

O Funk como instrumento contra-colonial.¹

Maria Alice Souza Silva. UFES, Espírito Santo, Brasil.

Resumo: Este ensaio é fruto do trabalho de conclusão do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo, que teve como objetivo a análise cultural da construção da estética funk e suas implicações na sociedade colonialista brasileira. A partir dos resultados pode-se elucidar o potencial político e contra-colonial do funk, que, ao mesmo tempo que sucinta na perseguição ao ritmo, agrega a ele o poder de sobrevivência e (re)invenção. O objetivo deste ensaio é analisar as diferentes perseguições sofridas pelo funk – institucionais, morais, acadêmicas, políticas, etc.– em busca de semelhanças morais e ontológicas entre os eventos e os perseguidores. Também é objetivo aqui, contrapor os argumentos que estruturam tais perseguições a partir de uma análise crítica do que o funk e a sua estética implicam em uma sociedade em constante colonização. Também é parte central na metodologia a análise e exposição de letras de funk, a fim de estreitar o espaço entre as produções acadêmicas e os saberes localizados.

Palavras chaves: Funk, colonização, cultura negra.

Funk é (qual) cultura?

Entendido como um estilo e marco identitário, o funk, cujo código mais difundido é a música (DAYRELL, 2002; VIANNA, 1988), tem sido alvo de numerosos estudos. Nestes, tem-se reconhecido que o gênero é resultante de um amplo processo de hibridização.

Nestor Garcia Canclini (1995), afirma que a hibridização implica em processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas culturais, que existem de formas separadas, se combinam e geram novas estruturas e/ou objetos diversos. Essa definição tanto explica o processo de hibridização do funk em termos de identidades culturais, como em suas fusões musicais e rítmicas, visto que os correntes musicais que o influenciaram, ou que ainda o influenciam, originam-se igualmente de estruturas e práticas culturais específicas. Linhares e Borém, desenvolvem uma definição de hibridização focalizada na musicalidade brasileira, nas palavras deles:

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

Entende-se aqui que uma linguagem híbrida resulta da convergência de duas ou mais linguagens distintas, em cuja síntese os elementos constituintes das linguagens anteriores podem se fundir em uma nova linguagem com novas características. Algumas vezes a hibridação rompe com dicotomias anteriores, integrando valores aparentemente não-compatíveis, configurando novos espaços para o exercício da criação, convidando a tríade compositor-intérprete-ouvinte para uma reflexão sobre objetos ou práticas históricas consolidadas, já que os traços característicos dos sistemas que se hibridizam ora permanecem reconhecíveis, ora se fundem. (LINHARES, Leonardo Barreto; BORÉM, Fausto. 2010 p. 14)

Embora do processo de hibridização do funk resulte em um objeto novo, que quebra dicotomias e normas de criação, e muitas vezes máscara suas correntes influentes, muitos são os pesquisadores que buscam pela origem de tais influências, seja em outros ritmos musicais como no blues e no jazz, ou em atabaques típicos das religiões de matriz africana.

Popularizado no Brasil no início da década de 80, o funk ganha vida inicialmente no centro do Rio de Janeiro. Esse gênero musical rapidamente se tornou objeto de pesquisas antropológicas, despertando o interesse de estudiosos. Um dos pioneiros a estudar o ritmo no Brasil foi Hermano Vianna, que abordou o assunto em sua dissertação intitulada “*O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos (1988)*”. Ao investigar o histórico do funk, o autor faz uma distinção entre duas categorias: o “internacional” e o “carioca”.

Uma breve história da música negra norte-americana é imprescindível para entender o que acontece nos bailes cariocas. Não é necessário descobrir onde tudo teve início. África? Plantações de algodão? Igrejas protestantes? (Vianna, 1988, p. 44)

É com esse trecho que Vianna começa o texto sobre a origem do funk que ao final vai afirmar ser derivado do soul norte-americano (VIANNA, 1988). Nesse sentido, evidencia-se o processo de hibridização do qual surgiu o funk, entretanto, outra coisa está evidente, a influência da cultura negra nesse processo. É nesse sentido que a cultura funk será tratada aqui, como fruto de um processo nítido de hibridização em que a cultura negra evidencia-se. Dessa forma, buscaremos elucidar a influência da cultura negra nas implicações geradas pelo ritmo e estilo funk.

De qual cultura negra estamos falando?

Para falar de cultura negra, cabe pontuar que só nos é possível falar da raça (ou do racismo), numa linguagem totalmente imperfeita, dúbia, diria até desadequada (MBEMBE, 2014: 25). Nesse sentido, os mesmos motivos pelos quais se estabelece essa imensa dificuldade em falar de raça também é o que dificulta as discussões acerca da cultura negra. Isso porque, nos primórdios, o Negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades europeias, a mesma coisa (2014: 10). Evidencio abaixo sobre a invenção da raça, e, conseqüentemente, do negro:

A primeira grande classificação das raças levada a cabo por Buffon ocorreu num ambiente em que a linguagem acerca dos mundos outros era construída a partir dos preconceitos mais ingênuos e sensualistas, e formas de vida extremamente complexas são trazidas à pura simplicidade dos epítetos. (MBEMBE, 2014, p. 38)

Dessa forma, a invenção da raça se estabelece amparada nos sentidos daqueles que a criam. Estes, pela ausência de equipamentos capazes de transcrever e compreender complexidades alheias — ou por mero desmazelo teórico —, simplificam o que é racializado até que caibam dentro de seu próprio entendimento. Nesse sentido, a aplicabilidade da raça está condicionada ao contraste existente entre os providos e os provedores dela. Portanto, falar das raças, é, antes de mais, assinalar uma ausência — a ausência do mesmo — ou ainda uma presença segunda, a de monstros e de fósseis. (MBEMBE p-39). No entanto, a invenção do “negro” também assinala a sua utilidade como mecanismo de colonização, como nos lembra Nego Bispo:

No entanto, os povos africanos, assim como os povos pindorâmicos, também se rebelaram contra o trabalho escravo e possuem as suas diversas autodenominações. Os colonizadores, ao chamá-los apenas de "negros", estavam utilizando a mesma estratégia usada contra os povos pindorâmicos de quebra da identidade por meio da técnica da domesticação. (BISPO, Antônio. 2010, p. 27-28)

Assim, a dificuldade em falar de cultura negra se estabelece, a princípio, devido à imprecisão teórica do que é o negro e a raça, bem como ao contexto colonial sob o qual tais conceitos foram inventados. Entretanto, tal imprecisão também pode ser observada na conceitualização de cultura, pois, assim como a raça, essa também possui seu momento de invenção, como traz Roy Wagner:

(...)poderíamos dizer que um antropólogo "inventa" a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação - por consistir em seus próprios atos e experiências - é mais "real" do que as coisas que ela "relaciona". No entanto, essa explicação somente se

justifica se compreendemos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia. (WAGNER. 1975, p.35)

A condicionante exposta por Wagner para a invenção da cultura — o processo ocorrer de forma objetiva e por meio de aprendizado — não é aplicável à invenção do Negro, uma vez que o processo de invenção da raça se estrutura através de preconceitos mais do que de observações. No entanto, muitas são as semelhanças dos dois processos, visto que o contraste entre as partes ainda é uma condicionante para a invenção da cultura. Nesse sentido, a cultura negra é inventada mediante dois contrastes, e, é esse o motivo de sua suma dificuldade em ser traçada.

Os problemas advindos do contexto da invenção do Negro, bem como o da invenção da cultura negra, poderiam ser exemplificados de inúmeras formas, a começar pela produção acadêmica responsável por fomentar tais debates, como sabiamente pontua Abu-Loghod, a antropologia, vem de uma longa história de tímida oposição ao racismo (2018: 199). Portanto, reitera-se que só se é possível falar de raça — ainda mais quando em contextos acadêmicos — numa linguagem totalmente dúbia. Então, como pontuar de que maneiras a cultura negra se evidencia dentro do funk?

Muitas podem ser as abordagens utilizadas para tal, desde uma análise minuciosa dos beats², à procura de alguma semelhança com algo que julguemos ser típico de culturas negras, à investigação da chegada do ritmo ao Brasil. Apesar de ambas abordagens corroborarem na evidenciação do Negro dentro do universo funk, não é por essa direção que caminha a seguinte pesquisa, visto que o ponto em que chegamos até aqui nos leva ao entendimento de que as categorias que nos são atribuídas foram inventadas por corpos dessemelhantes aos nossos — ou antagônicos.

Buscaremos então elementos que evidenciam a cultura negra dentro do cenário brasileiro de colonização contínua. Dessa forma, é possível chegar ao entendimento que um dos elementos essenciais da cultura negra é justamente o fato de ser inventada e reinventada em oposição àqueles que a inventaram — ao mesmo tempo que a serviço deles. Como nos lembra Achille Mbembe:

² “Beat” é o tempo de medição ou pulso de um som. Em tradução livre: Batida.

o Negro não existe, no entanto, enquanto tal. É constantemente produzido. Produzir o Negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento. (MBEMBE, 2014, p.40)

O referido trecho expõe, ainda, outro elemento sobre a constituição do Negro e de sua cultura: a sobrevivência. Pois, se a todo momento o Negro é reinventado a serviço de seus inventores, tampouco poderia deixar de existir, visto que, ao findar-se os servos, findam-se os senhores. Dessa forma, ao procurar dentro do universo funk manifestações da cultura negra, voltaremos nossas atenções para dois elementos principais na construção desta: a (re)invenção e a sobrevivência. Sob essa perspectiva, como é expresso dentro do funk o caráter inventivo da cultura Negra?

Para falar de invenção, começarei evidenciando dois cenários: o primeiro sendo a invenção do Negro, sob o qual os inventores, ao mesmo passo que possuíam o domínio da conceitualização da ‘raça’, também eram providos do domínio da vida das pessoas racializadas mediante ao processo de escravidão; e o segundo, a invenção da cultura, sob o qual os inventores possuíam o domínio da linguagem acadêmica adequada e, por isso, o poder da categorização e conceitualização. Aqui há algo comum aos dois cenários: o domínio da linguagem — e é este que, neste momento, nos interessa evidenciar dentro do universo funk.

*A língua é o chicote do corpo*³

“Agora, meu quer-ido, antes que você exploda em fúria deveria reparar se conhece seus fatos ou se meramente conhece suas frases.”⁴

Frantz Fanon (1952), em seu livro *“Pele negra, máscaras brancas”*, atribui demasiada importância ao fenômeno da linguagem, expondo seu papel crucial no processo de constante colonização sofrido por pessoas negras antilhanas que viviam em solo europeu. O autor afirma que “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização (1952:33)”. Assim, Fanon expõe o poder colonizador da língua, isto é evidenciado em todo seu texto, em palavras do autor:

³ Referência a música “A Língua é o Chicote do Corpo” de MC Kadu e produção de DJ Nene, 2022.

⁴ HURSTON, Zora Neale. O sistema ‘negro de estimação’. In: _____. Fire!!! Textos escolhidos de Zora Neale Hurston. Tradução de Carolina de Jesus. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 13-16.

Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê aonde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência [...] (FANON, Frantz. 2008)

A partir das falas de Fanon, podemos compreender a potência colonizadora atribuída ao domínio da linguagem e o protagonismo da mesma na categorização e definição cultural. O ser quando não possui a linguagem, perde também o mundo que por ela é expresso e definido – no contexto desse texto, a linguagem acadêmica e o mundo que ela inventou. Diante disso, buscaremos elucidar como o funk lida com o protagonismo da linguagem e seu teor colonizador. Para tal, trago uma passagem do trabalho da antropóloga Mylene Mizrahi, intitulado “*A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra (2014)*”, onde a autora, através de uma etnografia minuciosa do cantor Mr. Catra, esmiúça questões sobre a linguagem dentro da estética funk:

(...) não pretendo afirmar que as palavras não agem ou que a letra das músicas não possui significado nem conexão com o social e a realidade. Mas o que se afigura é que a agência do som parece ultrapassar a das palavras. [...] A definição do estilo musical funk reside não em seu conteúdo mas em sua forma, como mostrou Gonçalves para o cordel (2007). É o ritmo e a melodia que definem o pertencimento da música ao estilo funk e não o conteúdo de suas letras. (MIZHARI, 2014, p.126)

O funk subverte a norma do protagonismo e domínio da linguagem como atributo essencial para definição — e, portanto, a invenção. Assim sendo, poderíamos dizer que o funk sequer deseja se (re)inventar ou, se este é seu desejo, ele o faz de maneiras outras, visto que o som, a cadência e o beat podem ser formas de linguagem — entretanto, desprovidas do poder da conceitualização. Isso remete ao que escreve Fanon (1952):

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva.” (FANON, Frantz, 1952. p. 34)

Poderíamos dizer então que o funk não busca se colonizar e que seu posicionamento diante da linguagem civilizadora é não se posicionar. Contudo, por mais que o funk não se defina a partir das palavras, o trecho trazido do livro de MIZHARI (2014) expõe outra coisa, que as letras de funk ainda nos dizem sobre alguma conexão com a sociedade e a “realidade”.

Isso acontece porque, em contrapartida com o que escreve Fanon sobre os antilhanos e a língua francesa (1952:34), o funk possui a morfologia e conhece o mundo que essa linguagem expressa e inventa, mas sem assumir seus valores culturais — aqui sendo, a norma do protagonismo e domínio da linguagem como atributo essencial para sua definição e por isso colonização. Na “realidade” narrada pelo funk estão inclusas as invenções anteriores — da cultura, do Negro, da Raça e todas as outras que as subjazem. Pois bem, o funk canta essas invenções, mas não atribui a elas a mesma significância —ou importância— que lhes é conferida pela ótica dominante.

O aspecto exposto sobre o funk pode ser identificado com facilidade em outras expressões artísticas que advém de culturas não colonizadoras, como as músicas e pontos cantados em religiões de matriz africana. Tais cantos, por vezes, mencionam a figura de um "Diabo", apesar desta entidade não existir na estrutura ontológica dessas religiões. A concepção de diabo presente na ontologia cristã greco-romana não pôde sequer ser sincretizada a nenhuma das figuras presentes na ontologia das religiões africanas; isso se deve à incompatibilidade do Diabo à uma cosmovisão religiosa que não adota uma dicotomia rígida entre o bem e o mal — como é o caso da umbanda e das demais religiões de matriz africana onde esses princípios se manifestam de maneira entrelaçada e intercalada.

De toda forma, as músicas e pontos típicos dessas religiões mencionam a figura do diabo. No entanto, não o fazem por buscar atribuir outra conceituação ou interpretação à esta figura — e tampouco poderiam pois aqui também há uma barreira ontológica—; ao contrário, referem-se a ela conjecturando a interpretação proveniente da *visão de mundo* sob a qual o diabo foi inventado.

As religiões de matriz africana mencionam o diabo porque possuem a morfologia necessária e conhecem o mundo expressado e inventado pela ontologia cristã que o criou. Entretanto, sem assumir os valores culturais da referida ontologia — nesse contexto, sua doutrina maniqueísta. Estas religiões, assim como o funk, não possuem/possuíram o domínio da linguagem capaz de conceituar o que cantam — e sequer o desejam. Ao invés disso, ambos narram uma “realidade” em que as invenções coexistem juntamente com aquilo que as excede. Dessa forma, os dois exemplos não se autoconstroem em oposição às invenções presentes no *mundo da vida* e advindas da colonização, pois, para isso, teriam que atribuir demasiada importância às significações oriundas dessa invenção — e, aqui, é onde a cultura negra evidencia-se.

Ao dizer que a cultura negra se evidencia no fato/ato de não-negar a existência de ontologias alheias, pretendo propor que parte intrínseca desta cultura seja sua oposição ao monismo ontológico. Muitos podem ser os motivos pelos quais tal oposição acontece, desde a falta de acesso aos equipamentos necessários para os processos de invenção tradicionais — ou seja, a ausência do poder colonial—, à não necessidade do totalitarismo ontológico para a validação de si próprio. É coexistindo conjuntamente que a cultura negra sobrevive, pois a destruição — ou negação — de outros mundos não é, para ela, atributo necessário para a sua validação ou existência. Nesse sentido, o que há de negro no funk é justamente a sua forma de atuação em resistência aos aspectos coloniais

No contexto do funk, essa forma de atuação contra-colonial se manifesta através de sua estética disruptiva e, num paradigma incessante, garante a sobrevivência do funk no cenário brasileiro de colonização contínua. Por outro lado, ao perturbar os juízos da sociedade moral, provoca a constante perseguição, criminalização e marginalização do ritmo, como veremos a seguir.

Até a saudade tem o seu lugar. ⁵ *In memoriam*

Sobrevivendo no inferno. ⁶

Hoje eu não consigo entender o porquê de tanta malvadeza
 As armas de um MC é somente o papel o microfone e a caneta
 Mataram um amigo meu doeu
 Mataram um amigo meu me entristeceu
 Então Alex alequinho esteja com Deus
 Minha vida perdeu o sentido
 Mataram um amigo meu
 Mataram um amigo meu doeu
 Mataram um amigo meu me entristeceu
 Então Alex alequinho esteja com Deus
 E na porta do ceu estava o primo na diretoria
 E ao lado dele estava o careca na sintonia
 E mais a frente queimando o do boldo estava o Felipe boladão
 E atrás dele ajoelhado estava o bob Marley fazendo oração
 O tupac ficou revoltado falou pra todos bem baixinho

⁵ Verso da canção de “Te amo demais” do MC Marcinho, falecido em 26 de agosto de 2023, durante a execução desta pesquisa.

⁶ Referência ao álbum (RACIONAIS MC’S. Sobrevivendo no Inferno. [S.l.]: Cosa Nostra, 1997. 1 CD)

É verdade o que eu estou vendo ali não pode ser o meu mano alekinho
 E o daleste se impressionou com a sua linda voz
 E o leke o anjo mais fiel falou então vem cantar com nos
 O coral do céu está formado e seus instrumentos estão afinados
 A flauta a clarineta, falta o maestro zoio de gato
 Mais espera eu vejo miragem estou vendo um homem em pé
 Com o rosto cheio de lágrimas parece o Duda do marapé
 Agora sim com todos reunidos vamos dar inicio ao nosso musical
 Jesus Cristo é o pianista, e o compositor já está tudo legal
 Quando eles começaram a cantar, arrepiava era lindo demais
 A letra encaixava com a vida e o nome da musica funk pede paz. (HUGUINHO, MC).⁷

Ao ilustrar o cenário sob o qual funkeiros frequentemente perdem suas vidas de forma precoce e violenta, MC Huguinhos nos mostra que o teor sobrevivente do ritmo funk não está condicionado à sobrevivência daqueles que compartilham do ethos funk. Dessa forma, o MC expõe a relação íntima entre os funkeiros e a iminência de morte. Contudo, apesar de seu perverso protagonismo, a iminência de morte não é a única a desafiar a existência do funk e de seus adeptos.

*A cara do crime.*⁸

Assumo, junto a pesquisadores como Juliana da Silva Bragança (2017) e Micael Herschmann (2000), que o momento inicial da perseguição e criminalização ao funk se deu no início dos anos 90, quando grupos de funkeiros começaram a marcar encontros nas orlas cariocas⁹. A grande mídia associa a mesma época e local ao surgimento de uma modalidade nova de arrastão. Modalidade essa, dotada de características tão óbvias, que é possível associá-la a eventos com décadas de distância um do outro. Tal categoria criminal também é capaz de empregar aos seus adeptos algum traje, um certo estilo ou jeito de agir específico que os fazem ser identificados com facilidade pela população leiga.

⁷ HUGUINHO, MC. Funk Pede Paz (part. Chernobyl). Letra e música. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0QkxjkisWYQ>. Acesso em: 22 dez. 2023. Gravadora: DCMusic, 2016.

⁸ Referência a música “A cara da crime” de Poze do Rodo. 2021.

⁹ Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php/Comunidade_territ%C3%B3rio_e_bailes_funk_de_corredor_-_Rio_de_Janeiro_d%C3%A9cada_de_1990

Em outubro de 1992, o Jornal Nacional da Rede Globo mostrava uma preocupação categórica acerca de incidentes que estavam acontecendo nas praias do Rio de Janeiro. Traduzido nas palavras de Herschmann (2000):

“Rapidamente as gangues tomam conta da areia... Uma parede humana avança sobre os banhistas... pavor e insegurança... Sem que se saiba de onde... começa uma grande confusão... O pânico toma conta da praia... As pessoas correm em todas as direções... São mulheres, crianças, pessoas desesperadas à procura de um lugar seguro... A violência aumenta quando gangues rivais se encontram... Este grupo cerca um rapaz que cai na areia e é espancado... A poucos metros dali outro bando avança sobre a quadra de vôlei... Os jogadores se afastam da quadra e correm para proteger as barracas, mulheres e crianças... Dois policiais... apenas dois... chegam até à areia... Eles estão armados mas parecem não saber o que fazer com tanta correria... Perto dali, rapazes ignoram a presença dos policiais e aproveitam para roubar...”
(HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p.15)

Esses jovens, a referida “parede humana”, se tratava de funkeiros reunidos ostentando a estética de seu ethos em uma região geralmente ocupada pela hegemonia branca e burguesa do Rio de Janeiro. Acontece que... a parede logo virou corredor! Como expõe Bragança:

Paradoxalmente, ao impedir um tipo de baile aparentemente sem conflitos, os bailes de briga (como também são conhecidos os bailes de corredor) ganharam mais espaço entre os jovens funkeiros. Estes bailes ocorriam em locais “neutros” (ou seja, locais que não estivessem sob controle direto das facções criminosas) e era organizado por algumas equipes de som. (BRAGANÇA, Juliana da Silva. 2017, p. 52)

A grande mídia, junto a polícia, possui o domínio da conceitualização sobre o que é arrastão, juventude, pânico, pobreza, etc.; mas e sobre o funk? Tal questionamento me faz pensar que essa parede poderia já ser um corredor. Contudo, quando o assunto é funkeiro reunido pouco importa a arquitetura do lugar. Os jornais da época se ocupavam incansavelmente da produção de manchetes que denunciassem o pânico e o perigo causado pelos funkeiros.

Anos depois, a categoria de arrastão parida ao início da década de 90 é lembrada pela grande mídia e associada a eventos criminosos que aconteciam nas orlas do Rio em 2015.

“No dia 19 de outubro de 1992 O GLOBO noticiou os eventos do dia anterior: "Arrastões levam terror às praias. Bandos roubam e agredem na Zona Sul do Rio"[...]

No entanto, novos episódios continuaram a ser registrados nas décadas seguintes. Um dos casos de maior repercussão ocorreu nos dias 19 e 20 de setembro de 2015. Na ocasião, grupos de jovens praticaram diversos assaltos e banhistas, pedestres e passageiros de ônibus na orla e nas ruas internas dos bairros de Copacabana, Arpoador e Ipanema. [...] **Em Copacabana, um grupo de moradores se organizou através de rede social e abordou um ônibus da linha 474, quebrando vidros e tentando agredir jovens que teriam participado de ações violentas na região.**¹⁰(grifos nossos).

No mesmo ano, outros meios de comunicação divulgaram matérias semelhantes, como o UOL Notícias, que exibiu em suas páginas uma pesquisa curiosa. A manchete seguia lembrando dos eventos do início da década de 90, denunciando o que estava acontecendo no ano de 2015 e trazendo à tona a decisão da justiça do Rio de Janeiro que proibia as ações da PM para apreender adolescentes a caminho da praia. Essas operações vinham ocorrendo desde o início do ano referido. Os ônibus eram parados durante o trajeto e os jovens retirados e apreendidos sem que houvesse nenhuma iminência de crime. Além do caráter informativo, a peça jornalística ainda contava com entrevistas de alguns nativos da praia de Copacabana. Estas, não foram disponibilizadas em sua completude, mas deixo aqui as falas colocadas em evidência pelos editores do jornal.

“Se um garoto entra sem camisa, sem chinelo, sem dinheiro e não paga o ônibus, como eles vão ficar em uma praia durante duas ou três horas sem comer e sem beber uma água ou um líquido qualquer? Qual é a finalidade deles? Eles já vêm justamente para fazer arrastão mesmo...” - Raul Ricardo, 68, sobre o deslocamento de crianças e adolescentes de bairros do subúrbio e da zona norte da cidade até as praias da zona sul carioca.

“Tem que fazer mesmo para eles ficarem lá. O que eles vêm fazer aqui? Por que não vêm curtir a praia de forma civilizada? Se eles querem violência, a gente tem que enfrentá-los com violência. A polícia não está dando conta. Os rapazes aqui têm que tomar providência. Já que eles vêm agredir a gente, temos que agredi-los também.” - Gilka Chaves, 85, sobre abordagem policial nos ônibus e mobilização de grupos de justiceiros.¹¹

¹⁰ Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-90-arrastoes-nas-praias-da-zona-sul-do-rio-levaram-panico-aos-banhistas-10838744>> Acesso: 23/12/2023

¹¹ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/09/24/arrastoes-foram-do-roubo-a-crueldade-em-duas-decadas-dizem-cariocas.htm?cmpid=copiaecola>> Acesso: 23/12/2023

A partir do exposto, fica evidente que era, ou é, de conhecimento geral entre os nativos das orlas do Rio o perfil dos 'ratos de praia'. Isso ilustra as implicações geradas pelo funk e sua estética disruptiva. Dessa forma, o que ameaça a existência da estética funk é a associação dela a algum tipo de crime. Visto isso, se dotados de algum conhecimento sociológico, poderíamos associar a perseguição aos funkeiros à criminalização da pobreza, como fazem alguns pesquisadores. Entretanto, tal argumento sozinho não explica todas as implicações da estética funk.

Em 2010, anos antes das peças jornalísticas supracitadas, a polícia carioca prendeu quatro MC's, sendo eles: Wallace Ferreira da Mota, o MC Smith; Frank Batista Ramos, o MC Frank; Fabrício Baptista Ramos, o MC Ticão e Max Muller da Paizão Pessanha, o MC Max. Todos eles foram acusados de fazer apologia ao tráfico de drogas e de ter envolvimento com facção criminosa. Outro exemplo semelhante ocorreu em 2020, quando o Ministério Público abriu uma denúncia contra o MC Poze do Rodo, segundo o portal G1: "De acordo com o inquérito, MC Poze, cujo nome é Marlon Brendon Coelho Couto da Silva, faz parte da maior facção criminosa do Rio".¹²

As evidências de ambos os crimes foram embasadas em erros de tradução, seja da poética dos funkeiros em suas canções, ou da profissão do cantor, compositor, Mestre de Cerimônia e DJ, Poze do Rodo. Cantor este que, não só ostenta das diversas categorias artísticas citadas, como de uma indumentária rica e muito bem lembrada pelo G1, ao anexar na matéria uma foto do MC acompanhada da seguinte frase: "Poze do Rodo ganhou fama com a música e notoriedade pela sua forma de exibir joias nas redes sociais - Foto: Reprodução".

Dessa forma, fica nítido que as razões para a perseguição à estética funk não pode ser reduzidas à sua criminalização, seja como parte da criminalização da pobreza ou como parte da criminalização dos artistas. O que quero dizer é que as categorias de análise sociais, quando 'soltas', não revelam completamente as implicações da estética funk — e quando, ou se, o fazem, atribuem essas implicações a outros agentes sociais.

Em primeira pessoa, e sem precisar de muita tradução, o próprio MC explana sobre as perseguições sofridas:

¹² Acesso em 20/12/2023 <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/07/mc-poze-e-considerado-foragido-investigado-por-associacao-ao-traffic.ghml>>



O cabelo tá na régua
 Nós é a cara do enquadro
 Delegado não entende a filha dele do meu lado
 Escondendo no sutiã MD e baseado
 Nós para tudo, se pergunta quem é o pretin'
 Eles não entendem de onde vem tanto dindin'
 Querem saber se é artista ou se é vagabundo
 Não vou dizer
 Pesquisa meu nome no Google
 Perfumado e trajado. (DO RODO, Poze. A cara do crime. Gravadora: Mainstreet Records, 2021)

Conjecturando com Poze do Rodo, a perseguição sofrida pelo MC deriva das respostas sociais e emocionais implicadas pelo índice — a estética funk. Contudo, a estética funk não perturba apenas os poderes institucionais, como foi exposto aqui através de figuras como a grande mídia, o Ministério Público e a Polícia Militar. As respostas advindas desses setores possuem o poder de criminalizar o funk, mas não é exclusividade deles a perseguição ao ritmo e seus adeptos. Uma vez que, como veremos adiante, veículos de luta organizada, com históricas atuações contra as opressões e os poderes institucionais, também marginalizam o funk através dos moldes coloniais de sua militância.

Vai começar a sequência mulher: é o som dos fluxo!¹³

“Sequência da mulherada” é a expressão utilizada pelo DJ do baile para anunciar que VAI COMEÇAR A PUTARIA! Nesse momento, é de conhecimento geral que o que está por vir, na verdade, é o funk putaria — entendido como o subgênero do funk composto de canções que focalizam as relações entre os gêneros e frequentemente possuem conteúdo erótico (MIZHARI, 2014) —, pois, a (pu.ta.ri:a) em seu sentido semântico, no melhor dos casos, já haveria de ter começado.

¹³ Referência a canção: VAI COMEÇAR A SEQUÊNCIA MULHER - Mc Rafa 22, Mc Fabinho da Osk, Mc GW e Mc Dioguinho, produção DJ Malukas. 2021

Na etnografia bibliográfica de Mizrahi intitulada de “*A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra (2014)*”, o funk putaria é associado diversas vezes ao ‘universo feminino’ por aqueles que compunham a trip de Catra e pelo próprio cantor. Catra, ao falar das mulheres no funk, em muitas situações remete a certa permissividade e liberdade. No meu entendimento, as mulheres representariam para o MC a parte do funk menos engessada, que é livre de regras e limites externos. Segundo o cantor, o homem tem que seguir uma estética ascética, diferente da mulher que pode tudo (2012: 300). Essa liberdade é muito requisitada no funk que por si só se define como um gênero musical de exaltação do possível.

Para Das Sete, [...] o funk é “a liberdade de expressão da vida”. O funk, acredita ele como Catra, permite falar e vivenciar coisas como não seria possível de outro modo. Das Sete exemplifica o seu ponto com a mulher casada que no baile está dançando “tranquila” e ao mesmo tempo cantando coisas que se um homem ouvir ou se falar para o seu marido ela “até assusta”. É desta maneira que as músicas de putaria constituem a “sequência da mulherada”. (MIZRAHI, Mylene. 2014. p. 181)

Trago a fala de Das Sete, em concordância com Catra, para salientar dois pontos: (i) o funk fala/vive o que não é possível de outra forma, (ii) a “sequência da mulherada” se define assim pela liberdade e conforto sentidos por elas perante as canções, não por ser uma representação literal de sua vida cotidiana. Parto desses pressupostos para analisar as críticas e perseguições ao funk no decorrer deste item.

Falar de liberdade feminina garante uma diversidade imensa de teorias, percepções e posicionamentos políticos no debate. No entanto, o que se observa é a presença de uma hegemonia de pensamento que, devido ao seu próprio processo histórico, se moldou a partir de pressupostos colonialistas. A luta pela liberdade feminina não era a luta pela alforria. O que quero dizer é que o pensamento feminista hegemônico representa uma percepção de realidade que dificulta – por vezes impossibilita — a disputa de narrativa. Isso acaba por desvirtuar o famoso jargão de Mr. Catra: “Na maior diplomacia sufocaram o proibidão, mas liberaram a putaria!” (?)

Para exemplificar de forma empírica, em outubro de 2015, o Tribunal Regional Federal (TRF) condenou a produtora de funk “Furacão 2000 Produções Artísticas” a pagar indenização por danos morais devido ao conteúdo da música “Um tapinha não dói”. A decisão foi resultado de uma ação civil movida pela Organização Não Governamental (ONG) Themis. A Themis é uma antiga organização feminista brasileira, baseada nos direitos judiciais das mulheres. Em

sua própria definição: "A THEMIS – Gênero, Justiça e Direitos Humanos, foi criada em 1993 por um grupo de advogadas e cientistas sociais feministas com o objetivo de combater a discriminação contra mulheres no sistema de justiça. A história da THEMIS se confunde com as lutas e conquistas das mulheres brasileiras. É uma organização da sociedade civil com sede em Porto Alegre (RS/Brasil)"¹⁴.

Esse exemplo é conhecido como um dos maiores litígios do funk – perdendo apenas para o de "Surubinha de leve"¹⁵. O que me interessa aqui são os valores morais da Themis – aqueles expostos pela ONG – e qual a sua relação com o processo aberto por ela. Em seu posicionamento para a justiça, a ONG alegou que a letra da música "Tapinha" é "ofensiva à dignidade da mulher", "influencia o cotidiano das pessoas" e "banaliza a violência", além de ser "discriminatória" e "deslegitimar a violência masculina"¹⁶.

A partir das falas públicas já é possível observar diversos "equívocos" na narrativa da organização feminista, a começar pela petulância em afirmar que a música fere a dignidade das mulheres. Ao tramitar uma ação pública sem a especificação de quais mulheres se trata, a ONG assume falar de todas elas e para isso as engloba como um ser uno na categoria "mulheres". Aqui não cabe indagar sobre as diversas formas de construção da mulheridade/feminilidade; mas evidencio que uma das intérpretes principais da canção é uma mulher, a cantora Bella.¹⁷

Isso me remete ao que escreveu a feminista e pós-graduada em Direito, Tatiane de Sousa Pereira. Ao se questionar sobre o motivo das mulheres frequentar bailes funk e cantarem músicas com "termos pejorativos" e que as "violentam diretamente", Tatiana chega à seguinte conclusão: "é bem possível que tal compreensão possa se dar se tivermos em vista que as mulheres que frequentam esses bailes funks possuem baixo nível de escolaridade, o que poderia justificar a sua não compreensão das interpretações das letras musicais (2020)"¹⁸.

Parece-me que, embasadas na mesma percepção que Tatiana, as feministas da Themis preferem acreditar que Bella interpretou a canção "Tapinha" por ignorância de seus direitos, de seu lugar social enquanto mulher ou por estar alienada, do que assumir que as certezas da ONG

¹⁴ Informações tiradas do site <<https://themis.org.br/somos/historia/>> Acesso em: 21/12/2023

¹⁵ Música do cantor Mc Diguinho, 2018.

¹⁶ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2903200828.htm>> Acesso: 22/12/2023

¹⁷ Suas músicas podem ser encontradas disponíveis em: <<https://www.shazam.com/pt-br/track/132186241/perdida>> Acesso: 22/12/2023

¹⁸ Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/os-termos-pejorativo-empregados-para-desqualificar-as-mulheres-nas-letras-das-musicas/1527037398>>

— seus métodos de análise — estão equivocados. Nesse sentido, não vejo escapatória senão assumir que o litígio partiu de um posicionamento paternalista da ONG.

O paternalismo, enquanto tal, consiste exatamente na ação dos pais para tomar as decisões em nome dos filhos e, assim, protegê-los de sua própria racionalidade deficiente. [...] No próprio Stuart Mill, a defesa do colonialismo, em contradição gritante com sua doutrina da liberdade individual, vinculava-se à descrição dos povos não europeus como insuficientemente preparados para o pensamento racional (cf. Mill, 1995, p. 53). Seriam, em suma, "povos crianças", como definiu, quase na mesma época, Hippolyte Taine(1876). (MIGUEL, Luis Felipe. Autonomia, paternalismo e dominação na formação das preferências. *Opinião Pública*, 2015. p. 601–625)

De qualquer forma, não precisava ter ido tão longe para entender as raízes do problema da Themis com o funk. Como exposto em todo este texto, o incômodo causado pela estética do funk advém da sua forma de atuação em resistência aos mecanismos de colonização. Nesse sentido, não poderia ser diferente a inquietação da ONG com a música.

Ao passo que o pensamento feminista conjectura certa ignorância e infantilidade as mulheres do funk, ele atribui ao ritmo um poder de dominação capaz de "influenciar o cotidiano das pessoas" e de alterar radicalmente as estatísticas brasileiras, como afirma a conselheira da Themis, Fabiane Simioni: "Um tapinha dói sim, do contrário o Mapa da Violência de 2015 não teria apontado um aumento de 21% no número de assassinatos de mulheres no Brasil"¹⁹. Essa questão não carece de mais defesas, pois, como exposto no início deste item, o funk fala e vive possibilidades, coisas que não seriam possíveis de outro modo.

Contudo, atribuir ao funk o poder de dominação e conceitualização do que se canta é uma atitude típica de grupos feministas quando discriminam o ritmo. Um exemplo é o texto da pós-graduada em direito citada acima, Tatiane de Sousa Pereira, que foi publicado no site do JUSBRASIL²⁰, intitulado "Os Termos Pejorativos Empregados para Desqualificar as Mulheres nas Letras das Músicas (2020)", onde ela analisa as letras de funk a partir dos mesmos pressupostos semânticos e morais que a ONG Themis usou para incriminar a canção "Tapinha".

¹⁹Disponível em: <<https://themis.org.br/um-tapinha-nao-doi-themis-promove-roda-de-conversa-sobre-liberdade-de-expressao-e-direitos-humanos>> Acesso: 22/12/2023

²⁰ "O Jusbrasil foi idealizado com o objetivo de conectar as pessoas com a informação jurídica. Para cumprir este compromisso criamos nossa Comunidade, onde pessoas que têm conhecimento sobre Direito compartilham artigos e notícias sobre diversos assuntos e dúvidas." Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/artigos/>>

Esses pressupostos também são encontrados nas análises do blog "LENTES ROXAS - Feminismo radical em São Paulo-Brasil".

“A segunda música não deixa sequer margem para dúvidas: “comer as putas da quebrada/ essa virou minha meta (...) vagabunda do caralho/ hoje eu vou te empurrar meu saco”. Aqui temos a demonstração mais cabal de que o sexo não é uma relação entre iguais, mas uma relação de poder, é o espaço onde o macho reafirma sua superioridade sobre a fêmea. Onde deveríamos encontrar um ato de entrega mútua, entre dois indivíduos politicamente iguais, que confiam um no outro, encontramos um macho poderoso, portador do falo subjugador, de um lado; e do outro, a fêmea, passiva, que sente prazer em ser humilhada.”²¹

A passo que o funk foi associado às religiões de matriz africana no início deste texto, o trecho acima poderia facilmente ser associado à maioria das organizações religiosas cristãs, estas possuem raízes em comum com o tipo de pensamento exposto. Acerca do uso de um totalitarismo ontológico para legitimar as falhas interpretações do funk, deixarei que Geertz alerte que: “a variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas (2008: 181)”. Dessa forma, é incongruente analisar a linguagem da arte a partir de tais pressupostos coloniais, como nos lembra Lacan (1970): “Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado”. Todavia, deixarei que a MC Magrella explique como pode funcionar uma “relação entre iguais”:

“Gosto que me xinga (sua filha da puta)
 Isso me acanha
 Gosto que dá tapa, me chamando de piranha
 Lembrando, sou piranha, sim
 Mas só em cima da sua cama
 Fora do abate mantenho a postura de dama. (MAGRELA, MC. Paty Trem Barbie (part. Chernobyl). Gravadora: DCMusic, 2019)

O que procuro expor com os exemplos dos coletivos feministas é que o tipo de resposta emocional e/ou social que eles geram ao serem implicados pela estética funk é o mesmo de organizações explicitamente conservadoras. Isso ocorre porque o que perturba ambos os lados

²¹ Disponível em: <<https://lentesroxas.noblogs.org/post/2020/04/05/masculinidade-e-misoginia-na-favela-como-o-funk-e-utilizado-para-disseminar-o-odio-contra-as-mulheres/>>. Acesso: 23/12/2023

é a forma de atuação do funk em resistência à colonização. Dessa forma, o que ameaça a estética do funk é a incansável tentativa de colonizá-la, de fazê-la entrar em moldes confortáveis para a sociedade moral e colonial brasileira. Como pode um tapinha não doer se eu sinto dor? Como pode minha interpretação está errada se domino toda a norma culta da linguagem?

Vem, Diego, chupa o bico do meu peito
 Fode essa porra direito
 Eu sei que tu é fora da lei
 Machuca, machuca chuca
 Seu tralha, filha da puta
 Agora finge que tu é DJ
 Faz montagem na minha xereca
 Soca, soca a minha tcheca
 Ela já tá molhadinha que eu sei. (MARAVILHA, Kathy. Sadomasoquista (part. Chernobyl). Gravadora: DCMusic, 2019)

Pode até ser que todos sintam dor, mas o funk não admite essa perspectiva universal. Aqui há espaço para a possibilidade, ainda mais aquela que fere os juízos morais mais implícitos de uma sociedade. Oposto as alegações, o funk não é capaz de possuir o poder de conceitualização do que canta, de invenção da realidade; contrariamente, ele narra uma “realidade” em que as invenções coexistem juntamente com aquilo que as excede. Mylene Mizrahi diz que: “o funk, junto com seus agentes, elaborarão sobre o real para torná-lo ainda mais real e visível; uma realidade hiper-real, tão real que só é passível de ser representada através da arte”. Dessa forma, é essa ‘hiper-realidade’, ou ‘realidade conjunta’, que está contida na estética funk e que perturba os juízos daqueles que buscam alocar o funk em uma realidade outra.

As respostas emocionais e/ou sociais negativas decorrentes das implicações geradas pela estética funk derivam do fato de, mesmo por meio da linguagem e sintaxe, não ser possível fazer com que o funk assuma os valores culturais e morais que essa morfologia agrega. Antes do funk, Fanon disse que: "falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização (1953:33)"²². Mais condizente com o contexto dessa pesquisa, Graciliano Ramos nos alerta que: "Liberdade completa ninguém desfruta: Começamos oprimidos pela sintaxe e

²² FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer." (Memórias do cárcere, 1953)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio as teorias acerca da cultura negra e da raça foram utilizadas como metodologia para a compreensão das implicações do funk e de sua estética em sua sociedade colonizada. Tal abordagem possibilita uma análise experimental de culturas urbanas não colonizadoras paridas em leito colonizado. Dessa forma, pôde-se chegar a discussões de caráter ontológico pertinentes tanto na busca pelas origens da perseguição ao funk, como na identificação do caráter contra-colonial do ritmo.

O funk foi entendido aqui como instrumento contra-colonial porque mesmo através do poder da sintaxe descrito por Frantz Fanon (1961), o ritmo não assume os padrões de comportamento e pensamento impostos aos colonizados. Nego Bispo (2007) afirma que, contracolônização é contrariar o colonialismo, bem, o funk performa uma suruba de mundos onde as realidades inventadas pela colonização coexistem juntamente com aquilo que as excede, através de seu próprio caráter moral e inventivo. Ou melhor dizendo, seu caráter contra-moral, pois dentro do funk não há espaço para hegemonias, a única certeza que se tem é a atuação deste contra a moralidade estruturante imposta pelos maquinários coloniais. Nesse sentido, o funk contraria o monismo ontológico que inventa a realidade colonizada.

Através destas análises foi possível chegar à conclusão que a perseguição do funk é fundamentada através de um totalitarismo ontológico:

A narrativa do totalitarismo ontológico da retórica da injustiça, em sua experiência com o ser, ao mesmo tempo em que empodera o primado do eu, reconhece as liberdades como opositoras umas das outras. Daí resulta a necessidade de estabelecer a totalidade como modelo de controle das subjetividades. (SOARES, Davidson Marinho. 2021 p-28)

Dessa forma, a criminalização do ritmo evidencia um ponto cego da jurisdição brasileira. Esta, por ser fundamentada na oposição das liberdades –realidades–, é incapaz de resolver os litígios que o funk enfrenta. A antropóloga Marisol de la Cadena, cria o conceito de “antropo-cego”, para explicar o que aqui digo como ponto cego da justiça. Segundo a autora, atropo-cego remete a um confronto que abriga um dissenso histórico – termo de Rancière – sobre um equívoco – termo de Viveiros de Castro. Ao passo que o equívoco supõe uma relação

entre iguais, abrigando dentro de si “a alteridade referencial entre conceitos homônimos”. O dissenso remete a uma disputa de poder, ele é conceituado como “o conflito entre alguém que diz branco e outro que também diz branco, mas não entende o mesmo por isso”.

Contudo, embora o equívoco pressuponha que todos os participantes na interlocução são falantes (podendo, portanto, nomear coisas que são conceitualmente as mesmas e “objetivamente” diferentes), o mal-entendido que provoca o dissenso (à la Rancière) resulta de “uma disputa sobre o que significa falar”; “uma disputa quanto ao objeto da discussão e quanto à capacidade daqueles que fazem disso um objeto”

Assim, o que está em questão é a disputa pela verdade que, nesse contexto, possui apenas um competidor. Pois, o ponto em que chegamos nesse artigo revela que o funk não possui e não busca o domínio da conceitualização – ou o totalitarismo ontológico– para a (re) invenção de si. O funk se apropria, canta e se constitui da alteridade referencial contida no equívoco. No entanto, para o conflito do dissenso não há resoluções possíveis no âmbito da justiça —mesmo em sua versão mais justa— pois esse conflito excede seu domínio.

Contudo, é incongruente supor que o funk não lute suas batalhas, porém, a ele interessa mais discutir o como pode ser a justiça, o mundo, a política e a vida, a se alocar no banco dos réus. Nesse sentido, o aspecto sobrevivente do funk está justamente no seu ato dele disputar a realidade — ou quaisquer que sejam os objetos em discussão, como de suas canções e sua estética —, sem defender uma visão de mundo exclusivista e monista, ou seja, sem entrar nos moldes colonialistas.

A conclusão que se chega neste artigo, é a de que a estética funk vem por décadas forjando uma nova maneira de existir em sociedades colonizadas/colonizadoras. Portanto, podemos e devemos utilizá-la como instrumento principal na construção de uma sociedade que contenha e conviva com todos os mundos, que já a excedem. Como o funk vive possibilidades, essa nova sociedade pode já estar datada e esse instrumento pode ser uma caneta, ou não.

“Então eu vou te assassinar com a minha caneta
 Mas o semblante cê pode gravar, não preciso de toca ninja
 Mas se eu te contar você nem acredita, que fita!
 Morreu vários político porque o meu funk virou uma bomba
 Na máquina do tempo acabei de entrar, fui pra 2030”
 (Cypher Funk Não é Crime - MC Menor MR)

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. **A escrita contra a cultura**. Equatorial, v. 5, n. 8, p. 193-226, jul./dez. 2018.

BRAGANÇA, Juliana da Silva. **“Porque o funk está preso na gaiola” (?): A criminalização do funk carioca nas páginas do Jornal do Brasil (1990-1999)**. 2017. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Seropédica, RJ.

BISPO, Antônio. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CADENA, Marisol de la. **Natureza incomum: histórias do antropo-cego**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 69, jan.-abr. 2018

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DO RODO, Poze. **A cara do crime**. Gravadora: Mainstreet Records, 2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

Geertz, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa** (V. M. Joscelyne, Trad.). Petrópolis: Vozes. 2006

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HURSTON, Zora Neale. **O sistema ‘negro de estimação’**. In: _____. Fire!!! Textos escolhidos de Zora Neale Hurston. Tradução de Carolina de Jesus. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 13-16.

LINHARES, Leonardo Barreto; BORÉM, Fausto. **Pro Zeca de Victor Assis Brasil: aspectos do hibridismo na música instrumental brasileira**. In: Per Musi, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 7-20, 2010.

MAGRELA, MC. **Paty Trem Barbie** (part. Chernobyl). Gravadora: DCMusic, 2019

MARAVILHA, Kathy. **Sadomasoquista** (part. Chernobyl). Gravadora: DCMusic, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014

MC RENAN R5; MC GUUH; MC BOB BOLADÃO; MC MENOR MR. **Cypher Funk Não é Crime**. [S.l.]: [s.n.], 2020.

MIZRAHI, Mylene. **A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra**. PROA, Revista de Antropologia e Arte. Rio de Janeiro, 2014.

PEREIRA, Tatiane de Sousa. **Os Termos Pejorativo Empregados para Desqualificar as Mulheres nas Letras das Músicas**. Disponível em: Jusbrasil. Acesso em: 17/03/2024

RACIONAIS MC’S. **Sobrevivendo no Inferno**. [S.l.]: Cosa Nostra, 1997. 1 CD

SOARES, Davidson Marinho. **Da crítica à ontologia ao encontro com o outro na ética de Levinas.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2021

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitano.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.