roubo e etc (AFONSO, 2017, p. 05).

Após os trâmites legislativos no Congresso Nacional o referido Projeto de Lei acabou sendo rejeitado em setembro de 2017 pela Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa do Senado e atualmente encontra-se arquivada naquele órgão, todavia a inquietação permanece no seio científico e merece maiores explanações. Até porque outros instrumentos normativos com essências semelhantes já foram elaborados em diferentes estados do Brasil, demonstrando que a ideia não consistiu num caso isolado e sim num intento coletivo.

Ordenamentos jurídicos que viessem a regulamentar o Funk, seja de forma profícua ou funesta, só vieram de fato surgir na década de 1990, notadamente com a Lei Municipal nº 2.518 de 1996, da Cidade do Rio de Janeiro - RJ, de autoria do vereador Antônio Pitanga filiado ao Partido dos Trabalhadores – PT. Esta foi a primeira iniciativa do legislativo, em todas as esferas federativas, no sentido de regulamentar os bailes funk ao qualificá-los como atividade cultural de caráter popular. A sucinta lei, que conta com praticamente quatro dispositivos, designa ao Município a competência para “garantir a realização dessa manifestação cultural de caráter popular”, bem como atribui “aos organizadores a adequação das instalações necessárias para a realização dos bailes sob sua responsabilidade, dentro dos parâmetros estabelecidos na legislação vigente (CYNROT, 2011)”.

Posteriormente foi editada a Lei Estadual nº 3.410 de 2000, do Estado do Rio de Janeiro. Seus artigos estabeleciam a obrigação de instalação de detectores de metais nas portarias dos clubes, entidades e locais fechados em que são realizados os bailes funk. No mesmo sentido dispunha que só seria “permitida a realização destas festas, em todo o território do Estado do Rio de Janeiro, com a presença de policiais militares, do início ao encerramento do evento”. Essa Força Policial poderia, inclusive, interditar o clube e/ou local em que ocorressem atos de violência, erotismo e pornografia (CYNROT, 2011).

Em 2004, a Lei Estadual nº 4.264/04, proposta pelo deputado Alessandro Calazans filiado ao Partido Verde - PV, retomou a direção adotada pela Lei Municipal nº 2.518/96, reconhecendo os bailes funk como uma “atividade cultural de caráter popular”, só que desta vez em todo o Estado do Rio de Janeiro. Ficou certo que a realização dessas festas seria regulada através de um contrato previamente assinado entre os organizadores e a entidade contratante e este ficaria disponível para ser apresentado, sempre que solicitado, à autoridade pública fiscalizadora. No azo, atribuiu aos organizadores a “adequação das instalações necessárias para a realização dos bailes sob sua responsabilidade, bem como a garantia das condições de segurança da área interna dos bailes, seja em ambientes fechados ou abertos” (CYNROT, 2011).

Em seguida, a Lei Estadual nº 5.265 de 2008, de autoria do deputado Álvaro Lins do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB, revogou a Lei Estadual nº 3.410/00 e impôs uma

série de empecilhos para a realização dos bailes funk, de tal forma que tornou praticamente impossível a organização de um evento plenamente lícito. Além disso, conferiu à autoridade policial uma grande margem de discricionariedade para proibir ou fechar bailes em nome da ‘ordem pública’. Nesse sentido seu artigo 3º dispunha (CYNROT, 2011):

Art. 3º Os interessados em realizar os eventos de que trata esta Lei deverão solicitar a respectiva autorização à Secretaria de Estado de Segurança - SESEG, com antecedência mínima de 30 (trinta) dias úteis, mediante a apresentação dos seguintes documentos:

I - Em se tratando de pessoa jurídica:

- a) contrato social e suas alterações;
- b) CNPJ emitido pela Receita Federal;
- c) comprovante de tratamento acústico na hipótese de o evento ser realizado em ambiente fechado;
- d) anotação de responsabilidade técnica - ART das instalações de infra-estrutura do evento, expedido pela autoridade municipal local;
- e) contrato da empresa de segurança autorizada a funcionar pela Polícia Federal, encarregada pela segurança interna do evento;
- f) comprovante de instalação de detectores de metal, câmeras e dispositivos de gravação de imagens;
- g) comprovante de previsão de atendimento médico de emergência, com, no mínimo, um médico socorrista, um enfermeiro e um técnico de enfermagem;
- h) nada a opor da Delegacia Policial, do Batalhão da Polícia Militar, do Corpo de Bombeiros, todos da área do evento, e do Juizado de Menores da respectiva Comarca.

II - Em se tratando de pessoa física:

- a) cópia da carteira de identidade;
- b) cópia do CPF;
- c) os documentos elencados no inciso anterior entre as alíneas c e h.

Parágrafo único - O pedido de autorização para a realização do evento deverá informar:

- I - expectativa de público;
- II - em caso de venda de ingressos o número colocado à disposição;
- III - nome do responsável pelo evento;
- IV - área para estacionamento, de maneira a não atrapalhar o trânsito das vias públicas, bem como a sua capacidade;
- V - previsão de horário de início e término;

Entre os documentos exigidos, elencou-se o contrato da empresa encarregada pela segurança interna do evento e devidamente autorizada pela Polícia Federal; o comprovante de instalação de detectores de metal, câmeras e dispositivos de gravação de imagens; o comprovante de previsão de atendimento médico de emergência, com, no mínimo, um médico socorrista, um enfermeiro e um técnico de enfermagem, entre outros. O seu artigo 4º, por sua vez, permitia à autoridade responsável pela concessão da autorização “limitar o horário de duração do evento, que não excederá a 12 (doze) horas, de forma a não perturbar o sossego público, podendo ser revisto a pedido do interessado ou para a preservação da ordem pública” (CYNROT, 2011).

Somente após intensa mobilização de MCs, organizadores de bailes, políticos e intelectuais, principalmente em torno da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk - APAFUNK, foi aprovada a Lei Estadual nº 5.543 de 2009, também de competência no Estado

do Rio de Janeiro, de autoria dos deputados Marcelo Freixo, do Partido Socialista - PSOL e Wagner Montes do Partido Democrático Trabalhista – PDT, constituindo um avanço na luta pela regulamentação do Bailes Funk (CYNROT, 2011).

Seus dispositivos reconhecem o Funk como movimento cultural de caráter popular, atribuem ao poder público a competência de assegurar “a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza” e estabelecem que os “assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura”. A legislação estadual em comento, por sua vez, revogou a Lei nº 5.265/08 e manteve a revogação da Lei nº 3.410/00. Nesse diapasão:

Art. 1º Fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular.

Parágrafo Único. Não se enquadram na regra prevista neste artigo conteúdos que façam apologia ao crime.

Art. 2º Compete ao poder público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias e nem diferentes das que regem outras manifestações da mesma natureza.

Art. 3º Os assuntos relativos ao funk deverão, prioritariamente, ser tratados pelos órgãos do Estado relacionados à cultura.

Art. 4º Fica proibido qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o movimento funk ou seus integrantes.

Art. 5º Os artistas do funk são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Sendo assim, já existem nas leis orgânicas de múltiplos municípios brasileiros, como é o caso da cidade do Rio de Janeiro, e em esferas estaduais, dispositivos que estabelecem a obrigação do Poder Executivo em fomentar, promover, incentivar, proteger e zelar por manifestações culturais de caráter popular. Não obstante, ainda não há instrumento legal que fundamente ações afirmativas de autoridades públicas e resguardem os direitos culturais do Funk a nível nacional.

A lei, naturalmente, contribui para assegurar, sobretudo à população jovem de inúmeras cidades brasileiras, o seu direito, constitucionalmente previsto, de democraticamente produzir, desenvolver e usufruir de um bem cultural tão importante para sua vida, sua história e seu modo peculiar de inserção na sociedade contemporânea. É justamente intencionando a proteção do Estado e a organização autônoma e livre dos próprios funkeiros, que garante o respeito à diversidade dessa produção musical para não só cuidar e fomentar as manifestações culturais de interesse popular, mas também fornecer aos cidadãos os meios e serviços essenciais para assegurar-lhes efetivamente o direito a esta fruição cultural, que atualmente está em trâmite

legislativo o Projeto de Lei nº 81 de 2018, de autoria do deputado federal Chico Alencar - PSOL/RJ, que visa reconhecer o Funk como uma manifestação cultural a nível nacional.

Já aprovado pela Câmara dos Deputados, o documento foi enviado no dia 19/03/2019 para a análise da Câmara de Constituição e Justiça do Senado. Esse diploma legal busca o fortalecimento direto do movimento funkeiro que, ainda hoje, é pouco retratado como cultura por diversos meios de imprensa e órgãos públicos, sofrendo, inclusive, tentativas de criminalização e censura.

5.2 A criminalização do funk e o medo da aglomeração negra

Pontuou-se anteriormente que o Funk, é um movimento cultural, artístico, político e social, oriundo das favelas da cidade do Rio de Janeiro que traz em seu contexto práticas culturais produzidas majoritariamente pela população pobre e negra, uma vez que nasceu e se desenvolveu nas comunidades cariocas abordando pontos específicos, como a pobreza e a violência vivenciadas por aquele povo que sempre viveu às margens da sociedade. Pode ser também caracterizado como ato de contracultura, pois ressalta e valoriza aspectos e características de um grupo que não são aceitos na sociedade hegemônica, como a negritude, sexualidade, algazarra, vandalismo e a criminalidade, ou seja, o padrão de valores contrários aos reproduzidos pela cultura dominante.

O seu conteúdo está ligado a questões de política, identidade e autodeterminação, pois a temática trazida no bojo das músicas, na forma como seus ouvintes a dançam e se movem e até o próprio linguajar daquele fenômeno trazem à tona outras questões importantes, como cultura, raça, classe social, moral e religião. Apesar de sua fama nacional, o Funk ainda sofre perseguição por parte do Estado e da sociedade porque ele é produzido, comprado, consumido e divulgado majoritariamente por pessoas negras e da periferia. Diante do racismo estrutural vivenciado no Brasil uma parte da população, predominantemente branca, patriarcal e com uma condição econômica mais favorável normalmente não consegue se identificar com o conteúdo das músicas e prefere rechaçá-lo ao invés de respeitá-lo enquanto suas diferenças.

Além disso, existe o estigma por trás de seu nascimento, pois o Funk é advindo da favela, das comunidades carentes do Rio de Janeiro, isto é, do próprio proletariado, e não dos bairros nobres e abastados da capital, onde viviam os patrões, e que originaram, por exemplo, o ritmo Bossa Nova criado na zona sul carioca. No fim, grande parte do desconforto sentido por alguns está enraizado ao preconceito, ao racismo e, naturalmente, entre a luta de classes, isto é, dos detentores dos meios de produção *versus* empregados, posto que as ideologias e vivências daquele povo, que outrora não tinha voz, são expressas nas músicas que a elite

brasileira acaba sendo obrigada a ouvir mesmo sem qualquer tipo de compatibilidade (ALBIN, 2006).

Outro fator que traz bastante apoio popular a criminalização do Funk é a incapacidade de a sociedade hodierna lidar com a violência e a criminalidade. Destarte, quando não se consegue enfrentar uma série de assuntos complexos, tais como roubo, tráfico de drogas e exploração sexual, cria-se a ideia errônea de que todos os males sociais, que aparentemente não têm uma solução fácil, são provenientes de uma determinada razão, neste caso de um gênero musical. Assim, da mesma maneira simplista que aqueles que usam o bordão ‘bandido bom é bandido morto’ acreditam que essa é a forma mais eficiente de se combater a criminalidade, parte da população também projeta sua insegurança no Funk, transformando-o num bode expiatório (CYNROT, 2011).

Seguindo essa linha de raciocínio, caso o Funk fosse criminalizado e, a reboque banido, acabar-se-iam também todos os problemas sociais em análise. Sendo que tal ideia além de cômoda e simplista é manifestamente utópica. A própria criminalização do Funk só demonstra, de forma manifesta, que a ideologia por trás da histórica repressão do Estado capitalista contra as minorias ainda persiste atualmente. Nas palavras de Sader (2012, p. 36): “[...] temos o Estado no sentido da própria palavra, como uma máquina especialmente destinada ao esmagamento de uma classe por outra, da maioria pela minoria”.

Aliás, numa análise mais aprofundada, observa-se que, assim como o samba, outro estilo musical de origem africana perseguido no passado e que hoje se tornou repertório da identidade nacional, também houve uma resistência inicial por parte da população hegemônica e posteriormente uma absorção gradativa desse fenômeno pela mesma parcela social, perpassando primeiramente pela classe média branca até atingir o topo da pirâmide social e econômica brasileira, tornando-se um verdadeiro símbolo da cultura hegemônica. É necessário questionar a recepção desse tipo de produção pela classe média branca e pela cultura dominante. Há um progressivo embranquecimento dos usuários que legitima, com o tempo, uma ressignificação do estilo que agora estaria apto aos ouvidos da aristocracia brasileira.

O mesmo processo está ocorrendo com o Funk. Para aqueles que conseguem transpor o primeiro obstáculo e ouvi-lo, ainda que não se sintam representados pela ideologia irreverente e contracultural, o estilo acaba sendo impulsionado pela Indústria Cultural e pela internet, ultrapassando as fronteiras das favelas e chegando até as casas mais abastadas de todas as regiões do Brasil, sendo consumido, sobretudo, pela juventude. Bailes funk, cada vez mais, são realizados em eventos, exposições e espaços de luxo, divertindo uma multidão bem diferente daquela constante nas comunidades do Rio de Janeiro, por exemplo. Enquanto o Funk é ouvido,

consumido e organizado pela branquitude rica ou de classe média, ele é aceito. Mas quando ele é veiculado na favela, surge a repulsa de praxe. Esse fenômeno, conjugado a sua criminalização, é que faz entender sua perseguição pautada no racismo estrutural.

A intolerância e o ataque a cultura negra foram trazidos para um novo contexto capaz de maquiar a exclusão de classes e, sobretudo, de raça vivenciada no Brasil, que, se diga de passagem, sempre foi camuflada na ideia de que o alto grau de miscigenação brasileira impediria qualquer tipo de discriminação ou segregação por conta da cor da pele, isto é, o mito da Democracia Racial. Pois na medida em que se direciona a problemática do Funk para uma letra obscena e que faz apologia ao crime, não é necessário enfrentar assuntos mais complexos e delicados como a necessária igualdade entre gêneros, classes e, sobretudo, de raças (MENDONÇA, 2007).

Nesse ponto, é de se registrar, que a referida repressão histórica no Brasil não coibiu tão somente as classes econômicas menos favorecidas, mas, sobretudo, a população negra. Analisando a evolução do ordenamento jurídico deste País, desde a época em que pertencia a Portugal até hoje, verifica-se que o Estado sempre teve preocupação e medo de qualquer tipo de aglomeração negra, mesmo após a abolição da escravidão em 1888 (FLAUZINA, 2008).

Isto porque, o Livro V das Ordenações Filipinas (legislação portuguesa imposta ao Brasil) já proibia o baile de escravos neste território. Posteriormente, após a proclamação da independência em 1822, com o advento da promulgação do Código Criminal de 1830, foi tipificado o crime de insurreição (ato ou efeito de insurgir-se contra a ordem estabelecida), de vadiagem e mendicância, assim como também ficou proibido qualquer culto ou celebração religiosa que não fosse oficial. Mais a frente, o Código Penal de 1890 criminalizou o espiritismo, o charlatanismo e o curandeirismo visando banir as religiões afrodescendentes. Hoje o ordenamento jurídico penal vigente no Brasil (Decreto-Lei nº 2.848/40) ainda prevê como condutas típicas estas duas últimas em seus artigos 283 e 284. Senão veja-se (SILVA JR., 1999):

Charlatanismo

Art. 283 - Inculcar ou anunciar cura por meio secreto ou infalível:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Curandeirismo

Art. 284 - Exercer o curandeirismo:

I - prescrevendo, ministrando ou aplicando, habitualmente, qualquer substância;

II - usando gestos, palavras ou qualquer outro meio;

III - fazendo diagnósticos:

Pena - detenção, de seis meses a dois anos.

Parágrafo único - Se o crime é praticado mediante remuneração, o agente fica também sujeito à multa.

O atual Código Penal, portanto, revogou a criminalização da capoeiragem e do espiritismo, mas conservou os delitos de curandeirismo e charlatanismo, enquanto a mendicância e a vadiagem passaram a ser contravenções penais. Apesar das mudanças legislativas, as práticas dos órgãos de segurança pública permanecem discriminatórias. Um grupo de negros, principalmente homens e jovens, é visto como perigoso e suspeito pela polícia, sendo forte candidato a revistas. As mesmas instituições que mantêm a ordem social tentam controlar a festa e a massa, mas essas precauções parecem ser voltadas para determinados grupos. Certamente não são todos os festivais, atrações e públicos que merecem ser interditados (FLAUZINA, 2008).

Como já dito anteriormente, apesar da fama generalizada, o Funk ainda é produzido e disseminado majoritariamente pela população negra. Sua pretensa criminalização está enraizada ao racismo estrutural e insere-se numa norma mais ampla de criminalização caracterizada pela seletividade. Determinadas práticas culturais produzidas ou consumidas de maneira predominante pela juventude pobre e negra são objeto de uma política penal em detrimento de uma política cultural. A história, a repressão e a suposta ligação dos arrastões com o Funk no Brasil legitimam essa afirmação.

5.3 Arrastões: legitimando a perseguição

O termo arrastão define um tumulto executado por um grupo de pessoas, principalmente jovens, pobres e moradores de periferias, que correm de forma compacta em áreas densamente povoadas da cidade, supostamente subtraindo bens variados pelo caminho. O conceito ainda abrange qualquer tipo de ação coletiva violenta de um grupo oriundo daquele mesmo seguimento popular, no espaço urbano, ratificando a sensação de medo no coletivo popular (MENDONÇA, 1999).

Até 1992 o arrastão era um fenômeno que não tinha relação com o Funk. Ocorreu então que em 18 de outubro daquele ano os grupos rivais de ‘Vigário Geral’ e ‘Parada de Lucas’, frequentadores de bailes funk que disputavam pela liderança de maior popularidade nas favelas cariocas, marcaram um encontro na praia de Ipanema, naquela cidade, e lá acabaram entrando em conflito. Houve bastante tumulto e temor para os banhistas que frequentavam a localidade. No azo, em meio à confusão, foram furtados alguns poucos objetos que estavam na praia, o que serviu sobremaneira para a mídia sensacionalista hipervalorizar o ocorrido e deturpar a finalidade do conflito, criando a ideia de que os funkeiros, já malquistos pela sociedade, agora estavam se locomovendo a parte nobre da cidade para cometer roubos e crimes diversos em desfavor da sociedade tradicional carioca (CYNROT, 2011).

Em resposta a grande repercussão, os funkeiros ficaram ainda mais estigmatizados, posto que sua imagem passou a ser relacionada a todos os arrastões seguintes, o que fez com que o Estado adotasse uma política de tolerância zero, inspirada na Teoria Criminalista das Janelas Quebradas (*Broken Windows Theory*), desenvolvida na escola de Chicago por James Q. Wilson e George Kelling, que dava conta que o crime mais grave é o resultado contínuo de pequenos delitos e incivildades que, se toleradas, geram a sensação de abandono do espaço público e, conseqüentemente, de anomia, ou seja, ausência de lei ou de regra. Nesse contexto Cynrot acrescenta (CYNROT, 2011, p. 33):

Pequenas incivildades no espaço público podem gerar o sentimento de insegurança, quando não a simples presença de pessoas vistas como ameaçadoras. Nesse ponto, o pânico causado pelo arrastão pode esconder, no fundo, apenas a intolerância à presença de determinados grupos sociais em determinados espaços da cidade que gozam de *status* em virtude de sua frequência habitual, como é caso das praias da Zona Sul carioca. O arrastão, dessa forma, é associado à invasão de suburbanos “selvagens”.

Nos anos seguintes os funkeiros passaram a ser excessivamente reprimidos pelo Estado, assim como outros grupos causadores de pequenas desordens, como as prostitutas, mendigos e flanelinhas. Esse modelo de resposta ao delito mostrou-se baseado na repressão implacável aos delinquentes e por ser uma intervenção extremamente radical e tardia apresentou baixíssimo grau de eficácia. Pois o correto seria prevenir em longo prazo o mal que incide sobre a raiz do conflito principal, através de promoção de direitos sociais, como saúde, educação, emprego e estrutura familiar (CYNROT, 2011).

Toda essa onda repressiva, por parte do Estado, culminou em 1995 com a interdição definitiva dos bailes funk das comunidades cariocas por intermédio de decisão judicial. Ainda naquele ano organizou-se uma CPI municipal (Resolução nº 127) que visava investigar a suposta ligação do Funk com o tráfico de drogas no Rio de Janeiro e que no fim não conseguiu provar o referido elo entre o movimento cultural e os crimes de tráfico de entorpecentes (SOARES; CUREAU, 2015).

Os arrastões evidenciados e atribuídos pela imprensa aos funkeiros desencadearam uma política de repressão, estigmatização e criminalização da juventude pobre e negra das favelas, mas em sentido contrário, também apontaram os holofotes para o fenômeno, glamourizando o Funk, o inserido nas páginas de jornal e reportagens na televisão e expandindo o seu mercado para classes médias e altas. Colocaram o tema do jovem negro e pobre em pauta e deram origem a uma série de eventos acadêmicos para pensar políticas públicas não repressivas (SOARES; CUREAU, 2015).

No entanto, por mais que pensamentos progressistas e científicos começassem a ser desenvolvidos no universo do Funk nas duas últimas décadas, ainda hoje, mesmo que não tenham conseguido provar a correlação entre o referido estilo musical e o fenômeno dos arrastões, persiste no meio social a insegurança para com os funkeiros. Exemplo disso foi a problemática do ‘rolezinho’ ocorrida no dia 7 de dezembro de 2013, no estacionamento do Shopping Metrô Itaquera, na Zona Leste de São Paulo - SP.

Rolezinhos podem ser definidos como reuniões marcadas pela internet por jovens funkeiros em determinado espaços, sobretudo *shopping centers*. Normalmente esses encontros são motivados pela presença de MCs da vertente Funk Ostentação que estão em posição de ascendência artística e se dispõe para encontrar seus fãs, tirar fotografias e dar autógrafos. Naquela ocasião reuniram-se cerca de seis mil jovens. Lojistas e frequentadores não entenderam por que aquela multidão, composta na sua maioria por pobres e negros, ocupavam e se divertiam naquele espaço privado destinado a classe média e rica. Apesar de nada ter sido roubado, o evento foi considerado um arrastão, a polícia foi acionada e a multidão foi dispersada com porradas de cassetete e bombas de efeito moral. Alguns foram detidos (PEDRO, 2015).

Esse foi o primeiro dos grandes rolezinhos. As reuniões tinham como objetivo reunir os jovens para se encontrar no shopping, tomar sorvete, conhecer pessoas novas e paquerar, ou seja, a típica programação de adolescentes brasileiros de classes mais afortunadas. Entretanto, o episódio do confronto com a polícia no dia 7 de dezembro não foi uma exceção, e os encontros e dispersões violentas se repetiram alguma vezes. O mesmo tipo de público, a mesma aglomeração e o mesmo tratamento violento da polícia já aconteciam e ainda acontece nas periferias da cidade cotidianamente. Os bailes de rua costumam juntar muito mais gente e são constantemente dispersados de forma violenta pela polícia, conforme será estudado no subcapítulo do Genocídio de Paraisópolis. Mesmo assim, esse tipo de ocorrência raramente é noticiada na grande mídia, a não ser quando se trata de algo mais grave. No entanto, quando essa aglomeração aconteceu nos *shoppings centers*, esses jovens passam a ser destaque nos noticiários e manchetes. Não faltam reportagens sobre o que são os rolezinhos e os ‘arruaceiros’ que haviam ‘violado’ aquele ambiente seletivo com a sua presença (PEDRO, 2015).

5.4 Caso Renan da Penha e o genocídio de Paraisópolis

A criminalização de formas culturais negras, seja em termos de sua manifestação, como a criação de lugares e territórios negros, como as favelas brasileiras, ou em termos de sua própria produção formal, através de expressões culturais, artísticas e musicais, é uma constante na história do Brasil. Tanto a roda de capoeira, como o pagode baiano e até mesmo o samba já

passaram por esse tipo de perseguição exteriorizando-se, portanto, um aparente paradoxo: o negro deve ser negado, interdito e silenciado (FLAUZINA, 2008).

Como tratado acima, o samba não mais pode ser tido como uma cultura propriamente negra, posto que seus criadores originais foram primeiro desprezados e combatidos, depois expropriados e empobrecidos, enquanto que suas produções culturais, uma vez embranquecidas e transformadas em mercadoria, foram então consumidas higienicamente para aqueles que se identificam com os colonizadores do passado. A violência é um dos dispositivos que constrói esse limite que se apropria da cultura negra, mas deixa seus componentes de fora. O mesmo acontece com o Funk, que em boates de luxo é aceitável, mas em comunidades como a de Paraisópolis trata-se de uma ameaça à ordem pública.

Nesse sentido, conforma amplamente divulgado pela mídia nacional, o genocídio de Paraisópolis configurou-se como uma verdadeira chacina ocorrida no dia 01/12/2019, na comunidade da região do Morumbi, Zona Sul de São Paulo, durante o notório ‘Baile Funk da Gaiola’. O sinistro foi ocasionado por um suposto erro operacional da Polícia Militar daquela localidade. Segue um trecho da reportagem do G1 São Paulo:

Nove pessoas foram pisoteadas durante um baile funk na comunidade de Paraisópolis, na zona sul de São Paulo, neste domingo, 1º. A confusão começou após a chegada da Polícia Militar no local para uma ação de controle de distúrbios civis. De acordo com as autoridades, a festa abrigava cerca de cinco mil pessoas (<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/01/perseguiçao-e-tiroteio-em-baile-funk-em-paraisopolis-deixa-ao-menos-8-mortos-pisoteados-em-sp.ghtml>)

A ação ocorreu no Morumbi, um dos bairros mais nobres de São Paulo. No entanto, a despeito da riqueza atribuída aquela área, o exato local escolhido foi justamente a favela de Paraisópolis, cravada no meio da elite paulistana. Policiais dispararam gás lacrimogêneo, balas de borracha, coronhadas, tapas, socos e pontapés contra a multidão que fugia atônita e aterrorizada. Durante a confusão várias pessoas acabaram sendo pisoteadas, por conta do efeito manada. Segundo a reportagem e as investigações, não foi confirmado qualquer confronto ou retaliação por parte da população contra a polícia, que agiu com imperícia e imprudência, gerando o terror, o pânico e a morte de nove jovens.

Morreram como decorrência da ação policial: Paulo Oliveira dos Santos, de 16 anos de idade; Bruno Gabriel dos Santos, de 22 anos; Eduardo Silva, de 21 anos; Denys Henrique Quirino da Silva, de 16 anos; Mateus dos Santos Costa, de 23 anos; Gustavo Cruz Xavier, de 14 anos 7; Gabriel Rogério de Moraes, de 20 anos; Dennys Guilherme dos Santos Franca, de 16 anos e Luara Victoria de Oliveira, 18 anos. Jovens negros, em sua maioria.

Os policiais militares envolvidos atribuíram o ocorrido à perseguição de dois indivíduos que supostamente envidavam fuga numa motocicleta e dispararam tiros de arma de

fogo contra os agentes. Segundo eles o veículo em questão fugiu em direção ao baile funk, ocasionando um tumulto entre os frequentadores do evento. Conforme matéria do site Geledes, ações gratuita e intensamente repressivas contra os frequentadores de bailes funk em São Paulo são frequentes:

Ações policiais de repressão a Bailes Funk têm sido frequentes. No início de novembro, uma jovem de 16 anos perdeu o olho ao ser atingida por bala de borracha durante a dispersão de um baile em Guaianazes, na Zona Leste. No mês de setembro a PM paulista apreendeu 75 veículos de frequentadores de um pancadão na região de Itaquera, também na zona leste, quando uma pessoa foi detida. Há um ano, três pessoas morreram pisoteadas no bairro dos Pimentas, em Guarulhos. Em 2017, oito pessoas foram baleadas pela ação da mesma polícia em um baile funk, na cidade de Osasco, região metropolitana de São Paulo (<https://www.geledes.org.br/massacre-de-paraisopolis-nao-foi-acidente-e-genocidio>).

Sem dúvida, a instituição policial no Brasil tem um vasto histórico ligado à repressão do povo negro. Entre 2007 e 2018, 553 mil pessoas foram assassinadas no Brasil. O total de mortos é maior que o da Síria, país que enfrenta há mais de sete anos uma guerra civil e que, segundo estimativa da Organização das Nações Unidas – ONU, contabiliza 500 mil mortos. Não se pode olvidar, no entanto, que a vítima preferencial tem pele negra. Djamila Ribeiro, em seu livro intitulado ‘Pequeno Manual Antirracista’ demonstra uma estimativa avassaladora (RIBEIRO, 2017, p. 13):

O Atlas da Violência de 2018 realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública revelou que a população negra está mais exposta a violência no país. Os negros representam 55,8% da população brasileira e são 71,5% das pessoas assassinadas. Entre 2006 e 2016, a taxa de homicídio de indivíduos não negros (brancos, amarelos e indígenas) diminuiu 6,8% enquanto no mesmo período a taxa de homicídio da população negra aumentou 23,1%.

Muitas vezes o Poder Judiciário acaba sendo uma extensão da própria delegacia. Para quem é acusado pela seletividade do sistema não se exige uma investigação detalhada nem se afere na prática o Princípio Constitucional do Devido Processo Legal²⁰, que abrange, sobretudo, o direito ao Contraditório e a Ampla Defesa. Exemplo disso é Súmula²¹ nº 70 do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, que a despeito de tantos casos comprovados de abuso policial, entende que o simples fato de se restringir a prova oral a depoimentos de autoridades

²⁰ Devido processo legal é um princípio constitucional proveniente do direito anglo-saxão, no qual algum ato praticado por autoridade, para ser considerado válido, eficaz e completo, deve seguir todas as etapas previstas em lei. Ele abarca uma série de normas ou princípios constitucionais que asseguram o direito a defesa, a saber: ampla defesa, contraditório, juiz natural, publicidade dos atos processuais, duração razoável do processo, motivação das decisões etc. É consagrado pelo artigo 5º, inciso LIV, da Constituição Federal de 1988, o qual prevê que “ninguém será privado da liberdade ou de seus bens sem o devido processo legal”. A locução ‘devido processo legal’ corresponde à tradução para o português da expressão inglesa ‘due process of law’.

²¹ No direito brasileiro, chama-se súmula um verbete que registra a interpretação pacífica ou majoritária adotada por um Tribunal a respeito de um tema específico, a partir do julgamento de diversos casos análogos, com a dupla finalidade de tornar pública a jurisprudência para a sociedade bem como de promover a uniformidade entre as decisões.

policiais e seus agentes não desautoriza a condenação. Sendo assim, o exclusivo testemunho daqueles agentes teria o condão de sustentar uma sentença condenatória penal. A notória súmula reflete um entendimento comum a todos os Tribunais do País. Djamilia Ribeiro acrescenta que (RIBEIRO, 2017, p. 16):

Segundo um estudo da Defensoria Pública do Rio de Janeiro e da Secretaria Nacional de Políticas sobre Drogas – Senad do Ministério da Justiça, entre março de 2016 e janeiro de 2018, os policiais foram as únicas testemunhas em 71,14% dos processos envolvendo tráfico de drogas.

Os criminólogos mais radicais denunciam a existência de uma justiça de classe, na qual se refletem as linhas de conflito que dominam cada formação social. Os juízes, na sua maioria recrutados nas esferas sociais dominantes ou sem consciência de classe, quando oriundos de outras categorias sociais, têm uma tendência de não se identificarem existencialmente com a figura do réu. Quando o acusado pertence a um grupo desfavorecido, a inclinação de condená-lo é ainda maior, em razão dos preconceitos, estereótipos e demonizações decorrentes do distanciamento social e da incapacidade de penetração no mundo do acusado (RIBEIRO, 2017).

Hoje a chamada ‘guerras às drogas’ serve como medida legitimadora contra a população negra, sobretudo, após a publicação da Lei nº 11.343 de 2006, popularmente conhecida como ‘A Lei de Drogas’ que trouxe num de seus dispositivos a possibilidade de desclassificação de tráfico de drogas para porte de uso pessoal, oferecendo uma distinção entre traficante e usuário. O que teoricamente parecia um avanço contribuiu para uma verdadeira explosão carcerária que muitas vezes é baseada na discriminação racial. Afinal, sem haver parâmetros objetivos para diferenciar traficante de usuário, na hora do julgamento costuma prevalecer o entendimento da tríade formada por polícia, Ministério Público e Magistrados. A Agência de Jornalismo Interrogativo fez um levantamento em seu site e constatou que (RIBEIRO, 2017):

Os dados revelam que os magistrados condenaram proporcionalmente mais negros do que brancos na cidade de São Paulo. Setenta e um por cento dos negros julgados foram condenados por todas as acusações feitas pelo Ministério Público no processo – um total de 2.043 réus. Entre os brancos, a frequência é menor: 67%, ou 1.097 condenados. Enquanto a frequência de absolvição é similar – 11% para negros, 10,8% para brancos –, a diferença é de quase 50% a favor dos brancos nas desclassificações para “posse de drogas para consumo pessoal”: 7,7% entre os brancos e 5,3% entre os negros. Mesmo o fato do acusado ser negro ou branco não constar explicitamente como um dado para fundamentar uma decisão judicial, o que a gente percebe olhando os dados é que há uma criminalização maior dos negros”, avalia Isadora Brandão, do Núcleo de Diversidade e Igualdade Racial da Defensoria Pública de São Paulo, que analisou os dados do levantamento exclusivo.

A confusão da negritude com o crime não ocorreu naturalmente, na verdade ela foi construída pelas elites políticas e midiáticas, fundadas num racismo estrutural. É de ressaltar o

caso de Renan da Penha, um MC e DJ negro, criador do Baile da Gaiola, o maior baile funk do Rio de Janeiro. Rennan Santos da Silva foi condenado, em segundo grau, a seis anos e oito meses de prisão em regime fechado por associação para o tráfico de drogas. Antes disso, o funkeiro havia sido absolvido do crime em primeira instância devido à falta de provas, mas a acusação recorreu.

Em março de 2019, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro – TJ/RJ determinou a expedição de Mandado de Prisão em seu desfavor baseado na decisão do desembargador Antônio Carlos Nascimento Amado, que entendeu que o citado músico seria uma espécie de ‘olheiro do tráfico’ no Complexo da Penha, no Rio de Janeiro. Segundo o inquérito policial, o DJ avisava aos moradores da localidade quando policiais estavam subindo o morro. Prova disso seriam mensagens no aplicativo eletrônico *Whatsapp* colhidas pela investigação. Acontece que, essa troca de mensagens se mostra uma prática comum entre moradores da periferia que enviam textos pelo aplicativo em questão sempre que uma operação policial está prestes a ocorrer, justamente por causa da truculência e violência inerentes tática dos agentes.

Um segundo motivo elencado no acórdão seria de que as músicas do DJ fariam apologia ao uso de drogas e o Baile da Penha seria uma espécie de ‘armadilha’ para atrair mais pessoas para o consumo de substâncias entorpecentes oriundas do tráfico. Entretanto, para ativistas e artistas, a prisão de Rennan estaria fundada num caráter racista e escancara uma tentativa de criminalizar a produção cultural das favelas, com vistas a um verdadeiro desmonte dos bailes funks, prática que, se diga de passagem, já ocorreu na década de 1970 com o movimento ‘Black Rio’ e também durante as operações Rio I e II (1995 e 1996) com a interdição definitiva dos Bailes Funk das comunidades cariocas por decisão judicial (SOARES; e CUREAU, 2015).

A Ordem dos Advogados do Brasil do Rio de Janeiro – OAB/RJ questionou a prisão de Renan ao afirmar que o ato seria uma tentativa de criminalizar o Funk. No ínterim, a OAB também declarou preocupação com o uso do sistema da justiça criminal contra setores marginalizados da sociedade, mostrando-se ciente da atual realidade brasileira. Nesse intervalo o STF julgou a inconstitucionalidade do polêmico caso da possibilidade de prisão após condenação em 2ª instância, sem o trânsito em julgado do processo. Em outras palavras, a Suprema Corte entendeu que não era possível a imediata aplicação da execução da pena, quando houvesse recurso pendente de julgamento. Eventualmente tal decisão acabou repercutindo no caso de Renan da Penha, que já estava preso por conta do acórdão oriundo do TJ/RJ, aguardando que a instância superior analisasse seu recurso, o que culminou em sua soltura antecipada, sem o exame do mérito do caso.

O Funk, ao longo dos anos, passou por processos reinvenção em um esforço de manter suas raízes como cultura e expressão da realidade das favelas do Brasil em meio à marginalização. Trata-se de uma manifestação cultural que traz esperança para as pessoas que são constantemente marginalizadas pelo Estado e encontram na arte, uma forma de sobreviver e trazer sustento para sua família e comunidade. Conforme entrevista efetuada em 2019 pelo Jornal ‘O Brasil de Fato’, a notória e famosa cantora de Funk MC Carol foi ouvida sobre diversos aspectos dos bailes funks, a tentativa de sua criminalização e suas experiências pessoais com a violência policial. Nestes termos:

Brasil de Fato: Você está no funk há algum tempo e essa criminalização não é de hoje. Notou alguma diferença da forma que ele é tratado entre quando você começou e agora?

MC Carol: O funk sempre foi perseguido. E era muito pior na época que o Mr. Catra e a Tati Quebra Barraco começaram. Naquela época, o funkeiro era bandido. Nessa época, eu era criança e não podia ouvir nada de funk. A batida é discriminada, o que a gente fala é discriminado. Mas tudo o que a gente fala, outras músicas falam, mas é só o funk que é perseguido e discriminado. Na época que eu comecei, em 2010, 2011, já não era tão assim. Não era igual antigamente, quando os funkeiros eram vistos como bandidos. De lá pra cá, veio melhorando muito. Por exemplo, quando eu comecei, eu só cantava em comunidade, e nunca passou pela minha cabeça cantar em outro local além da comunidade, mas por volta de 2015 eu já comecei a ser chamada para fazer aniversário de 15 anos e shows em boates. Em 2016, eu fiz minha primeira viagem internacional, que era uma coisa que eu nunca imaginava. Eu nunca imaginava cantar meu funk nos Estados Unidos, aí fui duas vezes para lá. Fui uma vez para a Alemanha, agora em abril estou indo para a Alemanha e Escócia. O funk ganhou uma proporção muito grande, não estava sendo tão perseguido igual antigamente, mas agora está acontecendo isso.

Brasil de Fato: E você atribuiu isso ao novo clima político do país? Aos governantes eleitos como Jair Bolsonaro e Wilson Witzel, que simbolizam a ascensão da extrema direita?

MC Carol: Agora está voltando essa nova era, com esse novo governo. Eles dizem que o funk tem vínculo com o tráfico, com apologia, só que não é porque está rolando um baile funk em uma comunidade que o funk tem a ver com a droga que rola. Eu costumo dizer que o funk salvou a minha vida, e o funk vem salvando vidas. Ele não está só salvando vidas, ele está enriquecendo pessoas. E quais são as pessoas que ele está enriquecendo? É o preto, o pobre, o favelado, a mulher. A mulher totalmente fora dos padrões que canta músicas feministas, no meu caso. Isso não agrada. O funk não agrada. O maior crime que o funk comete é deixar pretos ricos, porque droga tem em todo lugar, tem no Rock in Rio, no Lollapalooza, em boates, todos os lugares. Dentro do morro sempre tem forró e pagode, você acha que nesses lugares não estão rolando droga? Todo lugar tem. Eles querem vincular uma coisa que não tem nada a ver com a outra. A gente está relatando histórias no que a gente canta, coisas que acontecem na comunidade. São um milhão de letras, são um milhão de histórias. E as mesmas coisas que a gente canta nos funks são as mesmas coisas que passam nos filmes brasileiros. Aí minha pergunta é: se a gente cantando o que acontece na comunidade, da troca de tiro, do arrego, do bandido que ficou rico sendo bandido, do trabalhador que trabalha dia e noite e não tem nada por que o governo não faz nada para ajudar ninguém, a gente está fazendo apologia? Então por que os diretores de cinema, de novela não são chamados para depor e não são presos por apologia ao crime se eles estão relatando as mesmas histórias? As histórias que a gente canta no funk vêm em livros, em cinema, em filmes, em novelas, séries, músicas. Mas por que só o funkeiro preto, favelado, é preso? Por que só o Rennan foi condenado, atualmente? É isso que

não dá para entender. Acho que o único crime que a gente comete é estar enriquecendo mesmo.

Brasil de Fato: Como você vê o tratamento do funk por parte da polícia, do governo e das Unidades de Polícia Pacificadoras? Qual você acha que é o real motivo das operações que dizem querer ‘acabar com o tráfico’?

MC Carol: Essa perseguição não é da polícia, é perseguição do governo. A polícia é só um pau mandado do governo. Se receber uma ordem para parar, a polícia vai parar. Se eles quisessem combater o tráfico já tinham combatido há muitos anos. Quanto de dinheiro o Estado gastou nas UPPs? Quantas pessoas morreram nas operações para colocar UPPs? E não adiantou de nada. O Estado é conivente com o tráfico, com as drogas, e disso todo mundo sabe. Se quisessem acabar com as drogas, já tinham acabado ainda na época das UPPs. Colocaram para nada, para fingir, e acabaram só acabando com os bailes, e não com as drogas e armas. Rola com ou sem UPP. É muito estranho tudo isso. Colocar um monte de UPP, gastar milhões, e não acabar com o tráfico que é o mais importante, mas com o funk eles querem acabar. O funk gerou empregos para muita gente, não só para o MC, mas para os DJs, o cara que dirige, o cara que cuida dos equipamentos, do palco, da luz. Gerou muito emprego, ajudou muita gente. Quando eu ganho dinheiro, não sou só eu que estou ganhando dinheiro, não estou só me ajudando, tem toda uma coisa atrás de mim. Tem as pessoas que eu ajudo, as pessoas que trabalham na minha casa, na minha vida pessoal e profissional. O funk ajudou e ajuda muita gente.

Brasil de Fato: O que significa o Baile da Gaiola para o cenário carioca?

MC Carol: Significa o que todo baile significa: empregos, o fortalecimento do funk, e sinceramente, acabando com o Baile da Gaiola e prendendo MCs o funk não vai deixar de crescer. O funk já cresceu, e já quebrou a fronteira que existia de que MC só canta em favela. Os MCs estão rodando o Brasil e o mundo. Os garotos dos passinhos estão indo para Paris, para os EUA, e o funk é isso. O Rennan acabou de voltar de Dubai, tem alguns MCs em Dubai. Nenhum governo vai conseguir derrubar o funk, ninguém tem mais o poder de acabar com o funk. Só se voltar a ditadura e sei lá, começar a matar, aí ninguém vai ser louco de botar a boca em um microfone, com medo de ser preso, morto, torturado. Mas eu tenho muita fé em Deus que isso não vai acontecer, apesar de a gente ter essa pessoa, com essa cabeça, no poder. Mas é isso, se Deus quiser ele vai fazer a mesma coisa que ele fez quando era deputado: nada.

Brasil de Fato: Você postou um texto sobre a criminalização do funk, dos pretos e da favela, e conta um episódio que aconteceu com você de violência policial e racismo. Você pode contar para a gente essa história com mais detalhes?

MC Carol: A violência policial que sofri foi no ano passado, em abril, foi após eu sofrer uma tentativa de feminicídio. Eu imaginava passar por isso assim que eu lancei a música ‘Delação Premiada’, porque falava da violência policial, mas não aconteceu. Sempre fui parada, perto da minha casa rolava blitz de manhã e de tarde, pediam meus documentos, e às vezes, a noite, pediam para revistar o carro, sempre tudo rolou de boa. Também acontecia em viagens de estrada, a polícia federal parava a gente, revistava os equipamentos de trabalho, as malas e tal, mas sempre foi bem de boa, e não tem porquê não ser. Se você está com seu documento, o carro está certo, está tudo certo, não tem droga nem nada, não tem porquê não ser. Mas, depois que a Marielle foi morta, em março, eu lancei a música ‘Marielle Franco’, e me lancei candidata. Aí, no dia 4 de abril, sofri tentativa de feminicídio, e no fim de abril tinham alguns amigos na minha casa, que estavam dormindo comigo porque eu estava ainda com muito medo. A gente foi fazer um lanche na rua por volta de uma da manhã, e eu passei por uma viatura, e quando eu passei o policial olhou para mim, e ele veio seguindo meu carro. O sinal fechou, e os meninos que estavam comigo falaram: "fura o sinal", mas eu falei: "não tem ninguém errado, vou furar o sinal para que?" Paramos no sinal, eles também, um pouco atrás da gente, o sinal abriu e fomos tranquilos. Um pouco mais a frente, tinha uns 20 policiais, por aí, tinha uns 20 fuzis apontados. Achei que tinha

bandido no carro da frente. Eles estavam andando no meio da rua, e estavam muito agressivos, como se fosse uma operação, e até falei para os meninos: "Caralho, deve ter bandido nesse carro aí da frente". Quando eles passaram pelo carro da frente que eu percebi que era comigo.

Eu só tremi, não sabia o que fazer nem o que falar. Uma gritaria, parecia uma cena de filme, parecia que eu era narcotraficante. Eu fiquei muito nervosa. Nunca tinha ficado assim. As pessoas falam que quem não deve não teme, mas teme, e muita gente morre dessa forma, porque a polícia entra no morro dessa forma, e às vezes uma criança, um adolescente, fica com medo, que é normal, aí corre e leva um tiro na cabeça. Isso acontece muito, e eu nunca tinha passado por isso. Fiquei em estado de choque. Muita gritaria, muito palavrão. Alguns falavam para levantar a mão, aí levantei a mão, outros mandavam eu sair do carro. O vidro do carro estava fechado, e eu falei: "Vou abaixar uma mão, vou abaixar uma mão para abrir o carro". Abri o carro e falei com a mão para cima: "Está tudo bem, meu carro não é roubado, o documento do carro e o meu documento estão no porta-luvas". Mas eles, nem aí, falando: "Não estou te perguntando nada, sua filha da puta, sua piranha, sua vagabunda". Me chamaram de tudo isso. Eu estava oferecendo meu documento o tempo todo. Mandaram eu deitar no chão, eu falei: "Para que isso? Não tem bandido aqui, não tem traficante aqui, não tem nada no carro, está todo mundo com documento" e eles: "Não estou te perguntando nada, porra!". Tinha 20 ou mais fuzis, era Exército junto com a PMERJ. Me botaram deitada no meio do trânsito, pararam o trânsito e começou a aglomerar um monte de carro. Um cara desceu do carro e começou a chamar a gente de bandido, xingar, queria chutar a gente, ameaçou chutar meu irmão que também estava comigo. Quando liberaram a gente eu entrei no carro muito trêmula, muito nervosa, sem entender o que estava acontecendo. Eles quase não entrevistaram o carro, só deram uma olhada na mala, e eu não lembro se pegaram os documentos. Fizeram aquela graça toda e depois liberaram. Quando liberaram, um deles cantou uma música minha e eu entendi que eles me conheciam. Foi aí que eu entendi. Falei: "Cara, vou na corregedoria, todo mundo de acordo?", todo mundo estava chocado mas concordaram. Fui em direção da corregedoria, no centro de Niterói. Quando olhei pela janela, estavam todos os carros me seguindo. Tinha uma rua que se eu fosse direto eu ia sentido delegacia, e se eu quebrasse na outra rua sentido praia de Icaraí era outra coisa. Fui para Icaraí porque tinha apartamentos com câmera na porta. Fui sentido a praia, estacionei de frente para um prédio e fiquei no lugar que tinha luz. Fiquei ali visível, eu e meus amigos saímos do carro e ficamos ali. Eles passaram perto da gente olhando, porque eram aqueles carros abertos em cima. Do exército, a maioria estava encapuzado. Passaram, fizeram a volta, passaram de novo. Ficamos uma hora em pé, com medo de ir para casa. Aterrorizaram a gente, pareciam bandidos. O terror que colocaram na gente... pareciam bandidos. Ainda mais com a cara coberta, eu nunca tinha visto aquilo. Eu não sabia que eles podiam colocar touca na cara, fiquei aterrorizada com isso. Mas, depois que eu cheguei em casa, relaxei, eu entendi que aquela parada estava acontecendo comigo não porque eu sou negra, não era porque eu canto funk, não acho que era isso. Eu estou no funk há oito anos, e todo mundo escreveu: "Bem feito, você não canta essas coisas? Isso que acontece com quem canta funk". Eu fiquei pensando: eu canto funk há oito anos, e isso nunca aconteceu comigo. Por que está acontecendo agora? E foi justamente na época da política, justamente na época que me lancei candidata. Foi justamente na época que eu lancei a música da Marielle. Então assim, eu tenho certeza que foi por causa de política (<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/02/mc-carol-o-maior-crime-que-o-funk-comete-e-deixar-pretos-ricos>).

O depoimento de MC Carol só demonstra como o Funk ainda é perseguido hodiernamente. Como determinados setores sociais e políticos veem os atores e frequentadores do movimento como criminosos que merecem ser penalizados e, sobretudo, silenciados. A cantora em questão hoje se encontra em ascensão artística e financeira de modo que detém popularidade e capital. Se esse tipo de ação descabida e desproporcional ocorre com uma pessoa

que detém visibilidade, certamente os ‘invisíveis’ socialmente padecem ainda mais nas mãos do Estado. Há um movimento forte que visa censurar o fenômeno do Funk, ainda que ele já tenha sido reconhecido como um patrimônio cultural em algumas regiões do Brasil, como é o caso do Rio de Janeiro e São Paulo, todavia a Magna Carta brasileira assegura o direito à livre expressão artística e de comunicação alçando essa garantia a nível de direito fundamental.

O art. 5º, IX, da Constituição Federal de 1988 dispõe que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. A pretensa criminalização do Funk, além de atacar diretamente o patrimônio cultural brasileiro fere de forma profunda a liberdade de expressão, que é um dos princípios ou direitos fundamentais mais imperativos da República Federativa do Brasil.

5.5 A liberdade de expressão como direito fundamental

O direito à liberdade de expressão nem sempre foi uma garantia legalmente institucionalizada, isto é, uma norma positiva regulamentada num ordenamento jurídico diverso. A princípio, nas sociedades primitivas, a imposição da vontade dos mais fortes era conquistada através da força bruta (autotutela²²), e foi assim que se fizeram nascer às primeiras normas de condutas, que serviram inicialmente para proteger os interesses dos dominadores. Com a eclosão das primeiras civilizações o direito estabelecido, compatível com o contexto no qual apareceu, serviu sobremaneira para manter no poder aqueles que o criaram, protegendo e sustentando os que o alçaram a tal condição e nela se mantiveram através da força de trabalho dos menos providos de recursos gerais (CANOTILHO, 2003).

Apenas com a evolução do pensamento, como consequência do conhecimento crítico, social e jurídico, as primeiras normas de conduta, ainda abstratas ou não escritas, tiveram o escopo de salvaguardar a coletividade. Ressalte-se, entretanto, que esta preocupação com o bem geral estava ligada muito mais à questão da sobrevivência do grupo do que por razões humanitárias. Nesse diapasão, sobre o surgimento das primeiras regras em sociedade leciona Wolkmer:

O direito arcaico pode ser interpretado a partir da compreensão do tipo de sociedade que o gerou. Se a sociedade da pré-história se fundamenta no princípio do parentesco, nada mais considerar que a base geradora do jurídico encontra-se, primeiramente, nos laços de consanguinidade, nas práticas do convívio familiar de um mesmo grupo social, unido por crenças e tradições (Wolkmer, 2001, p. 301).

²² A autotutela é um dos três métodos de solução de conflitos, conjuntamente com a autocomposição e a jurisdição, sendo a mais primitiva, nascida com o homem na disputa dos bens necessários à sua sobrevivência, representando a prevalência do mais forte sobre o mais frágil (CANOTILHO, 2003).

Posteriormente, com o aparecimento das cidades, seguido pela evolução da sociedade, surge à criação do Estado. Segundo as teorias contratualistas esta figura decorreria de um pacto feito entre o ente abstrato criado e os cidadãos, do qual emanaria direitos e obrigações mútuas. Assim, com a formação desse Estado, o homem abdicou de parcela de sua liberdade ao ente estatal, que, em troca, passaria a viabilizar a vida em sociedade à luz do interesse geral e do bem comum, através de normas regulamentadoras. Foram assegurados a cada indivíduo direitos fundamentais traduzidos como bens jurídicos tais como a vida, liberdade, saúde, patrimônio, honra, privacidade etc. (WOLKMER, 2001).

Aqueles que desobedecessem às normas instituídas pelo Estado e lesassem os bens jurídicos de terceiros, não mais sofreriam os efeitos da autotutela, mas sim às penalidades compatíveis com a magnitude do bem lesado aplicadas pelo Estado como fruto do pacto social. A máquina administrativa, por sua vez, também não poderia deter poderes desmedidos estando limitada justamente pelos direitos fundamentais de seu povo. Afinal, na medida em que se garantiam aos indivíduos direitos básicos de igualdade e legalidade, que por sua vez são os alicerces do Estado contemporâneo, limita-se o poder do soberano que não pode suprimi-los de forma desproporcional ou imotivada (CANOTILHO, 2003).

Desse ponto de vista é possível concluir que a criação e regulamentação dos direitos fundamentais está intimamente relacionada ao surgimento do constitucionalismo²³ que consagrou a necessidade de insculpir um rol mínimo de direitos humanos num documento escrito, ou seja, uma constituição, oriunda da vontade popular ou de um soberano. Foi durante a Idade Média que surgiram os primeiros documentos que contribuíram para a efetivação desse fenômeno, oportunidade em que o rei se comprometeu a respeitar os direitos e garantias básicas de seus súditos (CANOTILHO, 2003).

O mais célebre de todos esses documentos foi a declaração outorgada pelo rei João Sem Terra, na Inglaterra, assinada no ano de 1215, quando coagido pelos barões e pelo clero. O documento ficou conhecido como a Magna Carta, na qual se concedia, de forma perpétua, “[...] para todos os homens livres do reino da Inglaterra, todas as liberdades, cuja continuação se expressam, transmissíveis a seus descendentes (BOBBIO, 2004, p. 73-74)”.

A liberdade, portanto, é um dos maiores bens jurídicos do ser humano. Sem liberdade não é possível deter dignidade e, logicamente, sem a sua devida proteção, muitos outros direitos perdem sua razão de ser. Trata-se de um direito fundamental da pessoa humana de primeira

²³ Constitucionalismo é como se denomina o movimento social, político e jurídico e até mesmo ideológico, a partir do qual emergem as constituições nacionais. É através desse fenômeno que se garante direitos fundamentais ao povo e se limita o poder do ente estatal.

dimensão essencial a figura democrática de um Estado, que reconhece a autonomia dos particulares e garante a independência do indivíduo perante a sociedade na qual ele está inserido. Por meio da liberdade o cidadão tem acesso às informações, o que lhe permite formar sua personalidade e, a partir disso, fazer escolhas livres e conscientes (CANOTILHO, 2003).

Como uma de suas vertentes tem-se a Liberdade de Expressão conceituada como um direito que permite as pessoas manifestarem suas opiniões sem medo de represálias. Igualmente, autoriza a disseminação das informações e o seu recebimento por diversos meios, de forma independente e sem censura. Significa o direito de exteriorizar a opinião pessoal ou de um grupo, com respeito e respaldo pela veracidade de informações. O direito à liberdade de expressão é indisponível e inato, nasce com a pessoa, cabendo a ela expressar ou não seus pensamentos, haja vista que essa liberdade detém um caráter positivo e negativo, ou seja, de fazer ou não fazer, e tem como destinatário toda e qualquer pessoa, inclusive a jurídica, sem qualquer distinção (CANOTILHO, 2003).

A liberdade de expressão se confunde à própria ideia de liberdade de pensamento, em suas várias formas, sendo exteriorizada com o exercício das demais liberdades relacionadas, quais sejam de comunicação, de religião, de expressão intelectual, artística, científica e cultural e de transmissão e recepção de informações. O mais imperioso, no entanto, é perceber que embora o direito de liberdade de manifestação represente um dos fundamentos essenciais da sociedade democrática, não se pode esquecer que seu exercício encontra seu limite no próprio texto constitucional, que em seu art. 5º, X, assegura o direito a intimidade a vida privada, honra e a imagem, devendo, portanto ser exercido de maneira responsável (CANOTILHO, 2003).

Isso significa que a liberdade de expressão, assim como todos os Direitos Fundamentais, não é absoluta, pois nas hipóteses em que o seu exercício fere o direito constitucionalmente consagrado de outrem, há de existir a devida limitação e punição. Então, mesmo que seja proibida a censura, deve haver a responsabilização daqueles que praticarem abuso no exercício do seu direito (GUERRA, 2017).

5.5.1 A Relatividade dos Direitos Fundamentais

Destarte, nenhum direito fundamental é absoluto. Afinal, conflitos entre os bens jurídicos resguardados por esses direitos são inevitáveis e, nesse caso, não se pode estabelecer a priori qual deles sobrepor-se-á na lide, pois essa questão só poderia ser analisada tendo em vista o caso concreto. Até mesmo o elementar direito à vida tem limitação explícita no Brasil, no inciso XLVII, 'a', do art. 5º, da CF/88, oportunidade em que se contempla a pena de morte em caso de guerra formalmente declarada. Não se pode olvidar, no entanto que essas limitações

também não são ilimitadas, de modo que não se pode restringir os direitos fundamentais além do estritamente necessário (GUERRA, 2017).

Na verdade, tal restrição aos direitos fundamentais só é admitida quando compatível com os ditames constitucionais e quando respeitados os princípios da razoabilidade e da proporcionalidade. Segundo a jurisprudência alemã, acolhida pelo Supremo Tribunal Federal - STF, este princípio da proporcionalidade – que se subdivide nos subprincípios da adequação, da necessidade e da proporcionalidade em sentido estrito – é parâmetro de controle das restrições levadas a cabo pelo Estado em relação aos direitos fundamentais dos cidadãos. Nesse sentido é o entendimento da Suprema Corte:

OS DIREITOS E GARANTIAS INDIVIDUAIS NÃO TÊM CARÁTER ABSOLUTO. Não há, no sistema constitucional brasileiro, direitos ou garantias que se revistam de caráter absoluto, mesmo porque razões de relevante interesse público ou exigências derivadas do princípio de convivência das liberdades legitimam, ainda que excepcionalmente, a adoção, por parte dos órgãos estatais, de medidas restritivas das prerrogativas individuais ou coletivas, desde que respeitados os termos estabelecidos pela própria Constituição. O estatuto constitucional das liberdades públicas, ao delinear o regime jurídico a que estas estão sujeitas - e considerado o substrato ético que as informa - permite que sobre elas incidam limitações de ordem jurídica, destinadas, de um lado, a proteger a integridade do interesse social e, de outro, a assegurar a coexistência harmoniosa das liberdades, pois nenhum direito ou garantia pode ser exercido em detrimento da ordem pública ou com desrespeito aos direitos e garantias de terceiros. STF, Pleno, RMS 23.452/RJ, Relator Ministro Celso de Mello, DJ de 12.05.2000, p. 20.

Existem muitos casos clássicos de colisão de direitos fundamentais, como por exemplo, o direito à informação que entra comumente em conflito com o direito a intimidade; a liberdade de imprensa com o direito à privacidade, entre outros. Os conflitos surgem em razão dos direcionamentos opostos de cada um desses princípios. O direito à informação e a liberdade de expressão, por exemplo, seguem o caminho da transparência, da livre circulação de informação, já os direitos da personalidade, orientam-se no caminho da tranquilidade, do sigilo, da não exposição (GUERRA, 2017).

Independente da solução a ser adotada nesses conflitos sempre existirá a restrição, total ou parcial de um ou dois valores. Pois, todas as circunstâncias envolvendo a colisão de direitos fundamentais são complexas, dependendo do caso concreto e dos argumentos fornecidos pelas partes envolvidas para se determinar o mérito da questão. Dessa forma, evidencia-se a necessidade de enxergar o núcleo essencial de cada bem jurídico e ponderar o que for possível ser ponderado, a fim de resolver a lide. Por essa razão, tais casos devem sofrer um exame constitucional rigoroso, cabendo ao Judiciário exigir a demonstração de efetiva limitação que se justifica diante de um interesse mais importante. Destaque-se que somente será legítima a

restrição ao direito se for atendido o princípio da proporcionalidade, pois a ponderação entre princípios se operacionaliza através dele, conforme determinou o STF (GUERRA, 2017).

O princípio da proporcionalidade funciona como instrumento indispensável para aferir a legitimidade de leis e atos administrativos que restringem direitos fundamentais. Atualmente, sua noção ocupa uma posição destacada no direito Constitucional, posto que se tornou o parâmetro a ser observado, sobretudo em situações legislativas. No Brasil, a proporcionalidade também tem aplicação considerável no judiciário para se garantir a efetividade dos direitos fundamentais constitucionalmente previstos, sendo útil não apenas para verificar a validade material de atos do Poder Legislativo ou do Poder Executivo, mas também para analisar a própria legitimidade de decisões judiciais, servindo, nesse ponto, como verdadeiro limite da atividade jurisdicional (GUERRA, 2017).

Para o STF, outrora inspirado em decisões da Corte Constitucional Alemã, adota-se três dimensões desse princípio: ‘adequação’, ‘necessidade’ e ‘proporcionalidade em sentido estrito’. Será possível uma limitação a um direito fundamental se estiveram presentes, na medida correta, todos esses aspectos. Assim, o julgador ao analisar o caso concreto alusivo a direitos fundamentais deve estar ciente de que sua ordem deve ser adequada, necessária (não excessiva e suficiente) e proporcional em sentido estrito (GUERRA, 2017).

Por adequação pode-se entender que devem ser utilizadas medidas apropriadas ao alcance da finalidade prevista no mandamento que se pretende cumprir. Deve ser respondido o seguinte questionamento: o meio escolhido foi o adequado e pertinente para atingir o resultado almejado? Se não, desrespeitou-se o princípio da proporcionalidade, então a medida deve ser anulada pelo poder judiciário. O subprincípio da necessidade exige que o poder Judiciário apure, dentre as medidas aptas a concessão do fim pretendido, a que produzir menor prejuízo aos envolvidos ou a coletividade. Tem-se que a medida deve ser estritamente necessária, não podendo ser excessiva nem tampouco insuficiente (GUERRA, 2017).

A proporcionalidade em sentido estrito, por sua vez, está ligada a ponderação. Exige-se uma análise das vantagens e desvantagens que a medida trará. Deve ser respondida a seguinte pergunta para verificar sua presença: o benefício alcançado com a adoção da medida selecionada sacrificou direitos fundamentais mais importantes do que ela buscou preservar? Realiza-se, portanto, um exercício de balanceamento ou de ponderação, através do qual o jurista deverá levar em consideração todos os interesses em questão com o objetivo de encontrar uma solução constitucionalmente adequada, embasada em uma argumentação firme, coerente a convincente (GUERRA, 2017).

Isto posto, ao ocorrer a tensão entre dois princípios reconhecidos pelo ordenamento constitucional em vigor, o de menor peso, de acordo com as circunstâncias e condições inerentes ao caso concreto, abdica do seu lugar ao de maior valor. Na problemática em comento, alusiva a criminalização do Funk, de um lado tem-se a liberdade artística e de expressão e do outro a suposta ofensa aos bens jurídicos tais como a paz pública, o pudor público ou mesmo o sentimento religioso, uma vez que algumas músicas fariam apologia à prática de crime, mencionariam atos obscenos, lascivos ou libidinosos ou mesmo expressariam ultraje a prática ou crença religiosa.

5.5.2 Análise jurisprudencial. Funk e Liberdade de Expressão

Nesse ponto é de se analisar algumas jurisprudências, isto é, casos concretos que chegaram ao Poder Judiciário e foram julgados por Tribunais brasileiros que tratam de conflitos entre direitos fundamentais, notadamente envolvendo ofenômeno do Funk e outros bens jurídicos supostamente atingidos pelo movimento em questão. A primeira delas diz respeito a um Recurso Extraordinário com Agravo de número “ARE 1196021”, oriundo Estado de São Paulo, julgado pelo STF em 29 de abril de 2019, que teve como relator o Ministro Edson Fachin. Tratava-se uma Ação Ordinária Civil de Obrigação de Fazer cumulada com Danos Morais movida pela Sociedade Beneficente Muçulmana em desfavor da pessoa jurídica ‘Google’.

De forma mais detalhada, a Sociedade Beneficente Muçulmana tomou conhecimento da existência de diversos vídeos postados na rede social YouTube que exibem a música denominada ‘Passinho do Romano’, uma canção popular de Funk, bem conhecida entre os apreciadores do estilo. Os autores da canção teriam mixado a declamação de trechos do Alcorão, livro sagrado para os muçulmanos, ao ritmo da música, o que, segundo a autora, seria ofensivo à religião e seus fiéis, já que as palavras do livro sagrado somente podem ser recitadas em ‘estado de pureza’, qual seja, dentro do contexto da adoração, da reza e do culto religioso. Afirmando ser um desrespeito à religião islâmica, a autora ingressou com demanda em face da responsável pela manutenção do site YouTube, a provedora de hospedagem Google, para obter a remoção dos vídeos por ela identificados na rede; suas futuras e eventuais postagens de idêntico conteúdo, bem como a condenação da ré ao pagamento de danos morais.

De forma mais detalhada, o vídeo trata-se de mixagem entre a música de Funk ‘Passinho do Romano’ e áudios com expressões sagrados do Islã. A mídia tem início com a mencionada música seguida dos dizeres do profeta Muhammad: “*Qala Rassulullah, salla Allahu alaihi wa salam Khamssaton laissa lahom Kaffara... Allah Allah...*”, em português, “que a Paz e a Benção de Deus estejam sobre ele”. Para os muçulmanos, os dizeres do profeta Muhammad são

sagrados e devem ser recitados somente em ocasiões de seriedade e respeito, de modo que mixagens são consideradas blasfêmias, pois o estilo e a letra da música detêm cunho libidinoso. Por sua vez, a transcrição da letra musical “Passinho do Romano”.

Eu já to loko, já to crazy, to ficando embrazado,
Lança o Passinho do Romano
Mas não mostra minha cara porque eu sou envergonhado.
Faz o pa, faz o pa, faz o Passinho do Romano
Faz o pa, faz o pa, faz o Passinho do Romano
Mas não mostra minha cara porque eu sou envergonhado
Mas aquele que eu tô com vergonha, tô com vergonha
Lança o Passinho do Romano, lança o passinho do Romano
Essa é nova do Dadinho esse Passinho ta pegando
Faz o pa, faz o pa, faz o Passinho do Romano
Faz o pa, faz o pa, faz o Passinho do Romano
Mas aquele que eu to com vergonha, to com vergonha.

A pretensão, porém, não logrou o êxito pretendido, uma vez que a sentença de mérito julgou improcedente o pedido. Efetuando a ponderação dos princípios da liberdade religiosa e da liberdade de expressão, a Magistrada, o Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo – TJ/SP e o Superior Tribunal de Justiça - STJ consideraram que, embora efetivamente utilizados trechos do Alcorão nos vídeos, não haveria qualquer discurso discriminatório ou declaração de ódio que induzisse a conclusão de que efetivamente houve violação da liberdade de crença e de culto. Irresignada a parte autora recorreu ao STF que manteve na íntegra a sentença, resistindo à impugnação da recorrente.

Todos os julgadores que se manifestaram nos autos do processo entenderam que no plano constitucional, tanto a liberdade religiosa quanto a liberdade de expressão da atividade artística e intelectual são consideradas garantias individuais, invioláveis e livres nos termos do art. 5º, incisos VI e IX da CF. Sendo assim, é absolutamente pacífico que a liberdade de consciência e de crença não pode ser violada, sendo assegurado a todo aquele que professa um credo a devida proteção dos locais em que se descortinam suas liturgias. Da mesma maneira é a liberdade de expressão da atividade artística, que pode ser exercida por qualquer pessoa, independentemente de censura ou licença.

Segundo os julgadores, no caso concreto, os vídeos e a música não feriram a inviolabilidade da liberdade de crença da comunidade muçulmana. Posto que, não havia a presença do denominado ‘*hate speech*’ (discurso de ódio) na sua letra, já que a música sequer mencionou ou fez alusão, positiva ou negativa, ao islamismo e seus seguidores, mas tão somente abordou uma frase do Alcorão.

Sendo assim, não se caracterizaria o discurso de ódio, que muitas vezes vem atrelada ao incitamento ao ódio por meio de declarações ou manifestações, que versam, expressa e

negativamente, sobre temas como etnia, raças, religião, orientação sexual ou qualquer outra característica de um indivíduo ou grupo de indivíduos. Somente se estivesse caracterizado, na letra da canção, discurso de ódio ou discriminatório, seria possível reconhecer de pronto a existência de ato que extrapolasse o limite tangível da liberdade de expressão, e a consequente necessidade de fazer prevalecer a inviolabilidade da crença religiosa. Nesse sentido, para os desembargadores do TJ/SP:

Haveria, para tanto, a necessidade de se demonstrar a existência de um liame claro a revelar a intenção de ridicularizar ou escandalizar a fé alheia, que está ausente de modo evidente na espécie. E indo mais além, mesmo na hipótese de existência de uma crítica direta ou ofensa, ainda haveria a necessidade de um juízo de ponderação entre princípios, com o sopesamento entre a intensidade da restrição à liberdade de crença e a importância da realização do direito à liberdade de expressão que com ela colide. Em outras palavras, eventual ofensa ou crítica deveria ter peso negativo suficiente sobre a inviolabilidade de crença para justificar a adoção da medida de censura. Isso porque a liberdade do agente é a regra; a restrição dessa liberdade, a exceção.

O segundo caso diz respeito ao Mandado de Segurança nº 0020872-73.2012.8.08.0048 impetrado pela pessoa jurídica ‘Vips Shows Eventos Ltda Me’ contra o Prefeito do Município de Serra – ES, no qual a impetrante, almejava suspender o ato do Prefeito de Serra que havia proibido, por meio do Decreto Municipal nº 1.458/01, a realização de Bailes Funk na região. A parte autora alegou em sua defesa que o mencionado Decreto Municipal era inconstitucional, tanto porque usurpava a competência da União para tratar de matéria que dizia respeito ao Direito Civil e Empresarial, cabendo à Lei Federal a atribuição de regular diversões e espetáculos públicos, bem como que a conduta do Prefeito de Serra violaria o princípio da Livre Iniciativa, sendo um ato discriminatório e de segregação contra a expressão cultural do Funk e seus participantes.

O regulamento em questão proibiu a realização de bailes funk no território do Município de Serra-RS, sob a justificativa de combate à violência, ao dispor que a criminalidade, notadamente o tráfico de drogas, estaria presente no evento em alta escala. Os Julgadores responsáveis pelo caso entenderam de fato que competiria privativamente à União legislar sobre a regulamentação de diversão e espetáculos públicos, conforme o artigo 220, §3º, inciso I da Constituição Federal de 1988. Todavia, a fundamentação mais considerável, insculpida na Sentença e dos Acórdãos, tendo em vista a pertinência com o presente estudo, diz respeito à liberdade de manifestação do pensamento, de criação, de expressão e de informação que não pode sofrer qualquer restrição imotivada ou desproporcional. No entendimento dos julgadores:

Ademais, proibir a realização de bailes “funks” nada mais é do que ofender diretamente os princípios da liberdade de expressão, de reunião e de isonomia. Nesse sentido, como uma manifestação cultural brasileira típica, não deve ser estigmatizada, o que caracterizaria preconceito, outrora cometido contra a capoeira, as religiões de matriz africana, os batuques e o samba.

Mais uma vez é evidente a vontade de alguns segmentos sociais em criminalizar, censurar ou interditar um movimento cultural, como ocorreu no Município de Serra-RS. Trata-se de conduta inaceitável, revestida com ares de suposta legalidade, que reforça o preconceito sobre a população frequentadora dos mencionados eventos, ofendendo de forma direta a dignidade da pessoa humana, princípio basilar do ordenamento jurídico brasileiro. O referido caso chegou até o STF que manteve na íntegra as decisões anteriores que, por sua vez, destacaram o conteúdo antidemocrático do Decreto, uma vez manifesta a latente censura a uma manifestação cultural popular.

Ademais, o Estado pode e deve, quando necessário, exercer o seu Poder de Polícia, a fim de combater delitos de toda e qualquer ordem em reuniões da coletividade, sejam elas situadas em bailes funk, festas de forró, clubes elitizados da zona franca de São Paulo ou até mesmo nas praias turísticas do Rio de Janeiro. Proibir os bailes funk sob o argumento de que neste meio se desenvolvem o crime e a violência, como foi feito de forma indiscriminada no passado e até mesmo hoje, implica, em primeiro lugar, generalizar, discriminar e oprimir o comportamento daqueles que frequentam tais eventos, bem como atesta a ineficiência estatal em lidar com a criminalidade elevando o Funk a um *status* de bode expiatório.

Com base nos dois julgados supracitados evidencia-se, na prática, como o Judiciário deve utilizar um juízo de ponderação entre princípios e direitos fundamentais, como por exemplo, de um lado o sopesamento entre a liberdade religiosa e o sossego público, e do outro a importância de efetivar-se o direito à liberdade de expressão que com eles colidem. Eventual ofensa ou crítica a esta ordem deve ter peso negativo suficiente sobre os referidos bens jurídicos para justificar a adoção da medida de censura. Isso porque a liberdade de expressão é a regra; a restrição dessa liberdade, a exceção.

6 PRODUTO

O produto foi baseado na Perspectiva Crítica da Biblioteconomia, que defende uma atuação mais ativa do bibliotecário, não só como administrador tecnicista e organizacional, mas sim como agente de emergência cultural, numa prática libertadora, transgressora, proporcionando o surgimento da criação. Assim, será confeccionada uma cartilha ilustrativa sobre o tema, intitulado: ‘Funk, educar ou criminalizar?’. Nele serão trabalhadas as perspectivas musicais narradas com um caráter educativo elucidando pontos importantes da pesquisa.

Para a confecção da referida cartilha definiu-se três etapas que devem ser seguidas durante o seu desenvolvimento: a apresentação, a interpretação das músicas escolhidas e o assunto central da publicação. Destarte, com base nessas diretrizes, será elaborada a produção do material. Será garantida ênfase e prioridade as informações mais relevantes sobre o tema em estudo, que serão tratadas da maneira mais objetiva possível, reduzindo-se todo tipo de informação demasiadamente excessiva, haja vista a própria natureza da cartilha. Buscar-se-á a facilitação da leitura e a simplificação visual do conteúdo, através de uma linguagem textual compreensível para a maior parte das pessoas, independente do seu grau de formação, e uma diagramação ajustada com um visual suave e limpo.

Estabeleceu-se, ainda, a utilização de algumas regras na formatação do produto: como o uso de letras maiores do que as usuais, de boa definição e sem contraste de cores ao fundo; ilustrações claras que remetessem efetivamente ao texto; frases e parágrafos curtos e sintéticos que concentrassem uma informação de cada vez; espaçamentos generosos entre parágrafos e entre linhas e a adoção de um texto capaz de atrair à atenção do usuário a leitura.

O material terá caráter educativo e deverá expressar pontos importantes da pesquisa como o conceito e a origem do Funk, sua expressão como manifestação de cultura, os aspectos contraculturais ali existentes, a íntima relação do Funk com a questão da identidade negra, a influência que ele sofre da indústria cultural e da cultura de massa, o machismo, consumismo e violência presentes em suas letras e também os pontos relacionados à sua criminalização.

A cartilha terá como alvo os alunos do ensino médio de escolas privadas e públicas do Município de Juazeiro do Norte-CE, cuja abordagem utilizada para solicitar a contribuição do público na pesquisa se constituirá de um convite pessoal para aqueles que se encontrarem nas dependências da instituição de ensino, sobretudo, no vão ou pátio principal, em horário e dia ainda a serem ajustados. O público será solicitado a ver o conteúdo da cartilha e validar ou não os aspectos relacionados à linguagem e as ilustrações contidas no material; ler os pontos

explicativos, interpretar as letras de músicas trazidas e, por fim, fazer uma avaliação geral quanto à pertinência temática, bem como dos aspectos metodológicos utilizados.

Para a confecção do produto se recorrerá a um profissional especializado na diagramação da cartilha, bem como na edição para um material passível de impressão. A formatação em geral (tamanho e tipagem da fonte, espaçamentos, parágrafos, estilo) e o número de páginas, serão decididos no final da pesquisa.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo direcionou-se à análise da problemática sociojurídica ligada ao Funk e a sua criminalização, sobretudo, os aspectos conceituais e epistemológicos da informação e da informação musical conexas ao fenômeno funkeiro. Isso com vistas a esclarecer que a informação musical, presente no Funk, é um fruto e ao mesmo tempo um instrumento impulsionador da construção da identidade coletiva negra no Brasil.

Para tanto, o problema da pesquisa levantou o seguinte questionamento: qual seria a contribuição do Funk como movimento social, político e cultural em contraponto à tentativa de criminalização no contexto do papel crítico da Biblioteconomia contemporânea? Nesse viés, foi elaborada uma hipótese no sentido de que o Funk contribui como manifestação que emana do povo de ordem social, política e cultural, uma vez que seu nascedouro de cunho popular abrange vivências coletivas. No azo, entendeu-se, também, que a pretensão por sua ilicitude está ligada ao racismo para com a população negra, sobretudo, da favela e que a Biblioteconomia pode exercer um papel de excelência quando da mediação da informação presente no Funk e disseminada à população.

Na fase de coleta de dados optou-se pela utilização de uma base de conteúdo que tivesse relevância no universo do Funk, principalmente na disseminação da informação. Portando, foi escolhida a plataforma digital KondZilla, atualmente o maior canal do YouTube Brasil, e o segundo maior canal de música do mundo, responsável pela produção de conteúdo audiovisual de música eletrônica de periferia do Brasil, sobretudo, do gênero Funk.

A coleta de dados teve como recorte quantitativo os vídeos com mais de 300 (trezentos) milhões de visualizações e foi atualizado até o dia 15 de abril de 2020, de modo que foram recuperados 14 registros. Seleccionadas as canções, partiu-se para reunião das letras das músicas, retiradas do site Vagalume, responsável por exibir e traduzir letras de músicas na internet. Como ferramenta para análise e interpretação dos dados coletados, foi utilizada a Análise de Conteúdo, que é uma metodologia voltada às ciências sociais baseada em estudos de conteúdo de textos que parte de uma perspectiva quantitativa, analisando numericamente a frequência de ocorrência de determinados termos.

A partir do conteúdo manifesto nas músicas buscou-se um sentido de coesão e interpretação artística e textual para criação das categorias. Destarte, foram elencadas duas principais categorias, quais sejam ‘cultura de massa’ e ‘contracultura’, cada qual contendo duas subcategorias, isto é, ‘consumismo e machismo’ e ‘dança e erotismo’, respectivamente. As 14 músicas foram classificadas individualmente, portanto, interpretou-se todos os refrões e

estrofes das unidades de canção atribuindo a cada uma delas uma categoria e subcategoria. Em seguida todo o conteúdo das letras das músicas já classificadas foi copiado para o programa *online* denominado ‘Grupo de Linguística da Insite’, responsável por calcular o número e a frequência de palavras e símbolos em um texto.

Os resultados identificaram que as músicas de Funk mais vistas no YouTube versavam basicamente sobre dança, notadamente, rebolado, romance/erotismo e bens de consumo, emanando traços de consumismo, contracultura e machismo. Nas 14 músicas analisadas não foi possível extrair uma ideia mais objetiva e direta sobre traços de identidade negra. Com base nisso foi possível entender que a Indústria Cultural exerce uma gigantesca influência no universo do Funk, padronizando suas músicas nos ditames das expectativas do mercado.

Também foi possível constatar no levantamento o caráter contracultural do Funk, notadamente no viés mais erótico e dançante. Todavia, não se pode olvidar que a presente pesquisa tinha como objetivo geral discutir o processo de construção coletivo da identidade negra a partir da informação musical presente no Funk, através de uma abordagem histórica, sociológica e comparativa. Destarte, por mais que o levantamento e análise dos dados não tenha encontrado menções diretas a questões identitárias negras, a própria abordagem histórica desenvolvida no trabalho se encarregou de ressaltá-la. Evidenciou-se que o Funk é um fenômeno periférico, sobretudo devido a sua origem nas favelas cariocas. Em várias outras canções interpretadas no corpo da dissertação foi possível enxergar a importância simbólica que esse fenômeno tem com a identidade e autodeterminação da população negra, sobretudo, das comunidades.

Verificou-se, outrossim, que a biblioteconomia pode de fato ajudar na mediação da informação presente no Funk e disseminada à população, uma vez que o bibliotecário é um profissional que atua na preservação, organização e, sobretudo, na disseminação da informação, tornando-se o mecanismo de acessibilidade entre a informação e o usuário e, transmitindo a ele o melhor conteúdo, seja através da disseminação de músicas de Funk no ciberespaço que tratem de questões profícuas para a sociedade, com conteúdo sociopolíticos, de gênero e raça, por exemplo, seja na própria biblioteca que deve ser um ambiente de efervescência cultural.

No que pertine a questão da criminalização ficou evidente que apesar da fama generalizada, o Funk ainda é produzido e disseminado majoritariamente pela população negra. Sua pretensa criminalização está enraizada ao racismo estrutural e insere-se numa norma mais ampla de criminalização caracterizada pela seletividade. Determinadas práticas culturais produzidas ou consumidas de maneira predominante pela juventude pobre e negra são objeto

de uma política penal em detrimento de uma política cultura. A história, a repressão e a suposta ligação dos arrastões com o Funk no Brasil legitimaram essa afirmação.

Neste contexto, entre possíveis soluções para a problemática em estudo, podemos apontar a promoção da educação sobre o Funk nas escolas, orientando sobre a importância de entender a sua origem, as questões profícuas que ele tem a oferecer, bem como os pontos negativos que precisam ser problematizados e conversados para que, por exemplo, a violência, o machismo e consumismo não sejam naturalizados nesse universo. A referida solução vai de encontro ao produto da pesquisa que visa a construção de uma cartilha educativa voltada às escolas com o intuito de educar e não criminalizar ou censurar o fenômeno em questão.

Espera-se com esta dissertação contribuir na qualidade da fonte de pesquisa acerca do cerne de estudo, bem como futuros trabalhos acadêmicos, através das informações aqui expostas. Tratou-se sobre a problemática sociojurídica ligada ao Funk, sua criminalização e os aspectos conceituais e epistemológicos da informação e da informação musical conexas ao fenômeno funkeiro. No mesmo sentido foi desenvolvida a questão da construção da identidade coletiva negra no Brasil no prisma do Funk. Logicamente o tema não foi exaurido e o trabalho pode abrir um leque de pesquisas mais estreitas caso desejado.

REFERÊNCIAS

- AFONSO, Marcelo. **Anexo ao memorando nº 43/17 – SCOM**. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=5299757&disposition=inline> Acesso em: 04 set. 2017.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **O Nordeste de Saia Rodada e Calcinha Preta ou as Novas Faces do Regionalismo e do Machismo no Nordeste**. A Reinvenção do Nordeste. Fortaleza. Serviço Social do Comércio, 2010.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O Nordeste de saia rodada e calcinha preta ou as novas faces do regionalismo e do machismo no Nordeste. In: QUEIROZ, André (org.). **Arte e pensamento: a reinvenção do Nordeste**. Fortaleza: Serviço Social do Comércio-AR/CE, 2012, pp.61-87.
- ALMEIDA JUNIOR. **Sociedade e Biblioteconomia**. São Paulo: Polis, 1997.
- ALMEIDA SILVIO. **Racismo Estrutual**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Biblioteconomia: Fundamentos e Desafios Contemporâneos. **Folha de Rosto: Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v.3, n. 1, p. 68-79, jan./jun., 2017. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/52697>. Acesso em: 08 jul. 2020.
- BAISLEY, E. Genocide and constructions of Hutu and Tutsi in radio propaganda. **Race & Class**. Londres: **Institute of Race Relations**, v. 55, n.3, p. 38-59. 2014. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/home/rac>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2020.
- BARATTA, Alessandro. **Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal: introdução à sociologia do direito penal**. Trad. Juarez Cirino dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. Revan: Instituto Carioca de Criminologia. 2002.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BRÄSCHER, M.; CAFÉ, L. Organização da Informação ou Organização do Conhecimento? In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA/USP. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2008. ENANCIB.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1989.

BURKE, P. **Uma História Social do Conhecimento**; de Gutemberg a Diderot. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CANOTILHO, Jose Joaquim Gomes. **Direito Constitucional e Teoria da Constituição**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2003.

CAPURRO, R.; HJORLAND, B. The concept of information. **Annual Review of Information Science & Tecnology**. v.37, cap.8, p.343-401. 2003.

CANDÉ, R. de. **História universal da música**: volume 2. Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARVALHO, Cesar. **Contracultura, Drogas e Mídia**: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, In. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002.

CARVALHO SILVA, Jonathas Luiz. Normatividade, tecnicidade e/ou cientificidade da Biblioteconomia. **TransInformação**, v. 25, n.1, p. 5-17, jan./abr., 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-37862013000100001. Acesso em: 07 jul. 2020.

CERVO, Amado Luiz; BERVIAN, Pedro Alcino; SILVA, Roberto da. **Metodologia Científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. In. Crítica y emancipación: **Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Buenos Aires, 2008. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf> Acesso em: 01 ago. 2017.

CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP e Imprensa Oficial SP, 1998.

COSTA, Belarmino César Guimarães da. Barbárie estética e produção jornalística: a atualidade do conceito de indústria cultural. **Educação & Sociedade**, v. 22, n. 76, 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302001000300007&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 08 jul. 2020.

CURRÁS, Emília. **Ontologias, taxonomias em teoria de sistemas e sistemática**. Tradução Jaime Robredo. Brasília: Thesaurus, 2010.

CYNROT, Danilo. **A Criminalização do Funk sob a Perspectiva da Teoria Crítica**. Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

DAHLBERG, I. **Knowledge Organization**. 2006. Disponível em: http://www.db.dk/bh/lifeboat_ko/CONCEPTS/knowledge_organization_Dahlberg.htm Acesso em: 20 abr. 2019.

ELBERT, Carlos Alberto. **Novo Manual Básico de Criminologia**. Porto Alegre. Editora Livraria do Advogado, 2009.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FERNANDEZ-MOLINA, Juan Carlos. Enfoques objetivo y subjetivo del concepto de información. **Revista Española de Documentación Científica**, v. 17, n. 3, p. 320-331, 1994.

FACINA, Adriana. **Consumo Favela**. 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/5453023/Consumo_favela. Acesso em: 19 abr. 2020.

FLAUZINA, A. **Corpo Negro Estendido no Chão**. O Sistema Penal e o Projeto Genocida do Estado Brasileiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

FLUSSER, V. A biblioteca como um instrumento de ação cultural. **Revista da Escola de Biblioteconomia da UFMG**, v. 12, n. 2, p. 145-169, 1983. Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000001973/cc8a9f2c8653ddd2828ca32164b598f8/>. Acesso em: 08 jul. 2020.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GERRA, Sidney. **Direitos humanos: Curso elementar**. 5. ed. Rio de Janeiro: Saraiva, 2017.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**. Uma breve história da humanidade. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **A política do hip hop nas favelas brasileiras**. Instituto de Estudos Sócio Econômico. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/51989405/A-politica-do-hip-hop-nas-favelas-brasileiras>. Acesso em: 20 abr. 2019.

KARNER, C. **Ethnicity and everyday life**. Londres: Routledge, 2007.

LE COADIC, Yves-François. **A Ciência da Informação**. 2. ed. Brasília: Ed. Briquet de Lemos, 2004.

LAHARY, Dominique. Bibliothéconomie. In: CACALY, Serge (Coord.). **Dictionnaire encyclopédique de l'information et de ladocumentation**. Paris: Nathan, 1997.

LOPES, Adriana Carvalho. Cidade do Funk: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas. **Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2012.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MENDONÇA, Cláudio. Povo brasileiro miscigenação e racismo. **Uol educação**, 2007. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/geografia/povo-brasileiro-miscigenacao-e-racismo.htm>. Acesso em: 05 maio 2017.

MENDONÇA, Kleber. A Onda do Arrastão. In: **Discursos Sediciosos: crime, direito e sociedade**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos/Instituto Carioca de Criminologia. 1999.

MIOZZO, Pablo Castro. O Princípio da Proibição do Retrocesso Social e sua Previsão Constitucional: uma mudança de paradigma no tocante ao dever estatal de concretização dos direitos fundamentais no Brasil. **Revista Destaque Jurídico**. São Paulo, p. 55-79. 2010.

MINAYO, Maria C. de Souza. Laços Perigosos entre Machismo e Violência. **Ciência & Saúde Coletiva**, n. 10(1). p. 18-34, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/csc/v10n1/a03cv10n1>. Acesso em: 06 jun. 2018.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional Versus Identidade Negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. 8. ed. Brasiliense, 1992.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. **Princípios Básicos da Música para a Juventude**. 33. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 1989.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Paulo Silvino. **Etnocentrismo**. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/sociologia/etnocentrismo.htm>. Acesso em: 01 set. 2017.

SANTOS, Jucelino; RAMIRES, Vicentina. Música, Ideologia e Relações de Poder: A imagem da Mulher nas Letras de Funk. **Revista Ártemis**, Recife, 2017.

SEMIDÃO, Rafael Aparecido Moron. Dados, informação e conhecimento: elementos de análise conceitual. **DataGramZero - Revista de Informação** - v.14 n.4 ago, 2014. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/article/download/52967>. Acesso em: 07 jul. 2020.

SILVA, Daniel Ribeiro. **Adorno e a Indústria Cultural**. Ano I. n. 04, maio, 2002. Disponível em: http://www.urutagua.uem.br/04fil_silva.htm#_ftn1. Acesso em: 05 jun. 2018.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural**. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, J. C.; GOMES, H. F. Conceitos de informação na Ciência da Informação: percepções analíticas, proposições e categorizações. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 25, n. 1, p. 157, 5 fev. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/145>. Acesso em: 12 out. 2018.

SILVA JÚNIOR., Hédio. Direito Penal em Preto e Branco. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**, v. 7, n. 27, p. 327–338, jul./set., 1999. Disponível em: http://biblioteca2.senado.gov.br:8991/F/?func=item-global&doc_library=SEN01&doc_number=000557242. Acesso em: 07 jul. 2020.

SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. **1976: Movimento Black Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SCHAFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1991.

SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra (Org.). **Bens culturais e direitos humanos**. São Paulo: Sesc, 2015.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TAVARES, Pedro Henrique. Como Surgiu o Funk. **Revista Superinteressante**, São Paulo. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-o-funk>. Acesso em 10 out. 2018.

TAYLOR, A. G. **The organization of the information**. 2. ed. Westport: Libraries Unlimited, 2004.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

WILSON, Tom. **Information science and research methods**: kninická a informacná veda (Library and Information Science). Bratislava, Slovak Republic: Department of Library and Information Science, Comenius University, 2002.

ZALUAR, Alba. **Integração Perversa: Pobreza e Tráfico de Drogas**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004.