

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE – FACHS

CURSO DE PSICOLOGIA

LAURA NERI DE CARVALHO

**DO SAMBA AO FUNK: A MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE
RESISTÊNCIA E POTÊNCIA SOCIOPOLÍTICA E CULTURAL**

SÃO PAULO

2024

LAURA NERI DE CARVALHO

**DO SAMBA AO FUNK: A MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE
RESISTÊNCIA E POTÊNCIA SOCIOPOLÍTICA E CULTURAL**

Trabalho de conclusão de curso com exigência parcial para a graduação no curso de Psicologia, sob orientação da Profa. Dra. Solange Aparecida Emílio.

SÃO PAULO

2024

AGRADECIMENTOS

A realização desse trabalho só foi possível graças:

À minha orientadora, Solange, pelo incentivo constante e pela paciência dedicados a mim ao longo da realização deste trabalho

À minha psicóloga Liliane por todo apoio, acolhimento e encorajamento. Ao acreditar em mim, passei a acreditar também.

À toda a minha família pelos momentos alegres e pelo colo, ensinamentos e apoio que sempre me proporcionaram, principalmente frente aos estudos. Aprendi a amar a música por causa de vocês! Obrigada por tudo pai, mãe, meu gato Zeca, Yan, Vó Célia, Vó Maria, Tia Paula e Paulinha, Tio Cláudio, Doda e Marcos, Carol, Beatriz, Mariana, Pedro, Kauê, Maria Clara, Olívia e Valentina.

Ao meu namorado e melhor amigo Daniel por todo amor, companheirismo, momentos de felicidades, aprendizados e a como me torno uma pessoa melhor e mais legal ao seu lado.

A todos os meus amigos de Diadema, Unifesp e Puc e ao que a amizade de vocês sempre representou: Vocês são a família que pude escolher.

Por fim agradeço, em especial, à minha tia Amanda e ao seu coração gigantesco, ainda escuto todos os seus artistas favoritos: Ana Carolina, Maria Gadú, Emicida, Rael e Seu Jorge. Ao meu avô, Zé Batista, com sua bondade e gostos como Amado Batista, para combinar com o sobrenome. Ao meu avô Sandoval com Beatles, Johnny Rivers, Roberto Carlos, Renato e Seus Blue Caps e Bob Dylan, todos “muitcho legaisinhos”. À minha bisavó Alba com Pixinguinha, Los Panchos e Trini Lopez. E à minha gatinha Matildinha, pelo carinho que sempre me deu. Meu amor por vocês permanecerá até o fim dos meus dias!

RESUMO

CARVALHO, L. N. **Do Samba ao Funk:** A música como instrumento de Resistência e Potência Sociopolítica e Cultural. Trabalho de Conclusão de Curso. Psicologia. **Orientação:** Profa. Dra. Solange Aparecida Emilio. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo. 2024.

Este trabalho investiga como o samba e o funk, expressões culturais e musicais afro-brasileiras, contribuem para a coesão grupal e para as transformações sociopolíticas no Brasil, resistindo às tentativas de criminalização e apagamento cultural. **Objetivos:** Se propõe a examinar a atuação desses gêneros na construção de identidades coletivas e como instrumentos de resistência política e potência sociocultural em contextos de opressão. **Método:** A pesquisa utilizou a revisão integrativa de literatura com base em Minayo (2007), que considera as relações entre pesquisador, objeto e sujeitos como interdependentes e articuladas com a estrutura sociocultural. Este método combina dados teóricos e empíricos para analisar a resistência e as dinâmicas sociopolíticas e as transformação sociocultural em torno desses gêneros musicais. **Análise dos Resultados:** A análise revelou que samba e funk desafiam estigmas e enfrentam processos de embranquecimento, porém reforçam os laços comunitários e promovem o reconhecimento e a valorização de territorialidades simbólicas. Estes gêneros musicais ressignificam o cotidiano de populações negras e periféricas, ampliando espaços de pertencimento e diálogos sobre questões sociopolíticas e étnico-raciais. **Conclusão:** Samba e funk se afirmam como potentes agentes de transformação social e resistência, confrontando desigualdades estruturais e construindo espaços de pertencimento e identidade coletiva.

Palavras-chave: samba; funk; resistência; potência.

ABSTRACT

This project investigates how samba and funk, Afro-Brazilian cultural and musical expressions, contribute to group cohesion and sociopolitical transformations in Brazil, resisting attempts at criminalization and cultural erasure. **Objectives:** It aims to examine the role of these musical genres upon building collective identities and as instruments of political resistance and sociocultural empowerment in contexts of oppression. **Method:** The research utilized an integrative literature review based on Minayo (2007), which considers the relationships between researcher, object, and subjects as interdependent and intertwined with the sociocultural structure. This method combines theoretical and empirical data to analyze resistance, sociopolitical dynamics and sociocultural transformation surrounding these musical genres. **Analysis of Results:** The analysis revealed that samba and funk challenge stigmas and face processes of whitening, yet they strengthen community bonds and promote recognition and appreciation of symbolic territorialities. These musical genres reframe the daily lives of Black and marginalized populations, expanding spaces of belonging and dialogues on sociopolitical and ethnic and racial issues. **Conclusion:** Samba and funk assert themselves as powerful agents of social transformation and resistance, confronting structural inequalities and building spaces of belonging and collective identity.

Keywords: samba, funk, resistance, empowerment.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
1.1. Um ser social	7
1.2. A importância da música	8
1.2.1. Música como linguagem.....	9
1.2.2. Música como resistência e potência sociopolítica e cultural	11
2. OBJETIVOS	14
3. MÉTODO	14
4. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS	17
5. ANÁLISE DOS RESULTADOS	21
5.1. Da batucada à batida: Resistência e potência sociopolítica e cultural.....	21
5.2. Estigma – Criminalização – Embranquecimento – Esvaziamento.....	33
5.3. Territorialidades.....	45
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho se propõe a investigar como os gêneros musicais e expressões culturais samba e funk atuam na coesão de grupos e transformações das estruturas sociopolíticas, realizando o tensionamento frente às tentativas históricas de homogeneização da cultura popular. Buscando o entendimento das resistências e reinvenções frente as contínuas tentativas de criminalização e apagamentos de seus elementos de sentido frente ao racismo estrutural advindos da hegemonia racial.

1.1. Um ser social

Em “O que é Psicologia Social?” Silvia Lane utiliza-se do estudo da Psicologia Social e a análise inerente a ela: A relação entre o indivíduo e a sociedade em um contexto histórico e temporal, compreendendo as estruturas de sobrevivência, costumes, valores e instituições estruturantes que garantem a manutenção e prosseguimento da vida em sociedade. O objetivo desse campo de estudo estende-se para além do determinismo acerca da construção da identidade social do sujeito aplicado na vida em sociedade, mas nele enquanto “agente” da história, corroborando para as transformações desta última e de si próprio (Lane, p.10, 1981).

Apesar do enfoque da Psicologia Social se dar acerca do fenômeno do trabalho e conceber a sua centralidade na vida dos sujeitos, bem como uma atividade socialmente produtiva, Lane postula a existência de outras necessidades não satisfeitas exclusivamente a partir desta prática que podem agrupar pessoas em direção a essa satisfação. Observa-se, assim, o desenvolvimento de relações sociais que ocorrem por meio da comunicação e cooperação entre pessoas num contexto de dinâmica de poder horizontal, ou seja, ausente de dominação de uns sobre outros a partir de procedimentos comunitários entre indivíduos identificados entre si por interesses em comum. Tais atividades promovem reflexões para a compreensão do propósito e ações desempenhadas nesses espaços, colaborando para que o pensamento e ação

dos indivíduos sejam recuperadas pela comunicação e cooperação, resgatando também suas histórias individuais e sociais e colaborando para o desenvolvimento da consciência de si mesmas e suas relações historicamente determinadas (Lane, 1981).

É válido destacar, entretanto, que a atividade comunitária, exclusivamente, não pode ser responsável pela superação do que Silvia Lane coloca como contradição fundamental do capitalismo, responsável pelas relações de produção definidoras das classes sociais. Porém, possibilita uma ação transformadora uma vez que o agrupamento proporciona a descoberta de aspectos comuns decorrentes de condições sociais vividas entre os indivíduos e o estabelecimento de laços sociais num sentido comunitário que satisfaz aquelas necessidades que não podem ser satisfeitas sozinhas, dando-se somente pela cooperação advinda de um grupo e/ou comunidade. Sobrepujando, assim, a manutenção das noções individualistas constantemente emitidas pelo sistema social embebido pela ideologia dominante. Apesar de tal, essa ideologia não está clara a todo momento. Lane pressupõe que “A força da ideologia se dá não apenas na representação de mundo, mas nas ações decorrentes destas representações” (1981, p.70).

Entende-se, por fim, que a comunhão e união de pessoas num sentido comunitário, estruturando os laços sociais, tem por objetivo a satisfação de interesses mútuos e colabora para o estabelecimento de mudanças em um contexto social que valoriza a ascensão econômica e social e o consumo enquanto forças motrizes do capitalismo. A atividade comunitária se coloca enquanto uma tarefa que sofre direta ou indiretamente de tentativas constantes que objetivam sua supressão, porém que resiste enquanto prática de enfrentamento (Lane, 1981).

1.2. A importância da música

Nota-se que desde as civilizações antigas foram encontrados vestígios capazes de comprovar o fundamento da música e sua relevância para o ser

humano (Luchesi, 2021), tendo a finalidade de instrução ao ensino da arte e saber. Somado a isso, para o autor, a música é tida como essencial para a formação dos seres humanos e sua produção e constituição era permeada através de objetos que compunham os afazeres cotidianos, tornando-se uma via de expressão.

A natureza propriamente dita da música é definida por Weigel (1988) como uma junção de quatro fatores: som, ritmo, melodia e harmonia. O som é composto pelas vibrações audíveis e regulares de corpos elásticos repetindo em uma mesma velocidade, enquanto as vibrações irregulares são denominadas como ruídos. Já o ritmo é o fenômeno que ocorre a partir da duração de sons, sendo eles longos ou curtos. A melodia, por sua vez, se dá pela sucessão rítmica e ordenada dos sons. E, por fim, a combinação simultânea e melódica dos sons denomina-se harmonia.

Com base nessa conjectura, pode-se afirmar que a música é uma criação humana que une teoria e prática. Produzir música significa contextualizar eventos e acontecimentos em um ritmo harmonioso que combina as vibrações da vida com uma melodia coordenada. Esses eventos, movimentos, situações, ambientes e paisagens que cercam a vida humana possibilitam uma composição completa entre o homem e a natureza (Luchesi, 2021). Assim, segundo Luchesi, a música e seus elementos percorrem uma longa trajetória histórica, renovando-se a cada geração com o surgimento de novas técnicas ou tendências e reinventando-se ao abandonar antigos conceitos e adotar novos paradigmas.

1.2.1. Música como linguagem

Com base em Silvia Lane, a influência histórica-social ocorre, principalmente, a partir da apreensão da linguagem. Os significados atribuídos às palavras pelo grupo social e pela cultura instituem uma “visão de mundo, sistema de valores, ações, sentimentos e emoções decorrentes” (1981, p.9).

Em conformidade com a complexificação das relações humanas decorrente da intensificação da divisão de trabalho, acumulação dos produtos e surgimento da propriedade privada, a linguagem também se complexifica. Ela se desloca de um nível prático-sensorial em direção a sua abstração, tornando-se mais genérica, em encontro das novas vivências sociais e históricas como a arte, religião, moda, tecnologia, educação, formas de lazer etc. (Lane, 1981).

Desse modo, a autora afirma que a linguagem passa a se vincular aos significados objetivos, abstratos, metafóricos, além dos neologismos e gírias de cada momento. Ainda, traz a instrumentalidade da linguagem, lembrando do comportamento verbal de Skinner (1957 *apud* Lane, 1981) e sua concepção para além da ação de falar, englobando o falar, escrever, sinais, gestos, rituais e até mesmo a música, objeto de estudo deste trabalho. Além disso, Lane coloca que a palavra se torna uma poderosa ferramenta de dominação quando uma “autoridade social impõe um significado único e inquestionável, que determina uma ação automática” (1981, p. 29). A partir da diferenciação entre a palavra e o objeto da qual ela nomeia é que isto torna-se perceptível. Por essa razão, é de extrema importância que os significados da palavra sejam ampliados e questionados. Lane coloca que: “Entre a palavra e a ação deverá sempre existir o pensamento para não sermos dominados por aqueles que detêm o poder da palavra” (1981, p.29).

O compartilhamento e a própria expressão da música ocorrem por meio da linguagem, configurando-se, por sua vez, um fenômeno universal. Tendo a linguagem como constitutiva da música e, sendo a linguagem culturalmente construída, a música difere-se de cultura para cultura (Penna, 2005). Sendo assim, a música se dá de maneiras díspares e possui diferentes modos de concretização que estarão de acordo com a cultura e o período histórico analisado. Até em uma mesma sociedade notam-se manifestações e práticas artísticas e musicais distintas relacionadas a diferentes grupos. Para Penna (2005), tal diversidade nas manifestações artísticas possibilita o entendimento de suas significâncias, as contextualizando em acordo com os grupos culturais

aos quais pertencem. Desse mesmo modo, compreendendo a linguagem como um elemento inerente à música, inferem que Zanella e Maheirie (2009) que, sendo a música uma linguagem em si mesma, ela é capaz de informar e localizar o sujeito frente a um cenário cultural e político, demarcando discussões importantes sobre modificações nas estruturas sociais. Ao passo que o fenômeno da música é tido como forma de linguagem há que concebê-la como uma possível expressão do pensamento emocional e mediadora no desenvolvimento da singularidade dos indivíduos e do coletivo (Zanella; Maheirie, 2009), expressando artisticamente as emoções, sentimentos e ideias (Barbosa; Júnior, 2023).

1.2.2. Música como resistência e potência sociopolítica e cultural

Retomando o livro “O que é a Psicologia Social?”, no capítulo Consciência de si, Silvia Lane (1981) conceitua a identidade social como um conjunto de papéis que a humanidade performa. Tais performances são responsáveis pela manutenção das relações sociais, sendo assim, há a designação para que elas aparentem naturalidade e sejam concebidas em sua universalidade. Desse modo, a identidade provém de um livre arbítrio em meio ao conviver social, porém as condições sociais advindas da produção da vida material é que direcionam os papéis a serem desempenhados e a tonalidade de características que a identidade social terá por composição. Por essa razão, se faz necessário a consciência de si para que as características inerentes àquele indivíduo sejam vistas para além da biogenética e personalidade, mas analisando as condições sociais presentes na história pessoal e coletiva, reforçadas a partir do que é articulado pela classe dominante ao longo de uma historicidade, promovendo a manutenção das relações de produção e da sociedade de classes.

Somente a partir da compreensão histórica por parte do indivíduo, possível pela ocorrência do fenômeno da consciência de si, é que a identidade social poderá ser alterada. Com a identificação entre os componentes do grupo

em relação aos mecanismos de dominação, cria-se um terreno fértil para que as mudanças sociais ocorram (Lane, 1981). De forma a ilustrar esse processo, a autora cita Leontiev (1978) que afirma que a consciência individual somente ocorrerá quando houver consciência social.

Musicar é o conceito trabalhado por Del Picchia (2016) que considera as relações entre a música e a vida social, tratando-se da música enquanto uma ação. Isto posto, o fazer musical é colocado como uma ferramenta imprescindível para que as transformações das formas sociais sejam iniciadas a partir da intensificação e transformação de consciência que ele proporciona. Blacking (1995) exemplifica tal situação pelo desenvolvimento da consciência política e da ação sociopolítica efetiva dos sujeitos pela prática musical em seu estudo na África do Sul. Assim como a *black music* nos Estados Unidos da América que, para além da reflexão, configurou-se como um dos meios pelo qual a ação social se estabelece (Sidran *apud* Blacking, 1995). Logo, a música é um sistema modelar primário em que seus “grupos sonoros” compartilham uma linguagem musical comum (Blacking, 1995).

Barbosa e Júnior (2023) analisam que a música desempenha um papel fundamental como ferramenta de resistência social e política em várias regiões do mundo, incluindo o Brasil. Partindo deste aporte:

[...] é de fundamental importância apresentar artistas que adquiriram sua ascensão em meio a um cenário que ignora, desde muito tempo, certos sujeitos [...]. A utilização dessas músicas como um possível instrumento de resistência propõe uma inovação na forma de se discutir sobre temas que vêm sendo discutidos nos movimentos sociais e em outros espaços, tais como assuntos relacionados a questões sociais, LGBTs, a população negra e as mulheres (Brandão; Bueno, 2019, p.129).

Artistas e movimentos culturais têm estimulado ações coletivas em prol de transformações sociais, denunciando sistemas opressivos, a desigualdade social, étnico-racial, econômica e política, diferentes violências perpetradas, corrupções e outras formas de injustiça social, bem como reivindicam direitos civis, liberdade e oportunidade de expressão e igualdade de oportunidades

(Barbosa; Júnior, 2023). Segundo os autores, a música brasileira, enquanto voz coletiva para pleitear direitos civis, suscita reflexões críticas e promove ações transformadoras, influenciando a consciência coletiva. Ela é tida, assim, enquanto um instrumento de resistência e mobilização social no país e tem sido uma poderosa ferramenta desde a época colonial pelo movimento negro brasileiro, atuando na conscientização e luta contra o racismo e a discriminação racial. Através de suas letras, melodias, ritmos e performances, a música transmite mensagens, confronta narrativas e revela injustiças, inspirando a tomada de ações transformadoras (Barbosa; Júnior, 2023). Enquanto produto cultural, os autores defendem a produção musical enquanto fortalecedora de identidades coletivas, propiciadoras do cultivo do senso de pertencimento em comunidades relegadas à marginalização, viabilizando o empoderamento e formação de resistência grupais para a luta. Com o aporte de Oliveira (p.85, 2014) trazem que “os meios de expressão artística de maneira geral são considerados como caminho para se entrar na disputa por significação no espaço social”, evidenciando a luta por influência dos discursos e pelos espaços públicos sob a perspectiva do âmbito político realizado pela música que passa a questionar as estruturas de poder.

Barbosa e Júnior trazem, ainda, que a indústria musical assume certa ambivalência quando se trata de resistência social, uma vez que podem ampliar vozes e disseminar mensagens de mudanças sociais, podem impor limitações em relação a expressão e liberdades artísticas e, principalmente, instrumentalizar os movimentos sociopolíticos e culturais de resistência a partir do capital como força motriz, frente ao potencial transformador dessas manifestações artísticas.

O samba e o funk, enquanto expressões músico-culturais de origem afro-brasileira e populares, compartilham trajetórias marcadas tanto pela resistência e ressignificações diversas, quanto pelos processos de estigma social, criminalização e tentativas de subtração de sentido em determinados períodos. Ainda, ambos os gêneros musicais se constituíram em formas de sociabilização para as pessoas pretas ao longo de sua história até a atualidade

(Silva, 2016; Del Picchia, 2016). O samba atua como um transmissor essencial das memórias coletivas e como um elemento fortalecedor na construção de identidades autônomas e na preservação de seus saberes culturais (Silva, 2016). Já o funk continua a ser um gênero estigmatizado, em parte por sua relação direta às questões raciais, advindas do racismo estrutural, e vinculação às áreas periféricas, como ocorreu com o samba (Del Picchia, 2016). Há, segundo Del Picchia, um contraste entre o estigma e a força de resiliência, em que ao encontrar refúgio e autoafirmação, estabelecendo pertencimentos territoriais e identitários, esses sujeitos opõem-se as marginalizações sofridas, pretensão de estudo deste trabalho.

2. OBJETIVOS

Compreender como a música, especialmente os gêneros samba e funk, contribuiu para a construção de identidades coletivas ao atuar como ferramenta de enfrentamento e resistência política, e de que maneira gerou potências socioculturais em contextos de opressão no Brasil.

3. MÉTODO

A revisão integrativa da literatura é considerada a abordagem metodológica de pesquisa mais ampla frente às demais revisões, uma vez que possibilita a inclusão de estudos experimentais e não-experimentais para o completo entendimento do fenômeno analisado (Mendes; Silveira; Galvão, 2008; Souza; Silva; Carvalho, 2010). Ela tem como finalidade a reunião e síntese de resultados de pesquisa sobre um determinado tema ou questão, que serão realizadas de forma sistemática e ordenada para aprofundar o conhecimento quanto ao tema investigado, propiciando, inclusive, o apontamento da necessidade de novos estudos quando for averiguado lacunas nos resultados obtidos (Mendes; Silveira; Galvão, 2008). Então, este método trata-se de um estudo suplantado pela coleta de dados em fontes secundárias a partir de um levantamento bibliográfico, em que há a procura de

semelhanças e diferenças entre os artigos levantados (Souza; Silva; Carvalho, 2010).

Desse modo, essa modalidade metodológica pode combinar dados teóricos e empíricos da literatura, tendo como propósito a definição de conceitos, realização de uma revisão de teorias e evidências e análise das questões metodológicas acerca desse tema específico (Souza; Silva; Carvalho, 2010). Sua ampla amostragem em combinação com a multiplicidade de propostas deve gerar uma perspectiva consistente e compreensível sobre conceitos, teorias ou problemáticas tidas como complexas e relevantes (Souza; Silva; Carvalho, 2010). Conclui-se que a revisão integrativa estabelece o panorama atualizado do conhecimento sobre uma temática específica, conduzindo-se de maneira a identificar, analisar e sintetizar os resultados de estudos independentes sobre o mesmo assunto. Esse método é estruturado em seis etapas: formulação da pergunta norteadora, busca ou seleção na literatura, coleta de dados, análise crítica dos estudos incluídos, discussão dos resultados e, finalmente, a apresentação da revisão integrativa. Esta última etapa deve oferecer uma exposição clara e completa, permitindo ao leitor uma avaliação crítica (Souza; Silva; Carvalho, 2010) e sistemática (Mendes; Silveira; Galvão, 2008) dos resultados apresentados.

Destarte, este trabalho de conclusão de curso trata-se de uma pesquisa de revisão integrativa da literatura. Tem-se por metodologia o levantamento bibliográfico que visou a identificação do processo de empoderamentos, fortalecimentos e resistências sociopolíticas, bem como as potências e transformações socioculturais das coletividades marginalizadas e oprimidas por meio da música. Os dois gêneros musicais analisados foram: funk e samba. A pergunta norteadora que deu início a essa pesquisa foi: Como as comunidades racializadas ou não, oprimidas e marginalizadas, pertencentes ou não às periferias, se fortalecem e transformam-se socioculturalmente e realizam o enfrentamento sociopolítico a partir do funk e do samba?

Para o levantamento bibliográfico foram selecionados artigos nas bases de dados e plataformas digitais Google Acadêmico, tendo esta maior relevância em relação a quantidade de artigos destacados, Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e *Scientific Eletronic Library Online* (SciELO), o levantamento ocorreu em agosto de 2024. As estratégias de busca utilizadas para nortear a seleção de artigos se deram pela combinação de palavras-chave e operadores booleanos *and* e *or*. Assim, obteve-se: Funk *or* Samba *and* Resistência *or* Sociopolítica, Funk *or* Samba *and* Potência Sociocultural, Funk *or* Samba *and* Comunidade, Coletivos *or* Periferias *and* Funk *or* Samba, Funk *or* Samba *and* Expressão Social *or* Identidade Social. Além disso, a leitura dos títulos, resumos e palavras-chave dos artigos forneceram informações para averiguar se eles tinham relação com o tema proposto, devendo abordar ao menos um dos gêneros musicais escolhidos e possuírem relação com Resistência e Potência Sociopolítica e Cultural e/ou analisar comunidades, coletivos ou periferias e seus processos sociais no Brasil.

Os critérios de inclusão para o levantamento e, em seguida, a seleção dos artigos partiram da premissa de serem publicados na língua portuguesa brasileira, estarem disponíveis na íntegra, ou seja, online e de acesso aberto ao público e terem sido publicados a partir do ano 2000. Quanto àqueles que seriam responsáveis por sua exclusão, tem-se livros, teses e dissertações, artigos que discutiam os gêneros musicais pré-definidos essencialmente pela perspectiva pedagógica e da educação musical, moda, religião, feminismo, questões de gênero e questões jurídicas.

Os resultados analisados consideram a relação entre pesquisador e pesquisado, o objeto de estudo, os sujeitos implicados no tema e as representações conceituais e ideológicas em suas complexidades e considerando-as interdependentes entre si, uma vez que compõem o tecido sociocultural e histórico que influencia e é influenciado pelo fenômeno estudado, conforme explicita Minayo (2007). A autora considera a interpretação das estruturas semânticas, ou significantes, em relação às

estruturas sociológicas, ou significados, às articulando para obter uma síntese das questões da pesquisa. A partir disso, foi realizada uma análise de conteúdo proposta pela autora para fundamentar os princípios temáticos dos dados selecionados. Essa análise temática fundamenta a descoberta dos núcleos de sentido presentes nos artigos escolhidos, contribuindo para a síntese. Isso se dá a partir de três etapas: pré-análise, exploração do material, exploração do material e tratamento dos resultados.

A pré-análise trata-se de uma leitura dinâmica do material selecionado, de forma a se impregnar com o conteúdo apresentado e obter uma visão em conjunto, apreendendo particularidades desse conjunto, elaborando pressupostos que servirão para análise e interpretação, classificando-os inicialmente, e determinando os conceitos teóricos orientadores para a análise. Durante a exploração do material realiza-se a análise propriamente dita, distribuindo trechos do texto a partir da classificação da etapa anterior, realizando a leitura e o diálogo entre as partes, identificando através dos resultados os núcleos de sentido apontado pelos trechos, promovendo o diálogo entre os núcleos de sentido e seus pressupostos iniciais e analisando os diferentes núcleos de sentido presentes nas classificações de busca temáticas ou eixos mais amplos de forma a discutir as partes dos textos analisados, reagrupando essas partes a partir dos temas, com a finalidade de elaborar uma redação por tema, dando conta de seus sentidos e articulações dos conceitos teóricos. Por fim, no tratamento dos resultados, elabora-se uma síntese interpretativa que dialoga com os temas com os objetivos, questões e pressupostos da pesquisa (Minayo, 2007).

4. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Para a realização dessa pesquisa foram utilizadas as plataformas e base de dados Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Google Acadêmico e *Scientific Electronic Library Online* (Scielo) Google. A amostra final desta revisão se constitui em doze

artigos científicos, porém foram encontrados vinte e nove estudos. Essa decisão foi tomada porque os outros dezessete artigos possuíam um enfoque na discussão sobre aspectos judiciais e legislativos sobre a criminalização, outros por não falarem diretamente sobre os gêneros musicais escolhidos e/ou não analisarem o contexto cultural ou sociopolítico. Sendo priorizados aqueles que discutiam amplamente as questões étnicas, sociais, territoriais e políticas permeadas nos sujeitos participantes da produção musical e expressão músico-cultural do samba e do funk, bem como os artigos que articulavam um gênero com o outro, destacando suas similaridades e disparidades. Uma síntese dos artigos será apresentada na tabela abaixo:

Título dos artigos	Autores	Principais pontos	Ano
Sensibilidades em disputa	Luciane Soares da Silva	Explora as transformações culturais nas favelas cariocas desde os anos 90, analisando a ascensão do funk e o deslocamento do samba como expressão cultural em disputa, com foco nas implicações socioculturais e urbanas dessas mudanças no Morro do Estácio.	2019
Patrimônio Carioca: do batuque do samba ao batuque do funk e o Rio em cena no cenário brasileiro	Cristina da conceição Silva, Patricia Luisa Nogueira Rangel e José Geraldo da Rocha	Explora como o samba e o funk, enquanto expressões culturais negras do Rio de Janeiro, evoluíram de manifestações perseguidas para patrimônios culturais, destacando estratégias de resistência e ressignificação sociocultural dos negros cariocas.	2014

<p>Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações</p>	<p>Ecio P. de Salles</p>	<p>Analisa como essas expressões musicais periféricas resistem a gestões opressivas da cidade, promovendo subjetividades, sociabilidade e novas sensibilidades culturais, apesar de preconceitos e criminalizações.</p>	<p>2007</p>
<p>Clube da esquina: Memória e resistência na produção musical negra</p>	<p>João Victor Marques da Silva e Cristiano Hamann</p>	<p>Investiga a música negra brasileira, com destaque para o samba e funk, como ferramenta de resistência política, promovendo pertencimento social e valorização da memória em meio a estruturas de opressão racial.</p>	<p>2024</p>
<p>Cultura negra e sobrevivência: samba, rap, funk e o racismo sintomático</p>	<p>Isadora Almeida Rodrigues e Roniere Menezes</p>	<p>Discute como a discriminação enfrentada por esses gêneros musicais reflete o racismo estrutural e o mito da democracia racial no Brasil, revelando lutas pela sobrevivência e resistência cultural negra.</p>	<p>2018</p>
<p>Das práticas de resistência às políticas sociais segregadoras</p>	<p>Luci Helena Silva Martins</p>	<p>Explora como movimentos culturais, como o samba e funk, enfrentam políticas sociais repressivas e reforçam a luta por democratização e direitos, resistindo ao racismo e à criminalização de corpos periféricos e negros.</p>	<p>2020</p>

<p>Nos Ritmos do Funk: Juventudes periféricas e subjetividades</p>	<p>Daniel Péricles Arruda</p>	<p>Aborda como o funk, além de proporcionar sociabilidade e produção cultural, permite às juventudes periféricas expressarem subjetividades, denunciarem exclusões e resistirem à criminalização em uma luta por reconhecimento e direitos.</p>	<p>2024</p>
<p>É o fluxo: “baile de favela” e funk em São Paulo</p>	<p>Thomaz Marcondes Garcia Pedro</p>	<p>Analisa os fluxos como práticas culturais e de sociabilidade periféricas, destacando a criminalização dos bailes funks e a repressão policial como reflexos do preconceito contra jovens das periferias paulistanas.</p>	<p>2017</p>
<p>O desafio do intercultural: refletir – criar - resistir diante das relações entre colonialidade, culturas, política e saber</p>	<p>Fayga Moreira</p>	<p>Analisa as relações entre colonialidade, saberes e culturas, destacando como práticas artísticas e interculturais podem resistir a processos de opressão, subalternização e epistemicídio, propondo uma transformação socioestrutural decolonial.</p>	<p>2016</p>
<p>As escolas de samba do Rio de Janeiro (2011-2020): carnaval e resistência</p>	<p>Maximiliano Marques e Felipe Ferreira</p>	<p>Analisa como os desfiles carnavalescos dialogaram criticamente com a política brasileira, utilizando alegorias e enredos para expressar desigualdades sociais e políticas, consolidando-se como espaço de resistência cultural e política.</p>	<p>2021</p>

<p>O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade</p>	<p>Maria Alice Rezende Gonçalves</p>	<p>Investiga o papel do samba como um fato social total e motor de coesão cultural, destacando a importância das velhas guardas na preservação da memória, da solidariedade e da etnicidade afro-brasileira.</p>	<p>2018</p>
<p>Samba: um ritmo negro de resistência</p>	<p>Amailton Magno Azevedo</p>	<p>Analisa o samba sob a ótica pós-colonial, destacando-o como expressão da cultura negra que contesta a modernidade, preservando e transformando tradições africanas em múltiplas formas de resistência cultural no Brasil.</p>	<p>2018</p>

A partir da leitura desses artigos foram identificados os núcleos de sentido explorados e detalhados na Análise dos Resultados. Esses núcleos são: I - Resistência e Potência Sociopolítica e Cultural, II - Estigma-Criminalização-Esvaziamento-Embranquecimento e III - Territorialidades.

5. ANÁLISE DOS RESULTADOS

5.1. Da batucada à batida: Resistência e potência sociopolítica e cultural

Os artigos que trazem reflexões que remetem as resistências sociopolíticas e potências socioculturais, conceitos que compõem esse núcleo

de sentido, foram: Salles (2007), Silva, Rangel e Rocha, (2014), Pedro (2017), Azevedo (2018), Gonçalves, (2018), Silva (2019), Martins (2020), Arruda (2024) e Silva e Hamann (2024).

Em seu artigo, Silva (2019) explora a música como uma potente ferramenta de mediação nas interações entre grupos sociais, estabelecendo uma perspectiva que vai além do campo estritamente estético — incluindo elementos como o desempenho musical do artista, a qualidade criativa, arrojo etc. Embora a música seja compreendida como uma força capaz de gerar interações entre diferentes grupos, ela é também uma linguagem. Assim, as letras e os processos culturais revelam a possibilidade de representar uma nação, um povo, passado e futuro, além de expressar a dicotomia entre o indivíduo e o coletivo. Essas dimensões variam conforme o contexto histórico e os tipos de produções musicais presentes em cada época (Silva, 2019).

Com base em Bourdieu (1989), Silva (2019) identifica um desafio ao abordar a formação do gosto musical no início do século no Brasil. Para compreender esse fenômeno, é necessário considerar a complexidade dos processos sociais envolvidos, sendo a análise exclusiva às relações de classe e do gostar como um fim em si, insuficientes. Silva (2019) tece que a construção identitária do Brasil se estruturou a partir dos padrões eurocêntricos e não nacionais do que era entendido enquanto civilidade.

O Brasil e os Estados Unidos, no que diz respeito à expressão da musicalidade africana, vivenciaram movimentos culturais que desafiavam as definições oficiais do que era considerado cultura nacional, muitas vezes idealizada com base em modelos europeus (Silva, 2019). O *Blues*, *jazz*, *gospel*, *R&B*, *soul* e *funky* e *rap*, dentre outros, são estilos musicais reconhecidos enquanto pertencentes aquilo que é denominado como música negra e foram desenvolvidos nos Estados Unidos da América. Essas artes musicais dialogaram e ainda dialogam com outros estilos, sendo tomadas por sentimentos e estéticas peculiares, porém sempre ressoando as experiências e consequências do processo de escravização, bem como os efeitos da diáspora (Arruda, 2024).

O canto africano de conexão com a sua terra era a forma com que os escravizados tentaram atenuar o sofrimento, lidando com o banzo que, segundo Moura (p.63, 2004 *apud* Arruda, 2024) é o estado de depressão psicológica em que os africanos se encontravam ao desembarcarem no Brasil, e que os que se encontraram nessa situação muitas vezes sucumbiram frente a essa realidade terrível. Na época, as manifestações culturais e religiosas africanas eram relegadas a práticas ocultas ou a locais de pouca visibilidade, como nos terreiros, zonas rurais ou nos fundos dos casarões dos escravocratas. O samba, que hoje é imediatamente associado à cultura popular brasileira, foi, por muitos anos, visto como uma expressão “grosseira” e “coisa de vagabundos” (Silva, 2019). Além do samba, gêneros como o lundu, a modinha e o maxixe, outras manifestações da cultura popular nacional, eram depreciados em favor da ópera. Esse padrão de desvalorização se repetiu mais tarde, quando o *rock and roll* e o *jazz*, como expressões modernas, foram vistos em oposição às produções nacionais, tidas como retrógradas (Silva, 2019).

Frente ao cenário colonial, inúmeras estratégias de resistências culturais foram desenvolvidas pelos negros escravizados, possibilitando a garantia de sua cultura mesmo com a interferência e proibições impostas pela aristocracia escravocrata (Silva; Rangel; Rocha, 2014). Sendo através da valorização da ancestralidade a forma com a qual resistiram e mantiveram suas identidades, incluindo “ideologias, espiritualidades, ritmos e danças” (p.3), bem como partir da presença da música negra nos territórios (Silva; Hamann, 2024). As práticas musicais de pessoas africanas e seus descendentes, escravizados e libertos, em solo brasileiro, constituíram identidades socioculturais que refletiam a diversidade cultural dos múltiplos grupos étnicos africanos como, por exemplo, os *Cowke, Ganguela, Kuba, Lubas, Muilas, Handa, Fula, Peul ou Mandinga* (Silva, p.406, 2005 *apud* Silva; Hamann, 2024).

O jongo, ou caxambu, uma manifestação cultural rítmica, desempenhou um papel essencial ao desafiar as hierarquias coloniais luso-

brasileiras. Utilizando a troca de ordens e significados das palavras, os jongueiros criaram vocabulários, possibilitando diálogos internos e a organização de fugas, protestos e sátiras direcionadas aos escravizadores (Silva; Hamann, 2024). Evidencia-se, assim, a diáspora enquanto fenômeno que reverbera no cotidiano sociocultural brasileiro, compondo a memória e a cultura do país.

Silvia, Rangel e Rocha (2014) recorrem a Karasch (2000) para afirmar que na primeira metade do século XIX, as expressões culturais dos escravizados no Rio de Janeiro eram amplamente referidas como “Samba e Canção”. Essa denominação englobava aspectos como linguagem, arte, religião, comida, vestimenta, estrutura familiar, dentre outros elementos. Os comportamentos dos escravizados cariocas, com destaque para seus cantos e danças, fundamentaram a construção de novos aspectos culturais na cidade, os quais permanecem até hoje quando analisados o jeito de ser, viver, e se divertir dos cariocas (Silva, Rangel; Rocha, 2014).

Com a transformação da paisagem urbana e os significativos impactos socioeconômicos trazidos pela intervenção higienista da Reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro, ocorrida entre os anos 1902 e 1906, houve maior convivência entre negros e brancos pobres e, segundo Silva, Rangel e Rocha (2014) isso levou a uma fusão entre os seus aspectos culturais. Nesse contexto, o samba surgiu enquanto um elemento socializador entre diferentes grupos étnicos, embora isso tenha vindo com a prisão de muitas pessoas negras pelo motivo que, na época, consideravam como “vadiagem”: estarem com a posse de instrumentos de percussão. Até 1930 o samba era considerado uma expressão marginalizada da cultura, Rodrigues e Menezes (2018) apontam que uma década antes de “Aquarela do Brasil” ser composta, considerar o samba a um dos aspectos definidores da cultura brasileira seria impensável, uma vez que a sociedade brasileira até o século XIX ofereceria resistência às manifestações artísticas negras, segundo Mario de Andrade (Sandroni *apud* Silva, 2019). Entretanto, o samba passou a ser apropriado como símbolo pelas camadas médias e altas urbanas, que o resignificaram

como um ícone da “pureza popular” perdida. Dentro desses novos parâmetros, o samba foi redefinido como uma expressão legítima da identidade nacional (Silva, 2019).

Tem-se, portanto, que a música negra brasileira articula experiências políticas do passado, produzindo ressignificações e fortalecendo os pertencimentos conforme as demandas atuais (Olick; Robbins, 1998 *apud* Silva; Hamann, 2024). Caracterizada como uma ferramenta de resistência, a produção cultural negra brasileira é capaz de interromper, subverter e construir alternativas à produção alienante e colonial de subjetividade imposta por um sistema hierárquico impregnado de imperativos da branquitude. As “subjetividades marginais” desafiam as lógicas que buscam descontinuar a existência negra, fortalecendo seu sentido de memória histórica e ancestralidade para recusar o enquadramento em papéis normativos, rompendo com esses sistemas hierárquicos e criando outras formas de ser e atribuir significados ao mundo (Silva; Hamann, 2024).

Silva e Hamann (2024) incorporam o conceito de Virgínia Kastrup (2001) que, fundamentada em Deleuze, considera a memória não apenas como um constructo enraizado no passado, mas também como um ato de guardar “potencial inventivo”. A memória é fundamental para a compreensão do fenômeno da aprendizagem, uma vez que é a partir do não reconhecimento e do estranhamento que a memória e a sensibilidade divergem entre si. Dessa forma, a memória é caracterizada como um fenômeno sócio-histórico capaz de influenciar as experiências dos sujeitos diante da produção subjetiva da branquitude no Brasil, transformando-se em um elemento de resistência e enfrentamento político contra a lógica hegemônica que estrutura desigualdades raciais. O diálogo entre a musicalidade e as negritudes demonstram a potência da memória no que se refere a resistência frente a essas estruturas desiguais (Silva; Hamann, 2024).

As narrativas e retratos das realidades brasileiras representados nas produções musicais auxiliam na compreensão do que significa ser negro em um Brasil de herança colonial, evidenciando suas contradições (Silva;

Hamann, 2024) e os sofrimentos psicossociais envolvidos (Arruda, 2024). Com tal aporte, as questões acerca da negritude encontram espaços coletivos para serem ampliadas e discutidas, provocando o entendimento acerca das demandas e imposições étnico-raciais brasileiras. Uma vez que a branquitude outorga aos negros um não poder e desejar (Silva; Hamann, 2024). Como diz Jorge Aragão “Se preto de alma branca é o exemplo de dignidade/ não nos ajuda, só nos faz sofrer/ nem resgata nossa identidade” e Mc Luki “Eu sou artista, mas a cor breque de viatura/ Eu vi lá, eles não querem ver preto vencedor” (Silva; Hamann, 2024).

Silva e Hamann (2023) citam Maia (2017) para explicar que a política de branqueamento da população brasileira está ligada a expansão do processo capitalista global, isso contribui para compreender historicamente os processos raciais brasileiros a partir dos desígnios da “branquitude-capitalística” (p.9). A partir disso, constrói que a lógica dos processos de subjetivação está baseada em uma instituição social que marca a racialidade enquanto um fator de estratificação social de classe e de acesso aos bens sociais. Tal situação homogênea e reforça para a branquitude brasileira os benefícios da escravidão (Silva; Hamann, 2024).

Os autores colocam que o sujeito não branco ou *o outro*, ou seja, aqueles que não compõe a branquitude, são socialmente designados a se adequarem de forma disciplinada e contida em relação as “formulações, valores e modos de ser” (p.10) advindos da branquitude-capitalística, assegurando a dependência e sobrevivência dentro desse sistema exploratório. Assim, elaboram:

Afirmar que o racismo está imbricado na racionalidade capitalista – e vice-versa – permite não perder do horizonte que a (re)colonização dos corpos negros – *objetiva e subjetivamente* – é desafio constante a ser enfrentado numa sociedade organizada pela via do capital (Silva; Hamann, p.10, 2023).

Assim, Silva e Hamann inferem que a branquitude é responsável por descontinuar o processo mnemônico, ou seja, promove sistematicamente o

apagamento das memórias das produções negras, possibilitando que haja um desconhecimento programado desses sujeitos acerca de sua história, identidade e pertencimento sociocultural. Com o aporte da psicanálise de Rolnik (2022) os autores explicam que se instiga o desejo de tornarem-se brancos, o que gera sofrimento e arrefece as potencialidades acerca das existências e produções em ser negro.

Ao analisar a interface da produção musical negra e da juventude periférica marginalizada tem-se que produzir funk é tido como sinônimo de modos de agenciamento de existência por parte dessa juventude, criando possibilidades e tessituras outras em relação àquelas esperadas pela lógica colonial da branquitude (Silva; Hamann, 2024). Partindo desse pressuposto, os autores colocam que essa produção viabiliza a vazão dos desejos de não captura por essa lógica, tendo a musicalidade negra capacidade de encontrar sentidos e compreensões acerca de si, expressando formas de existir e resistir, indo de encontro as “ideias para adiar o fim do mundo” (Ailton Krenak, 2019 *apud* Silva; Hamann, 2024).

O funk e seus bailes, movimentos, festas de ruas ou *fluxos* (Pedro, 2017), atuam enquanto uma prática de resistência sociopolítica e cultural, edificando construções próprias das suas subjetividades enquanto negros em seus territórios (Silva; Hamann, 2024). Trazendo a canção de Mc Lipi, jovem negro, no set de Wesley Alemão em que diz: “Me perguntaram qual era meu sonho, eu não sabia, então nem respondi”, os autores tecem o desafio e a potencialidade nessas construções da negritude, em que o não saber qual o próprio sonho expressa a realidade vivida outorgada por esses constructos imperativos, ao passo que possibilita multiplicidades potentes que surgem com o fazer musical, nesse caso, por meio do funk. Gêneros musicais como o funk possibilitam o registro dessas realidades sociais, desvelando e desnudando o desejo, a narrativa autônoma, apropriada e protagonista de si, num sentido antropofágico, fundamentando o pertencimento (Silva; Hamann, 2024).

A oferta do funk é olhar para aquilo que atravessa a experiência negra e periférica, ainda que sofrendo tentativas de invisibilização diversas. Logo, essas dinâmicas enfraquecem a branquitude-capitalística enquanto instauram formas de desejar ser negro, promovendo o resgate de identidades heterogêneas das chamadas subjetividades marginais, politizando as coletividades, as instrumentalizando para além de um aprisionamento temporal, abrindo portas para formular o novo. Assim, valorizando e assimilando as memórias das histórias e saberes narrados pelos antigos, instaurando as possibilidades de novos rumos e direções. Os afetos são aqui colocados enquanto possíveis a partir da produção mnemônica que semeiam terrenos para as próximas gerações (Silva; Hamann, 2024).

Os corpos dissidentes das periferias comprovam as resistências da juventude e das outras gerações como pensadoras do cotidiano cultural, a criatividade se expande e isso é refletido nas letras do funk que nomeiam as problemáticas sociais e raciais, requerendo políticas públicas equitativas e democratizantes (Martins, 2020).

Principalmente no que tange à juventude, a música é tida como um componente preponderante em seus momentos de lazer, constituindo um “lócus público” em que criticamente podem se colocar, se afirmando e intervindo nesses espaços públicos. Sendo um facilitador para a criação de discursos próprios nas favelas, subúrbios e periferias para toda a cidade (Arruda, 2024).

Enquanto um desses processos coletivos, o baile funk, tido como um ritual semanal, propicia a evaporação de tensões diversas: “[...] atualiza pertencimentos, instituiu antagonismos e permanece durante a semana como evento comentado. Sua regularidade e as possibilidades por ele ofertadas, atraem boa parte dos moradores de favela” (Silva, p.19, 2019).]

Significando espaços de encontros, os fluxos favorecem o surgimento cotidiano de infindas práticas e transformações culturais que variam conforme as regiões e afetam outras manifestações artísticas como a dança. Um

exemplo disso é o Passinho do Romano, surgido no Rio de Janeiro, que possui passos e movimentos enérgicos e robotizados somados a encenação de vergonha. Com a divulgação das danças e batalhas de passinho, muitos obtiveram reconhecimento e fama na internet, como aconteceu com o funkeiro e dançarino Fêzinho Pataty (Pedro, 2017). Nesse sentido, Arruda (2024) traz que tanto a música, quanto a dança são aspectos vitais quando avaliado o laço social entre as pessoas. Ambos sempre constituíram a expressão da arte, comunicação e pensamento em oposição aos discursos e fazer político de caráter ocidentais para os grupos negros (Gilroy, 2001 *apud* Azevedo, 2018). Considerado uma cultura abrangente, o funk atravessa possui um atravessamento geracional relevante e, por isso, seus elementos passam por mudanças constantes, influenciando o modo de vestir, as gírias e coreografias adotadas e a estética representada (Azevedo, 2018).

Pedro (2017) narrando sua experiência nos fluxos que frequentou na favela de Heliópolis em São Paulo, relata a força repressiva do efetivo policial nesses locais. Após uma abordagem truculenta, violenta e criminosa, de agressões variadas, os fluxos se dispersam, havendo uma circulação de pessoas nas ruas adjacentes que fomentam a construção de novos fluxos de pessoas que continuavam a beber, escutar músicas e dançar frente ao som que saía dos carros estacionados. Temos, portanto, que o fluxo é contínuo, fluido e sua mobilidade se dá conforme os participantes. É um encontro dinâmico, imprevisível, que se desconstitui e se constitui novamente com facilidade, denotando certa efemeridade, mas, principalmente, evidencia-se a sua resistência (Pedro, 2017). Considerando isso Herschmann (1997, p. 72-73 *apud* Arruda, 2024) infere que:

[...] a sensação que se tem ao chegar a um desses bailes de comunidade ou clube (no momento em que já atingiu certo estágio) é de que tudo neles é um convite à fantasia. Ali os jovens colocam toda a energia, lançando-se na busca de prazer e exorcização de todas as marcas de opressão e estigmatização.

Assim, práticas culturais dos fluxos são atualizadas e traduzidas em novos elementos (Pedro, 2017), possibilitando outros direcionamentos e

trajetórias dos jovens na cidade que buscam por diversão e acabam por criar práticas sociais cotidianas que fortalecem os aspectos culturais do funk e das periferias.

Desse modo, o funk classifica-se como uma expressão artístico-cultural, produção vital, preenchimento territorial e manifestação de singularidades. As suas dimensões e contradições estão implicadas neste gênero musical (Arruda, 2024), bem como a expressão de modos de vida, profissões, processos de trabalho e interações coletivas, agindo na relação ambivalente entre a esfera individual e coletiva em um viés que possibilita felicidade e reconhecimento (Arruda, 2024).

Nesse sentido, os processos coletivos tais como os encontros comunitários favorecem o pertencimento e o reconhecimento de si, demonstrando a importância dos processos dialógicos nos contextos sociais, uma vez que fará oposição frente às subjetividades fatalistas instituídas na realidade social atual. Silva e Hamann trazem um trecho da fala do funkeiro e compositor Mc Hariel (2021) em que diz que os sujeitos crescem “sendo alvo de opressão e raiva, trampando pra carai em troca de esmola”. Com a reunião de pessoas negras para ouvir funk, por exemplo, surge a troca de ideias acerca das condições sociais que permeiam suas vivências e que são narradas e traduzidas em palavras e melodias (Silva; Hamann, 2024).

Salles (2007) também discutiu sobre como o samba e o funk se relacionam com a identidade negra e a resistência frente à cultura hegemônica. Salles (2007) aponta para um diálogo problemático frente as formas de expressão que instituem as denominações “samba raiz” e “funk carioca” que são reunidos pelo “apelo” à identidade negra e sua origem periférica, advindos das favelas, “apropriando-se do discurso de resistência e apego à comunidade” (p. 3). O autor, contudo, aposta no encontro entre os gêneros e pontua que apesar de se darem em mundos separados e até mesmo antagônicos, possuem muitos pontos importantes em comum. O samba e o funk, inseridos no campo da cultura, promovem modos democráticos de partilha e de produção do comum. A linguagem desses ritmos tem forte apelo identitário,

uma característica que ambos compartilham. O diálogo que eles estabelecem com diversos setores da sociedade, especialmente entre as juventudes, mas não exclusivamente, propicia formas de se reunirem, articularem-se e expandirem, permitindo a essas comunidades alcançar novos setores e fortalecer a vida e a produção coletiva (Salles, 2007).

Para Gonçalves (2018), o samba está para além de um gênero musical, sendo ele um fenômeno entendido enquanto fato multidimensional. É uma manifestação cultural que promove extensas redes de sociabilidade e reciprocidade. O autor expõe que, segundo Mauss (1974), trata-se de um fato social total, trazendo coesão grupal ao fortalecer a etnicidade afrobrasileira e nacionalidade brasileira. Se assemelhando ao funk, nesse sentido.

Apesar da mudança de épocas, contexto e formas de expressão, o sentimento de insatisfação com a cultura hegemônica continua a instigar e deflagrar a revolta contra os princípios de dominação, transcendente ao campo cultural (Salles, 2007). Salles (2007) também destaca como o baile funk e a roda de samba deslocam o foco das preocupações para a festa em si, funcionando como uma tentativa de negar o mundo com suas leis e limitações.

Azevedo (2018) também realizou uma análise do samba como resistência às produções subjetivas da branquitude. Mencionou a cantora e sambista Leci Brandão que, em sua música Zé do Carçoço, explicita a exclusão, invisibilidade e humilhação do herói do morro, favela e dos esquecidos que esse sujeito representou. Tal personalidade corrompe o mito da brasilidade paradisíaca, refutando a suposta harmonia da democracia racial instaurada no imaginário brasileiro durante o período varguista (Azevedo, 2018).

Ademais, Azevedo (2018) traz que no final do século XX, o carnaval baiano com seus blocos e trios elétricos e o carnaval carioca com os desfiles das escolas de samba passaram a retratar o padrão a ser seguido. Entretanto, mesmo com a massificação das exposições da imagem desses carnavais, outras manifestações festivas do Brasil não pereceram ou foram diluídas, muito pelo contrário, se fortaleceram. O frevo e o maracatu em Recife, as danças indígenas

do Amazonas, e demais culturas musicais encontraram meios para estabelecer sua permanência como os blocos afros Olodum, Muzenza, Ilê-Aiê e o Afoxé Filhos de Gandhi. Para além desses mencionados, o jongo ou caxambu, congada, candomblé, tambor de crioula e samba de bumbo persistiram, apesar do processo homogeneizante do carnaval e musicalidades (Azevedo, 2018).

Nesse sentido, Azevedo (2018) conta a história do sambista Geraldo Filme que não fazia oposição ao carnaval e sambistas do Rio de Janeiro, porém rejeitava a sistematização da homogeneidade que pretendiam realizar no carnaval de São Paulo na década de 70. O sambista tinha como desejo que o carnaval paulista resistisse a esse projeto, preservando suas marcas culturais específicas advindas das características dos sujeitos pertencentes ao território. As alas das baianas, por exemplo, não conversavam com a história cultural do estado, porém, havia as quituteiras negras do bairro do Bixiga que poderiam servir de substituição. Sua preocupação, como coloca Azevedo, era “manter uma singularidade em detrimento da padronização” (p.12). Além disso, Geraldo criticava a modernização e a profissionalização do carnaval e do samba, prevendo um processo de mercantilização dessa manifestação cultural. O autor (p.11) traz:

A interferência do dinheiro e da televisão determinariam outros focos de produção de imagens do carnaval a exemplo da exploração do corpo feminino, tendo como padrão a beleza da mulher preferencialmente branca e modelo, empurrando a música para um plano secundário. [...] Nas últimas duas décadas do século XX, a interferência da TV provocou uma relativa imposição do modelo carioca não só para São Paulo, mas para todo o país. A imagem, exportada via TV para as outras regiões brasileiras, tornou padrão o carnaval do Rio em termos de fantasias, evolução, composição, enredo, interpretação vocal e padrões de beleza ancorados na celebridade com perfil étnico branco.

5.2. Estigma – Criminalização – Embranquecimento – Esvaziamento

No que tange a este capítulo, os artigos que trazem reflexões que discutem o processo do estigma como disparador para as tentativas de criminalização, bem para os processos de embranquecimento e esvaziamento do funk e do samba foram: Salles (2007), Silva, Rangel e Rocha, (2014), Moreira (2016), Pedro (2017), Azevedo (2018), Gonçalves, (2018), Rodrigues e Menezes (2018), Silva (2019), Martins (2020), Marques e Ferreira (2021), Arruda (2024) e Silva e Hamann (2024).

Nas senzalas do Brasil colonial, as músicas eram cantadas e ouvidas pelos escravizados nas lavouras, o que era visto ora como arte a ser representada, ora como estigma. (Arruda, 2024). E, como visto no capítulo anterior, a história da musicalidade negra foi, desde o período colonial até a atualidade, alvo de racismo e estigmas diversos advindos da branquitude-capitalística (Silva; Hamann, 2024).

O samba e o lundu, nomeados de “batuque” pelos portugueses do século XIX, tem na corporalidade um elemento fundamental quando analisadas as suas danças, uma vez que elas têm no umbigo o ponto fulcral e condutor dos movimentos, sendo consideradas “profanas” (Silva, 2019). Apesar disso, seus principais movimentos musicais receberam o desígnio de popular no país. A partir de Sandroni (p. 85, 1998) e do termo “batuque”, Silva (2019) cita:

não parece ser muito acerto em política o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros de um e outro sexo os seus batuques bárbaros a toque de muitos e horrorosos atabaques, dançando desonestamente e cantando canções gentílicas.

Assim como o lundu, o samba era discriminado, haja vista que era associado à musicalidade negra e fazia oposição ao “drama lírico europeu” (p.8), que era tido enquanto uma arte superior, preferida pela elite brasileira da época (Silva, 2019). A autora ilustra essa realidade relatando a inconformidade do político Rui Barbosa em relação à primeira-dama, Nair de Teffé, ter dançado

o “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga. Ele diz: “...a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba...” (Silva, 2019).

A Festa da Penha e a Praça Onze, no Rio de Janeiro, são considerados espaços icônicos na geografia do samba carioca (Fernandes, 2001 *apud* Silva; Rangel; Rocha, 2014). A Festa da Penha, em particular, era vista como o evento mais importante da cidade, onde os precursores do samba se reuniam para celebrar e batucar, contando com a presença da sambista e mãe de santo Tia Ciata. Em sua barraca, formavam-se as rodas de samba que animavam as festas religiosas (Silva; Rangel; Rocha, 2014). Os autores colocam que apesar da Festa ter movimentado o subúrbio, promovendo reconhecimentos, os sambistas não deixaram de sofrer repressões policiais que eram denunciadas pelo Estado, padres redentoristas e imprensa. Ao longo dos anos, o efetivo policial só aumentou, consolidando-se como uma campanha repressiva. Silva, Rangel e Rocha contam que o corpo militar tinha sido treinado para guerra, sendo eles quem provocavam as chamadas desordens. Os jornais da época relatam que nesses episódios havia o confisco dos instrumentos dos sambistas, sendo proibidos de comparecerem à festa. Fernandes (2001 *apud* Silva; Rangel; Rocha, 2014) traz que o que os idealizadores não contavam era com a reinvenção e organização das rodas de samba com utensílios não convencionais para a música como pratos e talheres, utilizando também de seus corpos, palmas e vozes.

A mudança no status do samba de uma década para outra se consolidou na Era Vargas e ocorreu a partir do processo de ressignificação dos elementos representantes da cultura nacional (Rodrigues; Menezes, 2018). Tal processo teve como característica a neutralização das críticas ao samba, incorporando-as aos valores do trabalhismo do governo. Considerando o sistema liberal escravocrata vigente, enquanto se dava esse processo, os negros lutavam contra os estigmas que os relegavam à marginalização (Martins, 2020).

Em meados de 1930, o samba passa a adquirir a condição de ritmo nacional mais clássico, consolidando-se enquanto a expressão musical tendo

a Bahia o território de destaque em relação àquilo tido como tipicamente brasileiro (Silva, 2019). Além do samba, a capoeira, a feijoada e demais símbolos da nossa cultura foram promovidos com o aporte, inclusive, da elite intelectual da época. Lilia Schwarcz (*apud* Rodrigues; Menezes, 2018) em *Brasil: uma biografia* (p. 284, 2015) traz que Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* institucionaliza a ideia de democracia racial no país, dizendo que a novidade trazida pelo sociólogo “[...] estava em destacar a intimidade do lar, suavizar a vida dura do eito e fazer de tudo material de exaltação: enfim uma ‘boa escravidão’, como se essa não fosse uma contradição em seus termos”. Em sua célebre afirmação de que todo brasileiro carrega algo do indígena, mas sobretudo do negro, Freyre constrói a visão que se tornaria hegemônica: a inexistência de identidades raciais definidas, substituídas por uma mestiçagem idealizada como fruto de uma mistura bela e harmoniosa. A partir da noção de que todos são iguais e tiveram as mesmas origens e influências sobre a cultura nacional, amortecem-se as lutas, haja vista que estas se tornam individualizadas, deslocando a causa da desigualdade social das políticas sociais excludentes para uma questão de esforço pessoal, merecimento e aproveitamento de oportunidades ofertadas (Rodrigues; Menezes, 2018). Ao poder público essas ideias interessavam em termos políticos e econômicos. Assim, tem-se que a construção desse gosto popular brasileiro se deu a partir da esfera governamental. A música “Aquarela do Brasil”, mencionada anteriormente, como tema do personagem do *Wall Disney*, Zé Carioca, exemplifica com maestria a mensagem do que a canção quer retratar como o Brasil sendo um país de terras tranquilas, mesmo após um golpe ditatorial no país (Silva, 2019).

Em paralelo a esse processo, houve uma expoente desafricanização de diversos elementos culturais que, embora tenham passado a ser valorizados, estavam sendo embranquecidos e abrandados frente as suas representações originais (Schwarcz, 1994 *apud* Rodrigues; Menezes, 2018). Os autores colocam que o samba, em seu símbolo, deixa de ser negro e passa a se tornar mestiço, embranquecendo discursivamente e tornando-se um produto da

mistura étnico-racial que tinha como intuito passar a mensagem de uma mestiçagem bem-sucedida, confirmando o Brasil enquanto uma democracia racial em que os seus muitos povos possuem participação na construção da identidade do que é ser brasileiro (Rodrigues; Menezes, 2018).

De modo similar, os elementos negros e populares do carnaval, especialmente das escolas de samba, captaram o interesse da elite intelectual e capitalista do Brasil. Em 1940, alguns personagens que se tornaram símbolos identitários do país como o malandro, a mulata e a baiana foram difundidos internacionalmente através da imagem “Brasil, País do Carnaval” com a presença de Carmen Miranda, ícone hollywoodiano (Ferreira *apud* Marques; Ferreira, 2021). Os conceitos ali presentes eram a sensualidade, pureza, tradição e negritude (Marques; Ferreira, 2021). Porém, é apenas a partir da década de 1960 que as escolas de samba passaram a ser o ápice do carnaval. Com alegorias que só cresciam e fantasias luxuosas, elas se ressignificaram a partir da influência e incorporação de elementos do teatro de revista Walter Pinto, os espetáculos de Carlos Machado, o cinema hollywoodiano, os shows dos cabarés parisienses do *Moulin Rouge* e *Folies Bergère* e os musicais da *Broadway*. Entretanto, personalidades carnavalescas como Pamplona, Candeia, Isnard e Newton de Sá compartilhavam que esse carnaval se afastava de sua raiz popular, o que Marques e Ferreira (2021) discordam, afirmando que tal pensamento não coincide com “a pluralidade e o dinamismo da cultura popular”.

Azevedo (2018), coloca que apesar do carnaval baiano e carioca terem sido os padrões carnavalescos a serem seguidos, as comunidades artísticas, políticas públicas de preservação do patrimônio imaterial e a apropriação do mercado cultural colaboraram para que as outras manifestações carnavalescas com menor visibilidade pudessem persistir e resistir. Entretanto, Silva (2019) e Gonçalves (2018), respectivamente, trazem depoimentos interessantes que podem ilustrar as problemáticas adjacentes ao tema:

Eu fiz aquele samba, atravessei a Sapucaí vendo meu samba cantado por todos. Mas no outro dia,

sem o crachá, provavelmente seria barrado pelo segurança. Era só mais um. (Wagner Cristal Autor do samba-enredo “No Passo do Compasso...a Estácio no Sapatinho”, de 1999, *apud* Silva, 2019).

Já Gonçalves (2018) conta que Paulo da Portela foi um sambista empenhado em quebrar o preconceito que existia contra o gênero e contra os sambistas, vistos como marginais, conforme Maregola (2017). “Para o sambista, vestir-se bem era uma forma de quebrar a imagem mundana imposta aos sambistas no começo do século passado” (Gonçalves, p.6, 2018).

As escolas de samba são, assim, produtos de intensos e contínuos diálogos e negociações entre os interesses de múltiplas instâncias da sociedade. As escolas cariocas, por exemplo, têm apresentado um local de discussão e denúncia acerca das problemáticas sociopolíticas, principalmente a partir das últimas décadas do século passado (Marques; Ferreira, 2021). Para Martins (2020) o racismo estrutural marca a história do samba, principalmente frente as tentativas de esvaziamento e embranquecimento dos elementos afro-brasileiros no samba quando foram incorporados a identidade brasileira e com o início do processo de mercantilização (Azevedo, 2018). Assim, segundo Martins (2020), o ódio ao aglomerado dos corpos negros foi transmutado para o funk.

Dentre os artigos analisados, Silva (2019) aponta que o carnaval, espetáculo mais significativo da cidade, era visto pelos moradores das comunidades cariocas como um lugar do qual perderam espaço, principalmente frente aos valores cobrados pelo ingresso. As sensibilidades em disputas analisadas tratam justamente das mudanças geracionais da relação com o samba e a inserção do funk enquanto expressão “tecnológica e geração de renda” (p.4). As favelas da Rocinha, Acari e Maré confirmam a impressão acerca da centralidade e ocupação do funk em comparação ao samba, havendo, por vezes, preconceitos e discriminações daqueles que qualificam e criticam a pureza do samba frente a outros estilos musicais (Salles, 2007).

De maneira similar ao contexto da década de 1920, quando sambistas eram proibidos de ocupar os espaços públicos da cidade portando instrumentos como o pandeiro, o que resultava em inúmeras detenções de músicos, como João da Baiana, as festas promovidas pelas Tias Baianas também enfrentavam repressões frequentes. Essas celebrações eram invadidas pelo aparato policial sob a justificativa de que necessitavam de autorização prévia para ocorrerem. Nos dias atuais, essa realidade encontra eco na repressão aos bailes funk, que atualizam o cenário de criminalização e controle cultural vivenciado décadas atrás (Rodrigues; Menezes, 2018). Analogamente, o funk foi acusado de ser demasiadamente erótico, atentando contra a “moral e os bons costumes”. Mesmo após um século, ainda se verifica dinâmicas sociais, raciais, políticas e culturais similares a como ocorreu com o gênero musical antecessor (Salles, 2007). Salles expõe que como ocorreu com samba, os adeptos do funk sofrem discriminações e, em certas ocasiões, são também criminalizados. Moreira (p.8, 2016) ilustra essa realidade com o depoimento dos entrevistados do filme *Favela Bolada* (2008): “o funk está sendo uma repetição do que foi o samba. Porque o samba também era discriminado: era polícia, era proibido, fechava, tinha que correr. Por mais preconceito que ele esteja sofrendo, tem gente para apoiar e é um movimento em massa”.

Arruda (2024) coloca que desde o final da década de 1960 e o começo da década seguinte, os jovens, principalmente negros e periféricos, estavam em busca de um novo movimento cultural que expressasse suas identidades sociais, nascendo, assim, o Movimento Black Rio. Inspirados na música norte-americana, surgem artistas como Tony Tornado, Carlos Dafé, Sandra de Sá, Lady Zu e Tim Maia. A vertente funk carioca, precursora dos mais variados subgêneros atuais do funk, surge a partir de 1980, fomentando bailes com seu ritmo envolvente.

Nos bailes funk cariocas dançavam-se ao som de vinis de *funk* norte-americano (Rodrigues; Menezes, 2018). Antes do funk se constituir enquanto gênero musical distinto do *hip-hop*, Hermano Vianna (1990 *apud* Rodrigues;

Menezes, 2018) já chamava a atenção ao preconceito enfrentado por essas manifestações culturais. O principal argumento na época era de que os bailes não se tratava de uma manifestação da cultura brasileira, sendo visto como uma ameaça. Vianna, entretanto, compara esses dois movimentos ao *house music* que tocava nas casas noturnas cariocas. Apesar da similaridade com o funk e o *hip-hop*, não recebia o mesmo desprezo. A diferença estabelecida por ele residia em quem eram os ouvintes e consumidores de cada gênero musical. Enquanto os primeiros conquistaram as periferias, a *house music* atraía as classes mais altas.

Segundo Silva, Rangel e Rocha (2014) com o aporte de Medeiros (2006) e Vianna (1988), os bailes migraram para as quadras e clubes esportivos, porém mesmo que ocorressem na zona sul, sempre eram em locais próximos às favelas, possuindo características tidas como suburbanas e de frequentadores, em sua maioria, jovens negros e pobres. Verifica-se que no decorrer da sedimentação e ampliação do gênero musical no país, os bailes passaram a acontecer em áreas e ruas residenciais das periferias (Pedro, 2017). Analisando a partir de São Paulo, o alto volume do som dos carros nos bailes de rua passaram a incomodar os moradores locais que reclamaram do ruído e bloqueio da mobilidade dos carros nas ruas. Esses embates com a vizinhança são um dos motivos averiguados para a violenta repressão policial, mas Pedro (2017) questiona se o motivo para tal não resida no preconceito em relação aos bailes funk, ou fluxos, ou ao funk propriamente dito e à associação preconceituosa de regiões periféricas em relação à criminalidade.

O Arrastão do Arpoador de 1992, no Rio de Janeiro, foi um evento que tomou proporções nacionais e é considerado o precursor para a construção dos estigmas de vinculação dos frequentadores de baile funk ao tráfico de drogas. Tal evento se deu a partir do pânico dos banhistas com as “hordas adolescentes” iam para as praias realizar os ritos próprios dos bailes (Silva, 2019) e tornou-se um bode-expiatório do processo de agravo da violência no estado (Salles, 2007).

A criminalização do funk e a coercitividade para com os esses sujeitos culturais trata-se de uma articulação do racismo brasileiro que coloca o funk e as periferias em diversas narrativas preconceituosas (Silva; Hamann, 2024). Esse evento culminou na proibição dos bailes funk em 1992 (Salles, 2007). O funk passou por diversas tentativas de criminalização, além dessa. Em 2017, o governador do Estado de São Paulo Geraldo Alckmin regulamentou a Lei n.º 15.777/2013 (Arruda, 2024) que restringe ruídos de sons automotivos estacionados para o impedimento que os bailes funk aconteçam nos espaços públicos (Pedro, 2017). Também em 2017 um projeto de Sugestão Legislativa que tramitou no Senado Federal tinha por objetivo a classificação do funk como crime de saúde pública contra a criança, adolescente e a família, porém a proposta foi rejeitada (Arruda, 2024). Outras propostas similares foram apresentadas pelo legislativo, inclusive uma delas foi feita pela famosa bancada da bala, que foi vetada pelo então prefeito Fernando Haddad. Pedro (2017) traz a fala pública de João Dória, pouco tempo após a posse de seu cargo como prefeito de São Paulo, em que diz que: “a cidade é um lixo vivo. O pancadão [baile funk] é um cancro que destrói a sociedade. O pancadão é administrado pelo PCC” (p.2).

Essa situação demonstra-se extremamente frequente na história do Brasil, em que as questões que englobam as populações pobres são tidas como casos de polícia, afastando-as da leitura enquanto problemas sociais. A “guerra ao mundo do crime” nada mais é do que um projeto de Estado que visa a tentativa de controle do comércio ilegal de drogas, buscando dispositivos e formas de controle das populações periféricas que tem como consequência o “combate ao crime” por parte do Estado, utilizando indistintamente a repressão policial contra toda a população periférica (Pedro, 2007). Telles (2010 *apud* Pedro, 2017) infere na tentativa de compreender as fronteiras fluidas entre legalidade e ilegalidade na cidade paulistana, torna-se perceptível como as noções que embasaram o debate sobre questões relacionadas às populações periféricas como cidadania, direito e leis eram esvaziadas de sentido, numa tentativa de justificar o estado de exceção para que os dispositivos de controle

fossem acionados contra a essa parte da população vista como ameaça para o bem-estar social. Assim: “As fronteiras entre o trabalhador e o criminoso são tênues sob o prisma da ação policial, isso opera em relações de poder e força que terminam por borrar as diferenças entre o homem da lei e o fora da lei, isto é: entre a lei e o crime.” (Telles, p.223, 2010 *apud* Pedro, 2017).

Pedro (2017) elabora que é a partir da normatização desses mecanismos de repressão que os grupos que se encontram para ouvir e produzir funk e se divertir podem ser atravessados por esse poder e ação violenta. Se o poder político soberano está operando por essa lógica, tendo controle e decisão sobre o corpo e a vida de parte da população, instaura-se um estado de exceção (Agambem, 2014 *apud* Pedro, 2017). Os frequentadores dos fluxos, assim, estão no limiar da fronteira de decisão do Estado sobre a vida, podendo ser considerado enquanto matáveis do ponto de vista do poder soberano (Pedro, 2015).

Um exemplo disso se dá que em São Paulo, no início de 2014, os *rolezinhos*, encontros de jovens em alguns shoppings das periferias, ganham destaque na mídia ao causarem pânico em outros frequentadores dos locais, sendo reprimidos pela polícia (Pedro, 2017). Esse encontro era organizado pela internet e tinha como objetivo a socialização entre jovens e MCs de funk iniciantes ou reconhecidos em suas atuações na mídia digital. Pedro (2017) coloca que o intuito dos *rolezinhos* autointitulado em sua descrição do evento no *Facebook* era para conhecer esses famosos e outras personalidades, paquerar, curtir, dentre outros. Entretanto, a presença desses grupos era lida enquanto arrastões pelos lojistas e demais clientes, mesmo sem factualidade para tais acusações. Sentiam-se incomodados pelos jovens estarem cantando funk e tendo momentos de diversão, e acionaram a polícia, dispersando violentamente esses grupos (Pedro, 2017.).

Essa dinâmica evidencia a criminalização e o preconceito com os *rolezinhos* e jovens funkeiros. Suas vestimentas, atitudes e racialidade eram consideradas perigosas (Pedro, 2017). Herschmann (2000 *apud* Pedro, 2017) traz que os veículos midiáticos fomentam alguns dos aspectos que baseiam

construções simbólicas como essas, associando os funkeiros a criminosos. Um processo que ocorreu no Rio de Janeiro e reflete similaridades com São Paulo foi que a criminalização do funk esteve relacionada ao seu subgênero chamado proibidão (Pedro, 2017) que surge nas favelas cariocas na metade da década de 90 (Salles, 2007). As letras retratam o mundo do crime sem pudores ou censuras, sendo elaboradas poética e musicalmente, enaltecendo a figura do bandido, ladrão ou chefes do tráfico, ilustrando também os conflitos entre facções e entre estas e a polícia (Salles, 2007). Acerca disso, Mizrahi (2014 *apud* Pedro, 2017) nota que tanto no subgênero proibidão, quanto no putaria, subgênero que narra atos sexuais de maneira explícita, possuem um carácter hiper-real, exagerando nesses aspectos com a finalidade de criarem um efeito estético. Assim, os processos artísticos utilizam-se de códigos e operam sob uma lógica própria de construção, não sendo necessariamente um espelho da realidade. O fenômeno do hiper-real relaciona-se com o que Pedro (2017) coloca como uma “não proeminência” da palavra nas letras, porque suas imagens prevalecem às linguagens. Não se trata, necessariamente, da análise semântica, mas sim do funk enquanto uma manifestação estética-cultural, colocando-se por vezes para além do social, inclusive.

Cantar músicas que em suas narrativas englobam a criminalidade não é sinônimo de ser criminoso e compor esse mundo de criminalidade (Pedro, 2017). Inclusive, assim como o funk, outras produções musicais e culturais diversas tratam da criminalidade, violência, sexo e corrupção policial, entretanto, elas não são perseguidas e criminalizadas. Pedro (2017), com o aporte de Gabriel Feltran (2013), traz que o pesquisador utilizou as produções musicais de Jorge Benjor e Racionais MCs para compreender o “crime” nas músicas a partir do entendimento dele enquanto um regulador social que possui valores políticos e morais. Feltran demonstra que o crime, em conjunto com outros agentes sociais como as igrejas e escolas, por exemplo, compõem a organização social, moral e ética das periferias. Há, ainda, recorrências históricas na música popular brasileira como no samba, um certo elogio poético ao banditismo que, segundo Hobsbawn (p.11, 1975 *apud* Salles, 2007) podem

ser considerados como: “campeões, vingadores, paladinos da justiça”. Somando-se a isso, os fluxos de São Paulo e demais bailes de favela são associados ao consumo e venda de substâncias e entorpecentes ilícitos. Pedro (2017) considera que se essas associações procedem, o mesmo não é visto nas festas que ocorrem em outros espaços da cidade em que seus participantes de outra classe socioeconômica escutam outros gêneros musicais e que o consumo de drogas deve ter frequências similares aos fluxos e bailes. Essa seletividade e repressão, expõe o processo de criminalização da pobreza (Pedro, 2017).

Mesmo quando os funkeiros ascendem socioeconomicamente, a mídia os retrata com ironias, como é o caso do Mc Guimê que ficou famoso em 2013 com o lançamento de sua música Plaque de 100 e foi capa da revista *Veja*. A reportagem traz que o funkeiro compunha agora à uma “nova classe média emergente”, não possuindo os mesmos atributos que a classe média “verdadeira” (Pedro, 2017). É nítido que as reconstruções do preconceito e discriminações se repetem a partir do desconhecimento, em que o funk é invisibilizado a partir de argumentos moralistas (Moreira, 2016) que, trajados de uma suposta racionalidade, escondem a repugnância das classes médias e altas, que propagam e sedimentam ódio a dimensões socioculturais da vida dos cidadãos e cidades (Martins, 2020). A relutância dos órgãos midiáticos em retratar os fluxos enquanto um evento cultural e de lazer torna-se evidente, em contrapartida, o enfoque é dado ao programa policiaisco, retratando esses locais como perigosos, em que substâncias ilícitas diversas são consumidas, exaltando a repressão dos órgãos estatais (Pedro, 2017). Outro depoimento da Favela Bolada (p.8, 2008 *apud* Moreira, 2016) que ilustra essa realidade traz que os policiais: “já acabaram com muitos bailes, botou todo mundo deitado no chão. Porque você é funkeiro, você é marginal; você é funkeiro, você usa drogas; se a mulher é funkeira, ela é vulgar”.

Martins (2020) constrói que a música a música provoca a tradicionalidade dos costumes da classe média que, possuindo a garantia de seus direitos, alimentam a falsa meritocracia e uma hipocrisia, uma vez que

não é a favor do funk na periferia, mas muitas vezes escuta em seus apartamentos. A famosa letra que diz: “é som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado” composto pela dupla Amilcka e Chocolate ainda sintetiza muito bem essa realidade (Salles, 2007). A ideia de revolução sexual nos costumes propagada nos bailes, transcende espaços públicos de saber, como nas Universidades, e em espaços de conflitos políticos (Martins, 2020). O autor conclui que os movimentos socioculturais das juventudes ultrapassam as fronteiras e ocupam os espaços públicos. Os bailes representam corpos livres e insubordinados ao ordenamento social e, numa guerra declarada, os mecanismos de disseminação de ódio orquestrados pelo armamento e o efetivo estatal ilustram o esfacelamento dos laços sociais (Martins, 2020).

É nesse cenário de estigmas e criminalizações que, de maneira similar ao samba, o esvaziamento de seu sentido pode ocorrer. No ano de 2008, subprefeitura da região da Cidade Tiradentes, em São Paulo, realizou o primeiro Festival de Funk Canta Tiradentes, em que tinha como objetivo que as músicas não retratassem violência ou sexo. A música vencedora foi Jogar Bola e Estudar, de Mc Dedê. Pedro (2017) insere o relato de Bio-G3 em que ele diz: “[...] a música que fala de armas e de droga é muito limitada. Ela não entra nas rádios nem nas casas noturnas. Fica restrita à favela e não consegue se estabelecer. A ideia é lapidar as letras de funk com uma visão de mercado”. Essa “lapidação” das letras de funk é uma tentativa de apagar os traços dos gêneros proibidão e putaria, propiciando que o gênero circule em espaços mais amplos (Pedro, 2017). Refletindo acerca do conceito de higienização da cultura que Silva e Hamann (2024) trazem enquanto controle social e cultural. Será que a supressão de formas de expressão cultural, frente ao mercado, se encaixaria em uma tentativa de higienização cultural?

5.3. Territorialidades

Os autores que abordaram o tema das territorialidades incluem Salles (2007), Pedro (2017), Gonçalves (2018), Silva (2019), Martins (2020), Arruda (2024) e Silva e Hamann (2024).

Tem-se que todas as produções culturais, incluindo a música, estão intrinsecamente ligadas ao local de sua criação, reprodução e divulgação. Ao compreender a origem e o contexto de uma produção musical, observa-se a essencialidade dos aspectos estéticos para a revelação dos elementos do ambiente e da época em que foram criados (Rivera, 1998; Vargas, 2007 *apud* Pedro, 2017). Nesse sentido, as expressões musicais, incluindo o samba e o funk, refletem as características dos espaços onde se desenvolvem e circulam (Pedro, 2017). Para tal, deve ser investigado o conceito de periferia, pois assim como a cultura, ela também está sendo construída e ressignificada a todo momento.

A desigualdade social, por si só, não se mostra útil por si só para a compreensão de todos os fenômenos sociais vinculados às periferias. A ideiação do senso comum sobre as periferias como regiões geográficas afastadas do centro, concebidas exclusivamente pela exclusão social e pobreza é contraproducente para a compreensão das dinâmicas sociais que se dão ali (Pedro, 2017). Elas devem ser entendidas a partir de uma perspectiva relacional ao invés de mundos estáticos cerceados em si próprios frente a uma dicotomia marcada pela exclusão ou segregação em contraponto à cidade (Telles, 2010 *apud* Pedro, 2017). De fato, a pobreza e a desigualdade fazem parte dessa complexidade, dificultando que distinções entre o que é legal, ilícito e ilegal (Pedro, 2017). Feltran (2013 *apud* Pedro, 2017) contribui a discussão ao estabelecer que a compreensão da periferia para além de seus limites geográficos contribui para o entendimento dentro da perspectiva relacional acerca de temas como consumo, trabalho, religião, política, violência, economia e cultura, fatores componentes do sistema social, que não se isolam da cidade. Citado por Pedro (2017), Marques (2007) chama atenção

para a heterogeneidade das periferias, haja vista seus distintos grupos com classes sociais não delineadas.

Nessa perspectiva, a noção de violência e pobreza é reposicionada para a noção de arte e cultura nos debates teóricos sobre o que são as periferias (Pedro, 2017). É a partir de então que o conceito de periferias enquanto campo de estudo está sendo transformado, passando a dar enfoque as culturas das periferias como um conjunto de produções simbólicas e materiais que são produzidas e reproduzidas pela observação de modos de sociabilidade, sentir e refletir sobre o mundo, valores, práticas sociais e comportamentos coletivos (Nascimento, 2010 *apud* Pedro, 2017). Isso se dá na renomeação de vielas e avenidas, organização do espaço geográfico, construção de coletivos culturais, saraus e batalhas de *rap*, no estabelecimento de regras de convivência e seus desdobramentos, na solidariedade do apoio comunitário e práticas e relações religiosas. Se dão, ainda, no enraizamento territorial ou deslocamento para outras regionalidades, no convívio e interação com grupos locais que possuem o controle da comunidade, nos consensos e dissensos culturais, políticos e institucionais, em como constroem suas relações étnico-culturais, de gênero e suas sexualidades, na forma com que influenciam ou que serão ou não influenciados, dentre outros. Evidencia-se, então, a multifatorialidade da linguagem territorial (Arruda, 2024).

Considerando a discussão acima, a cidade, entendida como um espaço múltiplo e complexo, é palco de fissuras e reparos constantes que desempenham um papel significativo no recorte social do ambiente urbano (Salles, 2007). Nesse sentido, Martins (2020) aponta para uma perda de espaços públicos pela naturalização da violência e precarização das condições de trabalho. A ausência de bibliotecas públicas, teatros e espaços para apresentação de música e cinema eram reclamações frequentes dos moradores do Morro do Estácio no Rio de Janeiro (Silva, 2019). Quando analisada a oposição “asfalto-favela” foi marcado uma diferença no acesso à cidade em relação aos espaços de cultura, lazer e entretenimento, em que esses locais foram descritos como ausentes na periferia em que se deu a

entrevista (Silva, 2019). A inexistência de instituições públicas de cultura fez com que os moradores dessa favela construíssem espaços culturais e de entretenimento. As quadras das escolas de samba tiveram um papel fundamental dentro desse cenário, fomentando a construção de cultura popular na cidade (Silva, 2019).

Com o crescimento das favelas, os indicadores de desigualdade, o aumento do uso de armas de fogo e comércio de drogas, bem como o agravamento dos enfrentamentos violentos entre traficantes e Estado foram fatores importantes para entender o que foi alterado na forma que as paisagens urbanas, que eram descritos de forma romantizada pelos cronistas e artistas cariocas até então (Silva, 2019). Com o advento da música e instrumentos eletrônicos houve a adesão à estética do *hip-hop* e do funk que passaram a tematizar a violência, exclusão, racismo e as relações com a polícia e tráfico. Suas letras nem sempre acompanhavam um final em que a alegria supera a dor, como em muitos sambas. Por essa razão, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) proibem o formato do funk carioca quando se instalam nos morros (Silva, 2019). Silva e Hamann (2024) também apontam para a fiscalização intensa no território de fortes raízes quilombolas e de coletivos negros chamado de Cidade Baixa, em Porto Alegre, alvo de um processo de urbanização e gentrificação frutos de políticas neoliberais e que coincidem com o racismo estrutural. Esse bairro é descrito por um policiamento ativo encarregado por controlar a juventude negra e pobre na capital, isso sob uma justificativa de propiciar meios para um bom convívio entre moradores, frequentadores e comerciantes, o que ocorre de forma arbitrária, logo não há diálogos com a juventude frequentadora que se encontram nesse bairro boêmio, prejudicando os espaços de convivência.

De forma parecida, nota-se que no início do século XXI, o samba se dá em casas reformadas e revitalizadas no Rio de Janeiro em regiões como a Lapa, Mem de Sá e na rua do Lavradio. Silva (2019) afirma que esse processo ocasionou em inacessibilidade daqueles que fazem sambas em espaços periféricos como nas favelas e na Baixada Fluminense, o que ocorre da mesma

maneira com o carnaval, tido como espetacular, porém internacionalizado e esvaziado de sua comunidade basilar. Nas quadras e Agremiações das escolas de samba o mesmo é averiguado. Patrocinadas por grandes indústrias de cerveja e bicheiros, as escolas são enxergadas enquanto lugares para turistas (Silva, 2019), uma vez que deixaram de ser espaços abertos e a entrada passou a ser cobrada. Em contraponto a isso, os bailes funk ocorrem em lugares abertos. Apesar das críticas dos moradores, a rua como espaço para a festa favorece o comércio informal, principalmente considerando os seus milhares de frequentadores que se encontram para o consumo acessível, diversão e, em muitos casos, complementação de renda (Silva, 2019). É nesse ponto que Silva (2019) traz as disputas territoriais por parte dos sambistas, que insistem que à futura geração tenha noções de como fazer um samba e não da sociabilidade através do padrão uniforme de máquinas que marcam a batida, e não corpos que fazem a batucada.

Em se tratando de sociabilidades, o Museu AfroDigital Rio em parceria com a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) com o intuito de preservação da história e memória dos afro-brasileiros, desenvolveram nos períodos de 2013 a 2015 uma pesquisa sobre as instituições de matriz africana na região de Grande Madureira, no subúrbio do município do Rio de Janeiro. Lá, averiguaram que os grêmios recreativos das escolas de samba Portela e Império Serrano possuem papel ativo na construção da identidade racial do território por conta da grande concentração de produtores, práticas e instituições da cultura afro-brasileira. Tidas como escolas tradicionais, elas se destacam devido a sua importância cultural e longevidade e, principalmente, por promoverem entretenimento e convivências diversas que auxiliam, inclusive, na resolução de conflitos de forma pacífica. A velha guarda das escolas de samba é um grande exemplo disso. Assim, elas constroem em comunidade a noção de um etos civilizador e pacificador em sua região de abrangência, bem como na cidade e nação, pois essas escolas, a partir da valorização da tradição, fortalecem os vínculos da esfera doméstica, mas ampliam os circuitos sociais para além de suas localidades. Ainda, essa

valorização e respeito ao passado presente nas velhas guardas mantém a vivacidade dos laços sociais, impedindo o esfacelamento das redes de vizinhança e, dessa forma, combatem o individualismo e a violência (Gonçalves, 2018).

Outro espaço de sociabilidade são os fluxos em São Paulo. O baile do Helipa localizado no bairro de Heliópolis pode reunir até dez mil pessoas em uma noite, essas pessoas formam uma multidão ao redor dos carros para dançar, namorar, zoar, conversar, beber, fumar, paquerar etc. (Pedro, 2017). O funk, assim como qualquer outro gênero musical e manifestação cultural, faz parte das interações espaciais que, por sua vez, estão no jogo político pela disputa de espaço público e manifestação livre da vida. Assim, os fluxos não são meras festas, mas lugares de afirmação e produção subjetiva com a finalidade de extravasamento. É nos fluxos que os MCs cantam e tocam para uma multidão de pessoas, vendo essas pessoas dançando a música que produziram em condições tecnológicas muitas vezes precárias. Há nos fluxos geração de renda, uma vez que os bailes funk são espetáculos em muitas periferias, representando o complexo e o contraditório muitas vezes, assim como são muitas coisas na vida (Arruda, 2024).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O samba e o funk, enquanto expressões musicais e culturais, transcendem a dimensão artística e estética, e atuam como potentes ferramentas de resistência sociopolítica e produção de potências socioculturais em contextos marcados por estigmas, desigualdades e processos de exclusão social. Ambos os gêneros musicais carregam significados que vão além de seus ritmos e letras, articulando identidades coletivas, territórios e memórias que dialogam com questões estruturais do Brasil, como o racismo, a criminalização da pobreza e a marginalização das periferias.

No caso do samba, sua trajetória de marginalização inicial e subsequente ressignificação enquanto símbolo da identidade nacional durante

a ditadura varguista revela que, embora essa apropriação tenha conferido visibilidade ao gênero, também resultou em processos de embranquecimento e esvaziamento de suas raízes afro-brasileiras. Essa apropriação promoveu uma narrativa hegemônica de mestiçagem que minimizou as desigualdades raciais e fortaleceu a lógica da branquitude-capitalística, que utiliza símbolos culturais para perpetuar uma ideia de harmonia racial, enquanto oculta as desigualdades estruturais subjacentes. Ainda assim, o samba permaneceu como espaço de resistência e de reafirmação da memória afro-brasileira, seja em rodas de samba comunitárias ou em suas expressões mais formalizadas nas escolas de samba.

O funk, por sua vez, emergiu como uma expressão contemporânea da juventude negra e periférica, carregando a herança cultural de resistência do samba, mas enfrentando novos desafios em um contexto de crescente criminalização e estigmatização. Os fluxos e bailes funk, embora frequentemente alvo de repressão policial e discriminação, se constituem como espaços de criação de subjetividades e de sociabilidade, onde narrativas alternativas são articuladas e realidades periféricas ganham protagonismo. Tal como o samba em seu surgimento, o funk desafia as normas impostas pela lógica hegemônica do capital e pela branquitude, sendo acusado de subversão moral e associado a estereótipos que reforçam o racismo estrutural e a marginalização econômica das periferias.

Ambos os gêneros, ainda que em contextos e tempos distintos, demonstram a potência da música como elemento central na luta por direitos, na afirmação identitária e no enfrentamento às opressões. As análises apontam que a musicalidade negra no Brasil é um fenômeno intrinsecamente político, que ressoa tanto as marcas da diáspora africana quanto as tensões e esperanças do cotidiano das populações negras e periféricas. O samba e o funk não apenas resistem às tentativas de silenciamento e controle, mas também criam, transformam e ampliam espaços de pertencimento, diálogo e transformação social. Ambos reafirmam que a cultura popular é um campo dinâmico, multifacetado e profundamente enraizado nas experiências dos

sujeitos que a vivenciam e reconstroem diariamente. A trajetória desses gêneros musicais evidencia como a música é uma forma de intervenção no mundo, capaz de subverter hierarquias, ressignificar territórios e projetar futuros possíveis, mesmo frente às adversidades impostas e um sistema que historicamente tenta apagá-los.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Daniel Péricles. **Nos ritmos do funk: juventudes periféricas e subjetividades.** **SIG Revista de Psicanálise.** v. 12 n. 2 (2023): Jul.-Dez. Disponível em: <https://doi.org/10.59927/sig.v12i2.63>. Acesso em: 08 de nov. 2024.

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 70, p. 44–58, 2018. DOI: [10.11606/issn.2316-901X.v0i70p44-58](https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i70p44-58). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/149632>. Acesso em: 8 nov. 2024.

BARBOSA JUNIOR, Elenisio Rodrigues. CORREA, Thiago Pessanha. Melodias de resistência: a música como voz e força transformadora no Brasil. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento.** Ano 08, Ed. 12, Vol. 04, pp. 54-72. Dezembro de 2023. ISSN: 2448-0959, Link de acesso: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/melodias-de-resistencia>, DOI: [10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/arte/melodias-de-resistencia](https://doi.org/10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/arte/melodias-de-resistencia)

BLACKING, John. Music, culture, and experience. In: **Music, culture & experience – selected papers of John Blacking**; edited and with an introduction by Reginald Byron; with a foreword by Bruno Nettl. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242.

DEL PICCHIA, Meno. Fluxos, quebrada e musicar funk – se sentir dentro da música. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-175272, 2021. DOI: [10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175272](https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.175272). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/175272>. Acesso em: 8 nov. 2024.

GONÇALVES, Maria Alice Rezende. O samba é o dom: sobre as velhas guardas e a presença da dádiva nas relações de sociabilidade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 71, p. 252–273, 2018. DOI: [10.11606/issn.2316-901X.v0i71p252-273](https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p252-273). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152753>. Acesso em: 8 nov. 2024.

JÚNIOR, Aldo Nonato Borges; SANTOS, Alessandro Servilho dos; ALMEIDA, Eliângela Barbosa de; OLIVA, Izabela Morgado de; TORRES, Velda. **O movimento funk e sua influência no empoderamento feminino.** Universidade Católica do Salvador, 2018.

LANE, S T e CODO, V. **Psicologia social: o homem em movimento**. Sao Paulo: Brasiliense, 1981.

LUCHESE, Matheus Henrique. A importância da música no processo de ensino-aprendizagem. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, [S. l.], v. 7, n. 3, p. 542–556, 2021.

MARQUES, M.; FERREIRA, F. As escolas de samba do Rio de Janeiro (2011-2020): carnaval e resistência. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2021. DOI: 10.25160/bjbs.v10i1.127099. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/127099>. Acesso em: 8 nov. 2024.

MARTINS, Luci Helena Silva. Das Práticas de Resistência às Políticas Sociais segregadoras. **v. 4 n. Especial (2020): ANAIS DO II ENCONTRO NORTE MINEIRO DE SERVIÇO SOCIAL – ENMSS**. At: Montes Claros, II ENMSS, Unimontes, 2020.

MOREIRA, F. (2016). O desafio intercultural: reletir - criar - resistir diante das relações entre colonialidade, culturas, política e saber. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales**, VI, pp. 69 - 88. Recuperado em [http:// iberoamericasocial.com/desaio-do-intercultural-reletir-criar-resistir-diante-das-relacoes-colonialidade-culturas-politica-e-saber](http://iberoamericasocial.com/desaio-do-intercultural-reletir-criar-resistir-diante-das-relacoes-colonialidade-culturas-politica-e-saber).

PEDRO, Thomaz Marcondes Garcia. É o fluxo: “baile de favela” e funk em São Paulo. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 115–135, 2017. DOI: 10.20396/proa.v7i2.16801. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16801>. Acesso em: 8 nov. 2024.

PENNA, Maura. Poéticas musicais e práticas sociais: reflexão sobre a educação musical diante da diversidade. **Revista da Abem**, n. 13, p. 7-16, set. 2005.

SALLES, Ecio. P de. Funk, samba e a produção do comum: diálogos, sons, interações. **E-Compós**, [S. l.], v. 8, 2007. DOI: 10.30962/ec.148. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/148>. Acesso em: 8 nov. 2024.

RODRIGUES, I. A.; MENEZES, R. Cultura negra e sobrevivência: samba, rap, funk e o racismo sintomático. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 28, n. 4, p. 137–154, 2018. DOI: 10.17851/2317-2096.28.4.137-154. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18828>. Acesso em: 8 nov. 2024.

SILVA, Cristina da Conceição; RANGEL, Patricia Luisa Nogueira; ROCHA, José Geraldo. Do batuque do samba ao batuque do funk: culturas negras da periferia carioca. **Revista Magistro**, [S. l.], v. 1, n. 9, 2014. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/magistro/article/view/2426>. Acesso em: 8 nov. 2024.

SILVA, J. B. Aparecido da; BRUNO, Laura Soares da Silva. DA RODA DE SAMBA AO BAILE FUNK: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-JURÍDICA DA TENTATIVA DE CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA NO BRASIL. **Revista Em Favor de Igualdade Racial**, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 34–48, 2022. DOI: 10.29327/269579.5.3-4. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/RFIR/article/view/6072>. Acesso em: 8 nov. 2024.

SILVA, J. V. Marques da; HAMANN, C. Clube da Esquina: memória e resistência na produção musical negra. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [S. l.], v. 27, n. 2, p. 82–101, 2024. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12880>. Acesso em: 8 nov. 2024.

SILVA, L. S. da. Sensibilidades em disputa: Notícias do Morro do Estácio. **CSONline - REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**, [S. l.], n. 29, p. 20, 2019. DOI: 10.34019/1981-2140.2019.25792. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/25792>. Acesso em: 8 nov. 2024.

WEIGEL, Anna Maria Gonçalves. **Brincando de Música: Experiências com Sons, Ritmos, Música e Movimentos na Pré-Escola**. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

ZANELLA, A.V.; MAHEIRIE, K. (Org.). **Diálogos em Psicologia Social e Arte**. 1. ed. Curitiba: CRV, 2010. v. 1. 311p.