



Programa de  
Pós-Graduação em  
**Linguística**

RAP E FUNK: A BUSCA POR VOZ E VISIBILIDADE

SÃO CARLOS

2017



Universidade Federal de São Carlos

Marina Haber de Figueiredo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

RAP E FUNK: A BUSCA POR VOZ E VISIBILIDADE

Marina Haber de Figueiredo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de doutora em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello

São Carlos - São Paulo - Brasil

2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Linguística

---

Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de tese de doutorado do(a) candidato(a) Marina Haber de Figueiredo, realizada em 16/03/2016:

Prof. Dr. Valdemir Miotello  
UFSCar

Prof. Dr. Eduardo Nespoli  
UFSCar

Prof. Dra. Rosângela Ferreira de Carvalho Borges  
UFSCar

Prof. Dr. Hélio Márcio Pajeú  
UFPE

Prof. Dr. Moacir Lopes de Camargos  
UNIPAMPÁ

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro Hélio Márcio Pajeú e, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa do(a) aluno(a) Marina Haber de Figueiredo.

Prof. Dr. Valdemir Miotello  
Presidente da Comissão Examinadora  
UFSCar

ao milagre da vida que atende por Iara Maria e  
que me ensina todos os dias o valor do ato  
responsivo do amor e que se fez presente no  
decorrer dessa pesquisa

Agradecer é sempre preciso e necessário, e por isso agradeço a Deus, força cósmica maior que rege nossas vidas e me concedeu força e reflexão para essa empreitada.

Agradeço também aos meus pais Luiz Carlos de Figueiredo e Suraia Haber de Figueiredo, à minha irmã Anelisa e ao meu companheiro de caminhada Maurício.

Agradeço muito ao meu querido orientador Valdemir Miotello, por ter aceitado ser meu orientador no meio do processo e ter proposto a troca de orientadores.

Agradeço também a banca, Rosângela (Rô), Moacir (Moa), Eduardo Nespóli e Pajeú

E agradeço muito à grande e presente amiga Tatiana.

Todos vocês foram fundamentais para a realização deste trabalho.

## **RESUMO**

Em meio a uma sociedade regida por uma ideologia oficial tecida por ideologias excludentes e respaldadas pela constituição da identidade global em detrimento da alteridade, esta pesquisa se propõe a estudar, por meio de uma análise discursiva a constituição dos sujeitos ético-estéticos presentes no funk e no rap nacional, entendidos como um movimento contemporâneo de cultura popular urbana, a busca para que suas vozes sejam ouvidas para além de seus horizontes sociais. Ao que tudo indica, o sujeito estético presente nessas manifestações culturais, ao buscar que suas vozes sejam audíveis e visíveis também fora do seu espaço de atuação, promove a desestabilização de alguns fios que constituem a ideologia hegemônica, ao mesmo tempo em que acena para novas formas de interação social e, assim, para a constituição de uma sociedade alicerçada pela alteridade. É importante ressaltar que esse estudo não se centrou em nomes ou grupos específicos de funk ou rap, mas na busca por discursos oriundos desses movimentos culturais e também em discursos sobre os mesmos que ratificassem ou não o objetivo proposto. Esta pesquisa foi construída com o respaldo teórico dos estudos realizados pelo Círculo de Bakhtin, principalmente os que recaem sobre os conceitos de sujeito, dialogia, carnavalização, bem como os estudos de Bakhtin sobre cultura popular e festa. De um modo geral, dialogou-se como Callois, Zumthor, Certau, Hall, Canclini, Martin-Barbero entre outros, a fim de verificar a maneira pela qual as vozes desses sujeitos são valoradas dentro e fora da favela, por meio do embate ideológico ocorrido na e pela palavra ambivalente.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Funk e Rap. Cultura Popular Urbana. Bakhtin. Voz e Visibilidade.

## RESUMEN

En una sociedad regida por una ideología oficial tejida por ideologías excluyentes y respaldadas por la constitución de la identidad global en detrimento de la alteridad, este trabajo se propone estudiar, a través de un análisis discursivo, la constitución de los sujetos ético-estético presentes en el funk y el rap nacional, entendidos como un movimiento contemporáneo de cultura popular urbano, la búsqueda para que sus voces sean escuchadas fuera de sus horizontes sociales. En principio, el sujeto estético presente en esas manifestaciones culturales, al buscar que sus voces sean escuchadas y visibles también fuera de su espacio de actuación, promueve la desestabilización de algunos hilos que constituyen la ideología hegemónica, al mismo tiempo que saluda nuevas formas de interacción social, y así, para la constitución de una sociedad basada en la alteridad. Es importante resaltar que ese este estudio no se enfocó en nombres o grupos específicos de funk o rap, y si en la búsqueda por discursos oriundos de esos movimientos culturales y también en discursos sobre los mismos que ratifiquen o no el objetivo propuesto. Este trabajo fue construido con el respaldo teórico de los estudios realizados por el Circulo de Bakhtin, principalmente los que recaen sobre los conceptos de sujeto, dialogía, carnavalización, así como los estudios de Bakhtin sobre cultura popular y fiesta. En general, se dialogó con Callois, Zumthor, Certau, Hall, Canclini, Martín-Barbero entre otros, con la finalidad de verificar la manera por la cual las voces de esos sujetos son valorizadas dentro y fuera de los barrios pobres por medio del embate ideológico ocurrido en y por la palabra ambivalente.

**Palabras clave:** Funk y rap, cultura popular urbana, Bakhtin, voz y visibilidad.

## **ABSTRACT**

In the midst of a society ruled by an official ideology woven by exclusive ideology and supported by the constitution of the global identity to the detriment of the otherness, this research aims to examine, through a discursive analysis of the constitution of the ethical and aesthetic subjects present in funk and the national rap, seen as a contemporary movement of urban popular culture, the quest for their voices to be heard beyond their social horizons. It seems, the aesthetic subject present in these cultural events, to get their voices audible and visible also outside their sphere of action, promotes the destabilization of some wires that constitute the hegemonic ideology, while waving to new forms of social interaction and thus for the creation of a society founded by the otherness. Importantly, this study did not focus on names or specific groups of funk or rap, but in the search for speeches arising from these cultural movements and also in speeches on them to ratify or not the proposed objective. This research was built with the support of theoretical studies by the Bakhtin Circle, especially those that fall on the subject concepts, dialogy, carnivalization, as well as studies of Bakhtin on popular culture and party. In general, there are dialogs with Caillois, Zumthor, Certeau, Hall, Canclini, Martin-Barbero among others, in order to verify the way in which the voices of these individuals are valued in and out of the slum, through the ideological clash occurred in and by the word ambivalent.

**Key words:** funk and rap, urban popular culture, Bakhtin, voice and visibility.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	11
<b>1 “SEGUE O FLUXO” – ARQUITETÔNICA, CARNAVALIZAÇÃO, RISO, MÚSICA E PERFORMANCE.....</b>	<b>15</b>
1.1 Arquitetônica: o jogo entre o ético e o estético e o estético e o ético .....	15
1.2 Os Gêneros do discurso na arquitetura do funk e do rap .....	23
1.3 O sujeito dialógico .....	34
1.4 “o relógio da cadeia anda em câmera lenta”: espaço e tempo, tempo e espaço.....	45
1.5 O corpo grotesco, a fala carnavalizada: Transgressão a toda prova.....	52
1.6 “ minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição” – música, canção, voz ,performance, interação.....	75
<b>2 EU VIM PARA FICAR: UM MERGULHO NAS ORIGENS DO FUNK E RAP NACIONAIS .....</b>	<b>96</b>
2.1 A origem de tudo: a música negra norteamericana.....	98
2.2 O funk e o rap no Brasil .....	98
2.2.1 O funk (carioca) nacional .....	101
2.2.2 O rap (paulistano) nacional .....	127
<b>3 “O BAILE TODO” – CULTURA POPULAR, FESTA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA HEGEMÔNICA.....</b>	<b>145</b>
3.1 Cultura popular: a riqueza das ruas e da praça pública.....	149
3.2 “DJ solta o som”: festa.....	167
3.3 Sociedade contemporânea, periferia e violência .....	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	206
BIBLIOGRAFIA .....	208

## INTRODUÇÃO

O funk e o rap são a voz da periferia, que fala a partir da periferia tanto para a periferia quanto para o centro. É o canto/grito da periferia para os moradores do asfalto. De um modo geral, a presente pesquisa pretende colocar em relevo, dentre outros pontos, o papel social e político da arte seja em qualquer instância, seja na música, na dramatização, na dança, na pintura considerando o fato de que a canção popular é uma produção cultural questionadora e que propõe cisões/rupturas da realidade social e política do país.

A importância dada ao funk e ao rap nacionais se justifica por se compreender que tanto o rap como o funk são movimentos culturais que se organizam como movimentos sociais que assumem um projeto social e político que visa chamar a atenção para o fato de que nas favelas há sim problemas e muitos deles recaem sobre a falta de políticas públicas, ou seja, da omissão do Estado que muitas vezes não garante saúde, educação, moradia e lazer, mas também vida, gente feliz, que vive, sonha e trabalha e que a partir de suas realidades sociais participam da construção ideológica desse país.

O interesse pelo funk e pelo rap reflete e refrata a realidade visceral na qual vive a população brasileira moradora das periferias das grandes e médias cidades brasileiras. Em sua trajetória em solo nacional, tanto o funk quanto o rap emergiram dos porões desprezados pela elite e se legitimou em múltiplos setores sociais assim como o samba em outrora. E tanto um como outro não se intimidam em abordar de uma forma bastante peculiar questões consideradas tabus no Brasil, como prostituição, estupro, pedofilia, sexualidade, sistema carcerário, fome, miséria, discriminação racial, tráfico e consumo de drogas, violência de toda ordem, assassinatos com requintes de crueldade, vingança, inveja, corrupção política, corrupção na polícia, falência das Instituições e do Estado, religião, educação ineficiente e ineficaz.

É para compreender a vida, pelo ato de escuta, pela constituição dos sentidos que permeiam a identidade do ser, pelos fenômenos que afixam a cultura como lugar de interação de sujeitos, que olho para a materialidade dos textos procurando os atos de vida, os atos responsáveis dos sujeitos, isto é a cultura mediada pela palavra. Ao trabalhar com textos para compreender as interações da vida e da cultura, Bakhtin não esquadrinhou separar a singularidade

dos atos responsáveis de uma perspectiva teórica, mesmo ao se dedicar a análise de objetos estéticos de castas distintas.

E por que estudar o funk e o rap? Por vários motivos que transitam desde uma fase de estranhamento no que tange ao funk, e pelo choque de realidade ao escutar Racionais MC's, principalmente ao escutar o cd *Sobrevivendo no Inferno*, e também por gostar de festas e perceber que embora haja muito preconceito e uma busca por apagar o conteúdo sócio-político oriundo desses movimentos, há muita vida, luta e verdade para que essas vozes saiam da invisibilidade, seja a da favela, a feminina, dos homossexuais ou travestis, pois essas vozes também enfrentam batalhas imensas dentro do próprio movimento como será visto no decorrer desta pesquisa.

Dessa forma, cumpre informar que o presente trabalho tem como objetivo, uma análise discursiva acerca da constituição dos sujeitos ético-estéticos presentes nesses movimentos culturais ao mesmo tempo em que busca analisar a maneira como suas vozes são valoradas dentro e fora da favela, por meio de embates ideológicos permeados por relações de poder ocorridos na e pela palavra ambivalente, bem como pela desestabilização de alguns fios que ajudam a tecer o discurso hegemônico e, assim, verificar como ocorre a busca por esses sujeitos, para que suas vozes sejam audíveis e equipolentes às demais que entoam o coro da ideologia oficial, além das cercanias do horizonte social da favela.

Para tanto, vale-se da dialógica bakhtiniana para tentar verificar as várias relações estabelecidas entre estes movimentos culturais e as diversas esferas de atuação social, pois se sabe que tanto um como outro se encontram hoje bastante difundidos pelas mais diversas camadas sociais, e que são valorados de maneira diversa, uma vez que as canções, as festas, o ritmo e o corpo são utilizados para transgredir os valores presentes nos discursos legitimados. E, para se cumprir o objetivo proposto procurou-se apresentar uma discussão acerca da conceituação de cultura popular, por que se acredita que esta é uma das bases para se entender a força presente nos movimentos de cunho popular.

Cumpre informar que dado o fato de que a maioria dos trabalhos de MC e rappers serem hoje divulgados na maioria das vezes via rede e que alguns não possuem cd's gravados, utilizou-se a própria rede para coleta dos dados e, principalmente, no que se refere às canções, procurou-se em um primeiro

momento trabalhar com os sites oficiais dos mesmos e na impossibilidade de encontrá-los, recorreu-se a outros sites de divulgação de músicas e letras, mas sempre com o cuidado de checar as letras encontradas com os vídeos do youtube. Houve casos, com o da rapper Sara Donato que teve-se que fazer a transcrição da letra decorrente do fato que não há a disponibilização desta nem na rede e tampouco no cd, pois este consta apenas de uma capa plástica com uma mídia e uma capa xerocopiada com a foto, nome da rapper e título do trabalho, como será visto no decorrer deste trabalho.

E, para melhor cumprir os objetivos propostos este trabalho encontra-se estruturado em três capítulos, que se encontram interligados no que tange à construção desta busca por voz e visibilidade.

Assim, no primeiro capítulo faz-se a apresentação do arcabouço teórico utilizado como respaldo para a pesquisa desenvolvida. Como base, tem-se o conceito de dialogia, desenvolvido pelo Círculo de Bakhtin e que permeia todo a construção do presente texto. Além, de dialogia, trabalha-se também com o conceito de sujeito, arquetônica, cronotopia e exotopia, além dos entendimentos de Bakhtin sobre a carnavalização e o realismo grotesco. Ainda nesse capítulo, tem-se estudiosos como Tatit e Wisnik, além de Zumthor que ajudaram a enriquecer o entendimento sobre os percursos percorridos por música, canção e performance.

No segundo capítulo faz-se uma apresentação e uma contextualização sobre as origens do funk e do rap nacionais bem como seus desdobramentos e posturas sócio-ideológicas. E ainda, que se trace um percurso sócio-histórico sobre as raízes negras no que tange aos ritmos e sons que constituem esses movimentos culturais e preciso ressaltar que sem os recursos sonoros e tecnológicos que invadem a cena por volta dos anos 70 e 80, como a utilização de baterias eletrônicas, samplers entre outros não se teria o funk ou o rap. Indo nessa direção é também importante dizer que embora também se repórter à origem americana de tais ritmos quando aterrissam em solos brasileiros interagem com outros sons e ritmos “nacionais” e assim e não só por isso passam a ter características e lutas próprias.

No terceiro capítulo apresentação uma discussão sobre cultura, cultura popular urbana, perpassando também pelo entendimento de festa e a importância

da mesma não só para o funk e o rap, mas para o desenvolvimento de toda e qualquer forma de sociedade. Faz-se também uma incursão sobre alguns dos fios ideológicos que ajudam a tecer os discursos com força hegemônica e que regem e legitimam atitudes excludentes e preconceituosas. As relações entre violência, pobreza e criminalidade, além do poder do tráfico internacional de drogas também são encontradas nesse capítulo.

As considerações finais buscam sintetizar as ideias desenvolvidas no decorrer deste trabalho, embora seja sabido que de forma alguma se esgotem as possibilidades de leituras e compreensões que podem ser advindas deste trabalho.

# 1 “SEGUE O FLUXO” – ARQUITETÔNICA, CARNAVALIZAÇÃO, RISO, MÚSICA E PERFORMANCE

A sociedade contemporânea ocidental (ocidental é entendido aqui como a parcela do mundo que se encontra regida pelo pensamento europeu/americano que tem como base o conceito grego de democracia) é caracterizada, de uma forma geral, por ser urbana/industrial que exclui e segrega aquele que é diferente de “mim”, principalmente, no que tange ao aspecto econômico/social, o que ainda permite que haja uma sociedade classista. Tal panorama prevalece o enaltecimento da identidade em detrimento da alteridade, da competitividade ao invés da cooperação, do individualismo opressor que busca diminuir a força dialógica, que refrata e reflete os valores ideológicos presentes nas ideologias constitutivas dos sujeitos contemporâneos.

O funk e o rap nacionais, nessa perspectiva, nasce assim como o samba e outras manifestações estéticas como a capoeira, o blues, dentre outras como forma de protesto e denúncia pois se vê/sente excluída de várias das esferas de atividade humana, geralmente daquelas que corroboram com os vieses do discurso hegemônico-capitalista e que às vezes são os empregadores desses sujeitos éticos que se encontram à margem da “sociedade dita de bem” e na maioria das vezes aquém dos direitos e deveres de cidadão. Para Bakhtin (2010), essa visão de mundo tem como marca principal um esvaziamento da singularidade única e responsiva de cada sujeito, ou seja, há uma crise na concepção de sujeito na contemporaneidade, pois este passa a ser visto como passivo, como aquele que não que se responsabiliza por seus atos e atitudes perante a vida.

A crise contemporânea é, fundamentalmente, crise do *ato* contemporâneo. Criou-se um abismo entre o motivo do ato e o seu produto. E, em consequência disso, também o produto, arrancado de suas raízes ontológicas, se deteriorou. O dinheiro pode se tornar o motivo de um ato que constrói um sistema moral. Em relação ao momento atual o materialismo econômico tem razão, mas não porque os motivos do ato hajam penetrado no interior do produto, mas antes, ao contrário, porque o produto, na sua validade, é separado do ato na sua motivação real. Mas esta situação não se pode

mais corrigir do interior do produto, enquanto não se pode daqui juntar ao ato; só se pode resolvê-la do interior do ato mesmo. Os mundos teóricos e estéticos têm sido deixados em liberdade, mas do interior deles é impossível juntá-los e associá-los à unidade última, encarná-los. Desde o momento em que a teoria se separa do ato e se desenvolve segundo a sua lei interna imanente, o ato mesmo, desembaraçando-se da teoria, começa a degradar-se. Todas as forças de uma realização responsável [*otvetstvennoe svershenie*] se retiram para o território autônomo da cultura e o ato separado delas degenera ao grau de motivação biológica e econômica elementar, perdendo todos os seus componentes ideais: é esta precisamente a situação atual da civilização. Toda a riqueza da cultura está posta a serviço do agir biológico. A teoria deixa o ato à mercê de uma existência estúpida, exaure-o de todos os componentes ideais e o submete a seu domínio autônomo fechado, empobrece o ato. Daqui vem o *phatos* do tolstoísmo e de todo nihilismo cultural. (BAKHTIN, 2010, 106).

Mediante tal citação, percebe-se que há uma diferença crucial entre ato e ação. A ação é caracterizada como uma atitude mecânica ou impensada, ou seja, na ação não há o comportamento responsivo do sujeito que age como um mero reproduzidor das ideologias dominantes e não se responsabiliza por suas ações e pensamentos, diferentemente do que acontece no ato, no qual o sujeito assume a responsabilidade pelo seu pensar perante o outro; é a assinatura responsiva de cada sujeito, única e singular na existência.

O *ato* é um gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca inteiro. Pode-se mesmo dizer que ele é constitutivo de integridade. [...] Mais do que ser responsável pelo que pensa, o sujeito é, de certo modo, convocado a pensá-lo. O ato de pensar não é fortuito; o sujeito não pensa isto assim como poderia pensar aquilo. Não é uma mera opinião. Do lugar de onde pensa, do lugar de onde vê, ele somente pode pensar aquele pensamento (AMORIN, 2009, p.23).

Ao que tudo indica os sujeitos estéticos, estudados nesta pesquisa, ao refletirem e refretarem as ideologias constitutivas do cotidiano (da vida ética no entender bakhtiniano), buscam mostrar e transgredir, por meio de seus discursos,

alguns valores segregativos que lhes são “impostos” e fazer dos locais que lhes são destinados em lugares aprazíveis e também ocupar os que são segregados. Mostram suas vozes responsivas por meio de suas canções e danças. Suas vozes são performáticas (ZUMTHOR, 2000) e é por meio delas que assumem sua responsabilidade/reponsividade de se fazerem ouvidos não só por seus pares, mas também em outras esferas de atividades da sociedade. Visto dessa forma, pode-se depreender que há uma busca responsiva por esses sujeitos e que procuram estabelecer novos olhares sobre quem e como se vive em uma comunidade. Tal fato pode ser bem exemplificado com o seguinte trecho do funk Rap da Felicidade, de autoria de Amilcka e Chocolate.

É som de preto// de favelado// (demoro)// mas  
quando toca ninguém fica parado// O nosso som  
não tem idade, não tem raça, e não tem cor// mas a  
sociedade pra gente não dá valor // só querem nos  
criticar pensam que somos animais// se existia o  
lado ruim hoje não existe mais// porque o funkeiro  
de hoje em dia caiu na real// essa história de  
porrada isso é coisa banal// agora pare e pense// se  
liga na responsa// se ontem foi a tempestade hoje  
vira abonança<sup>1</sup>

Nesse pequeno excerto, é nítida a crítica em relação à sociedade, de tal forma que o sujeito em questão não se sente como parte integrante da sociedade nacional ou carioca para ser mais pontual, uma vez que esse é um funk carioca, como pode ser percebido no trecho “*O nosso som não tem idade, não tem raça, e não tem cor// mas a sociedade pra gente não dá valor // só querem nos criticar pensam que somos animais*”. Esse trecho faz também alusão à questão da violência, pois esta perpassa tanto o universo funk como o de rap e de acordo com Vianna (1988), Herschman (2003), muitas vezes esta foi mais “massa de manobra” do que realmente constitutiva dos movimentos aqui estudados. Porém, é necessário ressaltar-se ao fato de que embora não seja constitutiva isso não quer dizer que em alguns momentos não esteja presente, mesmo porque o espectro da violência é parte constitutiva do conceito de festa, de acordo com a antropologia, e que será visto no terceiro capítulo.

---

<sup>1</sup>Disponível em: <http://musica.com.br/artistas/amilcar-e-chocolate/m/som-de-favelado/letra.html>. Acessado em 30/07/2015).

Dessa forma, este capítulo busca apresentar alguns conceitos fundamentais para esta pesquisa desenvolvidos por Bakhtin e pelos integrantes do Círculo bem como de outros teóricos e, também, evidenciar por meio desses aportes teóricos a construção da busca por visibilidade dessa parcela da sociedade que se encontra à margem do que eles mesmos denominam de sociedade. Essa camada que não tem acesso à educação, saúde, moradia e lazer, pois o Estado não consegue oferecer qualidade nos serviços oferecidos e os sujeitos éticos refletidos e refratados por meio das canções de rap e funk não possuem condições financeiras para arcarem com serviços privados.

### 1.1 Arquitetônica: o jogo entre o ético e o estético e o estético e o ético

Para se adentrar no universo bakhtiniano sobre a concepção de sujeito, seja este ético ou estético e, no caso específico desta pesquisa, sobre o jogo entre sujeito estético e concreto dos textos estudados e o sujeito ético, faz-se necessário uma incursão nas categorias bakhtinianas de arquitetura e gêneros do discurso, uma vez que os enquanto sujeitos estéticos encontram-se inseridos no universo estético da canção e também da dança, ou seja, fazem parte de um gênero complexo que, por sua vez, e como já sabido, encontra-se ancorado pelos valores éticos do gênero primário. Sobre o referido jogo entre o sujeito ético e estético faz-se importante dizer que, geralmente, parte-se da leitura/análise da vida cotidiana refletida e retratada no discurso estético, mas é importante procurar ler também a forma como o discurso estético pode ser/é refletido e refratado no discurso cotidiano. Ou seja, tal observação mostra que o discurso estético tem suas raízes no discurso cotidiano, ao mesmo tempo em que este reflete e refrata o discurso estético.

De um modo geral, entende-se por totalidade arquitetônica o projeto enunciativo que envolve as questões dos atos de todo humano, sejam elas (as questões) de ordem relacional ou avaliativa. Para Bakhtin (2010), o sujeito tem de se tornar integralmente responsável por todos os atos de sua vida.

A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano esse centro, e tudo nesse mundo adquire significado, sentido e valor somente em correlação com um ser humano, somente enquanto tornado desse modo um mundo humano (BAKHTIN, 2010, p. 124).

De acordo com o teórico acima citado, o discurso estético, entendido não só como o discurso artístico, mas também o discurso jornalístico, o religioso, o científico, o jurídico, dentre outros, são abordados como discursos estéticos, pois representam o mundo de maneira elaborada e também são uma forma de expressão social. Por isso, passíveis e importantes de serem estudados, pois estão carregados de valores e ideologias. Os estudos bakhtinianos sobre estética recaem sobre a concepção arquitetônica, entendida como a relação entre a arte e a vida/realidade e na responsabilidade (responsabilidade por responsividade). Portanto, para se falar do estético é necessário falar do ético, porque o ético está no estético, assim como, de certa forma, o estético está no ético.

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2011, p.151).

A preocupação com a questão ética/estética permeia vários textos e estudos realizados por Bakhtin e por outros participantes do Círculo, como pode ser visto em *Para uma Filosofia do Ato, Arte e Responsabilidade*, *O Autor e o Herói na Atividade Estética*, *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma* (*in* *Questões de Literatura e Estética*), *Problemas da Poética de Dostoiévsk*, *Cultura Popular na Idade Média*, *Discurso na Vida e Discurso na Arte* (também atribuído a Volochinov) e em *O Método Formal nos Estudos Literários: Uma Introdução crítica da Poética Sociológica*.

Nos dizeres de Machado, Bakhtin relaciona o mundo da cultura ao das relações arquitetônicas, e uma vez que se entende o rap e o funk como cultura

popular urbana faz-se importante entender como Bakhtin visualiza e valora essa relação entre o ético e o estético, da singularidade responsiva de cada sujeito ético perante a vida.

ao distinguir o mundo da mecânica do mundo das interações dialógicas, atribuindo a essas últimas a capacidade de mobilizar as coisas tocadas pela “unidade interna do sentido”, Bakhtin (2006, p.XXXIII) define o diálogo como força da consciência responsiva a mover o mundo de cultura, isto é, de pontos de vista, projeções da esfera ideológica em sentido amplo ou esfera de ideias. No movimento em direção ao outro, e na dinâmica dialógica da resposta, as coisas do mundo ganham sentido e, dessa forma, geram a dimensão de realidade que se constitui como cultura e em relação à natura. Bakhtin atribui à arquitetônica o gesto criador da produção de sentido em que se torna possível divisar o campo da cultura, “tocado pela unidade interna do sentido” e o da natura, que acolhe os fenômenos em sua mecânica, independentes de relações. O mundo da cultura é aquele das relações arquitetônicas, por exemplo, daquelas em que o homem se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas capazes de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos. Este é o mundo dos eventos, dos atos éticos e da atividade estética que constrói respostas que tornam possíveis a geração de outras formulações de sentido (MACHADO, 2013, p.149).

De acordo com Sobral (2007), o agir do sujeito se refere aos planos ético, estético e teórico. O ato ético é entendido como o processo do agir no mundo, que se liga diretamente à realidade, e, o estético é uma reflexão elaborada, portanto, com acabamento, mas, não necessariamente acabada, acerca da ação ética realizada pelo sujeito. Esses dois elementos ligam-se às concepções de responsabilidade e responsividade, estudadas por Bakhtin.

O humanismo bakhtiniano ao relacionar as esferas da ética e da estética tem como princípio os sentidos que singularizam os sujeitos nas suas interações valorativas no espaço e no tempo. Os sentidos dos universos culturais como intermédio de todas as relações humanas, nascem por meio de signos, que representam uma parte do mundo ético no mundo estético. É nesse jogo de representação estética da ética que se instaura o simulacro do como se fosse, mas não o é, o lugar das possibilidades, o lugar também do renascimento dos sentidos que autoriza o excedente de visão dos sujeitos (PAJEÚ, 2014, p.104)

E é nesse diálogo entre o ético no estético e o estético no ético permeado pela responsividade que são percebidas as reflexões/refrações presentes nos discursos aqui apresentados. A criatividade está presente na lógica do cotidiano expressa nas letras, incorporando ideias que circulam em outros ambientes e produzindo novas significações materializadas nas canções e coreografias que constituem o rap e o funk.

No campo da estética bakhtiniana, a arquitetônica é a construção ou estruturação do discurso, que une e integra o conteúdo, o material e a forma. O conteúdo, para Faraco (2009, p.103), “é o modo como são ordenados pelo autor-criador os constituintes éticos e cognitivos recortados (isolados), transpostos para o plano estético e consumados numa nova unidade de sentidos e valores”. O material é o elemento utilizado pelo autor-criador para construir o conteúdo (ideológico) do objeto estético em uma determinada forma com que o autor-criador trabalha o material; a forma pode ser entendida como os momentos de uma atividade que engloba o conteúdo a partir do exterior, determinados pela atividade do autor orientada sobre o conteúdo. Vale ressaltar que a forma penetra o conteúdo e lhe dá uma forma esteticamente acabada (BAKHTIN, 1998).

De acordo com Bakhtin (1998), a arquitetônica da visão artística organiza tanto o espaço e o tempo como o sentido. Afinal, a obra (produto final, acabado/inacabado, mas com acabamento) estética resulta da articulação desses vários elementos e não pode vir-a-existir sem eles. Cada texto aqui estudado pode ser entendido como um todo arquitetônico que articula e inter-relaciona o conteúdo, a forma e o material em uma relação espaço-temporal com um acabamento estético. A ideia do inacabado se refere à circulação destes textos frente a seus leitores, pois a cada leitura surgem novas formas de compreensão e valorização destes objetos estéticos.

Uma obra artística rompe as barreiras da pequena temporalidade singular da vida humana e, alça voos para o que Bakhtin denomina de a grande temporalidade ou o grande tempo da cultura; vale dizer que esse romper de barreiras da pequena temporalidade não se dá pela obra em si, mas pela valorização social que recebe no decorrer dos tempos. Um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido. “Todo” tem relação com acabamento, relacionado ao excedente de visão como elemento constitutivo basal tanto da interação quanto da

atividade autoral. Afinal, a exotopia (ou excedente de visão) é a base do trabalho estético.

A totalidade arquitetônica dos textos estudados é verificada por meio da expressividade dos sujeitos estéticos presentes nos textos aqui estudados pelo modo como seus olhares enxergam e os discursos são construídos e proferidos. As formas arquitetônicas (visão artística e processo de acabamento) determinam os procedimentos estéticos externos (as formas de composição): a ordem, a disposição, o acabamento. Conforme afirmam Sobral (2007) e Paula (2008), forma arquitetônica é a concepção da obra como objeto estético. Forma composicional, por sua vez, é o modo específico de estruturação da obra externa a partir de sua concepção arquitetônica.

A arquitetônica de uma obra está intimamente relacionada com o estilo e recortes da vida cotidiana feitos pelo autor-criador. A construção de um discurso com valorações ideológicas contrárias e/ou alternativas às que perpassam os dizeres difundidos pela cultura hegemônica são percebidos tanto no conteúdo textual como na sua textualidade (aspectos linguísticos textuais - recursos de coesão, coerência, léxico, sintaxe, entre outros).

No caso dos movimentos em questão, essas questões são verificadas na maneira como nas longas narrativas do rap nacional e também nas canções de funk, não só por essas serem escritas em português coloquial, mas também pela presença das gírias, neologismo, expressões de baixo calão, ou seja, um conjunto lexical que muitas vezes não consta nos dicionários tradicionais e respeitados da língua portuguesa. Assim truta e mano aparecem como sinônimos ao mesmo tempo em que fazem parte do vocabulário comum falado em muitas comunidades do sudeste brasileiro. No funk carioca, entre outras, tem-se a presença de palavras como buceta e pau que mostram que essas não só circulam em outras esferas da sociedade sem maiores constrangimentos, mas como também podem ser transgredientes, pois mostram outras formas de se entender e viver o prazer libertário do sexo.

Dessa forma, entende-se que para Bakhtin,

a arquitetônica é um projeto de criação de totalidades de sentido com vistas à realização de um dado projeto enunciativo, que pode seguir

assim os mais diversos caminhos, naturalmente nos termos das cristalizações socialmente concretas e conjunturalmente possíveis, mas sempre a partir de uma dada valoração de cunho social e histórico: o universo do sentido é o universo do valor, da avaliação, da atividade autoral, necessariamente dialógico, e portanto de fronteiras instáveis (SOBRAL, 2006, p. 118).

O momento arquitetônico do objeto estético pode ser comparado à formação do gênero, enquanto que o momento composicional da obra material pode ser pensado como a textualização do gênero concebido, no caso analisado, a canção/música e também as danças coreografadas.

## 1.2 Os gêneros do discurso na arquitetura do funk e do rap

Os estudos que o Círculo desenvolveu sobre os gêneros do discurso, consideram não a classificação das espécies de texto, mas antes o dialogismo do processo comunicativo, inserido em uma esfera de atividade sócio-histórica. Por isso, sua proposta não é sugerir uma metodologia sobre a análise do gênero, que não é o centro de sua pesquisa e sim um elemento constitutivo para o desenvolvimento da concepção dialógica da linguagem. Para o Círculo, a concepção dialógica da linguagem

entende frase e texto como unidades do nível das formas da língua e de sua materialidade e discurso e enunciado como unidade translinguística porque faz parte de um nível que supera as fronteiras da língua, o nível dos atos de linguagem sociais concretos. A frase e o texto não possuem um “autor”, ao passo que discurso e enunciado pressupõem um “autor”, que sempre está em relação dialógica com algum interlocutor (BAKHTIN, 1998, p. 116).

Para Brait (2007, p.88), o diferencial apresentado por Bakhtin, Medvedev e Voloshinov é o fato de que eles se movimentam por todas as atividades humanas e devem ser pensados culturalmente, a partir de temas, formas de composição e

estilos. O que significa que, além da atividade literária, todas as demais atividades implicam em gêneros.

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou de outra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só pelo conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológico e gramaticais -, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação (BAKHTIN, 1998, p. 215).

Em sua tese de doutorado, Sobral (2006) faz um alerta para uma confusão que parece pairar sobre os estudos acerca dos gêneros do discurso, que atrela como sinônimos o conceito de gênero do discurso com o de gênero textual. Dizer isto é o mesmo que reduzir a proposta defendida pelo Círculo a uma rigidez estática que busca fazer a tipologia dos vários tipos de texto que compõem o gênero. O conceito de gênero é mais amplo, está relacionado com as esferas de atividade humana e é composto por três categorias compreendidas por conteúdo temático, estilo e construção composicional.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo desta atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolvem e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2006, p.262).

Assim, não se pode entender que um dado tipo de gênero pede um determinado tipo fixo de texto. As relações que abarcam os gêneros do discurso ampliam esta noção e por isso não se comportam de maneira mecânica, sua estabilidade é relativa. Porém, não se pode também negar que alguns gêneros são

mais estabilizados que outros e pedem uma forma de escrita mais formal e engessada.

Ao contrário dos gêneros do discurso e dos discursos que realizam os gêneros, os textos não estão diretamente ligados às esferas de atividade, mas podem ser entendidos como o plano de materialização dos gêneros do discurso. O que estabelece sentido a um texto é a sua convocação em discurso e pelo discurso no âmbito de algum gênero, o que implica em uma dada esfera de atividades e em um dado recorte sócio-histórico-ideológico feito pelo locutor/autor, ou seja, a parcela do mundo concebível no âmbito de uma dada esfera.

O que mobiliza estes tipos de textos são as estratégias discursivas, os funcionamentos discursivos, que lhes impõe inflexões e formas de realização/estruturação a partir de um dado projeto enunciativo, de uma dada arquitetônica, que constitui o arcabouço no qual o tema, o estilo e a forma de composição unem o histórico do gênero à expressão individual de cada locutor. Realizando atos simbólicos (no sentido filosófico amplo do simbólico) que são a um só tempo estáveis e instáveis, objetivos e subjetivos, cognitivos e práticos, textuais e discursivo/genéricos. Assim tema, estilo e forma de composição só fazem sentido no âmbito de uma arquitetônica, sempre autoral, e o texto é o plano do material; o conteúdo é o mundo humano; e a forma é o gênero (SOBRAL, 2006, p. 130).

Para Medvedev, não se vê o mundo para escolher um gênero, vê-se o mundo com olhos de gênero, e, portanto, o que se percebe são os discursos a ele relacionados. “Não podemos confundir textualização com gênero, porque tanto uma mesma textualização pode estar presente em diferentes gêneros como diversas textualizações num mesmo gênero” (SOBRAL, 2005, p.131).

A partir dos estudos bakhtinianos, os gêneros e os discursos foram compreendidos como esferas de uso da linguagem verbal ou da comunicação fundada na palavra e mudaram os rumos tomados pelos estudos sobre gêneros que até então nunca recaíam para além das formações poéticas. Para Amorin, “Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas na retórica, mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação da pluralidade” (2007, p. 152). E é a

partir daí que o pensamento do Círculo se distancia da teoria clássica e cria um lugar para as manifestações da heteroglossia, das diversas codificações não restritas à palavra.

Enquanto os gêneros poéticos eram entendidos como pertencentes a uma fixa rigidez hierárquica e com tendência ao purismo, os gêneros da prosa possuem uma contaminação pluriestilística em que se encontram a paródia, a estilização, a linguagem carnalizada. De uma forma geral, estes são os princípios fundamentais que norteiam e organizam os gêneros prosaicos.

Tezza (2003) chama esse movimento de “contaminação”, movimento entendido como a flexibilidade de um gênero em se transformar/misturar a outro, isto é, a relação entre gêneros, ou a intergenericidade nos dizeres de Sobral (2006), que incide sua luz sobre os textos apresentados/analísados.

Prosaica abre a possibilidade de construir um sistema teórico coerente com a produção cultural de um estágio significativo da civilização ocidental. Para Mikhail Bakhtin a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, arena discursiva onde é possível se discutir ideias e conseguir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes. É a insurreição de uma forma, dentro da outra, no mais autêntico processo dialógico. Nela os discursos e processos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, permitindo o surgimento dos híbridos. [...]. A prosa corresponde àquelas instâncias da comunicação em que os discursos heterogêneos entre si são empregados ainda que não haja nenhuma regra combinatória aparente. A prosa não nasceu pronta: ela continua se fazendo, desde o seu surgimento, graças à dinâmica dos gêneros discursivos (AMORIN, 2007, p.154).

Para Machado (2005, p.153), o gênero prosaico é, sobretudo, uma grande “mistura” formada por meio das contaminações de formas pluriestilísticas, uma vez que a pluralidade é a característica pela qual a prosa se organiza. As variedades e as mobilidades discursivas promoveram a prosa e conseqüentemente a prosificação da cultura. Ou seja, ainda de acordo com o pensamento de Machado

(2005, p.153), tem-se que a prosa é “uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra”.

A importância de se referir à questão da prosa é por que ainda que se saiba que o gênero prosaico é um gênero secundário, e só por isso, já uma forma de reflexão e refração das ideologias que acometem a vida cotidiana, a vida ordinária das pessoas comuns (CERTEAU, 2005). Segundo Bakhtin (2006), os gêneros do discurso abarcam todas as expressões discursivas como pertencentes ao gênero primário (instâncias da vida cotidiana) e secundários ou complexos. Os gêneros secundários são elaborados a partir de eventos da vida cotidiana e expressam, de forma refletida e refratada, os valores presentes nesses discursos. E conforme visto acima, alguns são mais ou menos rígidos, como é o caso de um ofício, um requerimento, mas outros são menos estáveis e podem romper as fronteiras, como visto no rap e no funk que por meio um processo de “bricolagem” musical, criam novas canções e ritmos. E assim, pode-se dizer que a criatividade está presente na lógica do cotidiano expressa nas letras, incorporando ideias que circulam em outros ambientes, produzindo novas significações tanto nas canções compostas como também nas coreografias.

Para Paula (2007), a prosa corresponde àquela instância da comunicação nas quais os discursos heterogêneos são empregados ainda que não haja nenhuma regra combinatória aparente e uma vez que é um fenômeno da linguagem, sabe-se que esta, a prosa, não nasce pronta e por isso é tão representativa nos movimentos estudados. Dessa maneira, os sujeitos concretos-dialógicos dos textos apresentados promovem, por meio de seus discursos, um embate ideológico que busca evidenciar a possibilidade de novas formas de se pensar e constituir os valores de vida em sociedade. Como pode ser visto no trecho abaixo, no qual o sujeito estético mostra que a grande necessidade do “seu povo”, o pobre, é querer ser feliz e se sentir orgulho de ser favelado, ou seja, saber que o favelado é respeitado como qualquer outro cidadão pertencente a outras classes sociais. “ *Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci, E poder me orgulhar e mostrar que o pobre tem seu lugar*”.

Uma vez que para Bakhtin (1992, p. 251-254) “[...] a linguagem participa da vida através dos enunciados concretos que a realizam, assim como a vida

participa da vida através de enunciados. [...] Os enunciados configuram tipos de gêneros discursivos e funcionam, em relação a eles, como ‘correias de transmissão’ entre a história da sociedade e a história da língua”.

Dessa forma, verifica-se que para o supracitado autor, ao estabelecer uma tênue linha entre discurso e enunciado mostra a riqueza e a necessidade de se pensar o discurso no contexto enunciativo da comunicação, ou seja, pensar discurso e enunciado como faces de uma mesma moeda e perpassados pelo instante da enunciação, ou seja, pelo ato do dizer e não mais ver o enunciado apenas como unidade de estrutura linguística.

De acordo com Paula (2007, p. 57),

‘Enunciado’ e ‘discurso’ pressupõem a dinâmica dialógica entre sujeitos discursivos no processo da comunicação, seja num gênero cotidiano, seja num gênero secundário. Daí a importância do contexto comunicativo para assimilação desse repertório. Isso porque os gêneros discursivos são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas nos processos interativos. E é isso que confere aos gêneros o caráter não de uma forma linguística, mas de uma forma enunciativa que depende do contexto e da cultura tanto quanto ou, conforme assinala Machado, até mais do que a palavra. [...] O gênero do discursivo, segundo Machado (2005:158), concebido como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido, [...] é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos”.

Dado o que foi dito acima, dentre outras coisas, ratifica-se o fato de se ter feito uma contextualização sócio-histórica dos movimentos aqui estudados desde suas origens até o presente momento para melhor compreensão dessa busca por voz e interação social. E com base no que foi explanado, é possível dizer que os gêneros do discurso, de acordo com os estudos realizados por Bakhtin, funcionam como elos de uma corrente que unem e intensificam dinamicamente as relações entre sujeitos, e, por isso, não podem ser vistos/lidos fora de uma dimensão espaço-temporal. Assim, depreende-se que a teoria dos gêneros, mediada pela teoria dialógica bakhtiniana, encontra-se inserida na cultura na qual reside toda

memória criativa da humanidade bem como todas as grandes descobertas das civilizações com toda a sua valoração ideológica.

Os gêneros do discurso se constituem em função das necessidades culturais e se apresentam como resposta às formações em curso. Na esfera comunicativa da cultura, “tudo reverbera em tudo, uma vez que nelas as formas culturais vivem sob fronteiras. [...] Os gêneros discursivos de uma esfera de cultura são suscetíveis de deslocamentos, mas não podem ser ignorados como discurso do outro, tal como a bivocalidade de palavra alheia incorporada (MACHADO, 2005, p.161).

Para Bakhtin (1992, p. 350), “o gênero vive do presente, mas recorda seu passado, o seu começo”. E, é com este embasamento que se procura dar visibilidade para essa busca por voz expressada por meio de movimentos culturais, mais especificamente por meio da canção, que em um dos gêneros estudados se manifesta mais pelo tom de denúncia e com um ritmo, na maioria das vezes com menos suingue (rap) e que no outro se manifesta por um ritmo mais suingado, com um tom mais jocoso e com uma linguagem bastante escrachada e vulgar como pode ser visto nos trechos abaixo respectivamente.

*(...)De madrugada eu senti um calafrio//Não era do vento, não era do frio//Acertos de conta tem quase todo dia//Ia ter outra logo mais, eu sabia//Lealdade é o que todo preso tenta//Conseguir a paz, de forma violenta//Se um salafrário sacanear alguém//leva ponto na cara igual Frankenstein//Fumaça na janela, tem fogo na cela//Fudeu, foi além, se pa!, tem refém//Na maioria, se deixou envolver//Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder//Dois ladrões considerados passaram a discutir//Mas não imaginavam o que estaria por vir//Traficantes, homicidas, estelionatários//Uma maioria de moleque primário//Era a brecha que o sistema queria//Avisar o IML, chegou o grande dia//Depende do sim ou não de um só homem//Que prefere ser neutro pelo telefone//Ratatatá, caviar e champanhe//Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!//Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo//Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!//O ser humano é descartável no Brasil//Como modess usado ou Bombril//Cadeia? Claro que o sistema não quis//Esconde o que a novela não diz//Ratatatá! sangue jorra como água//Do ouvido, da boca e nariz//O Senhor é meu pastor//Perdoe o que seu filho fez//Morreu de bruços no salmo 23//sem padre, sem repórter, sem arma, sem socorro//Vai pegar HIV na boca do cachorro//Cadáveres no poço, no pátio interno//Adolf Hitler sorri no inferno!//O Robocop do governo é*

*frio, não sente pena//Só ódio e ri como a hiena//Ratatatá,  
Fleury e sua gangue//vão nadar numa piscina de sangue//Mas  
quem vai acreditar no meu depoimento?//Dia 3 de outubro,  
diário de um detento<sup>2</sup>*

*Você porta o malote//E isso me excita//Levanta a garrafa//Que  
minha buceta pisca//Pisca, pisca, pisca, pisca//Pisca, pisca,  
pisca, pisca//Pisca, pisca, pisca, pisca//Que a minha buceta  
pisca//Pisca, pisca, pisca, pisca//Pisca, pisca, pisca,  
pisca//Pisca, pisca, pisca//Eu tô no camarote//Com a minha  
amiguinha//Se levantar a garrafa//Eu tiro a minha calcinha//Se  
levantar a garrafa//Eu rodo a minha calcinha//Eu rodo, rodo,  
rodo, rodo//Rodo a minha calcinha//Eu rodo, rodo, rodo,  
rodo//Rodo a minha calcinha//Eu rodo, rodo, rodo, rodo//Rodo  
a minha calcinha//Levanta a bebida que pisca! (Grey  
goose)//Levanta a bebida que pisca! (Grey goose)//Levanta a  
bebida que pisca! (Grey goose)//Se levantar a garrafa//A minha  
buceta pisca//Pisca, pisca, pisca, pisca//Pisca, pisca, pisca,  
pisca//Pisca, pisca, pisca, pisca//Pisca, pisca, pisca,  
pisca//Pisca, pisca, pisca, pisca//Pisca, pisca, pisca,  
pisca//Mozão, traz a bebida que pisca//Pisca, pisca, pisca,  
pisca//Pisca, pisca, pisca, pisca//Pisca, pisca<sup>3</sup>*

Os exemplos acima mostram com o respaldo da teoria dos gêneros e com o que foi dito até agora que embora o rap e o funk tratem do cotidiano das favelas bem como das festas e formas de lazer que fazem parte desse cotidiano, os mesmos, são gêneros distintos e possuem, por isso, características também distintas.

Assim, é possível depreender que o rap, geralmente, e como pode ser visto no trecho acima da música Diário de um Detento, dos Racionais MC's, é uma narrativa longa, e geralmente, no rap, as canções são mais longas e com uma sequência cronológica de fatos e acontecimentos. No trecho do rap acima, o sujeito estético conta o que sentiu/viu no dia do “massacre do Carandiru”, no qual mais de 111 detentos foram mortos por policiais que invadiram o pavilhão atirando sem perguntar e procurando acertar a região do tórax e da cabeça (AMERICO; NETO, 2012). De acordo com o sujeito do rap acima, o clima tenso já pairava no Pavilhão 9 desde a madrugada, quando ele sentiu um *calafrio//não*

---

<sup>2</sup>Diário de um Detento, Racionais MC's. Album Sobrevivendo no Inferno. <http://www.racionaisoficial.com.br/>.

<sup>3</sup> Traz A Bebida Que Pisca, Gaiola Das Popozudas. <http://letras.mus.br/gaiola-das-popozudas/1811337/>.

*era do vento//não era do frio*, era o prenúncio de que algo mais grave iria acontecer, mas não dava para prever que os desdobramentos iriam desembocar em uma grande chacina. Mas, segundo o mesmo, essa chacina já estava “programada” esperando apenas uma fagulha para se espalhar como fogo em uma palheiro, fato que pode ser comprovado pelos dizeres retirados da canção em questão

*Acertos de conta tem quase todo dia//Tem outra logo mais,  
eu sabia//Lealdade é o que todo preso tenta//Conseguir a paz,  
de forma violenta[...]Era a brecha que o sistema queria//Avisar  
o IML, chegou o grande dia//Depende do sim ou não de um só  
homem//Que prefere ser neutro pelo telefone//Ratatatá, caviar e  
champanhe//Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!<sup>4</sup>*

E assim, nesse tom denunciativo, a narrativa vai sendo construída e descrevendo, contando de forma atroz o que aconteceu no dia 02 de outubro de 1992.

Já no funk *Traz a bebida que pisca* (2010), do grupo de funk Gaiola das Popozudas, que na época tinha como líder e vocalista, a hoje bastante conhecida e midiática Valesca, que antes de ser midiática era vocalista do ainda existente Gaiola das Popozudas, e que até recentemente atendia por Valesca Popozuda, tem características bastante diversas e busca mostrar, por meio de palavras bastante vulgares, o jogo de interesses que acontece em uma “balada”, no qual fica evidente que o sujeito do texto, que no caso é uma mulher, deixa bastante claro que não tem o mínimo pudor em dizer que o que a excita é o “malote”, que pode ter dois tipos de leitura, uma na qual “malote” se refere ao órgão genital masculino, e também é possível entender malote como sinônimo de carteira recheada de dinheiro. A força transgressora desta canção reside entre outras coisas no fato de que o sujeito feminino presente na canção não tem pudor em anunciar que além de sentir prazer, pode sim ficar com alguém por interesse, no caso de se entender “malote” como significado de dinheiro, ideia completada com a referência à compra de uma garrafa de bebida de dose como pode ser visto no trecho seguinte, *Levanta a garrafa//Que minha buceta pisca*, ou ainda *Eu tô no camarote//Com a minha amiguinha//Se levantar a garrafa//Eu tiro a minha calcinha//Se levantar a garrafa//Eu rodo a minha calcinha*. A transgressão é vista

---

<sup>4</sup> <http://www.racionaisoficial.com.br/>

na atitude provocativa desse sujeito que enfrenta olhares enviesados, pois sua forma de expressar o seu desejo choca uma sociedade que procura higienizar o sexo. Há aqui também uma questão que será melhor abordada à frente que é sobre a voz feminina no funk e o seu próprio empoderamento enquanto pessoa livre que é e com direito de escolha.

Para se entender os estudos bakhtinianos a respeito dos gêneros sempre em relação às diversas esferas de atividades humana é preciso pensar a presença do estético no ético, pois conforme foi visto, sabe-se que o estético bebe no ético, ou seja, o gênero secundário nasce nas entranhas do discurso ético, nas dimensões do gênero primário. Porém, uma vez que a teoria bakhtiniana traz como uma das inovações a questão da relação dialógica e se é possível ver a manifestação do discurso ético no estético. Então, partindo dessa premissa, com base na mão dupla estabelecida pelas relações dialógicas busca-se estabelecer e verificar o encontro do estético visto e vivido nas canções como também nos bailes na vida cotidiana, pois é também nos bailes funks e encontros ou shows de rap que acontecem tanto nas periferias como em outras localidades ou esferas de atividades sociais que se podem verificar as intrínsecas relações entre o ético e o estético.

Assim, o que pode ser percebido é que tanto no que se refere ao uso da linguagem, tanto nas canções como no cotidiano das comunidades, vê-se privilegiado o uso de normas e regras da gramática falada nas ruas das comunidades bem como de um léxico bastante peculiar. Com o acesso dessas canções em outras esferas e classes sociais seja por meio de divulgação midiática ou frequência a bailes, percebe-se que algumas palavras e expressões migram de uma esfera para outra. Um bom exemplo ocorreu com gritos de guerra, como o “u-tererê!!!” que migrou dos bailes funk para todo o país (VIANNA, 1988; HERSCHAMANN, 2000; ABRAMO, 2001), bem como palavras como popozuda, tigrão, tchutchucas, dentre outras, que começaram a circular no léxico cotidiano de algumas localidades do Brasil, principalmente na região sudeste, quando algumas canções romperam as barreiras dos bailes e rádios comunitárias e passaram a serem executadas em grandes rádios e programas exibidos tanto na tv aberta como também nos canais pagos como Globonews que veicula em sua grade documentários sobre o funk e o rap.

Outro ponto em que se é possível perceber o estético no ético é a questão das roupas e acessórios, pois se vê a utilização de elementos utilizados nos palcos de baile funk e shows de rap incorporados nas vestimentas cotidianas não só das pessoas da comunidade. Para Paula (2007, p.73), “o vestuário dos manos do hip hop, hoje, não se circunscreve apenas a esses movimentos uma vez que virou moda entre os jovens, mas, ainda assim compõe parte da caracterização dos brothers”. Nos acessórios, um dos grandes destaques e que é visto tanto no funk como no rap é o uso de grossas correntes douradas ou prateadas e também o uso de bonés e que acabaram também incorporados nas vestimentas do dia a dia de jovens que não necessariamente fazem parte do movimento.

Circular pelo Rio de Janeiro é ter contato inevitável com o universo funk. As suas gírias extrapolam seus locais de produção, sendo adotadas por diversos grupos sociais. O modo próprio de se vestir influencia tanto o comércio popular quanto lojas de grife. Animando festas infantis e misturados a versões funk dos tradicionais hinos de torcida de futebol nos estádios cariocas, se fazem presentes tanto nos espaços formais de lazer quanto diluídos em práticas do cotidiano. São exemplos disto os carros que circulam pela cidade transmitindo em alto e bom som os hits do momento, forçando uma convivência, nem sempre harmônica, do funk com os diferentes habitantes da cidade. Tudo isto reforça a tese das relações entre o ambiente e o modo de ser carioca e o universo do funk, ao mesmo tempo produto e parte disso. Essa "infiltração" é bastante apreciada pelos jovens, marca que perdura desde a chegada do ritmo à cidade (FERREIRA; ARAGAO; ARRUDA, 2010).

Tal citação busca ratificar o que foi exposto acima sobre questão referente à presença do estético no ético, e salientar que embora essa citação se encontre restrita ao funk, é possível observar esta mesma característica no rap, quando percebe-se, dentre outras coisas, que o estilo dos B-boys, B-girls, rappers também é encontrado nas ruas, principalmente de São Paulo, local por excelência de nascimento do hip hop no país. Ainda nessa busca, é importante destacar em abril de 1999, o escritor de literatura marginal Férrez lançou uma linha de roupas com a marca “1daSul”, desenvolvida no Capão Redondo, visando criar uma identidade autêntica das periferias da cidade. Atualmente, essas peças são comercializadas em seu site oficial e em duas lojas, uma instalada no próprio Capão Redondo, e a outra, em Santo Amaro. Segundo Férrez, com o tempo a

marca “1daSul” se tornou uma resposta do Capão Redondo e de outras áreas periféricas para toda a violência que é creditada a essas comunidades, fazendo com que os moradores tenham orgulho do lugar em que moram e que lutem por um espaço melhor, com menos violência e mais esperança. E que da mesma forma com que Férrez lançou uma marca da periferia e para a periferia, há outros que fazem o mesmo, como o produtor de funk paulistano Kondzilla, entre outros. Outro que também possui sua marca e o rapper paulistano Emicida que vende suas peças também pela internet e com preços bastante acessíveis, por exemplo, uma camiseta feminina ou masculina, conforme visto no site é vendida por R\$ 24,40. Na página são encontrados ainda bonés de aba reta moletons, entre outros itens.

Sobre a questão abordada, Macedo (2007) corrobora com o pensamento exposto acima ao dizer que esse movimento cultural ainda em formação no Brasil do final dos anos 1980 começou a influenciar os jovens da periferia desde a forma de se vestirem, como na musicalidade, vocabulário, visíveis tanto nas ruas das favelas como nos bailes periféricos. E também por meio dos bailes, chegou até os jovens moradores da periferia um ritmo “diferente” que seria responsável por uma revolução musical e comportamental no Brasil, seja no Rio de Janeiro com o funk ou em São Paulo com o rap, “só comparada ao que o rock and roll tinha causado em décadas anteriores” (MACEDO, 2007, p.22).

### 1.3 O sujeito dialógico

O conceito de dialogismo pode ser entendido como o cerne de toda a teoria desenvolvida por Bakhtin e o Círculo; isto coloca a relação dialógica/ideológica entre sujeitos responsivamente ativos como o centro da concepção acerca de dialogia e também dos estudos linguísticos sobre sujeito.

A dialogia é o embate de valores ideológicos presente em todo e qualquer signo, a palavra é entendida por Bakhtin como um signo, e por isso dotada de ideologia. A palavra é uma arena, um palco de lutas em que se instala a voz do outro. “A segunda voz ao instalar-se no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O

discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 1997, p.194). Diz ainda que

não existe nem primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro, do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação (BAKHTIN, 2003, p. 410).

As palavras do outro, revestidas de uma nova valoração, tornam-se bivocais pela nova compreensão que recebem e instalam uma relação dialógica com as palavras do outro. Ao mesmo tempo em que se opera uma subversão da autoridade da palavra do outro, há a construção de novos valores de autoridade nos outros discursos. Dessa forma, constata-se é paradoxal, pois embora seja sabido da singularidade de cada um no devir da existência, “ele nunca está sozinho. Por trás desse pensamento encontra-se a noção de como o eu é levado a perceber-se na categoria do outro (MACHADO, p. 140).

De acordo com Bakhtin, “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (2006, p. 42). Assim, é possível revolver camadas da vida social ao desfazerem-se supostas verdades e raciocínios, ao dessacralizarem-se valores instituídos e revelarem outras faces do mundo, como acontece nos discursos proferidos pelos sujeitos em questão.

Para Marchezan,

a palavra diálogo [...] é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu e do outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem, como ponto de tensão entre o eu e o outro’, entre círculos de valores, entre forças sociais (2006, p.123).

E é por meio dessa tensão que verifica-se a presença do outro, daquele sujeito ou ponto de vista que é diferente do eu. Para o Círculo, o conceito de diálogo contempla a ideia de um sujeito inacabado e incompleto, pois é no movimento dialógico entre duas consciências distintas, no reflexo e na refração de valores ideológicos que o homem marca a sua assinatura na existência. E é na palavra, no signo ideológico, que se dá o embate de valores e se percebe toda sutileza de transformação, de transmutação e transgrediência.

Segundo Bakhtin o uso que uma comunidade faz de um código, com suas nuances ideológicas, ou o que ele denomina de “código ideológico de comunicação”, forma uma “comunidade semiótica”. Nesse sentido, os discursos constituem os sujeitos que, por sua vez, tecem os discursos. Assim, pode-se dizer que a linguagem é tão construtora da “realidade” social quanto os elementos da ordem do sensível (e o que é sentido e percebido, é semiotizado, ou seja, quando há o homem, há semiotização. Se o homem percebe, o que é percebido é semiotizado), haja vista que as relações sociais são realizadas pela e na linguagem, bem como os lugares sociais adquirem existência na medida em que estão inscritos numa rede discursiva. Com a música/canção não é diferente, uma vez que é linguagem. E linguagem elaborada. Assim, pode-se dizer que é

pela língua enquanto visão de mundo, materializada em palavras outras que podemos compreender a cultura como fenômeno simbólico, discursivo e dialógico que diz respeito à própria realidade, a diversidade humana, a manifestação do pensamento do homem e sua valoração axiológica do mundo, os modos de interação dos indivíduos de um determinado grupo, os meios de ação em contextos singulares, a vida do homem na imensidão do universo(PAJEÛ, 2014, p.96)

Para Ponzio (2008, p. 62), a literatura, enquanto linguagem elaborada permite que seja visto o que a linguística da comunicação direta não evidencia, decorrente de um olhar totalizador, advindo de um sistema unitário da língua e que não deixa entrever a palavra OUTRA, que requer, além da codificação, a compreensão respondente, mas também as outras vozes que ressoam na palavra de um “mesmo” sujeito. Dadas as devidas ressalvas entre os gêneros envolvidos nessa pesquisa e a literatura, gênero privilegiado por Ponzio para ilustrar seu pensamento, é possível aproximar a fala do referido autor sobre o fato de que a

literatura, e no caso dessa pesquisa, o rap e o funk como materialidades linguísticas, permite que se perceba o que muitas vezes é mais difícil de ser visto na comunicação direta, uma vez que os gêneros em questão também são linguagens elaboradoras e por isso constituídas pela dialogicidade presente palavra OUTRA. Para Miotello, fechar-se à palavra OUTRA ou “fechar-se ao Outro é decretar a morte dos sentidos; é quebrar a corrente comunicativa que deve ser ininterrupta; é expulsar o outro de dentro do Eu e o mundo, expulsando-se com ele; é assujeitar-se. O assujeitamento só pode se dar pela expulsão do Outro, quando o social não mais determina o Eu. Isso é a morte” (MIOTELLO, 2004, p. 71).

De acordo com Paula (2008), sempre se deve considerar que o signo, para Bakhtin, é o “signo ideológico”, uma vez que a linguagem é plurissignificativa e se encontra sempre grávida de sentidos e valores ideológicos que servem a um dado sujeito e ao grupo social ao qual pertence. Logo, a linguagem não é estéril, abstrata, mas viva. Daí a responsabilidade e responsividade do sujeito do discurso, pois ele pode, com seu dizer enunciativo, construir representações veridictórias.

O signo representa (e organiza) a realidade (sínica e não sínica) a partir de um determinado ponto de vista valorativo, segundo uma determinada posição, por meio de um contexto situacional dado, por determinados parâmetros de valoração, determinado plano de ação e uma determinada perspectiva na práxis.[...] O ponto de vista, o contexto situacional e a perspectiva prático-valorativa estão determinados socialmente: o ideológico, que coincide com a signicidade, é um produto inteiramente social (PONZIO, 2008, p.109).

O entendimento do Círculo sobre ideologia é bem diferente da noção de falsa consciência ou “pensamento distorcido” que perpassa a teoria marxista. Cumpre informar que este pensamento, formulado por Marx e Engels, refere-se não a uma definição geral de ideologia, mas a uma particular, a ideologia burguesa, no momento em que se percebe não mais como classe revolucionária, mas como classe dominante e, por isso, interessada em manter a divisão de classes e ocultar as contradições do modo de produção capitalista.

“Por ideologia entendemos todo o conjunto de reflexos e das interpretações da realidade social e natural que têm lugar no cérebro do homem e se expressa por meio das palavras [...] ou outras formas sígnicas” (VOLOSHINOV *apud* PONZIO, 2008, p. 114). Assim, para Bakhtin e o Círculo, o signo sempre possui um acento valorativo e que não coincide somente com a expressão de uma ideia, mas com a expressão de um ato determinado. “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que é que determina essa refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p.47).

Nos dizeres de Ponzio, ideologia no sentido cunhado por Bakhtin é entendida como

indica tanto as diferentes formas da cultura, os sistemas superestruturais como a arte, o direito, a religião, a ética, a consciência científica etc (a ideologia oficial), quanto as diferentes camadas da consciência individual, as que coincidem com a ideologia oficial e as que coincidem com a ideologia não oficial e as camadas do inconsciente, do discurso censurado. A ideologia é a expressão das relações materiais dos homens, onde “expressão” não significa somente interpretação ou representação, mas também organização e regulamentação dessas relações (PONZIO, 2013, p. 179).

De acordo com Miotello (2007, p.167-172), a ideologia pelo viés bakhtiniano é a expressão, organização e regulação das relações sócio-históricomateriais da humanidade, dessa forma, a ideologia oficial não existe, a não ser em jogo, em relação com a do cotidiano, intermediada pelos signos e pela capacidade de estarem presentes, necessariamente, em todas as esferas de atividade nas quais os signos se revestem de sentidos próprios a serviços de cada grupo social.

Em modelos de sociedade como a atual, com desigualdades e contradições, as ideologias respondem a interesses diversos e contrastantes, que oscilam entre os interesses do poder hegemônico e, neste momento, apresentam um caráter mais estável e reprodutor da ordem social, e entre os interesses de outros grupos sociais, que muitas vezes buscam romper com os ditames da ideologia oficial. Para Miotello (2007, p.173), pode-se entender a ideologia do cotidiano “como o nascedouro mais primário da ideologia, e onde a mudança se

dá de forma mais lenta, pois os signos estão em contato direto com os acontecimentos socioeconômicos”. É a partir da ideologia do cotidiano que se efetuam algumas transformações parciais ou totais nos sistemas ideológicos oficiais. Já a ideologia oficial é o meio em que “circulam os conteúdos ideológicos que passaram por todas as etapas da objetivação social e agora são parte do poderoso sistema ideológico e, portanto mais estabilizado e aceito pelo conjunto social” (MIOTELLO, 2007,174).

a ideologia oficial é entendida como relativamente dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo. A ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida (MIOTELLO, p. 2010, p. 168).

E por ser a ideologia do cotidiano estetizada aqui pelo funk e pelo rap o nascimento de ideologias que podem desestruturar o poder relativamente estável, representado hoje por instituições públicas e governamentais que o funk e rap incomodam e sofrem interdições, como pode ser visto nos trechos abaixo,

A chegada à ladeira do Leme é impressionante. Para quem esperava um típico baile de comunidade, chegava a ser uma surpresa; o que se via era uma verdadeira invasão da classe média no Morro. Os carros e motos eram de ‘último tipo’ e a segurança, como de costume, eficiente: ‘os protetores locais’ monitoravam tudo com seus ‘soldados’ que, munidos de telefones celulares, detinham relativo controle sobre o fluxo no Morro. Podia-se observar que a presença destes rapazes visava essencialmente alertar a ‘organização local’ para uma possível presença de agentes de do aparato da segurança pública. Na realidade, sua atividade não estava relacionada diretamente ao baile. Aquele dia da semana (sábado) era, em geral, de muito movimento, com grande número de consumidores de drogas no Morro. No íntimo, a presença daqueles meninos reforçava a sensação de que o Baile do Chapéu e outros de ‘comunidade’ estavam com os dias contados e que a classe média se encontrava suficientemente assustada para pressionar o Estado no sentido de impedir este tipo de manifestação cultural. O fato de um número crescente de jovens de classe média vir adotando o funk como forma de lazer deixava os pais literalmente de ‘cabelos em pé’. Refrões como ‘eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci’ estavam na boca de todos os jovens da cidade, inclusive, para espanto de todos, daqueles que habitavam suas áreas luxuosas. Estava em

andamento uma grande campanha antifunk na mídia e tudo era uma questão de tempo. Se, por um lado, aquele era um dos bailes mais tranquilos da cidade, festa de confraternização entre o morro e o asfalto, que congregava em torno de 5 mil jovens por fim de semana, por outro, havia um clima de tensão no bairro. Os vizinhos repudiavam a altura do som e correlacionavam o baile ao tráfico local, movendo inúmeras ações na Justiça. Tudo indicava que o baile dificilmente continuaria a grande coqueluche da Cidade, tal como fora no verão de 1994. Ataques na imprensa eram constantes e contrastavam com a tranquilidade do evento. O tráfico nada tinha com o baile. Uma atividade tinha sua autonomia em relação à outra: afinal, o tráfico já fazia parte da economia e da estrutura social local muito antes do funk (HERSCHMANN, 2000, P. 129).

Três anos. Esse é o tempo em que o rap, de música, passou a ser um trauma para a Prefeitura de São Paulo, pelo menos na Virada Cultural. Em 2010, o gênero ficou mais uma vez de fora dos principais palcos da festa, a maior da capital paulista, e foi pulverizado nos CEUs, centros educacionais na longínqua periferia. Tudo por conta de um malfadado show do Racionais MCs em 2007, na Praça da Sé: a catedral testemunhou uma batalha campal entre público e polícia, quebra-quebra, um carro queimado e 11 pessoas presas. A partir daí, a relação azedou e o hip hop ficou com fama de vilão. Sem entrar no mérito da culpa de um ou de outro, o fato é que a vista grossa da Virada atualmente tem sido encarada como preconceituosa e até racista. É a opinião de Emicida, o rapper Leandro Roque de Oliveira, 24 anos, estrela ascendente da cena nacional. Escalado para uma apresentação no CEU Vila Curuçã, ele não vê problemas na extensão da Virada a locais distantes do Centro, pelo contrário. Reclama, isso sim, da falta de divulgação e de atrações relevantes. “Existe a exclusão social, a exclusão digital, por que não a exclusão cultural?”, ele alfineta. “Pra mim, é preconceito somado àquele velho racismo brasileiro que está aí há anos e se justifica de mil formas sem se referir ao tom da pele. ‘Rap é coisa de preto, favelado, deixa eles lá na favela pra não ter problema’. Essa é a mentalidade dos caras, que se juntam com mais meia dúzia de pessoas que poderiam intervir, mas preferem ser neutras pra não pegar mal.”[...] KL Jay, o DJ dos Racionais MCs, tenta não dar muita importância para o caso, mas não se esquece do incidente na Sé. “Acho que foi meio premeditado pela polícia. A desordem já estava rolando fazia tempo, antes da gente chegar. Esperaram o Racionais entrar no palco para associar uma coisa à outra, arranjar um bode expiatório”, acusa. O coordenador de programação da Virada desconversa e fala que todos têm sua parcela na história. “É muito difícil apontar um culpado. Alguns vão dizer que a culpa é da polícia, outros da banda, que a música incita isso. A culpa é um pouco de todo mundo.” Sem meias palavras, Emicida coloca um ponto estrutural em discussão: a atuação da

Polícia Militar. “Os policiais estão preparados realmente pra lidar com a população? Um problema traz vários outros à tona... Para resolver, ia dar um trabalho, então é melhor tirar o rap e botar a culpa nele. Funciona há anos”, diz. A violência, infantiliza KL Jay, está em qualquer tipo de música, não só no rap, ainda mais em eventos na rua (TOMAZZONI, 2010).

Em notícia publicada no site da Globo.com, o G1, em 05/11/2015, ve-se a criação de leis que buscam proibir a realização de bailes funks em São Paulo,

Assembleia de SP aprova projeto que proíbe 'pancadões' no estado. Carros com som alto receberão multa e veículo pode ser apreendido. [...] Segundo o projeto, quem deixar o carro com som alto pode receber multa de R\$1 mil, que dobra a cada reincidência. O carro também pode ser apreendido. O texto é dos deputados Coronel Camilo e Coronel Telhada. Além das ruas, também é proibido abrigar “pancadões” em locais de acesso ao público, como postos de combustíveis e estacionamentos (G1/SP, 2015).

Com o respaldo dos relatos e notícia acima é possível verificar que os grupos socialmente se organizam socialmente e travam suas lutas e embates ideológicos por meio da palavra que se materializam na realidade da vida. Em suas formulações acerca do sujeito e de seu agir, Bakhtin (2006) mostra o valor da categoria da simultaneidade – a articulação dos momentos que constituem os fenômenos. No agir do sujeito estão integrados vários aspectos, explicitados por Sobral (2006, p. 107) como “aspectos psíquicos da identidade relativamente fixada [...] advindos da internalização de suas relações, desde sempre ideológicas, com os outros no mundo concreto.”, “aspectos sociais e históricos do ser-no-mundo do sujeito”, “avaliação responsável que o sujeito faz ao agir”. De acordo com Sobral (2006, p.107), se os aspectos psíquicos, sociais e históricos marcam certa primazia sobre (nunca dominância) o repetível, a avaliação responsável é o espaço por excelência da irrepetibilidade: cada ato (sempre enunciativo) é único, ainda que compartilhe com os demais uma certa estrutura.

Sobre a subjetividade, a constituição do sujeito ético-estético em questão ocorre por meio de embate de poder de caráter dialógico que sinaliza o processo de formação cultural-ideológico. Tal processo se encontra nas mais diversas esferas de atividade, no diálogo entre o oficial e o não oficial, entre o hierárquico sério, e o cômico grotesco presente nas coreografias eróticas que privilegiam o

baixo material corpóreo, nas letras das músicas escritas em linguagem cotidiana e carnalizada (*se liga na resposta, tá ligado, Playboy forgado de brinco, o mano que trampa*), nas palavras chulas ou de baixo calão (*fode tudo ao seu redor, nenhum filha da puta, dança da bundinha, dança do pisca bumbum, popozuda, tigrão*), e no movimento de reflexão e refração das ideologias, concretamente posto nos enunciados que semiotizam a interação entre os sujeitos, no jogo social.

A conceituação de sujeito para Bakhtin se aproxima da concepção de Vygotsky: o sujeito é agente de sua consciência e a consciência depende da linguagem para formar-se e manifestar-se. Na verdade, o sujeito (eu) se constitui por meio do eu, a partir do outro. Em outras palavras, os sujeitos se constituem por meio do(s) outro(s), dialogicamente, numa interatividade complexa e dinâmica, com suas próprias orientações ideológicas. A alteridade marca o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua constituição, isto é, a vida é dialógica por natureza. Assim, a dialogia é o confronto das entoações e dos sistemas de valores que posicionam as mais variadas visões do mundo: o permanente diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura.

Nos dizeres de Geraldi, a alteridade é entendida como

lugar por onde podemos nos identificar, aprender a conviver com o inusitado; reencontrar sonhos abortados, e por fim, fazer ressurgir o sujeito – não como imagem de um deus criador com o qual cada um tem compromissos de concretizar na vida sua perfeição, à sua imagem e semelhança, nem como o sujeito todo poderoso certo e certo de sua racionalidade e de suas técnicas – e sim um sujeito frágil, humano demasiadamente humano, cuja identidade, estabilidade instável, se define pelos gestos de responsabilidade de ordenar a experiência do nosso fazer e do nosso padecer (GERALDI, 2010, p. 120).

Segundo Pajeú, compreender a cultura pelo prisma alteridade permite entender o sujeito como único, singular e inacabado, uma vez que a alteridade é chave que o “abre, que o torna inacabado, que o faz recolher a diferença como fundamento da sua incompletude, por essa ser ubíqua” (2014, p.88)

Portanto, compreender o dinamismo da cultura que torna a vida rica, espontânea e digna de ser contemplada, é também compreender os sujeitos que do mesmo modo são dinâmicos,

intensos, interacionais e inacabados com subjetividades dialógicas em construção social. Na tentativa de compreender a cultura contemporânea como o miolo da energização de novos valores éticos, de novos atos estéticos, enfatizamos a alteridade como o artifício constitutivo da dilatação das relações entre o homem e seus grupos sociais, o homem e a natureza, o homem e Deus, o que revela a interação de sujeitos históricos e ideológicos que adquirem sentido, somente, na relação com os outros que lhe dão acabamento provisório. [...] Envolver os fenômenos da cultura pela palavra outra, pela palavra inacabada que reitera a alteridade, pela palavra que abre o coração do homem e faz o mundo ser cantado, materializado ideologicamente na entoação dos seus lábios, significa compreender como as ações humanas ganham significações nos gestos que desvelam suas almas, nos atos que pronunciam os vislumbres das suas cobiças internas, das suas valorações sociais, das suas formas de relação com o outro, dos modos de dar feição à sociabilidade humana [...] Afinal, é compreender o mundo da cultura evidenciado pela palavra sedutora, dialógica, que preserva em si segredos impenetráveis que não satisfazem as probabilidades acabadas que residem no fantasioso universo dos sentidos e por isso se faz misteriosa ao representar também o lado inefável do mundo constituído pelos sujeitos nas suas unicidades (PAJEÚ, 2014, p.97-98)

E em virtude de tal defesa, que incide no fato de evidenciar a riqueza em se ter uma sociedade que entende e age no mundo de acordo com princípios da alteridade consoante com a singularidade única de cada indivíduo, Bakhtin afirma

não se deve, porém, imaginar o domínio da cultura como uma entidade espacial qualquer, ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre (BAKHTIN, 2010, p. 29).

Ao dizer que a importância de qualquer coisa é relativa e depende única e exclusivamente da relação EU/OUTRO para que se estabeleça uma “quantificação” ou uma verificação sobre o grau de importância tendo em vista a valoração de um sujeito ativo, se é que se pode pensar em quantificação de importância. É aí que reside o olhar transgressor desse sujeito, que enaltece o que muitos vezes é “desprezado pelo olhar sisudo” representativo de uma sociedade

neoliberal capitalista que muitas vezes se esconde por trás de valores pseudo-moralistas e condenou/condena muito do que as vozes que sustentam os gêneros aqui estudados e pode ser visto nos trecho abaixo, de composição de MC Marcinho.

*Era um domingo de sol, ele saiu de manhã//Pra jogar seu futebol, deu uma rosa para irmã//Deu um beijo nas crianças, prometeu não demorar//Falou para sua esposa que ia vim para almoçar//mais era só mais um Silva//Que a estrela não brilha//Ele era funkeiro mas era pai de família//É só mais um Silva//Que a estrela não brilha//Ele era funkeiro mas era pai de família//Era trabalhador, pegava um trem lotado//Tinha boa vizinhança, era considerado//E todo mundo dizia que era um cara maneiro//Outros o criticavam porque ele era funkeiro//O funk não é modismo, é uma necessidade//E pra calar os gemidos que existem nesta cidade//Todo mundo devia nessa história se ligar//Porque tem muito amigo que vai para o baile dançar//Esquecer os atritos deixar a briga pra lá//E entender o sentido quando o DJ detonar<sup>5</sup>*

O trecho supracitado mostra as várias vozes sociais que se encontram perpassadas nessa canção bem como as várias formas de relações sociais também encontradas nessa música. Essa canção procura mostrar que o funkeiro é apenas uma pessoa normal, trabalhadora, bom pai, bom vizinho, tais afirmações são evidenciadas por alguns elementos que já podem ser observados desde o título “Rap do Silva”, no qual Silva é um sobrenome bastante comum no Brasil, o que ratifica o dito de que esse Silva é apenas um homem comum e que via no funk uma forma de diversão, lazer, uma forma de se distanciar do cotidiano opressor. Mas, que sofria discriminações por ser funkeiro, por se identificar com as vozes que ecoam da favela e que mostram que há também vida comum, diversão e prazer além dos domínios do asfalto.

E para um maior entendimento de como se processa a refração e construção desses discursos alternativos, além de se trabalhar com as categorias bakhtinianas de cronotopia, exotopia e carnavalização, faz-se necessário também trabalhar a concepção de música/canção pois essa é umas das forças motrizes do rap e do funk.

---

<sup>5</sup> MC Marcinho. <http://musica.com.br/artistas/mc-marcinho/m/rap-do-silva/letra.html>.

#### 1.4 “ o relógio da cadeia anda em câmera lenta”: espaço e tempo, tempo e espaço

O conceito bakhtiniano de cronotopia está relacionado com a questão tempo-espaço e refere-se, a princípio, ao âmbito das atividades estéticas e, posteriormente, Bakhtin, utiliza esta categoria para campo de estudos da pesquisa em Ciências Humanas. De acordo com Bakhtin, em arte e em literatura, todas as definições espaços-temporais são inseparáveis uma das outras e são sempre tingidas de uma matriz emocional [...] a contemplação artística vivida (ela é, naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores (Bakhtin, 1988, p. 349).

Na cultura, tanto a experiência quanto a representação são manifestações marcadas pela temporalidade. O cronotopo trata das conexões essenciais de relações temporais e espaciais. Enquanto o espaço é social, o tempo é histórico. Isso significa que, tanto na experiência quanto na representação estética, o tempo é organizado por convenções (PAULA, 2007, p. 199).

Dentre outros pontos, como as relações espaço temporais existentes nos bailes e shows, a importância de se trabalhar com o conceito de cronotopia reside no fato de que

a abordagem bakhtiniana se sustenta em sua concepção dialógica de linguagem (em seu sentido amplo). Bakhtin compreende como sujeito a relação dialógica de ‘reflexo’ e ‘refração’ existente entre o ‘eu’ e o ‘outro’ no discurso. Essa relação ocorre num tempo e num espaço. Daí a importância do conceito de cronotopo criado pelo filósofo/teórico russo. Afinal, para Bakhtin (1988, p. 211), ‘ o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente (PAULA, 2007, 149).

Para Bakhtin (1988, p,356), “ a linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais”.

O termo cronotopia foi emprestado por Bakhtin da Teoria da Relatividade de Einstein para exprimir a relação indissociável entre tempo e espaço. Além da inspiração advinda da física de Einstein e da biologia de Ukhytonski para se referir sobre a relação cronotópica de tempo e espaço, Bakhtin também se utiliza da noção kantiniana de que tempo e espaço são formas indispensáveis de qualquer conhecimento e partem de percepções e representações elementares; porém, ressalta que compreende essa noção como forma de realidade efetiva, e não como forma transcendental (CAMPOS, 2009, p. 131). O fato de Bakhtin ter se aproximado, em alguns momentos, da biologia e ou ainda de outras áreas, não autoriza que se tenha uma compreensão reducionista que aproxime, por exemplo, o referido autor de uma visão determinista ou positivista; muito pelo contrário, apenas mostra o interesse e amplitude de visão que Bakhtin possuía, pois se permitia estabelecer relações com outras esferas.

Holquist e Emerson (1981), numa tentativa de sintetizar o pensamento bakhtiniano, apresentam a conceituação de cronotopia como uma forma de se analisar/estudar textos totalmente diferentes das formas até então utilizadas que privilegiavam, sempre, uma das categorias sobre a outra. Assim, para esses autores, essas categorias são absolutamente interdependentes e funcionam “como um raio-X das forças do trabalho no sistema cultural do qual aparecem”. A proposta bakhtiniana é que esse conceito guie toda a concepção da história, uma construção humana, e por isso ético-estética e pertencente a um todo arquitetônico.

Para Bakhtin (1998, p.211), é na expressão artístico-literária que o cronotopo se apresenta como um momento de uma fusão, uma junção das categorias de tempo e espaço por meio da forma e do conteúdo; “os índices do tempo descobrem-se no espaço e este é percebido e medido de acordo com o tempo”. Tal pensamento evidencia um privilégio do tempo em relação ao espaço, que pode ser ratificado pela seguinte citação:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o

tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (1998, p.211).

De acordo com Amorim, a cronotopia traz consigo uma concepção de homem que, a cada nova temporalidade, corresponde a um novo homem. O tempo é a dimensão do movimento, da transformação, é por meio do tempo que se percebe a metamorfose do herói e, portanto, o tempo é o campo das transformações e dos acontecimentos. (2006, p. 103).

O tempo integra o passado e o futuro mais longínquos, para ressignificá-los a cada vez. Tempo de transformações incessantes e inevitáveis, em que as gerações desempenham um papel fundamental de transmissão e de superação. Tempo que se define como a grande temporalidade, pois projeta a humanidade e o mundo para um além do contexto conhecido e representado. As hierarquias e os poderes estabelecidos são contingentes e serão transformados. Renovação dos sentidos do passado e criação de sentidos dos futuros (AMORIM, 2006, p. 103/104).

O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem. Ao estudar as relações cronotópicas, Bakhtin verifica que existem várias relações cronotópicas, encontradas nos mais diversos gêneros. Porém, dentre as várias relações cronotópicas existentes, a ideia bakhtiniana sobre o cronotopo de aventura ou da vida cotidiana e sobre a cronotopia fantástico-realista ratificam seu uso aqui, pois os sujeitos éticos-estéticos são perpassados por transformações espaço-temporais que se assemelham ao processo de transformação presentes nas relações cronotópicas acima citadas. O cronotopo de aventura ou da vida cotidiana é marcado por dois aspectos, o das crises profundas que acometem o herói pela conversão ou purificação. Nessa relação o sujeito/herói transforma-se em outro, diferente do que era e, ao fazer isto, expõe os vestígios do tempo na vida das pessoas. Dessa forma, o outro é a continuidade do mundo, o que confere à metamorfose um caráter de responsabilidade individual.

Já conceito de exotopia também trata da relação espaço temporal, mas, ao contrário da cronotopia, além de privilegiar o espaço, foi concebido no âmbito estrito da literatura para evidenciar o excedente de visão do autor criador em relação ao herói. O termo exotopia foi cunhado por Todorov e, apesar de algumas críticas por parte de alguns tradutores, para Amorin (2006) a expressão consegue sintetizar o sentido impresso por Bakhtin ao longo de sua obra, que é o de se situar em um lugar exterior. Estar do lado de fora pressupõe que o eu se direcione sempre para o outro, ou seja, que o eu esteja sempre em constante relação dialógica com o outro.

No âmbito da cultura, a exotopia é o motor mais potente da compreensão. Uma cultura estrangeira não se revela em sua completude e em sua profundidade que através do olhar de uma outra cultura [e ela não se revela nunca em toda sua plenitude, pois outras culturas virão e poderão ver e compreender mais ainda]. [...] Face a uma cultura estrangeira, colocamos perguntas novas que ela mesma não se colocava. Procuramos nelas uma resposta a essas questões que são as nossas, e a cultura estrangeira nos responde, nos desvelando seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não colocamos nossas próprias questões, nos desligamos de uma compreensão ativa de tudo que é outro e estrangeiro [trata-se, bem entendido, de questões sérias, verdadeiras] (AMORIN, 2006, p. 100).

Nos dizeres de Bakhtin,

na cultura, a extraposição é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se manifesta mais completa e profundamente aos olhos de uma outra cultura. [...] Dirigimos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia se colocado, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido. [...] No encontro dialógico, as duas culturas não se fundem, nem se mesclam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2006, p.366)

Dessa forma, Bakhtin considera cultura é um sistema aberto, sendo próprio de cada cultura interagir e experimentar a outra, gerando-se a partir daí um enriquecimento mútuo fruto de dialogismos, traduções e re-significações implicados nesses processos. Assim, a possibilidade de re-significação de paradigmas e movimentos abre espaço para singularidade responsiva de cada um.

Esse tipo de processo cria um espaço de relação, um contato entre fronteiras que tende a mobilizar alteridades/ identidades. O fato de me relacionar com o Outro diferente de mim, me permite entrar em contato com quem eu sou “em relação a”; isto é, quando eu me proponho a (re-) conhecer o Outro, vejo-me automaticamente forçado a (re) conhecer quem sou..

Esse tipo de processo cria um espaço de relação, um contato entre fronteiras que tende a mobilizar alteridades/ identidades. O fato de me relacionar com o Outro diferente de mim, me permite entrar em contato com quem eu sou “em relação a”; isto é, quando eu me proponho a (re-) conhecer o Outro, vejo-me automaticamente forçado a (re) conhecer quem sou.ninguém pode ser herói de sua própria vida, porque só se pode constituir como herói no discurso do outro, na criação do outro, pois o outro que está fora do eu é quem pode dar uma imagem de acabamento. O conceito de exotopia se apresenta ligado à ideia de acabamento, de construção de um todo, o que demanda um trabalho de fixação e enquadramento, como uma foto, um retrato que paralisa o tempo. Há, no conceito de exotopia, uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive.

Nos textos estudados para essa pesquisa pode-se verificar exatamente essa relação de tensão, pois o sujeito estético traz essa reflexão por meio do discurso presente em algumas canções e também pelo fato de que de uma certa forma pode-se entender o funk e o rap como uma cultura estrangeira ainda que seja nacional, pois nasce de uma camada que se encontra alijada de seus direitos como cidadãos, uma vez que moram, na grande maioria das vezes em localidades com deficiências de saneamento básico, saúde, educação e lazer, e que por isso, por poderem ser entendidos como uma cultura estrangeira coloca novos questionamentos e desafios perante a sociedade brasileira que os exclui.

Nenhum homem consegue ter uma visão completa de si, é sempre necessário o olhar de um outro, não se vê o próprio rosto, a não ser ao se olhar no espelho ou estar em presença de uma outra pessoa. É sempre um olhar exterior a si que concede à ideia de acabamento no outro, um olhar sempre único e singular, responsável e ativo.

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre

presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. Essa distância concreta só de mim e de todos os outros indivíduos – sem exceção – para mim, e o excedente de minha visão por ele condicionada em relação a cada um deles (desse excedente é correlativa uma certa carência, porque o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê.[...] De igual maneira, esse ou aquele vivenciamento interior e o todo da vida interior podem ser experimentados concretamente – percebidos internamente – seja na categoria do eu-para-mim, seja na categoria do outro – para – mim, isto é com meu vivenciamento ou como vivenciamento desse outro indivíduo único e determinado. O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera de meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles elementos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2006, p.21-23).

O olhar exotópico dos sujeitos éticos/estéticos é fundamental para que se perceba a valoração das vozes que constituem o cotidiano da favela, assim tanto o rap como o funk funcionam como um espelho para os moradores da periferia, pois estes se identificam com a realidade da periferia estetizada pelo rap e pelo funk. Mas, é importante dizer que este olhar exotópico, também faz parte do cotidiano do sujeito ético, esse sujeito embora se encontre muitas vezes segregados de e por alguns grupos sociais, este sujeito ético sabe e quer também frequentar o mundo que existe além das cercanias sociais do que é chamado de favela. O sujeito ético-estético, morador da favela olha para o seu mundo e para as outras realidades sociais existentes e a partir desse excedente de visão, procura por meio das vozes materializadas nas canções, expressões corporais e grafite mostrar a realidade de seus cotidianos não só para os moradores das favelas, mas também para os moradores de outras localidades da cidade. Uma realidade muitas vezes cruel, mas que também possui alegria e companheirismo, o que faz com que muitas vezes, use-se a palavra comunidade para se referir à periferia/favela, pois busca-se por

meio da palavra comunidade amenizar a valoração pesada e negativa que as palavras periferia e favela adquiriram com o passar dos tempos.

Há também a questão do olhar exotópico vivenciado pelos frequentadores dos bailes, pois estes espaços, mesmo que sejam dentro das próprias favelas, representam um ponto de fuga da opressão do dia a dia e esse distanciamento ainda que temporário da realidade promove novas formas de se ver e reinventar o cotidiano vivido. Outro olhar exotópico que deve ser considerado é o olhar do pesquisador, pois muitas vezes o olhar distanciado experimentado por este sobre uma realidade, fato ou dado permite em muitas vezes que haja uma compreensão mais ampla e apontar possíveis desdobramentos acerca do que foi analisado/estudado. O olhar distanciado contribui para que se enxergue o que somente consegue ser visto.

#### 1.5 O corpo grotesco, a fala carnavalizada: Transgressão a toda prova.

Bakhtin (2008) desenvolve o conceito de carnavalização e realismo grotesco no âmbito do estudo da obra de François Rabellais, de acordo com Bubnova (2009), no início dos anos 30, e, posteriormente, trabalhou este conceito também em seu estudo sobre a obra literária de Dostoiévski. O referido autor percebeu que a cosmovisão carnavalesca entranhou-se em muitos gêneros literários e que estas formas, ao serem transpostas para a literatura, principalmente, converteram-se em poderosos meios de interpretação artística da vida. Considera, também, que é somente pela linguagem carnavalizada e, por isso, ambivalente que a vida pode ser apreendida, conscientizada e expressa. Para ele, esses gêneros cômicos eram compostos por uma liberdade materializada na e pela linguagem, a qual se encontra isenta de restrições. Estes aspectos podem ser observados principalmente nos

de jogos de palavras, expressões correntes (provérbios, ditos) associações correntes de palavras, tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recreação das palavras e das coisas deixadas em liberdade, liberadas do aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal. Ao gozar de uma total liberdade, as palavras colocam-se em relações e numa vizinhança completamente inusitadas (BAKHTIN, 2008, 371)

Segundo Burke (1991, p. 222), o carnaval representa a inversão das relações entre o homem e homem, fosse inversão etária, inversão de sexo ou outra inversão de status, uma tentativa de inverter o mundo. Dessa forma, funkeiros e rappers enfatizavam outras formas estéticas que contribuem para o impacto das construções paródico-alegóricas. O grotesco, integrado à cultura popular faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal [...] As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar os sujeitos” (BAKHTIN, 2008a, p. 34).

Os conceitos de carnavalização e grotesco presentes nos estudos bakhtinianos têm evidência por meio de uma ambivalência semântica, pelas paródias que riam de tudo que era sagrado, e pelo enaltecimento do chamado baixo estrato corpóreo, entendido como atos relacionados ao comer e beber, aos órgãos genitais, às necessidades fisiológicas, à própria sexualidade em si e trazem consigo um olhar transgressor, que busca inverter a lógica de mundo dominante. O mundo extraoficial só pode ser visto de baixo, uma vez que parte do mundo oficial para invertê-lo, sempre por meio da linguagem. A carnavalização, dessa forma, no sentido atribuído por Bakhtin, é

uma questão de povo, pois é o povo que, não ocupando poder institucional algum, ridiculariza todos os poderes existentes, seja imitando-os de forma caricatural, seja ridicularizando-os, seja simplesmente, com muito artifício e avacalhão, divertindo-se, sem lei e sei moral, através da festa carnavalesca de um mundo sem poderes, com seus falsos legalismos e rituais hierárquicos de exclusão, uma vez que, para ficar no óbvio, a força da lei só vale, em qualquer época histórica, para quem não detém, de origem, o poder soberano (SOARES, 2011, ed. 672).

O termo realismo grotesco tem na sua “origem”, segundo o supracitado autor, a acepção de metamorfose, de movimento interno da própria existência. O termo grotesco vem de *grotta* (gruta) e é decorrente da descoberta de “uma pintura ornamental encontrada no século XV nas paredes subterrâneas das termas de Tito, denominada grotesca devido ao substantivo *grotta* (*grutta*) (e que) reunia representações de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se confundiam entre si”. O grotesco traz consigo uma alegre ousadia, quase risonha” que desafia o sério pela transgressão que busca a liberdade. Liberdade que para

essa pesquisa é sinônimo de voz e visibilidade, de poder ocupar espaços que lhes são segregados.

O verdadeiro grotesco não de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois polos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce. Mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver (a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos sem defazimentos, a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo e acabado, precipita-se para o inferior corporal para aí ser refundido e nascer de novo (BAKHTIN, 2008, p.45-46).

Na imagem grotesca, carnavalizada, o corpo é rebaixado, compatível com a imagem corporal dada a sua inesgotabilidade e não sancionamento por meio de um olhar repressor e estabilizador, normalizador/normatizador. Então, junto a esse olhar normatizador surge a imagem da alegre loucura carnavalizada, do tempo transgressor e do riso alegre das festas populares presentes nos bailes funks e encontros de rap. No rebaixamento do corpo, tudo que é elevado é transferido ao baixo. No rap, esse rebaixamento é menos direto e escrachado, mas também existe e pode ser verificado na ironia fina e palavras de baixo calão, bem como também na utilização de uma linguagem permeada de gírias e falada no dia a dia dos sujeitos éticos. Outro ponto a ser explorado no rap em relação ao grotesco e fala carnavalizada no rap é a questão do sagrado e do profano como pode ser visto nos textos abaixo.

Figura 1: Capa CD Sobrevivendo no inferno<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Fonte: <http://billboard.com.br/wp-content/uploads/2015/07/Racionais-MC.jpg>.



A capa do cd dos Racionais MC's, "Sobrevivendo no inferno", lançado em 1997, ilustra bem essa relação entre o sagrado e o profano, pois traz num fundo, em primeiro plano em dourado, o signo maior do cristianismo, representado pelo crucifixo e logo abaixo, vê-se a palavra inferno em branco. As palavras em branco do lado direito e acima da palavra inferno são parte do salmo 23, "refrigere minha alma e guia-me pelo caminho da justiça. A profanação do sagrado não é percebida somente no fato de juntar elementos característicos do que sagrado e do que é profano, mas na maneira como as usa e na finalidade pela qual são utilizados. Utilizar um trecho da Bíblia na capa de um cd de rap pode ser considerado por alguns como um sacrilégio. O álbum aborda entre outras coisas questões relacionadas com desigualdade social e racismos e possui faixas do disco como "Genesis" e "Capítulo 4, Versículo 3", que têm trechos bíblicos. Um fato interessante e que de uma certa forma também se correlaciona com sagrado e o profano e, por isso, diretamente relacionado com ideologia oficial e não-oficial centra-se no fato de que o Papa Francisco, autoridade máxima da Igreja Católica foi apresentado, pelo prefeito da cidade de São Paulo, Fernando Haddad, em seminário e audiência com o Papa na semana que compreende o dia 21 de julho de 2015. A ideia partiu de um grupo de jovens da periferia e concretizada com a ajuda coordenador de Políticas para Juventude, Cláudio Aparecido da Silva (ACAYBA, 2015).

Figura 2 : Imagem MV Bill<sup>7</sup>



E, uma vez que a linguagem carnalizada traz consigo a questão do sagrado e do profano e que estas estão presentes tanto no funk como no rap, ainda que de formas bastante diferentes, e, por isso também, um olhar sobre o sagrado e o profano mostra-se necessário. Os estudos acerca do sagrado e do profano há muito permeiam estudos em diversas áreas do conhecimento, principalmente no que se refere às ciências humanas e sociais e, por isso, são importantes para o bom desenvolvimento desta pesquisa.

Durkehim (1989), no livro *As formas elementares da vida religiosa*, entende como sagrado não apenas os deuses, mas também pedras, palavras, árvores, sol, lua, pois para o mesmo, os fatos religiosos são constituídos por elementos dos quais nascem as várias manifestações da vida coletiva. Para ele, as coisas e seres sagrados protegeriam o indivíduo e a comunidade das interdições e castigos, enquanto o profano era submetido às interdições, e só teriam relação com o sagrado por meio de ritos estabelecidos pela crença que sustenta essa divisão de mundo.

Dessa forma, para o supracitado autor, o sagrado se origina na própria vida social, ou seja, o que o homem adora por meio da religião é a sua própria sociedade, os seus valores e sua visão de mundo e envia para o sagrado tudo o que é entendido como primordial para a reprodução social. Portanto, o sagrado não

---

7

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=capas+cds+mv+bill&tbm=isch&imgilmvbill.com.br>

recai apenas aos objetos religiosos, mas também a qualquer outra esfera de atividade da vida social.

De acordo Mauss (2005), a religião entraria no campo da realidade simbólica e ainda busca evidenciar a ligação entre o simbolismo e a dádiva, como, por exemplo, a obrigação de dar, receber e retribuir. O que para Durkheim poderia ser explicado pela religião, Mauss vai via simbolismo e, por isso, alterna a dicotomia entre o sagrado e o profano para a oposição entre o simbólico e o utilitário. Já Girard (1990), o sagrado é algo sacrificial, uma vez que é a morte real ou simbólica sacraliza a vítima emissária e a distancia do mundo cotidiano, e assim, os primeiros passos do processo civilizatório estariam interligados com o que chama de violência fundadora.

Em seus estudos sobre o sagrado e o profano, inaugura uma nova escola da sociologia francesa, pois seus estudos partem da escola durkheimiana, passam pelos de Mauss e confronta-os com as escolas sociológicas alemã, inglesa e americana. E, se de acordo com Durkheim o sagrado era uma força, Callois (1988) o via em suas características. Por sagrado, Callois, entende como o universo das energias, das forças opostas ao profano, que para ele é o mundo das substâncias e das coisas. O sagrado é da ordem da sensibilidade e não da razão e, por isso, o sagrado toca em algo profundo e essencial no ser humano.

Segundo Callois, o sagrado e o profano são necessários para o desenvolvimento da vida, e, assim, o profano seria a materialização da vida cotidiana e o sagrado pertenceria a uma ordem diferente, pois é visto como uma fonte inesgotável que cria, mantém e renova a vida cotidiana. O sagrado é, dessa maneira, “uma energia perigosa, incompreensível, arduamente manejável, eminentemente eficaz” (CAILLOIS, 1988, p.22). Destaca ainda dois aspectos sociais fundamentais relacionados ao sagrado, sendo que um é o sagrado de respeito – que mantém a integridade social e o sagrado de transgressão- que renova, recusa e recusa o envelhecimento da sociedade se manifesta por meio da festa.

Dado isso, tem-se que tanto o funk como o rap, que por ora são transgressores via profanação do sagrado seja este o religioso ou o “sagrado no que se refere às ideologias que constituem o poder hegemônico ratificado pelo regime econômico neoliberal”, mas também podem ser entendidos, segundo

Callois, como o sagrado de transgressão, pois tanto o funk como o rap buscam por meio de sua voz “sagrada” renovar os valores que constituem a sociedade contemporânea e isso se dá na maioria das vezes por meio das festas. Então, dessa forma verifica-se que tanto o funk como o rap se tornam sagrados por meio da profanação. E, assim, pode-se dizer que enquanto movimentos estéticos ambos tornam-se sagrados e profetizam novas valorações sociais que recaem sobre a vida cotidiana, ou seja, que recaem sobre a ética. No rap, essa voz sagrada possui um tom mais grave e que muitas vezes se utiliza de discursos do próprio discurso religioso conforme visto nos exemplos acima, e pode ser visto abaixo.

*Jesus Chorou... O que é o que é?? Clara e salgada, cabe em um olho e pesa uma tonelada...tem sabor de mar, pode ser discreta, inquietina da dor, morada predileta...na calada ela vem, refém da vingança, irmã do desespero, rival da esperança... pode ser causada por vermes e mundanas...e o espinho da flor, cruel que vc ama, amante do drama, vem pra minha cama, por querer, sem me perguntar me fez sofrer...e eu que me julguei forte...e eu que me senti...serei um fraco, qdo outras delas vir...se o barato é louco e o processo é lento...no momento...deixa eu caminhar contra o vento...o que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável...o vento não, ele é suave, mas é frio e implacável....(é quente) borrou a letra triste do poeta (só) .....correu no rosto pardo do profeta...verme sai da reta...a lágrima de um homem vai cair...esse é o seu B.O. pra eternidade...diz que homem não chora...ta bom, falou...não vai pra grupo irmão ai .... JESUS CHOROU !!! Porra vagabundo óh, vou te falar, tô chapando...eita mundo bom de acabar....o que fazer qdo a fortaleza tremeu...e quase tudo ao seu redor, melhor, se corrompeu...(epa pera lá, muita calma ladrão, cadê o espírito imortal do Capão?? lave o rosto nas águas sagradas da pia, nada do que um dia após o outro [...].É...humanidade é má, e até Jesus Chorou...Lágrimas...Lágrimas...Jesus Chorou....vermelho e azul, hotel, pisca só luz, nos escuros do céu...Chuva cai lá fora e aumenta o ritmo, sozinho eu sou agora o meu inimigo íntimo...lembranças más vem, pensamentos bons vai...me ajude, sozinho penso merda pra caráio...gente que acredito, gosto e admiro, brigava por justiça e em paz levou tiro: Malcon X, Ghandi, Lennon, Marvin Gaye, Che Guevara, Tupac, Bob Marley e o evangélico Martin/ The King../.lembrei de um truta falar assim: naum joga pérolas ao porco irmão, jogue lavagem eles preferem assim, se tem de usar piolhagem??/ Cristo que morreu por milhões, mas só andou com apenas 12 e um fraquejou/...periferia...corpos vazios e sem ética lotam os pagodes rumo a cadeira elétrica...eu sei vc sabe o que é frustração...máquina de fazer vilão...eu penso mil fita, vou enlouquecer...e o piolho diz assim qdo me vê: (famoso pra karáio, durão, ih truta...faz seu mundo não Jão, hã, a vida é curta...só modelo por ai dando boi, põe elas pra chupar e*

*manda andar depois...rasgar as madrugadas só de mil e cem...se sou eu truta hã, tem pra ninguém...Zé Povinho é o Cão, tem esses defeitos, cê tendo ou naum cresce os zóio de qualquer jeito...cruzar se arrebentar, de repente vai, de ponto quarenta, se querer tá no pente)...se só de pensar em matar já matou, prefiro ouvir o pastor: Filho meu, não inveje o homem violento e nem siga nenhum dos seus caminhos... Lágrimas...molha a medalha de um vencedor...chora agora ri depois, ae, Jesus Chorou...Lágrimas<sup>8</sup>*

No trecho visto, há uma narrativa que se mostra transgressora por mostrar que se Jesus chorou, qualquer homem pode ser fraco e também chorar, aqui se pode dizer que há uma tentativa de mostrar que as pessoas, pois mais fortes que sejam, também tem dias de fraqueza, e que às vezes essa fraqueza se reflete em traição, como Judas traiu a Cristo, acontece também na periferia. De um modo geral, no texto acima se verifica a profanação do sagrado ao construir uma letra que mescla o discurso religioso ao lado do discurso profano do cotidiano, assim o nome de Jesus não só aparece ao lado de nomes do Tupac, mas Bob Marley, Che Guevara entre outros e também por aparecer ao lado de palavras vistas como de baixo calão e atitudes violentas e se sacralizam ao denunciar a realidade em que vivem e que buscam mudar. Os trechos abaixo ratificam o que foi dito,

*Dizem que quando seus amigos morrem/Viram estrelas, sobem/Peça que olhem, orem/Nunca ignorem/Oro calado/Os guardo em olhares mareados,/Onde pupilas são barcos desnorteados/Fumaça no ar, capsulas no chão/Cães fitam, mães gritam, (não, não, meu filho não)/Corpo na vala, bala vem de quem te deve proteção/Fria, corregedoria, lava as mãos Corta, close no arregaço/Uma cadeira vazia, família faltando um pedaço/Dói no estômago, tipo azia/No âmago, o espaço daquela piada que ele sempre fazia/Esses meninos são sangue medo pele/Onde viaturas são abre alas do IML/nem choro mais, pois bem/Num sei dizer se fiquei mais forte ou morri também/Realmente o tempo voa/E pensar zoa, zoa, zoa/Nem deu pra se despedir/A dor ecoa na gente resta/Seguir/Dizem que quando seus amigos morrem/Morre um pouco de você/Nasce um lugar a se preencher/Do tamanho do que o que você ficou de dizer/Não pôde dizer, nunca vai esquecer/Faz quantos anos?/Era comemoração/Uns manos e um time campeão,/Ó, uns beck, uns goró, uns muleque, novão/Quando telefone tocou já veio a sensação/Vi cada foto no muro do*

---

<sup>8</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/user/RacionaisTV>

*cemitério, nas lapide/Sério, Dizendo se adapte,/As flor seca no chão, murcha,/A cabeça a milhão puxa,/Troca o caixão de mão, Nota as folha solta voa,/Olha as mensagem nas coroa/Vai vendo, fulano, jamais te esqueceremos/Porra, deus só vê quando convém?/E eu Num sei dizer se fiquei mais forte, ou se morri também/Realmente o tempo voa/E pensar zoa, zoa, zoa/Nem deu pra se despedir/A dor ecoa na gente resta/Seguir<sup>9</sup>*

*[...] Minha alma pulveriza a faca de quem tenta me ferir/E se diz Rashid, eu digo: e,/Só nós sabemos o que o nosso coração diz que é melhor/Cada um escuta a voz de Deus de um jeito/Então se tu quer me mudar pra que eu faça direito,/Então faça você já que tu és tão perfeito/(hahaha) Vejo que falta disciplina, é/Pode deixar que os "mal-criado" a vida ensina/Coleciono parceiros na caminhada/Inimigos não coleciono, não me relaciono,/Não me emociono por eles não sinto nada!/Digo obrigado ao meu Senhor por ser quem sou/Por conhecer quem conheci,/Por ter amado quem me amou, por ter vivido o que vivi, e sim/Obrigado, Senhor, por ter mais gente por mim/Do que contra mim[...]Dizer que é o bastante saber tabuada de cor/Limitaram o menor, sem chance pro menino virar doutor/Mas foi o bastante pra ele ir pra rua,/Na febre do rato, de fato tocando o terror/Morre um irmão com tiros na rua de trás/Me faz pensar mais nisso e esquecer das coisas banais/Mundo louco que leva meus manos,/Não sumindo ao longo dos anos/De onde viemos, pra onde vamos,/Todos pecamos, porque nos julgamos então?<sup>10</sup>*

No funk,o processo de profanação do discurso religioso e a sacralização da sua voz ocorre de forma diversa ao rap e, na maioria das vezes, não é verificado, nas letras, a presença de excertos provenientes do discurso cristão. Mas, a própria maneira como clamam pelo prazer do corpo, já é uma forma de profanar o discurso religioso, que prega, entre outras coisas, o sexo como procriação. E dessa forma, a transgressão denunciativa é percebida nas palavras e coreografias vulgares, que prezam pela exacerbação do que Bakhtin entende por baixo corporal, e que evidencia um certo orgulho/vaidade transgressor nesse enaltecimento e que se torna sagrado enquanto voz do movimento, pois revaloriza as ideologias que movem o mundo contemporâneo. Tanto os meninos como as meninas cantam e dançam enfatizando os órgãos genitais e o prazer encontrado nas relações sexuais. O enaltecimento do que Bakhtin chama de baixo corpóreo pode ser percebido não só nos movimentos corpóreos que mostram virilidade,

<sup>9</sup> (EMICIDA; K-SALAAM & BEATNICK; PAOLA, Canção para meus amigos mortos).

Disponível em: <http://bit.ly/LaboratorioFantasma>. Acessado em: 23/01/2016.

<sup>10</sup>Disponível em:.Link: <http://www.vagalume.com.br/projota/pr-nao-dizer-que-nao-falei-do-odio.html#ixzz40UTAWLhh>.

desejo e que muitas vezes simulam relações sexuais, mas também nas letras das canções e nos nomes dos MC's ou funkeiros como por exemplo, Bonde do Tigrão, Deise Tigrona, Gaiola das Popozudas, Valesca Popozuda, Mulher Filé, Vanessinha Pikatchu.

*Demoro/Vai dj só mais uma/Me chama de cahorra que eu faço auau/Me chama de gatinha que eu faço miau/Se tem amor à Jesus Cristo/Demoro/Me chama de cahorra que eu faço auau/Me chama de gatinha que eu faço miau/Se tem amor à Jesus Cristo/Vai dj só mais uma/Me chama de cahorra que eu faço auau/Me chama de gatinha que eu faço miau/Se tem amor à Jesus Cristo/Me chama de cahorra que eu faço auau/Me chama de gatinha que eu faço miau/Se tem amor à Jesus Cristo/Demoro<sup>11</sup>.*

*Eu como bispo Catra da nova ceita/Eu inventei uma nova religião/Nova religião não uma nova ceita/Eu inventei uma ceita chamada buceita/Ou você aceita ou você não aceita/Primeiro mandamento/É que tem que estar limpinha/Tem que estar aparadinha saudavel e na moral/Toda igual é igual perante o bilau/Bu aceita/ bu aceita/Segundo mandamento nunca faça o mal/Nunca faça o mal sempre faça o bem/Uma mamada e um copo de agua não se nega a ninguém/Bu aceita bu aceita<sup>12</sup>*

Figura 3. Bonde das Maravilhas – Te taco o taco<sup>13</sup>



Figura 4. Bonde do Tigrão – O baile todo<sup>14</sup>

<sup>11</sup> TATI QUEBRA-BARRACO, Me chama de cachorra. Disponível em: [www.vagalume.com.br](http://www.vagalume.com.br) > Funk Carioca > T > Tati Quebra Barraco.

<sup>12</sup> MR. Catra. Buceita. Disponível em: [www.lettras.com.br/mr-catra/buceita](http://www.lettras.com.br/mr-catra/buceita)

<sup>13</sup> Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=HLE\\_846WT3Y](https://www.youtube.com/watch?v=HLE_846WT3Y)



Dessa forma, essa evidenciação da sexualidade vem de encontro com a imagem grotesca do corpo carnalizado, um corpo dotado de protuberâncias e orifícios e que confirmam a concepção do corpo como lugar em que o mundo ao mesmo tempo penetra e emigra.

O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na indissolúvel unidade de tudo que é elevado, ideal e abstrato. [...] O 'alto' e o 'baixo' possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O 'alto' o céu; o 'baixo' é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas, para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no

<sup>14</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IGhCoW4OWec#t=33.838>

qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (BAKHTIN, 2008, p.18-19).

No que tange ao uso da linguagem é preciso dizer que o uso da linguagem cotidiana é também uma marca de transgressão e que Rabelais, ao escrever Gargantua e Pantagruel, não o fez em latim, como era de costume na época, e sim em língua vulgar, que no caso era o francês. No caso do funk e do rap, a língua utilizada por eles é transgrediente por não contemplar a regras e normas da variante culta da língua, mas ao mesmo tempo pode ser indício/denúncia da falência do sistema educacional brasileiro. Posto isso, no que tange ao registro gramatical observado nas letras, é importante dizer que tanto no funk quanto no rap, as letras algumas vezes, passam à margem das regras gramaticais, como reflexo de uma insipiência provável dos seus autores em relação aos padrões formais de escrita. Porém, há de se assinalar que de uma certa forma pode se dizer que tanto funkeiros quanto rappers não renegam propositalmente a gramática, nem apenas buscam desconstruí-la. Mas, sim criar seus próprios signos de comunicação fazendo com que a realidade crua da periferia e a mensagem que buscam transmitir se sobreponham a quaisquer tradições e padrões eruditos. Assim,

falam um português que tanto podem apontar para o nascimento de uma nova língua quanto para a falência do sistema educacional brasileiro, vítima de décadas de abandono e falta de investimento dos governos. Essa, de qualquer forma, é a língua do seu público, de quem são os porta-vozes, a diversão do fim de semana é um exemplo- o de que há uma forma a mais de se buscar dias melhores além de tentar a sorte no futebol, samba ou tv (HERSCHMANN, 2006, p.27).

Macedo (2008, p.21) destaca algumas expressões e termos utilizados pelo rap e pelo funk assumem significações específicas nos contextos em que são utilizados, como “mano, mina, função, pizza, playboy ou simplesmente boy, bombojaco, circular, pisante, artigo, vagabundo, o bicho vai pegar, treta, play, picape, lagartixa, comédia, pipoco, melodia, peso, bagulho, salão, bombeta, vacilão, levar uma letra”. Dabène (2006, p. 56) registra que no site oficial do

Capão Redondo há um dicionário com a tradução de aproximadamente 300 palavras que não consta os dicionários formais da língua portuguesa falada no Brasil.

Porém, Bakhtin alerta para o fato de que essa transgrediência do corpo grotesco carnavalizado é colocada à prova diante dos cânones clássicos respaldados pelo riso sério e valorização da razão e do alto estrato corpóreo, que rouba todo o caráter transgressor do corpo grotesco e o reduz a uma série de monstruosidades. Tal fato mostra que o grotesco é considerado monstruosidade e deformidade quando perde seu caráter regenerador e o tom alegre comandado pelo riso, ou no caso dos bailes e encontros do rap e do funk a alegria eufórica das danças embaladas por canções que proporcionam, “por meio da diversão ‘do rito de passagem’ da festa, a excitação que libero o gozo dos sentidos corpóreos” (PAULA, 2007, p.76). Nessa perspectiva, tem-se que para Bakhtin (1987), o riso traz sempre um incomodante e, por isso, torna-se a expressão regeneradora, criadora de uma consciência nova, livre, crítica de uma época. Aliados a essa alegria, ao caráter ambíguo, às performances e aos maneirismos corporais, tanto rappers como funkeiros eram e ainda são vistos pela sociedade hegemônica conservadora como aqueles que produzem/cantam “uma música pobre e sem ritmo”.

O realismo grotesco, de acordo com Bakhtin (1987, p.17), tem como características a herança do riso da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida cotidiana que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente da dos séculos posteriores, ou seja, a partir do século XV. O termo passou então a ser utilizado por Bakhtin (1987, p. 29) para mostrar a “transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência” também construído pela referência metafórica às velhas grávidas, antigas estatuetas de terracota que se encontravam rindo. Uma referência direta ao eterno ciclo de morte e vida que regula a existência da vida na terra. Nos dizeres de Bakhtin, o corpo grotesco é visto como monstruoso, deformado, pois está em transformação, em processo de mudança, caracterizada aqui pelas instabilidades ideológicas materializadas pelo funk e pelo rap.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da

morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma outra forma (BAKHTIN, 2008, p.21-22).

Falar em corpo ou imagem grotesca com base no referido autor é muito mais que simplesmente entender as imagens do momento histórico por ele estudado, mas também as imagens construídas no hoje, no contemporâneo, como por exemplo, compreender a força ideológica presente nos bailes, nas danças, nas performances e nas letras que constituem o funk e o rap, pois, para Bakhtin (1987, p.25) “as grosserias e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção de corpo”.

Segundo Bakhtin, o corpo grotesco

consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo (2008, p. 23).

Ainda na esteira dos pensamentos bakhtinianos sobre o corpo grotesco, é importante ressaltar que ele, esse corpo, que não é entendido como um corpo individual, “é um corpo eternamente incompleto [...] ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, e entram um no outro [...], é o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos” (2008, p. 23).

Rebaixar consiste aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como o princípio da absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 2008, p.19).

Em outras palavras o corpo, acompanhando o raciocínio de Paula e Stafuzza, tem-se que

O corpo carnalizado suporta as transformações no/do tempo-espaço: dialoga com o biológico e dialoga com o metafísico. Não se trata do *epiméleia heautoû* (cuidado de si), nem tampouco do corpo idealizado, condensado por um paradigma ditame de como deve ser o corpo. Nada disso. O corpo do carnaval é múltiplo e heterogêneo, perpassa outros corpos e deles/neles se constitui, bem como os constituem. É o diálogo eu-outro (sujeito inacabado) que, por meio e através do outro, se forma, trans-forma, re-forma, enfim, ganha forma. E essa forma é o projeto arquitetônico (material, forma e conteúdo) da concepção do carnaval ético-estético de Bakhtin, ancorado na linguagem, por onde a movimentação circular (in)acabada acontece. A imagem mais próxima do corpo carnalizado: a vida que nasce e a vida que continua. Uma sobre a outra e ao mesmo tempo. O cotidiano sobre o inusitado rasgo (e choro) de vida que (ar)rebenta no mundo (PAULA;STAFUZZA, 2010, p.10).

Dessa forma, aquele que se sente excluído e à parte da sociedade, segregado dos meios de produção e sem acesso à educação e saúde de qualidade tem sua voz representada pelo sujeito ético-estético, que no funk choca pelo que é dito e da forma como é dito nas canções bem como na dança que apresenta quase que na grande maioria das vezes coreografias erotizadas embaladas por uma música alegre e dançante. No rap, esse grito é representado por uma música menos descontraída, mas não menos carnalizada, e feita as devidas ressalvas, pode-se dizer que em ambos os movimentos “ofensa, cólera e vingança não são sentimentos coincidentes, ou seja, abre brecha para o ‘inacabamento da própria existência’”(PAULA, 2007, p.77). Assim, seguindo o raciocínio exposto pela referida autora, pode-se dizer que por meio dessa construção carnalizada, tanto no rap como no funk, instaura-se um “movimento de desestabilização, subversão, resistência e ruptura em relação ao ‘mundo oficial’” (PAULA, 2007, p.77).

Ao que parece, a eroticidade humana é um fato que causa incômodo e que, por isso, encontra-se, muitas vezes, refutada e refratada pelos valores ideológicos que constituem os discursos formados pelos valores defendidos pela sociedade contemporânea hegemônica. Dessa forma, esses discursos encontram-se impregnados por várias ideologias que vão desde o discurso de moral puritana que, ao “retirar” o caráter erótico da sexualidade, a transforma em mero mecanismo de reprodução, o que pode ser observado até nas mais recentes formas

de mercantilização dos corpos, quer na produção de bens (trabalho industrial), quer na venda desses bens (atividade publicitária). Vale dizer que outra forma de se tentar abafar o erotismo perpassa pela banalização por meio de sua espetacularização.

Muito embora o erotismo seja uma constante nas sociedades e civilizações mais antigas (e até com grande importância em algumas), o entendimento sobre a eroticidade humana na contemporaneidade assume um caráter peculiar, pois, enquanto em outras civilizações as repressões e interdições atuavam por meio de tabus, advindos de uma visão mítico-religiosa de mundo, na atual sociedade, ele age de acordo com regras mercadológicas impostas por uma sociedade calcada no consumismo. As reflexões aqui encontradas sobre o erotismo são de suma importância para o presente estudo, pois principalmente no funk há uma transgressão valorativa por meio do discurso que enaltece o erotismo e a sexualidade como forma de prazer, como forma de refratar os fios ideológicos que tecem discursos puritanos e que excluem aqueles que evidenciam o gozo da vida, por meio do prazer do corpo erótico.

Nessa perspectiva de entendimento sobre o erótico/pornográfico, faz-se *mister* ressaltar a questão do prazer como uma das facetas que compõem o erotismo, mas não só do prazer sensual ou sexual, mas também do prazer presente no riso, nas festas, nas brincadeiras. Nunes Filho (1997), ao se referir ao prazer, diz que da mesma forma que não se ensina a conhecer e a lidar com o corpo na sua totalidade, também não se foi ensinado sobre as relações de prazer.

Num mundo em que o trabalho duro e doloroso tornou-se uma atividade fundamental para a produção cada vez mais acelerada de bens de consumo, é um contrassenso falar-se a respeito de brincadeira. E é esse contrassenso que assumimos aqui. Brincar faz parte de nossa participação na vida, e não numa situação periférica, uma atividade secundária, como pretendem os donos do mercado. Brincar é, antes de tudo, celebrar a vida e o mundo por se descobrir que eles são intrinsecamente bons. Rir, dançar, gozar, beber são atividades altamente elevadas e tão dignificantes quanto trabalhar. Alias, a incompatibilidade entre trabalho e brincadeira é artificial, fruto de uma noção mercantilista de realidade. O mundo capitalista, não podendo anular o lúdico do ser humano, tentou, por outro lado, controlá-lo, criando a

prática do prazer semanal e das férias, ou seja, uma parada temporária nas atividades regulares com a finalidade de recuperar as energias do corpo para continuar produzindo, o que se faz com qualquer máquina (NUNES, 1997, p.102).

De acordo com Giddens (1993), a disciplina do trabalho moderno/contemporâneo só se mantém pela deserotização do corpo, pois uma vez que fosse permitido que a libido escapasse da repressão excedente, tornar-se-ia uma ameaça potencial cujo objetivo seria o aniquilamento dessa disciplina. Tal linha de pensamento tangencia a “Administração científica”, pensamento defendido por Taylor, no século XIX, em que é necessário condicionar e gerenciar cada movimento do corpo, adaptando-o à execução de tarefas específicas, com o objetivo de melhor aproveitar as energias dos operários no sentido de produzir mais, em menos tempo e com menor custo.

A metodologia administrativa defendida por Taylor contribuiu para que o trabalho fosse visto como uma condição de sobrevivência. O corpo passa a ser entendido como uma máquina que se destina à produção de bens e serviços e, dessa, forma começa a ser percebido como mão de obra, como uma mera mercadoria sempre à disposição do chamado “mercado de trabalho”.

Para Nunes Filho (1997), essa visão tecnicista e eficientista sobre o corpo, construída ao longo dos tempos e que se encontra respaldada pelo pensamento dualista cartesiano que divide o ser humano em *res cogitans* e a *res extensa*, alma e corpo respectivamente, razão e materialidade corporal, precisa ser “substituída” por uma visão de mundo mais ampla, na qual esse entendimento dualista e os preconceitos sejam refratados, uma vez em que, até o presente momento, estes valores ideológicos se encontram diretamente ligados aos interesses do “mercado”.

Toda moral construída sobre a repressão da corporeidade está comprometida, não com a construção de uma sociedade sadia, mas com a consolidação das forças opressoras. Dominar o corpo é o passo decisivo para se dominar todo o ser humano. Para isso servem as instituições, as quais são criadas a partir de pressupostos fornecidos pelos poderosos. Assim é que a família, a escola, a igreja, as forças armadas e outras, cumprem, cada

uma a seu próprio modo, um papel indispensável na construção de uma ordem social escravista (FILHO,1997, p.88).

O uso de palavras vulgares ou obscenas, de narrativas e coreografias que enaltecem o baixo corpóreo por meio de rebolados e danças sensuais e que muitas vezes insinuam ou simulam relações sexuais procuram transgredir essa ideologia que busca a dominação ideológica por meio do adestramento do corpo e do desejo. Assim, contra a higienização do erotismo e da sexualidade, e contra uma sociedade calcada em princípios opressores e excludentes, que pela massificação apaga a singularidade de cada sujeito ético no devir da existência, as letras e coreografias, principalmente, do funk e do rap nacional promovem rupturas nessas ideologias que se encontram hoje mais estabilizadas.

Leite (2006) diz que paradoxalmente ao surgimento, no século XX, de uma indústria que produz e comercializa o obsceno, observa-se que mais que uma liberação na fruição dos prazeres, é percebida uma maior padronização dos desejos e uma domesticação dos corpos, o que aponta, mais uma vez, para o enaltecimento da identidade em detrimento da alteridade.

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ostensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos. Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle de repressão, mas de controle estimulação: Fique nu...mas, seja magro, bonito e bronzeado (FOUCAULT, 1988, p.147).

Segundo Leite (2006, p.34), pornografia e erotismo são como os dois lados de uma mesma moeda, mas, no entanto, o erotismo nunca é voltado para o prazer em si como um fim legítimo, uma vez que se encontra orientado para questões maiores como, por exemplo, questionamentos sobre as ideologias relativamente estáveis que perpassam o discurso hegemônico e é exatamente nesse ponto que, principalmente no funk, reside a força transgressora dos seus discursos, pois esses veiculam discursos que são entendidos como pornográficos e

vulgares pois buscam por meio desse prazer “pornográfico” seja cantado, dançado ou vivido também desestabilizar algumas correntes ideológicas constituidoras do discurso hegemônico.

Figura 5: Homens em baile funk<sup>15</sup>



A figura acima retrata uma cena de um baile funk na qual é possível verificar a forte presença do erotismo por meio das expressões faciais e corporais. Há também espaço para o livre toque entre os corpos, o que ajuda a fortalecer o caráter erótico e sensual que perpassa os bailes. Esse tipo de formação é chamada de trezinho e é bastante frequente nos bailes. A ênfase no baixo corpóreo pode ser percebida nessa tipo de flexão do tronco e do joelho, o que também mostra uma aproximação com chão. Geralmente os trezinhos ou bonde são formados por pessoas de uma mesma comunidade e quando formados circulam por todo o espaço do baile dançando e cantando. É ainda importante dizer que essa liberdade erótica não é apenas encontrada no universo masculino, pois há também espaço para que as mulheres tenham e possam também desfrutar dessa mesma liberdade erótica.

Para Bakhtin, no se refere ao feminino, ainda que durante a Idade Média a mulher, decorrente de uma tradição religiosa ascética, fosse vista como a

---

<sup>15</sup> Fonte:Foto: Vincent Rosenblatt . Disponível em: <http://viajeaqu.abril.com.br/materias/funk-carioca-rio-de-janeiro>.

encarnação de todo o pecado existente, e posteriormente, no Renascimento essa passe a ser vista como algo sublime, o mesmo afirma que na tradição cômica da cultura popular é de maneira alguma hostil à figura feminina, pois

com efeito, nessa tradição liga-se essencialmente ao baixo material e corporal: ela é a encarnação do “baixo” ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o princípio da vida, o ventre. Tal é a base ambivalente da imagem na cultura popular. Na tradição gaulesa, a mulher é tumulto corporal do homem (marido, amante, pretendente), uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena, dirigida contra todas as espécies abstratas, tudo que é limitado, acabado, esgotado e pronto. É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo que é velho e acabado. [...] a mulher da tradição gaulesa ergue a saia e mostra o lugar de onde parte tudo (os infernos, o túmulo) e de onde tudo vem (o seio materno) [...] desenvolve também o tema da corneação, sinônima do destronamento do velho marido, do novo ato de concepção com um homem mais jovem; nesse sistema o marido cornudo reduz-se ao papel do rei destronado, de ano velho, de inverno em fuga: retiram-lhe os adereços, batem-lhe e ridicularizam-no. É preciso sublinhar que na tradição gaulesa a imagem da mulher, como todas as outras, é apresentada sob o ângulo do riso ambivalente, ao mesmo tempo brincalhão e destruidor, alegre e afirmador (BAKHTIN, 2010,p.209)

Tal fato pode ser verificado na fala da e sobre a Valesca Popozuda, no programa Profissão Repórter, veiculado pela Rede Globo em 15/12/2015, pois, de acordo com o que foi veiculado, uma das ideologias desse “novo feminismo brasileiro” entre outras, é a de que feminista, contrariamente a um senso comum que tende a ser hegemônico e que apregoa que toda feminista é lésbica, mal amada ou que não gosta de sexo, é sim uma mulher que gosta de sexo, pois uma coisa é gostar e ter prazer por meio de relações sexuais, a outra é ser estuprada ou vítima de humilhação e maus tratos por ser mulher e a “Valesca veio para quebrar com tudo isso” (PROFISSÃO REPÓRTE, 2015). No mesmo programa, um pouco mais para frente, em um show de Valesca Popozuda, uma das frequentadoras ao ser interpelada pela repórter que gravava sobre que sentia ao ouvir as músicas de Valesca, disse que “levanta a gente né, a gente é mulher, se valoriza mais” (PROFISSÃO REPÓRTER, 2015, 2m:53s). Na figura 6, na próxima página tem-se a cena da pessoa que foi entrevistada.

Figura 6: Mulher que foi entrevistada no show de Valesca Popozuda<sup>16</sup>



Figura 7: Cena de Valesca em show<sup>17</sup>



Na figura acima, tem-se uma cena de um show de Valesca que foi veiculado no programa supracitado e na qual na coreografia que faz parte da canção “Agora eu virei puta”, Valesca senta-se sobre dois dançarinos como uma forma de mostrar, nesse momento, que toda mulher pode ter voz e deixar de se humilhada. Essa cena busca mostrar a força do poder que tem a voz daquela que se rebela contra humilhações e discursos machistas, como pode ser comprovado pela transcrição da letra da música em questão.

<sup>16</sup> Fonte: <http://globoplay.globo.com/v/4678657/>

<sup>17</sup> Fonte: <http://globoplay.globo.com/v/4678657/>

*Só me dava porrada/E partia pra farra/Eu ficava sozinha, esperando você/Eu gritava e chorava que nem uma maluca./Valeu muito obrigado mas agora virei puta!/Valeu muito obrigado mas agora virei puta!/Valeu muito obrigado.../Um tapinha não dói../Eu falo pra você.../Segura esse chifre quero ver tu se foder!/Segura esse chifre quero ver tu se foder!/Segura esse chifre quero ver tu se foder!/Segura esse chifre.../Eu lavava passava./Eu lavava passava.../tu não dava valor./tu não dava valor.../Agora que eu sou puta você quer falar de amor!/Agora que eu sou puta você quer falar de amor!/Agora que eu sou puta.Só me dava porrada!!! e partia pra farra!!!<sup>18</sup>*

Outra música de Valesca que também se refere à não dominação masculina é a música “Tá pra Nascer Homem que vai Mandar em Mim” de composição de Wallace Vianna, André Vieira e Leandro Pardal. Lançada oficialmente via canais da internet no dia 19 de setembro de 2014. O teor canção prega a liberdade sexual da mulher e a não submissão a homem nenhum, em meio às batidas dançantes do funk. Abaixo a letra em questão.

*Tá pra nascer homem que vai mandar em mim/Tá pra nascer alguém que vai me esculachar/Tá pra nascer, e eu já falei pra tu/Se ficar me enchendo o saco, mando tomar/Vergonha na cara é coisa rara de se ver/Mal sabe meu nome e já tá querendo me ter/Nunca dependi de homem pra coisa nenhuma/Se tuas negas são tudo assim, desacostuma!/Vou te provar que eu não sou do tipo de mulher/Que você paga uma bebida, e eu dou o que tu quer/Enfia teu malote no saco e lambe o cheque/Tenho nojo de moleque/Pode ser pagodeiro, empresário ou cantor/Pode ser funkeiro, milionário ou jogador/O que faz da sua vida não interessa/Vou mandar tu se f\*\*er porque sou dessas!<sup>19</sup>*

Já o documentário sobre o funk carioca, *Sou feia, mas tô na moda*, sob a direção de Denise Garcia (2007), confere novas chaves de leitura esse olhar erótico que perpassa o mundo do funk e corrobora com o foi dito até o presente momento. Nesse documentário vários nomes femininos do funk enfatizaram, em seus depoimentos, a importância do funksensual, em primeiro lugar, no sentido de

<sup>18</sup> GAIOLA DAS POPUZUDAS; Link: <http://www.vagalume.com.br/gaiola-das-popuzudas/agora-virei-puta.html#ixzz40MA5o4r2>

<sup>19</sup> Valesca Popozuda, Tá pra nascer. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCc-KYSknlXTz6-TvuVRr4hQ>

impedir a violência como prova de virilidade, que ameaçava a continuidade dos bailes *funk* nos morros cariocas, incentivando, ao contrário, o amor sexual/sensual entre os sexos e em segundo lugar, como forma de as mulheres se imporem aos homens, dos pontos de vista da liberação sexual feminina e a favor dos direitos de independência da mulher das classes populares, como parte de uma espécie de "movimento popular feminista".

Assim, pode-se dizer que o olhar pornográfico é transgressor e, dessa forma, o ato transgressor se encontra exatamente no refratar os ditames dos fios ideológicos que dão sustentação ao discurso ideológico dominante. Para Bakhtin, o olhar carnalizado é transgressor e repleto de elementos eróticos/pornográficos, visto que privilegia a parte inferior do corpo, o ventre e os genitais, bem como a ideia de degradação atrelada não a um sentido pejorativo, mas à degradação enquanto origem de renascimento.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento e onde tudo cresce profundamente (BAKHTIN, 1987, p.19).

O termo erotismo é referente a Eros, o Deus Grego do amor e do prazer, que, na teoria freudiana, está relacionado à pulsão da vida em oposição ao termo, também grego, Tanatos, que significa a pulsão de morte. Segundo Guiddens (1993), o problema da sociedade moderna/contemporânea é que o instinto de morte ficou dissociado de sua necessária interação com a energia da libido. Tanatos ficou incorporado ao caráter mecânico e rígido da disciplina presente no discurso oficial e que vai além do trabalho local. Para este autor, a destruição do trabalho alienado acarretará em uma liberação da repressão excedente que terá como consequência a (re)conexão entre Eros e Tanatos.

No caso desta pesquisa, o erotismo é considerado não pelo seu caráter de pulsão ou de oposição a Tanatos, mas sim pela perspectiva bakhtiniana acima exposta, em que Eros e Tanatos se comportam como a Jano Bifronte, ou seja, são os dois lados de uma mesma moeda, é a morte e vida sempre juntas; o erotismo pornográfico ambivalente que refrata e reflete os discursos constitutivos da atual sociedade.

1.6 “minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição” – música, canção, voz ,performance, interação

Um ponto importante a ser considerado é a linguagem da música presente tanto no funk como no rap e do gênero canção, pelos diversos aspectos relacionados à melodia e à letra. Além do que, a íntima relação que a letra da canção estabelece com o gênero poético, fato destacado tanto por compositores como por poetas, será um dado importante a ser considerado nas análises e conclusões apresentadas. Para Wisnik, (1989), um dos elementos formais que compõem a canção é o som, o “som dos anjos, dos astros, dos deuses, dos demônios; música dos homens, das musas, das máquinas”. Além do som, outras variáveis a ele relacionadas, como “vozes, silêncios, barulhos, acordes, tocatas e fugas, em diferentes sociedades e tempos”, sobre as quais o livro se debruça, começam, em nosso entendimento, a vislumbrar a canção como gênero híbrido. O autor faz, ainda, algumas aproximações entre música e corpo; batida musical, pulsação sanguínea e respiração e registra que “o ritmo está na base de todas as percepções”: Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável e, por isso, atravessa certas redes defensivas que a “consciência” e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo, é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 1989, p.28) além de estar interligada com as constituições das mais diversas formas de vida em sociedade.

O antropólogo Seeger (1987) afirma que conheceu o povo Suyá a partir de sua música e mostra como esta é fundamental para a organização social grupo,

tanto no que se refere à construção quanto para a interpretação dos processos sociais. Para ele, o povo Suyá canta porque é por meio do cantar que restauram e recriam a ordem em seu mundo. Cantar é, dessa maneira, para esse grupo, um modo essencial de articular suas experiências de vida com os processos sociais. Para Wisnik (1989) essa ordenação do universo, em oposição ao caos, como sugerido por Seeger, que é proporcionada pelo fazer musical tem validade, pois

cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemna nele um princípio de ordem) (WISNIK, 1989, p. 27).

De acordo com o autor acima, o som é impalpável e invisível, características que permitem a atribuição das propriedades do espírito à música, pois o som torna-se "o elo comunicante do mundo material com o espiritual e invisível" (WISNIK, 1989, p. 28). E, por isso, o seu uso de forma mágica, ritualística em muitas culturas. Dessa forma, defende que a música constitui-se no jogo entre som e ruído e nesse sentido propõe uma antropologia do ruído, em que ruído significa "o som do mundo [...] frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação" (WISNIK, 1989, p.32-36). Assim, o único som afinado é traduzido em música como ordenação do mundo, acordo que projeta o fundamento do universo social.

Dessa forma, defende que é exatamente por abrigar a luta cósmica e caótica entre som e ruído que a música pode ser vivida como experiência do sagrado nas sociedades pré-capitalistas que praticam (ou praticaram) música modal.

O campo modal, tal como é entendido aqui, abrange toda a vasta gama de tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos, dos indianos, dos chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das américas, entre outras culturas. Ele inclui também a tradição grega antiga (que só conhecemos na teoria) e o canto gregoriano, que se constituem, ambos, em estágios modais da música do Ocidente (WISNIK, 1989, p.9).

Ao propor a antropologia do ruído, Wisnik, percorre o trajeto que passa pelo canto gregoriano (que, nega o pulso e o colorido dos timbres e afasta o

ruído), pela música tonal moderna (por exemplo, a música sinfônica que evita a percussão/ruído) e a música do século XX, que aceita o barulho/ruído como integrante da linguagem musical (desde Stravinski, na *Sagração da Primavera* a John Cage, com seus "silêncio/ruídos encadeados"). Partindo da desconstrução do que se chama em teoria musical "escala" — "as escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas" ( WISNIK, 1989, 71). Assim, o referido autor sugere uma viagem ao mundo modal, ou seja, as tradições musicais de povos africanos, indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios ou indígenas das Américas. Em tais tradições, a música é marcada pela circularidade, repetição e por seu uso ritual. No mundo modal — que "não se baseia na ordem da *representação*, mas na ordem do *sacrifício*" — a escala não é apenas metáfora social, mas "instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que a dissolveriam" (1989, p. 77). O exemplo chinês revela a estreita relação entre uma escala musical e um modelo cosmogônico e político (a escala pentatônica chinesa corresponde, ao jogo da ordem social, cujo equilíbrio ela reproduz e contribui para manter).

No mundo modal, a relação entre tempo social e tempo musical era percebida na produção comunal do tempo. Dessa forma, a circularidade musical característica da música modal se mostra diretamente relacionada ao modo de produção do tempo, que por sua vez é intimamente ligado à forma de propriedade da terra. Dado isso, ressalta que esse tipo de circularidade e produção comunal do tempo poderia fazer com que esse tipo música parecesse monótona para aquele que se encontra fora dela. Dentro os vários os territórios musicais do mundo modal explorados por Wisnik é sem sombra de dúvida o caso balinês um dos mais interessantes, pois neste observou que conhecida característica não acumulativa dessa sociedade é refletida em uma música que evita a evolução, o acúmulo e a cisão, através da repetição.

Wisnik apresenta a passagem do mundo modal ao tonal como o momento da resolução do problema do trítone e também da transição do feudalismo ao capitalismo. O campo tonal corresponde ao que conhecemos como a música "erudita" europeia, classificada em períodos como barroco, clássico ou romântico. Situa-se entre o desenvolvimento da polifonia medieval e o atonalismo. Diferencia-se da música modal quanto ao pulso (que é constante, métrico, em

oposição aos contratempos do campo modal) e à utilização da tônica, que abandona a posição fixa e ganha movimento, através de modulações.

Apresenta também o campo serial que compreende as formas radicais da música de vanguarda no século XX, representada por Schoenberg e Webern e pelos desdobramentos, que levam à música eletrônica, formas essas que serão comparadas, por contraste, com as tendências recentes à música repetitiva, também chamada minimalista ( WISNIK, 1989, p.10).

Sobre a música de Schoenberg centra-se no sistema dodecafônico desenvolvido pelo referido músico em 1923. Para o autor, essa é a antítese do sistema tonal, uma vez que rejeita seu "princípio", o movimento cadencial de tensão e repouso. Assim, música dodecafônica caracteriza-se pela construção de séries de doze sons (os doze semitons da escala cromática) de forma que se retarde o maior tempo possível o retorno de um som já escutado, conforme a define seu criador. Assim, foge da repetição e dificulta a memorização. "Não se presta à escuta linear, melódica, temática" ( WISNIK, 1989, p.174). Esse sistema evita ainda os intervalos estruturados da ordem tonal. Com isso, o trítone ocupa um lugar central no dodecafonismo. A outra vertente musical que marca a segunda metade do século apontada acima é o minimalismo que, ao contrário do dodecafonismo, elege como mote a repetição exaustiva. Tal oposição será abordada em termos sociológicos pelo autor, pois enquanto o dodecafonismo corresponderia à "experiência urbano-industrial da simultaneidade, da fragmentação e da montagem", o minimalismo representaria o "caráter serial-repetitivo do mundo pós-industrial informatizado", caracterizado pela repetição em larga escala, pelo simulacro (WISNIK, 1989, p.175).

No que tange aos caminhos pela música popular, e que aqui interessa, por se entender que o funk e o rap são gêneros pertencentes à ao que se chama de música popular. E, se por um lado, Wisnik aponta os caminhos opostos que percorrem hoje a música de concerto e a de mercado, pois a primeira nega a escuta linear, a repetição e o pulso rítmico enquanto a segunda os afirma. Por outro lado, nota que as escutas atuais são múltiplas e é nessa multiplicidade que encontra possibilidades, que se desenvolvem diferentemente conforme a estação sintonizada. Da música rítmica à canção, da música negra norte-americana ao rock

que se espalham e se espelham em sons que existem entre o concerto e o desconcerto do mundo.

Assistimos hoje, ao que tudo indica, ao fim do grande arco evolutivo da música ocidental, que vem do cantochão à polifonia, passando através do tonalismo e indo se dispersar no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica. Esse arco evolutivo, que compreende o grande ciclo de uma música voltada para o parâmetro das alturas melódicas (em detrimento do pulso, dominantes nas músicas modais), é um traço singularizador da música ocidental. É possível que esse ciclo tenha se consumado na metade do século XX e que estejamos vivendo o intermezzo de um grande deslocamento de parâmetros, em que o pulso volte a ter uma atuação decisiva (as músicas populares, o jazz, o rock e o minimalismo dão sinais nessa direção). Trata-se então de interpretar esse deslocamento, que pode ser lido não apenas como uma espécie de ‘anomalia’ final que perturba o bom andamento da tradição musical erudita, mas como o termo (ou o elo) de um processo que está contido nela desde as suas origens. Entre os impasses declarados de algumas linhas evolutivas da modernidade e o impacto da repetição nos meios de massa, fica impossível pensar a multiplicidade das músicas contemporâneas a não ser através de novos parâmetros. Em primeiro lugar, há um vazamento daqueles bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular, além de que a música ocidental redescobre as músicas modais, com as quais se encontra em muitos pontos. Os balineses e os pigmeus do Gabão são contemporâneos de Stockhausen. Os cantores populares da Sardenha, com suas impressionantes polifonias, assim como as mulheres búlgaras (que mantêm vivo o canto imemorial da Trácia, pátria de Orfeu e Dionísio), são focos brilhantes das sonoridades presentes no mundo. O funk e a música eletrônica convergem juntamente no sintetizador. O jazz e especialmente o rock se alimentam da oscilação cíclica entre processos elaborados e processos elementares. A canção faz, em momentos privilegiados, a ponte entre a vanguarda e os meios de massa (WISNIK, 1989, p.11).

Sant’Anna, em “Música Popular e Moderna Poesia Brasileira” (2004, p.17), traz discussões entre as relações entre música e poesia, o que sinaliza que há relações outras no gênero canção que suplantam a relação canção/melodia.

Se se fala em palavras e letras, fala-se em canção, e dessa forma, para o bom andamento desta, faz-se necessário enveredar-se pelos caminhos que delineiam e conceituam o que é canção. Para Tatit (2007), para que haja uma canção é necessário que haja sempre uma letra atrelada a uma melodia.

De acordo com Favaretto,

no canto brilham significações que provêm da fricção da língua com a voz, numa atividade em que a melodia trabalha a língua ocupando suas diferenças dizendo o que ela não diz. É um jogo estranho à comunicação, à representação dos sentimentos, enfim, à expressão – feito do fluxo das durações, das intensidades, pulsações, presentificando o corpo no sistema de diferenças (descontinuidade) que constitui a língua. Pela entoação, inflexões e gestos vocais o canto intensifica o desejo, ressaltando também o ritual da música, manifestado na dança e no sexo – e é aqui que se aprende a relação entre o erótico e o político. Esta inscrição na substância viva do som tensiona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes da sua estrutura como estilo de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas e variações de timbre (1997, p.37).

Nos dizeres de Tatit, (2007) o que faz com que uma música possa ser considerada uma canção, é a fala que existe por trás da melodia. Tanto a letra quanto a melodia devem passar a mesma mensagem, como na época em que surgiram as primeiras canções, em que pareciam recados sejam esses amorosos, uma bronca ou até uma exaltação. Além disso, canção se difere da música ou da poesia, pois "não adianta fazer poesia, porque, se ela não puder ser dita, não vira canção. E você pode ter também uma música extremamente elaborada, mas se ela não suscitar uma letra, não tiver entoação, também não é canção" (TATIT in SILVA, 2007, sn). Por isso, o termo "cancionista" é aplicado naqueles que não são músicos profissionais, mas que sabem compor canções.

Segundo Tatit (2004), o surgimento do primeiro gênero da canção popular brasileira, o samba, está diretamente relacionado ao aparecimento do gramofone, já que foram as primeiras gravações que colocaram a necessidade de repetição da letra, de uma estruturação precisa da peça musical e o consumo da importância de autores e/ou intérpretes dessas peças musicais e, dessa forma,

iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção estética que não podia ser dissociada do entretenimento (TATIT, 2004, p. 40).

De acordo com o referido autor, a regularidade rítmica e melódica favoreceu o aparecimento de peças musicais que privilegiavam o refrão e os temas recorrentes. O refrão, elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como

objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação do mesmo por meio do “cantar junto” no ato de audição, sendo repetido várias vezes ao longo da canção.

Na perspectiva de Tatit (1997; 2004), pode-se, a princípio, estruturar as diferentes formatações da canção popular brasileira em três dicções gerais, diferenciada na qual a primeira seria a tematização, caracterizada por uma regularidade rítmica centrada nas estruturas dos refrões e de temas recorrentes, como, por exemplo, as canções da jovem-guarda, axé, o funk entre outras. Já a segunda seria a passionalização, caracterizada por uma ampliação melódica centrada na extensão das notas musicais, exemplificada pelo samba-canção, sertanejo e pelas “baladas” em geral. E, por último, a figurativização, em que há uma valorização na entoação linguística da canção, valorizando os aspectos da fala presentes nessas peças musicais, tal no samba de breque e nono rap. Assim, Tatit assinala que é impossível alguém falar que ouviu Titãs e estar se referindo a um grupo de música sertaneja, por exemplo, pois o ouvinte tem internalizado a que gênero musical este se refere ou pertence. Segundo Tatit

é comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um rock dos Titãs ou mais uma canção romântica de Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, rocks, marchas são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular (1997, p. 101).

Para Janoti (2003), o sentido e o valor da música popular são configurados por meio do encontro entre a canção e o ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como a seus elementos sígnicos. É possível notar uma relação entre o gênero musical e o gosto do ouvinte, o que pressupõe certa afirmação sobre quem são os ouvintes para os quais determinada música é dirigida. Assim, os gêneros e suas configurações nas canções descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de determinado tipo de música para determinado público. No gênero musical está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical.

De acordo com o gênero musical, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas. Assim, se o solo de guitarra é fundamental em uma canção heavy metal, ele é completamente dispensável para uma banda de punk rock, da mesma forma, espera-se em uma canção de MPB que o vocal esteja mais alto que os outros instrumentos para que se possa apreciar a melodia e as palavras cantadas, para o rock, em geral, é mais importante um bom refrão e a mesma altura para todos os instrumentos, ou, dependendo do gênero, a guitarra pode estar mais alta que os vocais.

Janoti (2003) diz ainda que diferentes canções e gêneros musicais apresentam timbragens, mixagens e dicções características, que leva a se reconhecer quem ou o que se canta, desta forma depende-se que a canção é endereçada ao ouvinte pelos “modos de cantar e tocar”. Assim, a vocalização e a interpretação de certa canção são incorporações musicais, ou seja, ouvir música é incorporar não só as vozes, mas também os instrumentos harmônicos e percussivos.

Porém, não se entende essa ruptura como algo que vem para desagregar, para diminuir, mas parte de algo maior como, por exemplo, o desenvolvimento de ferramentas ou tecnologias que o homem cria e recria para seu próprio uso, para auxiliá-lo nas tarefas mais diversas. Utensílios que são máquinas e que em sua relação com o ser humano, vão recriando-lhes, modificando, alterando sensibilidades, percepções, maneiras de ver, ouvir, sentir o mundo. Segundo Santaella (1996), as mídias sonoras surgem como ferramentas que agem como extensões dos sentidos humano, são como próteses dotadas de uma inteligência sensível, na medida em que corporificam um certo nível de conhecimento teórico sobre o funcionamento do órgão que elas prolongam, neste caso, o ouvido..

No que se refere às canções que fazem parte do universo do funk e do rap, ainda que estas sejam reproduzidas em meios físicos como cds, pendrives, rádios e, no presente momento, a redes sociais digitais, sabe-se que quem a recebe jamais é entendido como um receptor meramente passivo, mas como um OUTRO que interage ativamente com o que ouve, vê ou lê. Mas, é também importante o papel de quem as executam, MC'S, DJ'S e rappers e também do público que participa e ajuda a dar vida aos bailes, shows, eventos e afins de funk ou rap. E,

uma vez, que o público está em contato direto com o intérprete e/ou produtor do texto, pode-se dizer que este é um evento único e que nunca poderá ser repetido, pois estão imersos em uma dada realidade espaço-temporal.

Segundo Zumthor (1997),

o intérprete (mesmo que simples leitor) é sempre uma presença. É em face de um auditório concreto, o 'elocutor concreto' de que falam os pragmatistas de hoje; é o 'autor empírico' de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável (ZUMTHOR, 1997,p.71).

O referido estudioso debruçou-se, e deixou uma vasta obra, sobre as questões da oralidade, das particularidades e da importância da presença da voz humana nas culturas, e dessa forma traz uma nova perspectiva de chave de leitura, uma vez que não trata somente do *foi* ou *é* dito, mas também em como *é* dito relacionado à questão de imposição de voz, ou o que Bakhtin (2010), chama de entonação no texto *Discurso na vida e discurso na arte* (2010). Zumthor (1993) é advindo da literatura e da linguística e debruçou-se logo no início de seus estudos sobre a literatura da época medieval, a fim de buscar ali, indícios da oralidade. Assim, um primeiro aspecto destacado, é a questão interdisciplinar que o autor utilizou para a elaboração do que chamava de uma “ciência global da voz” e, para tanto, bebeu na antropologia, na etnologia, na acústica, na sociologia das culturas populares, na linguística, entre outras.

De acordo com Pereira (2003), o autor, propôs uma quebra ao analisar a Idade Média e a “literatura oral” em relação ao etnocentrismo e o “grafocentrismo”, o que quer dizer que procurou uma ruptura com a hegemonia do escrito na cultura ocidental que se manifesta tanto no cotidiano como nos estudos acadêmicos, que buscam analisar os fenômenos orais, vocais com os preceitos literários. Dito de outra forma, Zumthor ao se interessar pela oralidade na Idade Média buscou eliminar a fissura existente sobre o escrito em detrimento do oral e, por conseguinte, erudito e popular, a matriz histórica da hegemonia do escrito e do erudito, como articulados. Para ele que não se trata de saber se a poesia medieval foi objeto de tradições orais, mas sim, o efeito exercido pela oralidade sobre o alcance e o sentido social dos textos escritos.

Assim, pode-se dizer que em seus estudos buscava compreender a presença da voz na escritura, onde estas características não se achavam separadas. E desta forma, postulava sobre a importância da presença da voz nas culturas, uma vez que as sociedades contemporâneas parecem estar “anestesiadas” por séculos de imposição hegemônica do escrito (PEREIRA, 2003, sn)

Porém, é importante frisar que o referido era contrário a estudos que articulavam as questões da oralidade às noções de cultura popular ou primitiva, pois, para o mesmo, tal fato encontra-se relacionado a uma construção histórica, datada e erudita de literatura, referente à civilização europeia a partir do século XVII até o presente momento e que vê nos traços orais, vestígios reservados apenas às culturas não-letradas, primitivas. Esta configuração histórica, que desembocou na ideia da literatura como arte culta, letrada, erudita, encobre a noção de que Idade Média, não havia separação entre erudição e popular, escrita ou oralidade. E, portanto, defendia a ideia de que não existe uma essência popular de cultura, mas aspectos de uma hegemonia que se constitui no tempo e no espaço. Para ele é entre o final do século XV e início do XVII, que houve algumas transformações substanciais, em que, segundo Zumthor

a distância que o homem então parece tomar para consigo, seu afastamento do próprio corpo, sua desconfiança, até sua vergonha dos contatos diretos, dos espetáculos não preparados, das manipulações a mão nua - tendência contrariada sem cessar, mas dominante. O uso da voz sofreu nesse contexto o mesmo tipo de atenuação e exige o mesmo tipo de práticas substitutivas que os modos à mesa ou o discurso sobre o sexo. Uma arte que se baseava nas técnicas do encaixe, da combinação, da colagem, sem cuidado de autentificação das partes, recua e cede terreno rapidamente a uma arte nova, que anima uma vontade de singularização. A teatralidade generalizada da vida pública começa a esmaecer, e o espaço se privatiza (ZUMTHOR, 1993, p. 26).

Em seus estudos sobre voz, poesia e oralidade discorre sobre a importante relação entre o que lido é o que recebido, sempre prescindido da relação entre interprete/ouvinte, pois “sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica [...] por dois ouvintes” (1997, p. 241). Não só a voz do intérprete e o conteúdo de sua poesia são essenciais para a apreensão e percepção

do ouvinte serem completas, mas, também, seus gestos, o tempo, o espaço e todos os outros fatores que influenciam, definitivamente, a postura do interlocutor envolvido nessa ação. Segundo Zumthor (1997), sua busca não recai na oralidade da palavra, mas na voz, que é o suporte vocal realizador da palavra. Dessa forma, a voz assume o locus privilegiado para o estudo das culturas, como a fonte de energia que as anima.

E de acordo com Pereira (2003), essa voz, de acordo com o referido autor, implica em um corpo, com uso, engajamento e presença. Diz ainda, que vocalidade, termo que o autor utilizava em detrimento de oralidade, é entendida como portadora de linguagem, já que nela e por ela se articulam sonoridades que possuem significados, sua capacidade de produzir fonia e de organizar substância. Incorpora nesta noção de “vocalidade”, o engajamento do corpo, de uma teatralidade em que vários elementos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial, que ele denominava por performance.

Porém, de qualquer forma é importante ressaltar que os estudos de Zumthor buscam uma quebra quanto ao academicismo letrado do mundo ocidental ao privilegiar a voz e a vocalidade e evidenciar a força performática da voz.

Assim, performance, no entendimento de Zumthor (2007), é um ato complexo e um momento crucial da comunicação, na qual os conteúdos ideológicos ocorrem no aqui e agora, transmitido e percebido simultaneamente, em que enunciador ouvinte e circunstâncias se confrontam concretamente, e o gesto e o corpo têm papel preponderante. Afirma ainda que é ato único e irrepetível, ponto de coincidência entre enunciação, ação e recepção. Quando, enfim, comunicação e recepção coincidem no tempo, tem-se uma situação de performance, que diz respeito às diversas manifestações da oralidade entre elas, o canto, canção, que se referem tanto ao emissor, quanto ao receptor da mensagem. Desta maneira, os gestos, a entoação da voz, o olhar, a respiração estabelecem uma situação comunicativa que põe em ação e em contato o interprete/cantor texto e o receptor, A performance, assim, compreende amplamente o conjunto de fatos que muitas vezes até pode ser entendida como recepção, mas que é aquele momento único e decisivo em que todos os elementos se cristalizam para a percepção sensorial.

Segundo Zumthor (2007), a performance implica em competência, ou seja, ela se encontra ligada ao conhecimento que transmite, afetando-o, modificando a mensagem. Valorizava desta maneira o intérprete/cantor que, comunicando, marca um saber que implica e age sobre ideologias de vida, configurando valores encarnadas num corpo vivo, uma vez que salienta uma cumplicidade entre os atores envolvidos. Traz, assim, a ideia de eficácia e importância deste intérprete, pois performance implica também em reconhecimento, em realização de um material reconhecido como tal pelo seu público ouvinte. Dessa maneira, ressalta um intérprete que assume sua responsabilidade na mensagem emitida, sua marca. Enfim, reitera uma noção de “saber fazer” e também de “saber ser” como poder ser perfeitamente percebido nos movimentos culturais aqui estudados.

Visto isso, compreende-se que a noção de performance se encontra atada a um contexto cultural e situacional em que a ação se desenvolve, ou seja, atada, a um tempo e lugar. Liga-se também a um corpo e sua competência como também a um corpo que recebe, que pulsa, emana calor, emana vida. De acordo com o mesmo, numa performance, todo o universo, ambiência, atmosfera, o todo circunstancial faz parte de uma obra, nos dizeres bakhtinianos, conforme visto acima em um todo arquitetônico e, por isso, não se pode apreendê-la apenas em seu nível semântico, verbal, mas no todo, que se constitui como forma. Esta, que não é fixa nem estável, mas uma “forma-força”, um dinamismo formalizado, só se faz na performance, que é seu elemento constituinte (ZUMTHOR, 2007).

E, à medida que texto e ouvinte são colocados em contato, ambos sofrem adaptações e essas interferem na reação do segundo. Além de todo o aparato circunstancial que engloba o momento da enunciação e audição, é incontestável que o ouvinte acione sua memória pessoal para concluir o raciocínio proposto pela leitura da texto ou, neste caso, ao escutar uma canção de funk ou rap. Para Zumthor

a função de uma poesia oral se manifesta em relação ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes: aquém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até

em nosso amor pelo jogo ou atração pelas facilidades de uma moda. (1997, p. 66).

Assim, de acordo com, o supracitado autor, o termo “horizonte de expectativa” ressalta a importância de se resgatar o baú de memória de cada ouvinte o momento da performance. Walter Benjamin, em seu texto “O narrador” (1994) fala, principalmente, de um modelo de narrador que incorpora as suas experiências ou as que foram relatadas a ele às experiências de seus ouvintes. Ainda confirma que o ouvinte apreenderá com muito mais facilidade o que lhe foi dito se conseguir assimilar à sua memória os fatos narrados, criando mais chances de recontar essas histórias e, direta ou indiretamente, não permitindo que essas tradições orais se percam ou se estagnem em apenas um espaço ou um tempo. Cumpre ainda informas que a grande crítica de Benjamin, centra-se no fato que a perda do narrador coincide com o prevaecimento apontado por Zumthor, sobre o grau de veracidade e certeza que a sociedade ocidental imprime na escrita.

Ainda que o funk e o rap sejam canções e não literatura, considera-se que estas são formas de narrar o cotidiano de uma parcela da população que se encontra na maioria das vezes privado dos direitos e deveres assegurados a todos os cidadãos brasileiros e, por isso, justifica-se utilizar autores como Benjamin e Zumthor. Pois, essas narrativas do cotidiano dos moradores das favelas são carregadas de valores que ao mesmo tempo que remetem a um passado e ao tempo presente, também anunciam novas formas de valoração não só do seu cotidiano imediato, mas também de outras esferas de atividade da sociedade.

Dito isso, pode-se depreender, então, que o público frequentador de bailes e festas é de uma certa forma detentor de um "horizonte de expectativas que garante à estética do efeito produzido a supremacia sobre uma estética da produção. Segundo tal autor há nessa interação a presença de uma plurivocalidade, que produz polifonia variante acerca de valores que são transgredidos e depositos e que são percebidos pelos ouvintes. Esta produz um discurso que se define como o lugar da transformação, uma audição em um código formalizado, mas sempre incompleto e entreaberto ao imprevisível e um espaço interno ao texto gerado pelas relações que aí se amarram. Para ele, “o ouvinte-espectador espera, exige que o que ele vê lhe ensine algo mais do que simplesmente o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das

palavras, do mundo" (ZUMTHOR, 1997, p.229). Polifonia aqui, não recai sobre o entendimento bakhtiniano do termo em relação aos estudos sobre autor/herói na obra de Dostoievski, mas sobre as várias vozes que participam desse processo de reavaliação ainda que seja de um pequeno pedaço do mundo, destinado a uma parcela da sociedade.

Indo por esse viés, percebe-se que para Zumthor (2007), o conceito de ouvinte encontra-se interligado com o de performance e que nos dizeres do mesmo é entendida como um conjunto de atos e atitudes que regem

simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Ou seja, a performance é completamente vinculada à interação entre texto, intérprete e ouvinte, o que faz Zumthor (1997) chamar a atenção para o fato de que o ouvinte faz parte da performance e ocupa um papel tão importante quanto o do intérprete, pois, uma vez assume a postura de co-autor, sua compreensão passa a ser essencial para a construção no texto, interferindo ativamente no instante da apreensão do conteúdo. O ouvinte contribui, dessa maneira, com a produção da obra na performance.

Logo, pode-se afirmar, que de acordo com tal autor, a performance consiste, em um diálogo entre os participantes da festa ou baile, no qual exercem papéis de mesma relevância, um “diálogo sem dominante nem dominado, livre troca” (ZUMTHOR, 1997, p. 222). O que o leva a compreender que o todo da performance é capaz de formar o *locus* emocional da obra, constituindo-a como arte e como obra viva, pois depende da interação com o outro, como é o caso das festas e apresentações funk, rap tanto nas canções como também na dança. Portanto, é possível constatar, que a comunicação oral não deve ser considerada um monólogo puro, pois o verbo sempre exige o “calor do contato”, mesmo que esse co-autor se reduza a um papel silencioso, de mero observador. Diz ainda que “uma arte, tomando forma e vida social por meio da voz humana, só tem eficácia

caso se estabeleça uma relação bastante estreita entre intérprete e auditório” (ZUMTHOR, 1997, p. 227).

Ao assumir e se posicionar como também autor, o ouvinte/interlocutor é tocado, ou seja, sente e vivencia o que está sendo ouvido e tal fato o que o leva à identificação imediata daquilo que é apreendido, pois “o texto poético oral leva necessariamente o ouvinte a se identificar com o mensageiro das palavras sentidas em comum, até com as próprias palavras” (ZUMTHOR, 1997, p. 247) Assim, é possível concluir que a performance é a ação que traduz o que é dito nas canções no momento em que são cantadas. Dessa forma, cantor e ouvinte (interlocutores em um entendimento bakhtiniano) têm suas funções aproximadas e “intimamente” ligadas, o que, geralmente, resulta em uma compreensão do que foi cantado.

Nessa perspectiva, tem-se que o referido autor entende a performance como algo essencialmente oral, gestual e em que há ênfase na natureza do meio. Na performance, há o predomínio da emergência, da reiterabilidade e do reconhecimento, características as quais o autor percebe como um ritual. O que, no caso do funk e do rap pode-se ver essa ritualização tanto nas festas e shows, uma vez que tanto para quem se apresenta, para quem organiza o baile como para o público participante há uma preparação também ritualizada. E, trilhando por esses caminhos, verifica-se que há também uma certa ritualização da linguagem, entendida de acordo com Bakhtin (2010) como a linguagem carnalizada, tanto nas canções do funk como as nas de rap, pois

o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

Assim, tanto público como os MC's e rappers tem papéis importantes e bem definidos, mas sempre em interação. Zumthor, ao analisar o que ele chama de "obra plena" diz que a função do intérprete é muito mais que apenas ler ou recitar um poema, ou no caso desta pesquisa de cantar um canção. Para ele o trabalho de quem canta é performático, pois

a performance é jogo, no sentido mais grave, senão no mais sacral, desse termo: segundo as definições que dele deram antropólogos, psiquiatras ou filósofos [...] Espelho; desdobramento do ato e dos atores, além de uma distância gerada por sua própria intenção (muitas vezes marcada por sinais codificados), os participantes veem-se agir e gozam desse espetáculo livre de sanções naturais. Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real," o dado compacto da experiência estratifica-se, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, este blefe (ZUMTHOR, 1997, p. 240).

Na performance, o texto/ canção torna-se um fio condutor que agrega a si de forma dominante a voz, o gesto e a projeção do corpo saturado de movimento, dando ao gesto a capacidade de simbolizar e afetar profundamente a própria natureza do conteúdo. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento e por isso, não pode ser simplesmente vista como um meio de comunicação, pois é também ideológica. E, na busca por ratificar a importância sobre a performance bem como sobre como esta é recebida pelo Outro, Zumthor (2007) faz uma distinção entre o que ele entende por recepção e performance. Dito dessa maneira, tem-se que a recepção é um termo de compreensão histórica que designa processo e que remete à existência real de um texto no corpo da comunidade de ouvintes, já a performance é um termo mais antropológico, que significa a presença concreta de participantes e que corresponde às condições de expressão e percepção ou que simplesmente designa o ato de comunicação como tal. Dessa forma, Zumthor (2007) diz que “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (2007, p.50), evidenciando os fatos de que a performance representa um discurso imediato, ao passo que a recepção contempla uma duração mais longa.

É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. [...] Comunicar (não importa o quê [...] não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

Zumthor reconhece que há no interior do que ele entende como performance, diferentes "situações de oralidade", que correspondem a cada situação comunicativa e as classifica em quatro tipos: a oralidade primária, característica de uma sociedade baseada na voz, que não tem nenhum contato com a escrita — "eu entendo esta última palavra como todo sistema visual de simbolização exatamente codificado e traduzível em língua" (ZUMTHOR, 1997, p. 36) —; a oralidade mista, que coexiste com a escrita, mas onde a influência da escrita permanece externa, parcial e de feito lento; a oralidade secundária, que de fato se recompõe a partir da escrita, (falta o verbo está) "presente na voz — que pronuncia o que fora anteriormente escrito ou pensado em termos de escrita [...]". A palavra escrita ganha precedência tanto em atos como em imaginação sobre a autoridade da voz" (Zumthor, 1985, p. 5); a oralidade mediatizada, que é aquela realizada por meios auditivos e audiovisuais.

E dessa forma, faz ainda uma diferenciação entre o que ele chama de performance não mediatizada acima descritas e de performance mediatizada. A performance não mediatizada realiza-se em um espaço comum e de forma coletiva, o que é adequado ao caráter comunitário que permeia a organização das comunidades primitivas, ou arcaicas, garantindo a sobrevivência em grupo.

A performance da oralidade mediatizada tem seus aspectos alterados, como, por exemplo, a não presença física de quem traz a voz faz com que a recepção possa não ser mais sempre coletiva, sendo muitas vezes individual, o que pode pressupor um ouvinte em movimento. Aliado a isso, a performance se interioriza e o ouvinte participa com suas fantasias, pois o suporte midiático tende a apagar as referências espaciais da voz viva – o espaço em que se desenrolam é artificialmente composto. A mediação eletrônica fixa a voz, abole seu caráter efêmero, fugaz, retira-a do puro presente cronológico, pois a voz que transmite é também reiterável indefinidamente, embora de maneira abstrata. Zumthor argumentava que a mídia retirou a corporeidade da performance, produzindo uma desencarnação, em que perde-se em tutilidade, peso, volume, olfato, presença do corpo, enfim (ZUMTHOR, 1997).

A mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre sua produção e seu consumo. A presença física do locutor se apaga; permanece o eco fixo da sua voz e, na

televisão e no cinema, uma fotografia. O ouvinte, ao escutar a emissão, está inteiramente presente, mas, no momento da gravação, ele era apenas uma figura abstrata e estatística. (...) Quanto à mensagem, na condição de objeto, ela se fabrica, se expande, se vende, se compra, idêntica em toda parte. Entretanto, não é um objeto que tocamos, pois os dedos do comprador só seguram o instrumento transmissor: disco, fita. Restam apenas os sentidos envolvidos na percepção à distância – a audição – e, quanto ao cinema e à televisão, a visão. Produz-se, assim, uma defasagem, um deslocamento do ato comunicativo oral. (ZUMTHOR, 1997, p. 29-30)

Porém, ainda que Zumthor (1997) tenha defendido que uma das maiores qualidades da oralidade, que é a sua capacidade de tornar todos os envolvidos em sujeitos do ato de comunicação, desaparece porque é colocada no ar uma voz que não permite resposta, voz que se despersonaliza e perde a vocação comunitária e que na década de 80 do século passado, afirmava que a oralidade mediatizada destituída de seus traços definidores passava a figurar como um produto da cultura de massa. É, preciso considerar que há outras formas de se entender essa perda da tatilidade bem como relação entre a performance mediatizada e a leitura feita por Zumthor sobre a indústria cultural. Dessa forma, no entendimento desta pesquisa e pelo caráter dialógico que permeia as leituras que permeiam a mesma, tem-se que esta tatilidade e presença do corpo se transformam, mas não desaparecem, isto é, a mediatização não faz com que deixe de existir performances ou vocalidades. Assim, segundo Pereira (2003), numa gravação digital, no rádio, na canção mediatizada, por trás da voz gravada há também uma gestualidade, uma plasticidade da voz, há a presença de um corpo, de qualquer forma. Não se pode mais vê-lo, mas se sente suas pulsações, respirações, sentimentos, energia vital. Tem-se, de qualquer forma, a presença de um corpo, e isso é que é definidor da performance. .

Assim, dado esse viés, defende-se que tanto MC's como rappers, DJ's são mais que meros intérpretes e cantores e se inserem no universo performático zumthoriano, pois MC's, rappers e DJ's são performáticos, pois tanto no funk como no rap há impositões e entonações diversas, e que são percebidas por quem as ouve. E em relação ao ouvinte, há de se considerar que este é sempre um Outro, de acordo com o pensamento bakhtiniano, e, por isso, é sempre um ouvinte

ativo, independente do local em que esteja. Nos dizeres do rapper paulistano Neto Síntese, no documentário “História do Rap nacional: a nova cara do rap”.

[...] Isto é o que a gente busca, um tom ritualístico, sabe. Algo para a nossa intervenção. [...] Por isso que a gente trata a intervenção. É entretenimento, é mais que entretenimento [...] no sentido de mudar as coisas, mover as águas, sabe? É tipo fazer com que algo aconteça depois que eu cantar (NETO SÍNTESE, 2005, 18:49s)

Vale ressaltar que a performance também é verificada não apenas na forma como as canções são apresentadas, mas também nas imagens e nas mais diversas formas de divulgação e uma vez que a performance encontra-se entranhada, conforme foi visto com a questão dos gêneros do discurso, e , por isso, não se espera, por exemplo, que uma foto de divulgação de um evento de rap, seja colorida ou que tenha o mesmo tom jocoso que se encontra no funk, e o mesmo vale para o público que prestigia um ou outro evento conforme no decorrer deste subcapítulo. Abaixo algumas imagens que buscam ratificar o que foi exposto.

Figura 8: Issa Paz e Sara Donato em foto de divulgação de encontro de rap plus size<sup>20</sup>



Essa imagem ratifica o que foi dito sobre a questão da performance pois é um tipo de caracterização tanto gestual como na forma que permite que haja uma identificação imediata entre o discurso presente na foto e o gênero ao qual

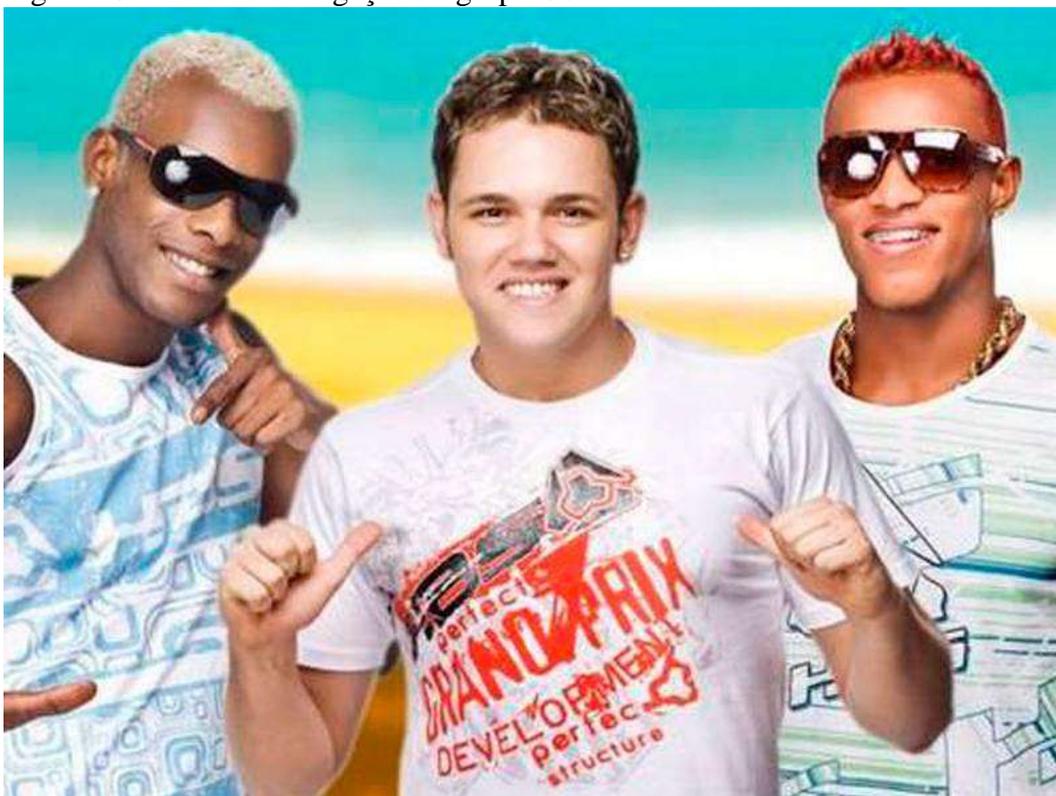
<sup>20</sup> Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1106504862706498&set>

pertence, no caso o rap. É também uma imagem bastante transgressora ao romper com paradigmas que defendem a docilidade e fragilidade feminina.

Figura 9: Emicida em show<sup>21</sup>



Figura 10 : Foto de divulgação do grupo Os hawaianos<sup>22</sup>



<sup>21</sup> Fonte: <http://bit.ly/iTunesEmicida>

<sup>22</sup> Fonte:

[https://www.google.com.br/search?q=os+hawaianos&espv=2&biw=1366&bih=643&site=webhp&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwi8w\\_yLvoLLAhXLf5AKHQ\\_HDHwQsAQIJQ#imgrc=fbU\\_8k6xXxVS4M%3A](https://www.google.com.br/search?q=os+hawaianos&espv=2&biw=1366&bih=643&site=webhp&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwi8w_yLvoLLAhXLf5AKHQ_HDHwQsAQIJQ#imgrc=fbU_8k6xXxVS4M%3A)

As imagens mostradas buscam ratificar o que foi dito e, assim, nas figuras 8, 9 tem-se imagens de rappers em diferentes situações, mas com uma linguagem em comum. Em uma tem-se um cena de divulgação de um evento e a outra, de um momento de um show ao vivo e em ambas é nítida a relação performática defendida por Zumthor. O mesmo é percebido na foto de divulgação do grupo de funk carioca, figura 10, o tom percebido na foto é bastante diferente dos encontrados nas imagens anteriores, como pode ser percebido tanto pelas cores presentes na imagem como um todo, como também na postura e sorriso dos integrantes do grupo, que já de antemão denunciam no mínimo um clima de alegria e descontração. Outra ponto interessante e também, de uma certa forma transgressor, e que será melhor explorado no próximo capítulo é a questão como pode ser vista nas fotos que nem só de vozes masculinas e negras são feitos o funk e o rap.

## 2 “EU VIM PARA FICAR”: UM MERGULHO NAS ORIGENS DO RAP E DO FUNK NACIONAIS

O rap e o funk nacionais apesar de serem gêneros/estilos distintos possuem a mesma origem cultural, a música negra americana, que de acordo com Hall (2009) pode ser atribuída à diáspora africana. No Brasil, podemos sinalizar a influência diaspórica negra em movimentos como a capoeira, o samba, o maracatu. Mas, é preciso ressaltar, que embora os movimentos aqui estudados possuam a mesma origem e em alguns momentos se tangenciem no que se refere aos aspectos musicais e melódicos, esses são distintos. Tanto é que rappers e funkeiros fazem questão de se afirmarem como representantes de estilos distintos, apesar da tendência existente em confundi-los. Esse esforço para demarcar uma identidade própria é ainda maior à medida que seus adeptos apresentam uma mesma origem social, ou seja, jovens, pobres, na sua maioria negros, moradores da periferia da cidade, muitas vezes vizinhos uns dos outros.

Esses gêneros são constituídos de acordo com Herschmann (2000), por uma música falada “verborragicamente” e ritmada, com acompanhamento de bateria eletrônica, de sintetizadores e samplers que são comandados por DJ’s. De acordo com Rose (1994), ainda que a tradição dessa música falada remeta a tradições afrodiaspóricas aliadas a uma tônica de protestos, para a referida autora, tais leituras trazem consigo uma grande possibilidade de diminuir o rap enquanto música, pois para ela os elementos musicais do rap e o uso da tecnologia musical são fundamentais no desenvolvimento e evolução desse gênero no geral. E assim esses gêneros musicais trazem consigo toda uma linguagem que enfatiza a realidade vivida por seus rappers e MC’s. Incorporam toda essa “carga” ideológica à sua estrutura musical.

Herschmann diz que dadas as devidas ressalvas entre o funk e o rap nacionais, de um modo geral,

pode-se afirmar que o Brasil, nos anos 90, assistiu ao aparecimento de um novo tipo de poesia ritmada, mais falada do que cantada, que vem influenciando e é influenciado por ritmos musicais. Uma música que mescla o *ao vivo* e o gravado, o “novo” a bases, letras e músicas já consagradas, constituindo-se claramente em uma espécie de “artefato intertextual”. Seus cantores são um misto de contadores de histórias e cronistas do

“cotidiano maldito”: o conteúdo traz ora um discurso de “denúncia”, ora um tom romântico ou brincalhão. Além disso, as próprias letras são uma espécie de cartão de visitas dos MC’s e de sua “comunidade” (2000, p.163).

De uma forma geral, a história do funk e a do rap “se confundem” no Brasil, numa convivência pacífica nos mesmos espaços e eventos até o início dos anos 90, quando então passaram a delinear movimentos distintos, porém que coabitam o mesmo espaço e público bem como convivem também com outros gêneros como, por exemplo, com o pagode, o sertanejo, axé, o pop, entre outros. Em uma breve recuperação sócio-histórica acerca da provável origem do rap e funk nacionais, pode-se dizer que estes gêneros são oriundos da música negra africana, reelaborada na diáspora, ou seja, na interação com outras culturas e outros ritmos, os gêneros em questão constituíram-se e estão se constituindo.

## 2.1 A origem de tudo: a música negra norte-americana

No que tange à origem do funk e do rap norte-americanos, sabe-se, conforme dito acima, que estes têm sua origem na diáspora negra em interação com outros elementos culturais constituintes da cultura norte-americana. Por música afrodiaspórica entende-se aquela que foi oriunda da diáspora africana. Diáspora é a dispersão de uma população de sua terra natal. Os estudos contemporâneos sobre a questão distinguem diferentes tipos de diáspora, com base em suas causas, como migrações, imperialismo, comércio ou trabalho. Ou, ainda pelo tipo de coerência social dentro da comunidade da diáspora e os seus laços com as terras ancestrais. Algumas comunidades diaspóricas mantêm fortes laços políticos com sua terra natal como no caso dos judeus, mas no que no caso dos negros, decorrente da forma como foram trazidos de suas terras de origem, tal ligação política não ocorre. Assim, os laços que os unem às suas terras natais giram em torno das heranças culturais principalmente no que tange aos cultos religiosos, música, dança e comida, como pode ser percebido no continente americano como um todo.

E, de acordo com isso, há estudos, como os de Sposito (1993), Silva (1998) e Tella (2000), que buscam estabelecer conexões entre a sonoridade desta música negra norte-americana contemporânea com a africana baseada no ritmo e

com a tradição oral dos *griots*, que foram incorporados na experiência cultural dos afro-americanos por meio de uma série de práticas, entre elas o *toast*. Para Silva (1998), os *griots* referem-se a práticas existentes em algumas regiões da África onde uma casta de músicos se responsabiliza pela narrativa da história da sociedade, apoiados em um instrumento melódico, o *kora*. O *toast* caracteriza-se pelo uso da linguagem das ruas e pela construção de narrativas e experiências que remetem à história de vida das camadas populares (TELLA, 2000).

O rap e o funk nacionais têm sua origem nos movimentos de mesmo nome norte-americanos que por sua vez são oriundos do surgimento do *soul*, uma feliz junção do *rhythm and blues*, uma música profana, com o *gospel*, música protestante negra. Ou seja, a essência da música negra norte americana tem suas raízes nos *spirituals*, nas canções de trabalho, nos gritos de louvor, no *gospel* e no *blues*. O *soul* teve como divulgadores cantores como Ray Charles, Sam Cooke e, principalmente, James Brown, que se celebrou com um som agressivo, ancorado na percussão pesada, nas quebras de ritmos e na introdução de sons pouco convencionais, como gritos, sussurros e distorções. O *soul* desempenhou um papel importante na história negra americana da década de 60, sendo a trilha sonora dos movimentos civis e um símbolo da consciência negra. Com o seu sucesso e consequente massificação, o *soul* perdeu suas características revolucionárias e surgiu uma reação da "autenticidade" *black*: o *funky*.

O *funky* radicalizou o *soul*, empregando ritmos mais marcados e arranjos mais agressivos. Foi nesse período que o termo "funky", cujo sentido era pejorativo, começou a ser um símbolo do orgulho negro. *Tudo podia ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar, e uma forma de tocar música que ficou conhecida como funk* (VIANNA, 1987:20). Mas também o *funky* sofreu um processo de comercialização, sendo removida a sua base cultural, tornando-se uma música mais digerível para o grande público. A partir de 1975, com a banda *Earth, Wind and Fire*, o funk alcançou as primeiras paradas de sucesso, abrindo caminho para um estilo alegre, vendável e sem compromisso com a questão étnica. Abriu caminhos para a música "disco", que passou a ser hegemônica durante alguns anos, embalando a febre das discotecas.

O rap surgiu nesse período, década de setenta do século passado, de uma certa forma como mais uma reação da tradição *black*. É atribuído ao jamaicano

Clive Campbell, conhecido como DJ Kool Herc, a introdução dos "sound system" nos guetos nova-iorquinos, utilizados nas festas nas ruas do Bronx. Um discípulo seu, o Grand Master Flash, elaborou a técnica do *scratch* e, mais tarde, do *back spin*, transformando o disco de vinil em um verdadeiro instrumento musical e fazendo do DJ uma figura central na organização da base musical do rap. O *scratch* consiste na obtenção de sons, girando manualmente o disco sob a agulha em sentido contrário. Assim, produzem-se efeitos sonoros de fricção e quebras na pulsação básica da música, mas de acordo com a cadência rítmica. O *back spin* consiste em extrair do disco uma frase rítmica e repeti-la várias vezes, acelerando ou retrocedendo seu andamento normal.

Nas festas de rua, que atraíam um número cada vez maior de jovens, os DJs emprestavam os microfones para que os jovens pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música. Esses "repentistas" foram chamados de rappers ou Mestres de Cerimônias (MCs). No que se refere à criação das músicas e letras sabe-se que apropriação musical é a principal fonte de produção do estilo rap, sendo a música composta pela seleção e pela combinação de partes de faixas já gravadas, a fim de produzir uma nova música. "Mixando" os mais variados estilos da *black music*, o rap criava um som próprio, pesado e arrastado, reduzido ao mínimo, em que se utilizava apenas bateria, *scratch* e voz. Mais tarde, essa técnica seria enriquecida com o surgimento do *sampler*.

Dessa forma, desde então, o rap aparece como um gênero musical que articula a tradição ancestral africana com a moderna tecnologia, produzindo um discurso de denúncia da injustiça e da opressão a partir do seu enraizamento nos guetos negros urbanos. Segundo Shusterman (1998, p.145), o rap caracteriza-se pela pendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno.

Estava criado o rap, palavra formada pelas iniciais da expressão *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) que, junto com as linguagens da dança (o *break*) e das artes plásticas (o grafite), seria difundido para além dos guetos, com o nome de Cultura Hip Hop. Segundo ANDRADE (1996), o termo *Hip Hop* está associado

aos movimentos da forma popular de se dançar e que envolvia movimentos como saltar (*hip*) e movimentar os quadris (*hop*).

O *break* é uma dança de rua, caracterizada por movimentos de ruptura corporal – as "quebras" – e movimentos acrobáticos de pulos e saltos, criando efeitos harmoniosos. O *break* valoriza exatamente os elementos que vinham sendo propostos pelos rappers, tornando-se a sua expressão no âmbito da dança. A sua inspiração principal foram as performances introduzidas no palco por James Brown, reelaboradas com movimentos de outras danças de origem afroamericanas, como o charlestone, e até mesmo das artes marciais. Atribui-se à *África Bambaataa* a transposição da dança, muito presente entre os jovens do Bronx, para o espírito do hip hop, quando fundou a *Zulu Nation*. Esta era uma organização juvenil, de espírito pacifista, que buscava deslocar os conflitos entre as gangues para as disputas simbólicas entre dançarinos de *break* (SILVA, 1998; ANDRADE, 1996).

O grafite surgiu também na década de 70, a partir da prática das "tags" ou assinaturas inscritas pelos jovens nos muros, trens e estações de metrô de Nova Iorque, que utilizavam sprays. Mais tarde complexificou-se, incorporando letras especiais, desenhos e símbolos, criando uma estética própria, definindo-se como arte das ruas. O grafite constitui uma forma de os jovens do gueto se apropriarem do espaço público como expressão do isolamento em que viviam. Como afirma Toop (1991, p.3), “não é necessário que os nova-iorquinos brancos visitem as regiões negras ou hispânicas da cidade para vê-los: são os grafites que vão procurá-los [...]. Como a cidade recusa encontrar os jovens do gueto, estes tomam de assalto a cidade”. As linguagens do rap, do *break* e do grafite tornaram-se os pilares da cultura hip hop, fazendo da rua o espaço privilegiado da expressão cultural dos jovens pobres. Dos três elementos, o rap foi o que alcançou maior visibilidade, tornando-se a forma de expressão hegemônica do hip hop.

O que se conhece hoje como rap, hip-hop e funk, de um modo geral, pode ser incluído no que os estudos antropológicos e sociológicos denominam tradições afrodiáspóricas (YÚDICE, 1994). Segundo ele, trata-se de uma postura que visa resgatar a dignidade de etnias africanas que se situam à margem da sociedade, em grandes centros urbanos, ou mesmo menosprezar, debochar da organização social. Porém, para fins da presente pesquisa, não se busca ver o rap e o funk apenas

como parte do movimento negro, mas como voz de uma grande maioria que se encontra às margens da sociedade.

No livro *Cabeça de Porco* (SOARES, BILL, ATHAIDE, 2005), os autores afirmam que "aquilo que na cultura hip-hop se chama de atitude talvez seja a síntese de uma estética e de uma ética, que se combinam de modo muito próprio na construção de uma pessoa" (p. 206). Os autores estão querendo dizer que suas canções, as canções que fazem parte do funk e do rap exigem o reconhecimento e a generosidade do olhar do outro, ou melhor, do conjunto da sociedade para essas pessoas, na maioria jovens que vêm sendo excluídos da condição de cidadãos.

## 2.2 O funk e o rap no Brasil

No Brasil, a origem do funk e do hip hop remonta aos anos 70, quando da proliferação dos chamados "bailes black" nas periferias dos grandes centros urbanos. Embalados pela *black music* americana, principalmente o *soul* e o funk, milhares de jovens encontraram nos bailes de finais de semana uma alternativa de lazer até então inexistente. Em cidades como o Rio de Janeiro ou São Paulo, formavam-se equipes de som que promoviam bailes que atraíam um número cada vez maior de jovens. Na esteira dos bailes funk, foi-se disseminando um estilo que buscava uma valorização da cultura negra, expressa tanto na música como nas roupas e nos penteados. No Rio de Janeiro ficou conhecido como "Black Rio", fazendo do *soul* um instrumento de identidade negra. A indústria fonográfica descobriu o filão e começou a lançar discos de "equipe", com coletâneas das músicas de sucesso nos bailes, difundindo a moda pelo restante do País.

De acordo com Volnei (2011), no final da década de 70 e início da de 80 do século XX, as novidades relacionadas ao mundo artístico-musical apresentavam-se em um ritmo acelerado e assim, o scratch, recurso sonoro realizado pelo DJ que consiste em "arranhar" o vinil com movimentos realizado com mão que vão para frente e para trás chega ao Brasil em 1983 com o break dance, inspirado no clipe "Thriller", de Michael Jackson (1982) e no filme *Beat Street* (Stan Lathan, 1984). Por aqui, a dança veiculada nesse filme, recebeu o nome de "Dança do Robozinho" e já fazia parte do repertório dançarino pernambucano radicado em São Paulo, Nelson Triunfo.

Para o referido dançarino, “a dança de rua foi importantíssima para os jovens da periferia, inclusive foi o elemento que começou a mostrar o Hip Hop para o Brasil, a dança veio do soul, do original funk, que forma a base de todas as outras danças do b-boy”. O funk do Rio de Janeiro, por exemplo, tem como inspiração o DJ Afrika Bambaataa, “aquele eletro-funk que tinha umas baterias diferentes e todo mundo dançava muito” (MACEDO, 2007 p.86).

O surgimento do funk carioca na década de 1980 (MACEDO, 2007, p.22), remete ao “*miami-bass*”, ritmo oriundo do sul dos EUA, cujos traços característicos são sons criados a partir de sintetizadores eletrônicos com batidas rápidas e compassadas, que influenciariam o som tocado pelas equipes do Rio de Janeiro e forneceria a base do funk. Em São Paulo, por outro lado, a sonoridade das equipes estaria mais relacionada ao que acontecia em NYC, fazendo com que o tipo de música criado pelos primeiros rappers paulistanos buscasse se espelhar nos sons e nas características dos grupos oriundos da Big Apple. Por essa razão, segundo Macedo (2008, p.22), o Rio está para Miami assim como São Paulo está para Nova York.

O rap e o funk brasileiros, entendidos como movimento de cultura popular urbana, buscam fazer com que a “favela” (compreendida aqui como o local de moradia, de vida, de constituição de sujeitos éticos daqueles que, na sua grande maioria, possuem menor poder aquisitivo perante outras esferas sociais), não só tenha voz e visibilidade nessa relação espaço-temporal, mas também possa “circular”, ser vista e ouvida além das suas cercanias.

Para Vianna (1988) e Herschmann (2003), malgrado pareça haver um movimento de “criminalização” desses movimentos, percebido por meio da ação repressiva policial e em reportagens veiculadas pela mídia conservadora brasileira (que ajuda na divulgação e manutenção da ideologia oficial do estado nacional, associando-os à violência urbana e ao tráfico), verifica-se que há violência e miséria no cotidiano da favela. Mas, associá-los (o funk e rap) à criminalização é cometer um ato de violência legitimado pelo poder do Estado, que visa enfraquecer as vozes que vêm da favela. Vale dizer que muito embora as temáticas referentes à violência, ao tráfico e também à sexualidade estejam presentes nas letras das canções, bem como nas coreografias do funk e rap, os sujeitos ético-estéticos desses movimentos, geralmente, não buscam incitar a

violência, mas retratar e transformar os atos responsáveis que englobam seus horizontes sociais e lutar para que suas vozes sejam ouvidas para além da cronotopia em que se inserem.

É importante ressaltar que não se quer caracterizar o desenvolvimento dessas expressões culturais como consequência direta do contexto da violência urbana, pois qualquer comunidade ou coletividade perpassada pela heterogeneidade ideológica na constituição de suas relações é passível de atos violentos, isto tanto nas favelas como em outros grupos sociais organizados.

Dito isso, pode-se falar que no funk e no rap a violência é direcionada na, pela e para a força da palavra, em oposição ao uso da força física. A maioria dos jovens que se associam ao funk e ao rap adotam uma postura de não-violência. Nesse caso, faz-se relevante a reflexão de Lafer (1988, p.200) ao dizer que “a não-violência é a única alternativa política adequada à violência do 'sistema'”. De um modo diferente das gangues e galeras que se pautam pela violência, o funk e rap tentam inverter este lema presente no cotidiano da favela e nos discursos veiculados sobre ela, privilegiando o da consciência e interação social.

Esses movimentos pregam a estética da diferença em que o ritmo e a palavra constituem os elementos essenciais de uma forma de reinvenção de “tradições comunitaristas”. A música por eles produzida surge como uma articulação dos prazeres e problemas da vida urbana: o prazer da musicalidade associado aos problemas do cotidiano de comunidades excluídas socialmente, sujeitos vítimas da violência, da pobreza e de diversos tipos de discriminação (cultural, social, racial, profissional entre outras).

A referência ao território também é uma marca dessas músicas. Tanto no rap como no funk, o lugar de origem de quem canta é exaltado, o funk proibidão ainda faz homenagens aos aliados e os territórios cobiçados são listados como os próximos alvos de invasão. É possível perceber uma geografia que descreve os partidários – lugares que “fecham”– e os inimigos – aqueles que “não fecham”– com a facção cantada na música. Entretanto, a dinâmica de mudança do controle desses territórios, acompanhada pelos jornais e nas músicas, expõe o quanto o domínio dessas localidades é frágil, pois a qualquer momento podem receber um novo comando, reforçando a necessidade de veicular também nas produções musicais, a associação entre facção e território. Tal fato é ratificado pelos dizeres de

Herschmann para quem "esses cantores/compositores prestam também homenagem a seus locais de origem, transformando-os em tema central ou secundário do rap" (2005, p. 166). Tal recurso, segundo o autor, teria relação com o desejo de ser reconhecido, de reinscrever o seu mundo na cidade. O desejo de que essa terra natal seja reconhecida na e como cidade.

O funk e o rap são, entre outras coisas, o uso disfarçado e dissimulado da fala para contestar a desigualdade social, a marginalização de grupos étnicos e, por meio de suas músicas, eles questionam a chamada “dominação cultural branca” e as relações de poder que promovem a exclusão de afrodescendentes ou advindos de outras localidades do país e recentemente da América Latina como um todo. Tal fato pode ser percebido no trecho abaixo, assim como denúncia a repressão sofrida pelo favelado por meio da ação policial e a busca pelo reconhecimento de sua voz representada aqui pela “Fórmula mágica da paz”:

*Não é por nada não, mas aí, nem me ligo ô, a minha liberdade eu curto bem melhor, eu não tô nem aí pra o que os outros fala 4, 5, 6, preto num Opala, pode vir gambé, paga pau, tô na minha na moral na maior sem goró, sem pacau, sem pó Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra, não sou pedreiro, não fumo pedra Um rolê com os aliados já me faz feliz, respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis (diz...) procure a sua, a minha eu vou atrás, até mais, da fórmula mágica da paz (RACIONAIS MC's,<sup>23</sup>).*

Por meio das vozes contradiscursivas constituintes dos sujeitos ético-estéticos encontradas no funk e no rap reverbera a presença de vozes outras, daquelas que são diferentes de "mim", a quem o “eu” se dirige, com quem embate e em quem se “reflete” e “refrata”, seu espelho. Assim o outro, a quem o contradiscurso presente no funk e no rap responde, é o cerne da questão, porque o diálogo existente na relação Eu/Outro está em não anular o outro, mas em constituir-se por meio do outro, dialogar com ele e colocar-se como parte constituinte e constituída por ele, mas diferente dele. De uma forma geral, o funk e o rap nacionais chocam e causam estranheza, pois revelam, por meio da música e da dança uma lógica excludente e segregativa, violenta, mas que, na maior parte das vezes não é vista pela sociedade como um tudo, pois “enxergam com a lógica de que aquilo que não é visto, não existe.

---

<sup>23</sup> <http://letras.mus.br/rationais-mcs/63401>

Segundo Certeau (1994), a legitimidade de tal “denúncia” reside no fato de que é preciso dar a palavra às pessoas ordinárias, captar a inteligência prática das pessoas comuns e percorrer com atenção, os espaços de “micro-liberdade” e “micro-diferenças” em lugares nos quais táticas silenciosas e sutis insinuam e camuflam uma ordem imposta por intermédio e recursos impostos. Para Herschmann (2003, p. 70) tanto os bailes funks como os encontros/shows de rap constituíram/constituem “novas formas de recreação e de resistência cultural. Novos umbrais de adscrição identitária”. E completando essa questão da identidade é importante frisar que é sim uma busca identitária desses grupos sociais, mas essa afirmação identitária busca interações sociais com outros grupos como poderá ser visto no decorrer desta pesquisa. É importante ressaltar que no âmbito da presente pesquisa, a ideia de resistência não seria a mais apropriada para elencar a força presente no funk e no rap, porque mais importante que resistir é ressignificar a vida pela realidade vivida.

### 2.2.1 O funk (nacional)carioca

Sob a influência do movimento *Black Power* norte-americano e a explosão da música soul, que tinha na figura de James Brown o seu principal representante, nasce na década de 70 do século XX, o funk carioca. Surgem nesse momento os “bailes da pesada”, expressão máxima do então chamado Movimento Black Rio. Esses bailes eram promovidos, inicialmente, por Big Boy e Ademir Lemos, na casa de shows Canecão, e recebiam milhares de jovens das camadas populares em busca de diversão a preços acessíveis.

Quando a administração do Canecão passou a privilegiar a MPB, os bailes da pesada foram levados para a zona Norte, onde a maior parte dos frequentadores residiam. Para manter os grandes bailes, que algumas vezes chegavam a reunir mais de dez mil jovens num mesmo clube, algumas empresas colocavam individualmente um sistema de som gigantesco. As “equipes” conseguiam reunir em um único baile cerca de cem alto-falantes empilhados, formando enormes paredes. Essas “equipes” tinham nomes como “Revolução da Mente”, inspirado no *Revolution of Mind* de James Brown, ou “*Soul Grand Prix*” e “*Black Power*” (HERSCHMAN, 2000, p.40).

A grande repercussão pública fez com que acontecesse o primeiro ato de hostilização aos participantes de bailes que foi a migração dos eventos da Zona

Sul da cidade, habitada pelas classes média e alta, para a periferia. No início dos anos 1980 a febre do funk foi diminuindo, ganhando popularidade a batida Miami Bass. O Miami Bass é uma batida importada do rap norte americano. O termo “batida” significa, no linguajar musical, um tipo de acompanhamento rítmico, tendo como síntese uma célula básica que se repete, o que torna a música monotônica, minimalista.

Até este momento, as músicas veiculadas nesses bailes eram quase que maciçamente em inglês, e uma vez que incompreendidas pelo público, passaram a ser substituídas por frases com sonoridade semelhante em português, embora com sentido completamente diferente. Esse tipo de apropriação criativa ficou conhecida como "melô" e os exemplos são muitos: "you talk too much" deu lugar a "taca tomate" (melô do tomate) e "I'll be all you ever need" transformou-se em "ravioli eu comi" (Herschmann, 2005). Mas, o grande hit aconteceu com a transformação do refrão "Whoomp! There it is" em "Uh! Tererê!", na primeira metade da década de 1990, que extrapolou o universo funk e ganhou as ruas. Virou hino de torcida de futebol ("Uh! Tererê! Sou Flamengo até morrer") e jingle de campanha política para a prefeitura do Rio de Janeiro em 1996 ("Uh, tererê, vote no PT"). É importante ressaltar que essas “reapropriações” ou “bricolagens, ou ainda essas ressignificações para se aproximar mais da teoria bakhtiniana continuam a ser uma característica do funk, pois este buscou e busca referências em diferentes universos e utilizava um mesmo material para diferentes versões e remixagens.

O funk carioca se constituiu como uma expressão marcante do universo dos jovens, em especial dos moradores dos espaços populares. Está entre as suas principais opções de lazer, lugar de encontros e afirmação de identidades. De acordo com Medeiros (2006), trata-se de um fenômeno tipicamente carioca, que chega a reunir até dois milhões de jovens por final de semana em cerca de setecentos bailes na cidade. No baile, verifica-se a continuidade entre música e movimento na qual a dança se apresenta como manifestação corporal correlata ao impacto do som sobre o público. A relação com o corpo dos jovens está na cadência que acompanha o ritmo, na explosão de sexualidade e fruição que algumas letras do batidão/pancadão exploram, reafirmando uma importante forma de expressão que também passa pela corporalidade.

Inicialmente identificado às classes populares, o funk aos poucos foi incorporado ao cotidiano não só da capital carioca, pois foi transformado em um produto comercializável e rentável, ao ser apropriado pela lógica do mercado. Versatilidade e funk caminham lado a lado desde que este estilo musical chegou ao Brasil. Foi também devido a essa união que o funk, nascido nos EUA e exportado para o Brasil na década de 1970, sofreu apropriações e traduções locais de tal maneira que se transformou num outro estilo, chamado por alguns autores de "funk carioca", para diferenciá-lo do funk americano (HERSCHMANN, 2005; VIANNA, 1988).

Para Ferreira *et al* (2010) a popularização do funk acontece no quadro da indústria cultural, que faz desta prática produto de consumo, num sistema de retroalimentação em que a paixão por elas é também utilizada com fins comerciais, provocando o seu alastramento. Mas, de acordo com Herschman e Lerner (1997) trata-se de uma convivência entre a implantação de códigos sociais por vezes forçados pelos governos e sistemas econômicos e uma resistência popular, traduzida por uma conduta malandra e com um sorriso matreiro que também pode ser entendido como uma interpretação ou reapropriação, à sua maneira, de tais regras. E dessa forma, mais do que um movimento de resistência o que se tem são novas formas de se afirmar, reafirmar e ressignificarem-se e revalorarem-se socialmente.

A década de 90 do século XX, entre outras coisas, foi marcada pela nacionalização completa do funk, iniciada com o lançamento em 1989 do disco Funk Brasil 1, pelo DJ Marlboro (Guedes, 2005). As letras começam a ser cantadas em português e a trazer questões do cotidiano dos espaços populares. O Rap da Felicidade, por exemplo, cantado pelos MCs Cidinho e Doca, tornou-se um sucesso nacional com o refrão "Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci /e poder me orgulhar /e ter a consciência que o pobre tem seu lugar".

Nessa mesma década, as letras de funk passam a abordar também dentre outros temas a questão da vida na favela, com seus dissabores e desejo por uma vida que seja vista e respeitada como também parte da sociedade na qual se insere. Porém, é importante dizer, que não é só em relação à temática que o funk é diverso, esta característica é também percebida em várias modalidades nas quais o

funk também se materializa como é caso do funk gospel, do funk *melody*, do funk pancadão, do proibidão, funk ostentação, dentre outros. Não se busca aqui fazer um detalhamento de todos os outros estilos que se encontram abarcados pelo funk, mas mostrar que este é uma linguagem e, por isso, sofre transformações no tempo e no espaço, o que da “legitimidade” a esses outros gêneros existentes dentro e que nasceram de um mesmo gênero em comum.

Assim, vê-se que o funk gospel se mostra como um veículo de comunicação a “serviço” das ideologias presentes nas igrejas neopentecostais e que se encontram massivamente espalhadas não só por todo o país bem como dentro das comunidades e muitas vezes funcionam não só como uma busca pela fé, mas também uma forma de lazer e socialização e que traz acalento e conforto perante às adversidades enfrentadas no dia a dia da comunidade. Sobre o funk melody, sabe-se que esta é uma modalidade mais palatável e que, por isso, mais fácil de ser aceita e veiculada pela mídia, como nomes cita-se Claudinho e Bochecha, Mc Leozinho, Amilcka e Chocolate, MC Leonardo dentre outros.

É também na década de 90, que acontece mais uma forma de segregação e criminalização desse movimento, pois em outubro de 1992, mais precisamente no dia 18, o Jornal Nacional, dedicou boa parte do seu tempo relatando e veiculando imagens de uma confusão generalizada na Praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, ocorrida em um domingo ensolarado.

Rapidamente as gangues tomam conta da areia. Uma parede humana avança sobre os banhistas. Pavor e insegurança. Sem que se saiba de onde começa uma grande confusão. O pânico toma conta da praia. As pessoas correm por todas as direções. São mulheres, crianças, pessoas desesperadas à procura de um lugar seguro. A violência aumenta quando gangues rivais se encontram. Este grupo cerca um rapaz que cai na areia e é espancado. A poucos metros dali outro bando avança sobre a quadra de vôlei. Os jogadores se afastam e cercam as barracas para proteger mulheres e crianças. Dois policiais, apenas dois, chegam até à areia. Eles estão armados mas parecem não saber o que fazer com tanta confusão e correria. Perto dali um rapaz ignora a chegada dos policiais e aproveita o tumulto para roubar. Ele se abaixa, pega uma bolsa de praia e corre (HERSCHMANN, 2000, p.95).

Embora, nos dias seguintes, esse episódio tenha tido repercussão nacional e internacional e atribuído à “galera do funk”, sabe-se que esse não é um

acontecimento novo e tampouco inusitado. Os arrastões deram uma grande visibilidade aos funkeiros, entretanto de forma negativa. Depois da associação feita entre os arrastões e as galeras do funk, a mídia voltou a sua atenção para o movimento funk, porém o que foi explorado pelos meios de comunicação neste momento não foi o caráter festivo dos bailes, mas sim as brigas e a violência que ocorria dentro e fora deles. Porém, é importante dizer que estudiosos como Vianna (1988) e Herschmann (2000; 2005), afirmam que embora tenha havido alguns furtos, essa não era a intenção dos responsáveis pelos “arrastões”, uma vez que buscavam “apenas” se divertir e ocupar um espaço que deveria ser de uso comum de todo cidadão carioca como também dos turistas.

o incidente foi noticiado histericamente pelos jornais e telejornais nacionais e internacionais, como se fosse um distúrbio de grandes proporções que ameaçava a “ordem urbana”. Esses arrastões tornaram-se uma espécie de marco no imaginário coletivo da história recente do funk e da vida social do Rio de Janeiro. [...] e a partir desse momento, tais fenômenos das periferias e favelas das grandes cidades quase desconhecidos da classe média, ganham inusitado destaque no cenário midiático (HERSCHMANN, 2000, p.95).

As matérias divulgadas pela imprensa foram configurando o funk como um movimento que incita e promove a violência e ameaçador da ordem urbana. E de acordo com Herschmann “cada vez mais o funkeiro foi sendo apresentado a opinião pública como um personagem “maligno/endemoniado”, e, ao mesmo tempo, paradigmático da juventude da favela, vista, em geral, como revoltada e desesperançada” (HERSCHMANN, 2000, p.101). O termo funkeiro, que antes era usado para designar os adeptos da música funk e frequentadores dos bailes, passa a ser sinônimo de marginalidade. Assim como as galeras passaram a ser vistas como gangues urbanas e a serem confundidas quadrilhas de alta periculosidade (FACINA, 2010, p.4)

No documentário Funk Rio, de 1994, Goldenberg dá voz a dois depoimentos de funkeiros que sentem no dia a dia essa criminalização em torno não só do funk , mas também dos negros, pobres e favelados.

Eu sou um cara negro, ele de cabelo enrolado. A gente vai pra Zona Sul, chega pra dá uma passeada na Zona Sul e nego acha

que a gente é ladrão. Por causa de que? Que é preto, é funkeiro, tá de cabelo enrolado e acha que a gente vai roubar eles. Coisa que não tem nada a ver. O que dá mais revolta na gente é por isso, a discriminação deles com a gente, entendeu? Acha que a gente é ladrão, isso e aquilo. Coisa que não tem nada a ver com a gente. O que me dá mais revolta é isso. [...] Se a gente for trabalhar de cabelo enrolado, chegar de cabelo enrolado pra arrumar um serviço eles não aceitam porque sabe que a gente é funkeiro e acha que a gente é ladrão, vagabundo coisa que não tem nada a ver. Se você chegar no serviço hoje em dia falar que é funkeiro, que gosta de curtir funk, aí eles tem aquele preconceito “ah pô deixa disso, funk é só pra bandido, pra ladrão”, coisa que não tem nada a ver. Eu acho que essa discriminação não é só por causa do funk, é por causa da cor em si. Mas isso é uma coisa que a gente supera. Antigamente o samba era discriminado, hoje em dia é cultura nacional. O funk vai ser a mesma coisa. Então eu acho que racismo... eu sou muito superior para dá trela pra racismo. Eu acho que todo crioulo deve pensar desse jeito (GOLDENBERG, 1994)

Dentre todas as vertentes, a que mais parece incomodar é, sem sombra de dúvida, o que é denominado de funk proibidão, pois este faz apologia ao tráfico de drogas e à criminalidade e violência. Esses funks fazem referência às principais facções que controlam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro: o Comando Vermelho (CV), o Terceiro Comando (TC) os Amigos dos Amigos (ADA). E apresentam um cenário brutal, com questões de um cotidiano marcado pela violência, mas, ao mesmo tempo, e em contrapartida apontam para uma maneira peculiar de, através da música, transformar a crueldade vivida e percebida em diversão. O funk proibido de facção ficou conhecido no final da década de 90. Porém, o seu processo de formação teve início a partir de 95, com os raps de contexto, que retratavam temas polêmicos, como o contexto de violência nas favelas cariocas, assim como o preconceito sofrido por seus habitantes.

De acordo com Vianna (1988), o proibidão dentre outras coisas foi só uma maneira encontrada pelas autoridades em criminalizar e incitar a violência e preconceito contra o funk e conseqüentemente contra aquele que se denomina por funkeiro como pode ser visto no trecho *ele era funkeiro, mas era pai de família*<sup>24</sup>. Este pequeno verso mostra exatamente uma das formas de segregação e não respeito por aqueles que fazem parte do movimento de forma direta, como por exemplo, os MCs, DJ's, dançarinos entre outros ou de forma indireta, apenas

---

<sup>24</sup> MC Marcinho, Era só mais um silva, em <http://letras.mus.br/mc-marcinho/295798/>, acessado em 10/07/2015)

participando do baile. O uso da adversativa *mas* utilizada para ligar os dois períodos mostra exatamente o preconceito sofrido por aquele que se denomina funkeiro. Pois, mostra que apesar do sujeito em questão ser funkeiro, não o exime das suas responsabilidades enquanto pai, no sentido de ser não só progenitor, mas de toda responsabilidade que implica o ato de ser pai, de educar, de também trabalhar pra suprir as necessidades da família e que tinha nos bailes uma forma de diversão, de lazer.

Para Vianna,

o poder público, a mídia e os entendidos em cultura popular fizeram todo o possível para entregar o ouro (o ouro cultural produzido nas favelas) para o bandido. Quando eu fiz minha pesquisa de campo nos bailes funk, que resultou na minha dissertação de mestrado e no livro *O mundo funk carioca* (Jorge Zahar Editor, 1988), as festas eram realizadas em clubes como o CCIP de Pilares, o Cassino Bangu ou o Canto do Rio. A música, quando começou a ser produzida na cidade, era totalmente independente dos “comandos”. Poderia ter continuado assim, se o poder público (com polícia também armada, algumas vezes dando tiros nos equipamentos) não tivesse fechado os bailes dos clubes, se os críticos musicais e as gravadoras não tivessem amaldiçoado o estilo (fortalecendo a pirataria), se o asfalto, por puro preconceito contra “som de pretos e pobres”, não tivesse tentado destruir a cultura que os favelados estavam criando por eles mesmos. O funk muitas vezes pediu socorro. Ninguém ouviu os discursos do DJ Marlboro, mesmo em reuniões dentro da Secretaria de Segurança Pública (eu estava com ele, na maioria dessas ocasiões), pedindo apenas que o funk fosse considerado cultura e não problema policial. Se o poder público tivesse escutado suas palavras, o funk carioca poderia ser hoje a música da paz na cidade. Teria força para isso: afinal, os bailes que tocavam 100% de música importada em 1988 agora não tocam 100% de música nacional? Como ninguém percebeu a força que essa música tinha, e tem cada vez mais? Agora todo mundo se espanta com a existência dos proibições? Quanta hipocrisia! É a colheita do que foi plantado. Responsáveis: policiais, políticos, jornalistas (quanta matéria mentirosa sobre os bailes!), campanhas desgovernadas contra o que a elite diz que é “baixaria”. Mas ainda bem que o funk é mais forte que isso tudo. O proibido é apenas a banda podre de uma cultura vigorosa e que poderia ser totalmente do bem e da festa. A banda podre deve ser combatida. Mas dizer que todo o funk está podre – tentando exterminá-lo – é uma imbecilidade sem tamanho. É criar cada vez mais proibições, ou o território propício para a criação de muito mais proibições. Se todo mundo apoiar o lado bacana do funk – com medidas simples como dar segurança para os bailes (a polícia, em vez de fechá-

los, bem que poderia protegê-los) – essa música ainda poderá ajudar a tirar o Rio desses tempos negros que estamos vivendo, tornando-se uma das maiores fontes de orgulho carioca, a cara da alegria de toda a cidade (2025, sn.)

Já Herschmann (2000) parece não ter intenção de banir o proibidão do mundo funk, uma vez que para o mesmo este gênero também tem seu valor, pois este conta/narra fatos que fazem parte do cotidiano da favela, pois é sabido que há em várias comunidades cariocas milícias e comando de traficantes que exercem uma forma de poder paralelo às formas oficiais de “segurança” e manutenção da ordem mantidas e legitimadas pelo Estado. Essas músicas trazem e divulgam uma história não oficial, que se passa nas entrelinhas da sociedade, pertencente a grupos específicos, que margeiam a fronteira da ilegalidade. Os funks de facção, por exemplo, são às vezes relatos de confrontos, com nomes de presos, lembrança de antigos líderes, informações sobre cisões dentro da facção, que se perdem no dia a dia.

Um dos primeiros proibidões a ganhar visibilidade e chocar a sociedade do asfalto (referência àqueles que não são moradores das favelas) foi o “Rap do Comando Vermelho”, funk realizado a partir da música “Carro Velho”, sucesso da axé music, interpretado pela cantora baiana Ivete Sangalo. [...] *Cheiro de pneu queimado/ carburador furado/ e o X-9 foi torrado/ Quero contenção do lado/ tem tiro no miolo/ e o meu fuzil tá destravado(...)*. Neste trecho, por meio de uma linguagem bastante metafórica, repleta de gírias, percebe-se que há claramente o relato de que alguém foi morto por ter provavelmente traído a facção da qual faz parte. Este funk chocou a sociedade por apresentar/revelar as práticas escusas com as quais se consegue manter o poder de comando de uma determinada favela. Assim, tem-se o relato da morte de alguém através do que é denominado por micro-ondas. Este método é considerado como de extrema crueldade, pois colocam a vítima, na maioria das vezes ainda viva, dentro de carcaças de pneus superpostas e ateiaram fogo. No caso da canção acima, quem foi morto foi o X-9 (delator). Dessa forma, o sujeito estético narra o extermínio de um delator, pois este ajudou a colocar um policial infiltrado no coração da facção (tem tiro no miolo) e por isso mereceu ser “apagado”.

O proibidão, dentre outras coisas, retrata o universo de facções que estão em constante disputa pelo domínio, defesa e manutenção de territórios seja com a

polícia ou com uma facção rival e têm no conflito a sua tônica, e por isso utilizam vocábulos relacionados ao contexto de guerras, ao potencial bélico, nomeando as aquisições das mais potentes armas do grupo e ofensas aos rivais. Há MC's que não fazem parte de facções, mas que compõem proibições, pois estes retratam a realidade dos morros, como é o caso do funk os "Dez mandamentos", de autoria de Cidinho e Doca, que não fazem parte de nenhuma facção, e são autores de outros funks que em nada se identificam com os proibições.

*Vou falar agora, vê se não bate biela//Os dez mandamentos que tem dentro da favela//O primeiro mandamento é não "cagüetar"//"Caguete" na favela não pode morar//O segundo mandamento, já já eu vou dizer//Com a mulher dos amigos não se deve mexer//O terceiro mandamento, eu vou dizer também É levar "no brindão" e não dar volta em ninguém//O quarto mandamento, não é difícil de falar//Favela é boa, a escola, mas não se deve roubar//O quinto mandamento, boladão estou Vou rasgar de G3 o safadão do encharcador//(Tá no esquema? Então vai!)//O bonde é do espelho//O gato é preto, a chapa é quente//E o comando? (Bota pra cantar, vai!)//O bonde é do espelho//O gato é preto, a chapa é quente//E o comando?//Aonde eu nasci, tem que saber viver//Estou me referindo a minha C.D.D.//Malandro desde pequeno, sempre em busca da paz//Nós somamos, dividimos, mas sumimos jamais//A nossa união é coisa natural//E a simplicidade é mesmo divinal//Mas se tu tá de mancada, você vai virar raiz//Peixe morre pela boca//Só pra tu se ligar, eu vou dizer como é que é//Coração de vagabundo bate na sola do pé//E se o gato passar, não se assuste não//E se a chapa esquentar (vagabundo!), é cobrança irmão//E se tu quer jogar, vê se joga no espelho//O gato é preto, a chapa é quente e o comando//O bonde é do espelho//O gato é preto, a chapa é quente e o comando<sup>25</sup>*

O funk pornográfico, para alguns como MC Leonardo (presidente da APAFUNK), é considerado como uma das vertentes do proibidão e embora, haja alguns funks mais eróticos que conseguem romper as barreiras do tabu e do preconceito como é o caso das músicas de Mr Catra, Gaiola das Popozudas, MC Serginho, Tati Quebra Barraco, Deize Tigrone, entre outros, no geral, o proibidão seja ele o que faz apologia à violência, tráfico ou sexo, para o referido MC nada mais é do que uma expressão da vida nas comunidades e, segundo ele

---

<sup>25</sup> CIDINHO E DOCA, Os Dez Mandamentos, <http://letras.mus.br/cidinho-e-doca/1165534/>.

Eu jamais cantei alguma coisa que uma senhora e uma criança não pudessem ouvir no mesmo local. Só que eu não posso cobrar esta responsabilidade de todas as pessoas que dançam funk, porque cada um tem a sua vivência, e é a sua vivência que tem que estar no microfone [...] é uma burrice querer que o funk cumpra a responsabilidade social somente se tiver letras mais politizadas. É uma covardia cobrar isso do funk, porque você está cobrando de quem não teve nenhum tipo de social em suas vidas. Você tem que cobrar dos que se dizem universitários. Por que o sertanejo universitário não fala dos problemas do sertão? Muitos moleques têm 50 palavras no vocabulário: 25 é gíria e 25 é palavrão. Mas ele tem direito de falar pela Constituição e de se expressar da maneira que ele bem quiser (FREIRE, 2013)

E ainda que haja até mesmo MC's de outros gêneros do funk como é o caso do MC Leonardo, entre outros que condenam esse gênero, o proibidão conseguiu vencer as barreiras e na grande maioria das vezes, via divulgação na rede, conseguiu e consegue ser ouvido, embora de forma bastante estigmatizada e ligada à questão da violência, do tráfico, das facções. Para corroborar essa imagem de violência, existiu também nos anos 90 do século XX, os famosos "Bailes de Corredor", Nesses bailes parte dos seus frequentadores se dividiam em duas galeras rivais que se confrontavam entre si durante a festa. Formava-se um corredor no meio da pista de dança e de um lado ficavam as galeras pertencentes ao "Lado A" e do outro as galeras que compunham o "Lado B". De acordo com Cechetto (1997, p.106), nessa configuração de baile, "os funkeiros dançam, ao mesmo tempo em que entoam estribilhos e gesticulam como forma de demonstrar sua hostilidade e a disposição para lutar. Pode se dizer que o objetivo de uma galera no baile de corredor é a invasão do território rival". Porém, ainda de acordo com a referida estudiosa e de outros nomes como Vianna (1988), Herschmann (1997; 2003) esses embates não visavam a eliminação do "alemão" (inimigo), a permanência dele no jogo parecia garantir o clima de excitação e de competição entre os membros das galeras.

Ainda nos referidos anos 90, surge estampado nas capas de vários jornais cariocas, um outro tipo de baile, o baile de comunidade. Este tipo de baile acontecia nas comunidades e ao contrário dos "bailes de corredor", neles não existiam confrontos entre galeras, isso porque o poder local das comunidades tomava conta da área. Isto ocorria porque as organizações do tráfico temiam que

brigas e confusões pudessem dar oportunidade para uma invasão policial ou um confronto com outros grupos rivais (HERSCHMANN, 2000, p.171).

Os bailes de comunidade eram considerados os mais pacíficos da cidade e a forte batida do funk ganhou o gosto dos jovens classe média da Zona Sul carioca. Assim esses bailes funk se tornaram a nova sensação e uma nova forma de lazer para um grande número de jovens das camadas médias da sociedade. Para Herschmann, foi durante este período que “produziu-se aquilo que muitos frequentadores e simpatizantes consideravam um “novo armistício cultural”, mas que os setores conservadores consideravam uma “perigosa” aproximação de classes, uma “promiscuidade” entre segmentos sociais (HERSCHMANN, 2000, p.103). O que no entendimento bakhtiniano por ser compreendido como cultura popular uma vez que traz o mesmo e o diferente no mesmo lugar. É a transgressão da ordem hierárquica que pode verificada pelo fato de unirem classes com valorações e recursos diferentes e muitas das vezes excludentes. É a burguesia da zona sul carioca “invadindo” o locus que lhes era “proibido”. Tal fato, amedronta a “elite”, pois esta teme que o poder relativamente estável que de uma certa forma são detentores, transforme-se e instaure novas possibilidades de se pensar a sociedade.

E dessa forma, vê-se novamente o funk na berlinda e grande parte da mídia corroborou com essa nova campanha de criminalização, agora contra esses tipos de bailes funk, especialmente os realizados na Zona Sul. As reclamações mais comuns entre os moradores desta zona nobre da cidade eram de “perturbação a ordem”, devido ao barulho provocado pela música alta durante toda a madrugada e a baderna feita pelos funkeiros na saída dos bailes. Além desses fatos, existiriam também houve acusações mais graves como de ligação com o tráfico de drogas e que o funk fazia parte do crime organizado e que os bailes eram promovidos pelo tráfico local. Nesse contexto, liga-se o funk ao aliciamento de jovens para o mundo do crime.

Entretanto, mesmo com toda adversidade, o funk continuou forte na periferia da cidade, chegando aos anos 2000 com uma nova cara. Os chamados funks eróticos ou sensuais começaram a se destacar, com letras de duplo sentido e forte apelo sexual. A novidade é a entrada maciça das mulheres nesse universo: surgem figuras como Tati Quebra-Barraco, Deize Tigrona e a Gaiola das

Popozudas, MC Pocahontas, Bonde das Maravilhas entre outros nomes. Sob a forma do escracho, essas músicas trazem a livre manifestação do desejo feminino, assumindo uma liberdade de expressão quanto ao sexo até então só permitida aos homens. E ainda que para alguns essas vozes femininas reproduzam a lógica da mulher como objeto sexual, conforme visto acima, essas vozes femininas clamam não somente pelo direito ao prazer sexual, mas gritam pelo seu direito à voz, à sua liberdade e também contra uma dominação machista e patriarcal. A batida que embala os bailes funk do início do século XXI é denominada por “tamborzão”, uma mistura de baixo de *miami bass* e atabaques, base do funk ainda nos dias de hoje. Abaixo alguns exemplos de canções que mostram por meio do escracho e palavras vulgares a força dessa “nova” voz do funk.

*E aí meu parceiro Ratinho, aqui é a Mulher Filé/A onda do momento é engatar a ré/Quer aprender a dirigir, eu te ensino como é/Quer aprender a dirigir, eu te ensino como é/Primeiro eu pisco pisco e depois entro de ré/Primeiro eu pisco pisco e depois entro de ré./Pisco pisco pisco pisco/Pisco pisco pisco e depois entro de ré/Quer aprender a dirigir, eu te ensino como é Vem piscando, vem piscando/Junto com a Mulher Filé<sup>26</sup>*

*Eu vou tocar uma sirica/E vou gozar na sua cara!/"Vombora" embora pardal!/Eu vou chupar sua piroca/E vou tomar varias linguadas!/Vai mamada! Vai mamada!/Eu vou tocar uma siririca!Eu gozar na sua cara!Vai mamada! Vai mamada!Eu vou dar minha buceta bem devagarinho Mas o que eu quero mesmo é piroca no cuzinho/Abre as pernas! Não se espanta!Vem gozar na minha garganta!Vai potranca! Vai potranca!Eu vou chupar sua pirocaE vou tomar varias linguadas!Vai mamada! Vai mamada<sup>27</sup>!*

*E aí, seu otário,/Só porque não conseguiu foder comigo/Agora tu quer ficar me difamando, né?/Então se liga no papo,/No papo que eu mando./Eu vou te dar um papo,/Vê se para de gracinha./Eu dou pra quem quiser,/Que a porra da boceta é minha!/É minha! É minha!A porra da boceta é minha!É minha! É minha!/A porra da Se liga no papo,/No papo que eu mando:/Só porque não dei pra tu/Você quer ficar me exclamando./Agora, meu amigo,qVai tocar uma punhetinha,qPorque eu dou pra quem quiser,qQue a porra da*

---

<sup>26</sup> MULHER FILÉ, A instrutora. Link: <http://www.vagalume.com.br/mulher-file/a-instrutora.html#ixzz40RRAqFzp>

<sup>27</sup> TATI QUEBRABARRACO, SIRIRICA. <https://www.letras.mus.br/tati-quebrabarraco/322804/>.

*boceta é minha/É minha! É minha!/A porra da.../É minha! É  
minha!/A porra da boceta é minha!qÉ minha! É minha!/A porra  
da boceta é minha!qÉ minha! É minha!/A porra da.../Eu vo te  
dar um papo/Vê se para de gracinha/Eu do pra quem  
quiserq/Que a porra da boceta é minha/É minha! É minha!/A  
porra da boceta é minha!É minha! É minha!/A porra da/Se liga  
no papo,/No papo que eu mando:  
Só porque não dei pra tuqVocê quer ficar me  
exclamando./Agora, meu amigo,/Vai tocar uma  
punhetinha,/Porque eu dou pra quem quiser,/Que a boceta é  
minha!/É minha! É minha!/A porra da boceta é minha!/É  
minha! É minha!/A porra da boceta<sup>28</sup>*

O funk é ritmo nascido da mistura do subúrbio e das favelas do Rio de Janeiro que se reinventa e que não se resume só a um estilo musical, mas é considerado um movimento cultural que invadiu as casas das famílias brasileiras. Lopes (2010, p.21) afirma que “o funk carioca é uma música, uma linguagem e uma cultura, pois é, sobretudo, uma prática social historicamente situada: uma forma de cantar, de expressar, de construir, de vivenciar e de sentir o mundo”. Porém, esse movimento sempre foi criticado e questionado quanto a seu valor artístico-cultural.

E tanto a questão da criminalização como a discussão do funk ser entendido como um movimento estético-cultural continuam em pauta. Recentemente, mais precisamente, no dia 06/07/2015, o juiz Marcos Augusto Peixoto, da 37ª Vara Criminal do Rio, na contramão de grande parte da sociedade civil bem como do poder legitimado socialmente, na figura da polícia militar, classificou os funks chamados de "proibições" como manifestação artística ao rejeitar uma denúncia publicada na data supracitada contra Paulo Martins de Oliveira de 26 anos por apologia ao tráfico. O acusado havia sido detido em maio de 2013, na Zona Sul, por PMs na comunidade do Morro do Chapéu da Mangueira, por estar escutando proibidão em uma praça pública com amigos. Ele foi encaminhado para uma delegacia ao confirmar que o pendrive no qual estavam gravadas as músicas era seu.

O referido juiz não acatou a denúncia do Ministério Público que pediu uma pena alternativa como o pagamento de cestas básicas e para respaldar sua

---

<sup>28</sup> GAIOLA DAS POPOZUDAS, A porra da buceta é minha.)  
<http://www.gaioladaspopozudas.com.br/home.html>

decisão ele alegou que a criminalização do proibidão tem como “fundamento e objetivo [...] o cerceamento à liberdade de expressão do outro, do diferente” no caso, o morador da favela e comparou o proibidão às canções compostas na ditadura por Chico Buarque Holanda. Tal fato teve bastante repercussão, principalmente na mídia, que não só noticiou o fato, mas como também parece ter fomentado o caso, como por exemplo, o jornal O Globo, que ao veicular a notícia abre espaço para discussões necessárias sobre qual o limite entre liberdade de expressão e apologia ao crime, mas ratifica que o trecho mais repercutido é o que fala sobre a comparação com Chico Buarque, que nos dizeres do jornal

a comparação entre o autor de “Apesar de você” e nomes como MC Smith e MC Orelha embaçou todos os demais aspectos da discussão. O GLOBO conversou com artistas e pensadores da cultura e da segurança para ampliar a compreensão sobre o significado desse episódio — da prisão à sentença (LICHOTE, 2015).

Para o delegado Zacone, que foi ouvido pelo jornalista para a citada reportagem, o problema acontece no cerne do conceito jurídico de “apologia ao crime” que no seu entender é anticonstitucional, pois a Constituição de 1988, ao instituir a liberdade de expressão, não acolheu o crime de apologia.

Não vejo como a simples expressão de uma realidade (a violência do crime nas favelas) possa ofender a segurança pública — diz Zaccone, lembrando que Bezerra da Silva fazia algo muito parecido e não era considerado apologia ao crime. — Quando Wagner Montes usa uma concessão pública na TV para mandar a “poliçada partir para cima”, e começamos a ter aumentos de autos de resistência (morte cometidas pela polícia em ação), não se pode responsabilizar o apresentador, se alega a liberdade de expressão. Wagner Montes não ofende a segurança pública, mas um rapaz ouvindo proibidão, sim. É curioso. Para o delegado, o problema de violência que se mostra nesse funk se origina na política de drogas. O proibidão seria, portanto, não causa, mas reflexo. Para se ter um crime, pressupõe-se que existe um bem jurídico protegido. No homicídio, é a vida. No roubo, é o patrimônio. O que se protege no crime da apologia? O Código Penal presume que é a paz pública. Mas o que abala a paz pública não é o proibidão, é a proibição. É o proibicionismo que cria as facções, a violência. Não tem ninguém de fuzil tomando conta de choperia ou farmácia, lugares que vendem drogas legais. Ou seja, além de expor as pessoas da favela a uma realidade, o Estado ainda quer penalizá-las por narrar essa realidade (LICHOTE, 2015).

A referida reportagem gira em torno de se o proibidão é de fato apologia ou se é realmente arte, e dentre as várias falas apresentadas, outra que se mostra bastante pertinente é a opinião de Salles que é doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e um dos criadores da Festa Literária das Periferias (Flupp), Segundo ele,

negar ao proibidão o estatuto de arte ‘parece uma posição tão equivocada quanto as que não reconhecem algumas obras das artes plásticas como tal’. Num caso e no outro, talvez falte menos valor estético à manifestação artística que repertório ao observador. Para reconhecer o funk ou a instalação como arte, é preciso conhecer e entender também o contexto, a história, a dinâmica e as finalidades de sua produção. No final das contas, a pergunta é ‘quem legitima as formas de arte, quem detém esse poder?’. O proibidão é uma forma de arte nascida de condições precárias, hostis e contraditórias, mas que narra com precisão e complexidade uma determinada experiência. Além disso, quando toca, ninguém fica parado (LICHOTE, 2015).

No início dos anos 10 do século XXI, mais precisamente por volta de 2009/2010, o funk novamente se reinventa, e agora, surge o chamado Funk Ostentação que dentre várias “inovações” traz também um deslocamento no eixo geográfico, pois este gênero, “nasce” na região da Baixada Santista no estado de São Paulo. Com os mesmos elementos rítmicos e melódicos, o Funk Ostentação se diferencia do funk carioca por fazer propositadamente uma apologia explícita ao consumo através de suas letras, não que isso já não existisse no gênero musical em questão, mas agora é especificamente sobre o assunto, do início ao fim. Com uma linguagem própria, os MC’s chamam carros de luxo de “naves”, e ressaltam a todo instante em suas canções, que é importante ostentar o “kit”, expressão que define os acessórios do vestuário que são tênis, bermuda, camisa, anéis e colares, óculos escuros e boné. Roupas da Oakley e tênis da Nike ou da Adidas estão entre os mais citados nas letras, como pode ser visto nesse trecho da música “Tá patrão” de MC Guimê

*Abotoa sua polo listrada da um nó no cardaço do tênis da Nike//Joga o cabelo pra cima ou põe um boné que combina com a roupa//A picadilha pode ser de boy mas não vale esquecer que somos vida loca//As mais top vem do nosso lado ficam surpresa ganha mó moral//Se o Paparazzi chega nesse baile amanhã o seu pai vê sua foto*

*no jornal//Portando kit de nave do ano, essa é a nossa condição//Olha só como que o bonde tá...//Tá pa... Tá pa... Tá patrão//Tá pa... Tá pa... Tá patrão//Tênis Nike Shox, bermuda da Oakley, camisa da Oakley olha a situação (2x)<sup>29</sup>*

O funk ostentação além da influência carioca tem inspiração também no rap americano, fato que pode ser percebido principalmente nas imagens dos videoclipes veiculados, na grande maioria das vezes, pela internet via youtube e também no visual. Em uma reportagem veiculada pela Revista Época em setembro de 2012, Essinger diz que ‘o visual dos funkeiros sempre foi inspirado nas estrelas do rap americano, mas isso nunca foi tema das letras no funk carioca. Para Essinger, o sucesso do funk ostentação pode ser atribuído entre outras coisas com a tradição da cidade paulistana de escutar hip-hop americano que é bastante diferente do nacional. De acordo com Sanches (2014),

O funk-ostentação é hip-hop. Não estou dizendo que o hip-hop resume-se à ostentação. Mas que o funk-ostentação tem a ver com a tendência do rap que glamoriza o estilo PIMP (Cafetão/Proxeneta). O PIMP é o estilo gangsta na versão século XXI, que renovou e reatualizou a linhagem iniciada nos fins dos anos 1980 por Ice T, ampliada por 2 Live Crew, aprofundada por N.W.A., aprimorada por Dr. Dre e Snoop Dogg, tomando um caminho sem volta com 2pac e Notorious B.I.G. O estilo PIMP foi muito bem defendido por 50 Cent em seu disco de estreia de 2003, *Get Rich or Die Tryin'* (Fique rico ou morra tentando), e ele conseguiu, é o típico self made man.

Sanches (2014) diz ainda que em 2013, 50 Cent lançou o clip *We UP* e que tal feito reafirmou a tendência de ostentação, ao exibir imagens de mulheres, joias, carros e marcas o que tem bastante semelhança com o funk ostentação. Porém, faz uma ressalva, aludindo para o fato de que

a ostentação, as excentricidades não se limitam aos artistas dos gêneros ‘malditos’, melhor dizer amaldiçoados, como ‘não-música’. Então, a excentricidade e a ostentação estão presentes no rock, em outros gêneros musicais e em outras artes, típico da performance da celebridade. Em 2013, 50 Cent lançou o clipe de “We Up”, com Kendrick Lamar – a nova revelação do rap

---

<sup>29</sup> Disponível: <http://www.vagalume.com.br/mc-guime/ta-patrao.html#ixzz3hQ4dWflw>.

estadunidense-, reafirmando a tendência, ostentando mulheres, joias, carros, marcas. Interessante que a semelhança do sertanejo arrocha com o estilo PIMP não é mera coincidência, é pura ostentação. E a ostentação, as excentricidades não se limitam aos artistas dos gêneros “malditos”, melhor dizer amaldiçoados, como ‘não-música’.Então, a excentricidade e a ostentação estão presentes no rock, em outros gêneros musicais e em outras artes, típico da performance da celebridade. Por exemplo: Nick Mason e suas Ferraris; os carros de Nikki Sixx; Frank Sinatra e a Máfia; a oração de Janis Joplin por uma Mercedes Benz.

Para Sanches (2014), a proximidade entre o rap americano e o funk ostentação encontram-se em vários pontos, como, por exemplo, entorno da música que é feita para dançar, o uso da antifonia (que é o chamado e resposta), as bases sampleadas e programações, as rimas que na grande maioria das vezes é em primeira pessoa, caracterizada pelo improvisado e com tom jocoso. Os MC’s e DJ’s, dançarinos e público, no geral, são negros e de classe baixa, marginalizados e que cantam por meio de crônicas e narrativas, o cotidiano na favela. E, para a grande parte, principalmente, de jovens moradores da “perifa”, no linguajar próprios deles, suas moradias apresentam uma maior probabilidade de morrer antes da velhice, por problemas de falta de estrutura básica como também pela presença quase constante da violência, o que ratifica o lema ‘viver pouco como um rei e não velho como um zé’(SANCHES, 2014).

Figura 11: 50 cents e suas mulheres<sup>30</sup>



<sup>30</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UDApZhXTpH8>. Acessado em 27/07/2015.

Figura 12: Rolls Royce<sup>31</sup>



As figuras 11 e 12 são de cenas do clipe PIMP, de 50 Cent e Snopp Dogg, recortadas com 1 minuto e 23 segundos de clipe e 1 minuto e 29 segundos, respectivamente, e que ratificam os dizeres de Sanches sobre algumas aproximações entre o atual rap norte americano e o funk ostentação. A figura 1 mostra o rapper 50 Cent chegando a uma mansão a bordo de um grande carro acompanhado de belas mulheres, sensualmente vestidas. A figura seguinte mostra em uma tomada de frente, um *close*, do carro em questão – um Roll Royce. Ou seja os signos escolhidos para o clipe são luxuosos e demonstram poder, status, e em uma visão machista de mundo, esses elementos trazem consigo belas mulheres.

Figura13: Cena do clipe “Tá patrão”<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UDApZhXTpH8>.

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hKHbJEBrpKY>.



Na figura acima, tem-se uma cena do clipe “Tá Patrão”, de MC Guimê um dos nomes do funk ostentação paulistano. Na cena, Guimê de boné e óculos de sol (elementos do kit) aparece dirigindo um camaro, que é um dos carros de luxo vendidos no Brasil, e em primeiro plano aparece um close do corpo de uma moça de vestido curto e justo vermelho e com algo que parece um celular na mão. Mas, é importante ressaltar que embora imagens acima evidenciem as aproximações apontadas sobre as semelhanças entre o funk ostentação e o rap norte-americano, esses movimentos culturais pertencem a países diferentes e, portanto, com realidades diferentes, e isso também pode ser visto nas figuras, pois enquanto 50 Cent chega a uma mansão, Guimê passeia por uma rua aparentemente normal de um bairro classe média baixa, percebido pelos carros estacionados ao fundo, protegidos por uma grade em um estacionamento aberto.

Dessa forma, mais do que apontar as semelhanças entre o hip hop norte americano e o funk, é preciso assinalar, que a cada nova cronotopia, um novo homem (AMORIN, 2006). E, com isso, tem-se que com o surgimento de uma nova era, de novos tempos, não é de se surpreender que surjam estilos musicais como este, o da ostentação, pois, os ritmos surgem de acordo com o vivido em cada época e expressam justamente aquilo que está mais fortemente marcado na sociedade contemporânea. Ou seja, uma das características da sociedade capitalista é o que você tem em valores e bens materializados. Porém, é interessante verificar que no funk ostentação, assim como no funk carioca e no rap nacional, há uma necessidade de sempre se referenciar as origens dos MC's, Tal

fato pode ser visto em várias canções e até mesmo na escolha dos nomes artísticos, como foi com o MC Daleste.

Daleste nasceu na Penha, Zona Leste da capital paulistana, sob o nome de Daniel Pedreira Senna Pellegrine, e a adoção do nome artístico Daleste é uma referência direta às suas origens, uma vez que Zona Leste de SP é caracterizada por ser moradia de pessoas mais simples e humildes, mas isso não quer dizer que não haja bairros bastante valorizados na zona leste, assim como na conceituada Zona Sul há também favelas. Os trechos de algumas músicas abaixo buscam ratificar o que foi dito.

*[...] Nois é quebrada, nois é sul, norte e oeste, kelvinho e daleste, // Daleste e kelvinho, é nois, zona leste, iluminada por deus seja minha quebrada, Minha voz rola pelo ar, é nois que tá, nunca esqueci a minha origem, Peço a deus que seja iluminada, aonde cresci e fiz amizades, Eu amo minha quebrada, fexei com o certo e fui fortalecido, Desde menor, porquê aqui não cola verme, e se colar vai virar pó!<sup>33</sup>*

*[...] A picadilha pode ser de boy mas não vale esquecer que somos vida loca(...)<sup>34</sup>*

*[...] Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën // Ai nós convidada, porque sabe que elas vêm // De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100 // Kawasaky tem Bandit, RR tem também // Nós mantém a humildade // Mas faz sempre parar tudo // E os zé povinho que olha, de longe diz "que absurdo" // Invejoso se pergunta tão maluco o que que é isso // Mas se pergunta pra nós, nós responder "churiço" // Só comentam e critica, fala mal da picadilha // Não sabe que somos sonho de consumo da tua filha // Então não se assuste não, quando a notícia vier à tona // Ou se trombar ela na sua casa, em cima do meu colo, na sua poltrona [...]<sup>35</sup>*

---

<sup>33</sup> MC Daleste e MC Kevinho, “Eu amo minha quebrada”, <http://www.vagalume.com.br/mc-daleste/eu-amo-minha-quebrada.html>. Acessado em 31/07/2015).

<sup>34</sup> (MC Guimê, ‘Tá Patrão, <http://www.vagalume.com.br/mc-guime/ta-patrao.html>. Acessado em 29/07/2015).

<sup>35</sup> (MC Guimê, Plaquê de Cem. <http://letras.mus.br/mc-guime/contando-os-plaques-de-100/>. Acessado em 29/07/2015).

Ou seja, de acordo com os trechos apresentados, percebe-se que mesmo que os sujeitos éticos ou estéticos consigam adquirir artigos de luxo que muitas vezes somente a classe alta possui, estes não mudam seus estilos de vida, o que muda, para alguns, na maioria os MC's, DJ's, dançarinos, produtores musicais entre outros, é que agora o acesso a bens e artigos de luxo é mais facilitado. Porém, ainda que possam frequentar outros locais, locais que antes eram “proibidos” para o pessoal das comunidades, esses referidos sujeitos não querem trocar o local de moradia e tampouco a forma de falar, o que pode ser evidenciado entre outras, pela palavra *cardaço*, na música “Tá Patrão” e também no trecho *Ai nós convidamos, porque sabe que elas vêm*, da música “Plaque de cem” também de MC Guimê. Assim, pode-se dizer que o funk ostentação não é composto por pessoas que cantam sua realidade, visto que a maioria dos MC'S ou são moradores de comunidade ou pertencentes aos estratos mais baixos do que é denominado por classe C, mas cantam a realidade que almejam. E dadas as devidas diferenças entre o funk carioca e o funk ostentação, faz-se importante lembrar que São Paulo é o “coração” financeiro do país e conseqüentemente a analogia do capitalismo. Então, não é de se estranhar que o funk paulistano seja o funk ostentação.

Sobre o MC Daleste é importante dizer que sua carreira começou com músicas ligadas ao estilo “proibidão”, assim como a maioria dos funkeiros paulistanos, pois de acordo com Pereira (2010), esse era o estilo privilegiado e escutado na maioria das salas de aula da rede pública paulistana. Mas, depois abandonou o estilo carioca e tornou-se um dos principais nomes do funk ostentação. Porém, em 07 de julho de 2013, durante um show em uma quermesse no CDHU San Martin, no bairro São Marcos, em Campinas, SP, quase no fim do show, Daleste foi baleado e morto. Sua morte alguma repercussão, mas de acordo Vianna (2013), em sua coluna no jornal O Globo, apesar de ser um dos artistas de maior sucesso naquele momento no cenário brasileiro, com vídeos com mais de 2 milhões de visualizações, entre 750 mil resultados, em uma pesquisa realizada pelo pensador em questão, na internet, e

mesmo assim não houve mensagens de pêsames da presidência ou do MinC, como ocorre habitualmente em caso de mortes de artistas populares. Se a mesma coisa tivesse acontecido com músico “de boa família” durante show realizado em bairros

“nobres” não tenho dúvida: seria comoção nacional, com avalanche de tributos nos cadernos culturais. Não culpo jornalistas: a maioria não tinha a menor ideia do sucesso do MC Daleste. O funk paulistano é parte do mundo “invisível” da música mais popular hoje no país. Seu sucesso continua independente das instâncias tradicionais de consagração e divulgação que ainda vigoram na imprensa (VIANNA, 2013).

Ainda de acordo com Vianna (2013) na referida coluna, se “no Rio, o abandono/invisibilidade do funk foi o maior incentivo para a invenção do “proibidão”. Em São Paulo, onde a polícia passou a proibir bailes, há agora essa matança em série de MCs”. E, ainda segundo, Pereira que é pesquisador do programa Esquenta!, citado por Vianna na citada coluna, Daleste ‘Era hoje o maior ídolo da juventude de periferia de SP. Eu o conhecia bem, era um moleque bom, super alegre e que não tinha envolvimento com nada errado’. Para Vianna, Daleste, em uma música “autobiográfica” fez um “dos depoimentos mais contundentes sobre a realidade brasileira contemporânea. Enorme vontade de viver. Transcrevo a letra, para que mais gente possa “passar adiante” sua história, nossa tragédia”.

*quando comecei/ passava a maior dificuldade/ e lá em casa era fora de realidade/ é revoltante eu sei/ senti o gosto do veneno/ até os 13 anos de idade não tinha banheiro/ e lá em casa as paredes eram de madeira/ lembro como se fosse agora/ quando abria a geladeira, não tinha nada para comer/ a barriga vazia/ mas amanhã eu vou pra escola/ como na merenda/ sábado e domingo é difícil/ mas a gente aguenta/ mas a fome não é nada/ em relação ao principal/ nunca entendi porque não tive a família normal/ minha mãe e meu pai trabalhando/ e meu irmão na escola /minha irmã mais velha na faculdade /mas a vida é foda /tudo ao contrário meu destino aconteceu /mas entreguei tudo isso na mão de Deus /e hoje estou aqui, passando adiante /cantando minha história pra quem gosta de funk /muito obrigado pela atenção de todos vocês /o resto dessa história venho cantar outra vez /eu sou vencedor na porra do bagulho /sou funkeiro sim e disso me orgulho /levo no peito as cicatrizes do preconceito (DALESTE inVIANNA, 2013).*

O trecho explicita bastante a vida de grande parte da maioria dos MC’s sejam estes funkeiros ou rappers, e os escritos de Vianna, sobre a invisibilidade do funk e extensivo aqui ao rap, por este também fazer parte desta pesquisa e do mesmo grupo social do qual originou o funk, pois ainda que o funk e o rap sejam

gêneros bastante populares, continuam bastante invisíveis. E só para constar, o assassinato de MC Daleste ainda não foi solucionado. E que embora, tenha-se centrado bastante no eixo Rio-São Paulo, faz-se mister informar que o funk encontra-se disseminado pelo Brasil como um todo.

### 2.2.2 O rap (nacional) paulista

O que é chamado de rap advém do termo norte americano *rhythm and poetry*, é, dessa forma, constituído a partir dos elementos “ritmo e poesia” e, conforme foi visto, está vinculado a uma longa tradição histórica que revisita e reelabora cantos, danças e batuques da cultura negra africana desde o século XVI. Na esteira dessa tradição, o RAP surge na Jamaica e nos Estados Unidos na década de 1960, chegando ao Brasil no final dos anos 1980.

Em São Paulo, assim como no Rio de Janeiro, a partir da década de 70 do século XX, os bailes *blacks* também aconteciam e eram organizados por equipes como a Zimbabwe, Black Mad, Soul Machine, Harlem Brothers, Princesa Negra, The Brothers of Soul, Galotte, Coqueluche, Tranza Negra, Musicália e Os Carlos. Dentre todas essas equipes, uma das de mais destaque era a Chic Show, que fazia grandes bailes e contava sempre com um público notável. No início dos anos 80, aconteciam, na Praça da Sé, na Praça Roosevelt e na estação de metro São Bento encontros nos quais as pessoas se reuniam num primeiro momento para dançar *break* (MOREIRA, 2009). A estação São Bento era um ponto de encontro no qual as pessoas iam em busca de lazer e onde também aconteciam disputas entre os b-boys e as b-girls, e de acordo com Moreira (2009), em alguns momentos essa disputa entre dançarinos desencadeavam brigas, mas estas com o passar do tempo passaram a ser isoladas e esses encontros foram marcados pela competição sadia. O pernambucano Nelson Triunfo conforme visto acima é um nome relevante para o gênero em questão, o dançarino estava sempre presente nesses encontros e foi bastante influente no e para o break.

Triunfo participou de alguns grupos, entre eles o Invertebrados e o Black Soul Brothers. Este último grupo foi formado por Nelson e outros dançarinos a fim de acompanhar o trabalho musical de Miguel de Deus que discotecava para a equipe Black Soul, organizada por Moisés da Rocha, Sérgio Lopes e Eraldo Zani. Assim, em 1977, Miguel de Deus lançou o álbum Black Soul Brothers, de

tendência soul e funk, tendo Trinfo como coautor da canção “Mister Funk”. Depois de vários apresentações com a equipe e Miguel de Deus, o dançarino decidiu formar um novo grupo, só de música black, o Nelson Triunfo e Funk & Cia. Desse modo, esse grupo fazia apresentações em bailes black que aconteciam em vários pontos da cidades (YOSHINAGA, 2014). Ainda que a maioria desses encontros tivesse como mote a dança, é importante destacar que também participavam nomes da música como Doctor MC’s, Racionais MC’s , dentre outros. Thaíde e DJ Hum, eram dançarinos de break, mas depois passaram a produzir e cantar raps. Assim, alguns álbuns nacionais, no final da década de 80 do século XX, são produzidos, com muitos deles saindo na forma de coletânea. É o caso, por exemplo, de Consciência Black – que continha dois raps dos futuros Racionais MC’s, que à época cantavam em duplas separadas –, e Hip Hop – cultura de rua, com raps de Thaíde e DJ Hum (MOREIRA, 2009).

Também no final dessa década de 1980, foi fundado o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), que contava com nomes como Milton Sales, Mano Brown, Thaíde e Nelson Triunfo, entre outros, e cujo objetivo era, em 1990, no aniversário da cidade de São Paulo, segundo Andrade (1999), que cada bairro, da capital ou de outros municípios, pudesse se organizar e ter a sua própria posse (MOREIRA, 2009). A posse é como uma organização que age nas periferias com trabalhos comunitários por meio da arte, algo que visa tirar o jovem da periferia da rua, da marginalidade e do crime.

nas posses de um modo geral, busca-se fazer um trabalho comunitário através da música, da dança e da pintura, abrindo-se espaço para o break, o smurf dance, o rap e o grafite. Os trabalhos, em geral, se dividem em: organização de oficinas que permitem aos jovens aprender e fazer os seus próprios produtos e a extrair lucro dessa atividade; palestras e atividades voltadas para os problemas mais comuns enfrentados pela comunidade; e realização de eventos para campanhas beneficentes, com o total apoio das comunidades (HERSCHMANN, 2005, p. 193-194).

Em meio a esse contexto, o hip hop, começa a se constituir em terras brasileiras, cantado, reelaborando e ressignificando o seu cotidiano por meio da dança e, principalmente, do canto. Para Nascimento (2013, p. 2)

o movimento Hip Hop e especificamente, o RAP brasileiro seriam exemplos daquilo que hoje se discute: a absorção de modelos culturais globais juntamente com a incorporação de temáticas e práticas locais. Assim sendo, alguns grupos, mesmo utilizando formas muito parecidas com as norte-americanas, essencialmente tratam de assuntos típicos de nossas sociedades e, além de tudo, incorporam posturas políticas próprias.

É interessante notar, o fato de que o hip hop/rap, uma arte ainda em formação e tipicamente de periferia, ter escolhido o centro da cidade para sua manifestação cultural, apesar da distância da periferia. Essa postura é bastante significativa, pois mostra uma tentativa de esboçar uma revolução por meio da negociação de espaço dentro da sociedade. Essa ocupação das praças públicas no centro da cidade também traz consigo uma busca de tomada de poder pela periferia, pelo atingimento de um ideal que denota vitória, uma conquista de espaço e de território. Não se trata apenas de querer invadir o espaço do Outro, daqueles que os excluem, mas de poder circular por outras áreas da cidade e também que essas localidades sejam como ponto de encontro em comum para conseguir congregar as mais diferentes localidades da Zona Norte à Zona Sul, passando pela Leste e Oeste, das quais são oriundos os participantes.

Desde suas primeiras manifestações, o rap não foi bem aceito pela sociedade paulistana, pois as pessoas o consideravam violento e tipicamente de periferia. Essa estranheza é atribuída, entre outros fatores, à forte ruptura com os padrões musicais da época, principalmente, no que tange ao gosto cultivado pela “elite” somada às fortes mensagens de cunho social e político, chegando a ser confundido como uma espécie de exortação à violência. Para Dabène (2006, p.127), o rap escreve e fala sobre a violência para exorcizá-la ou canalizá-la, mas também para denunciá-la, rejeitá-la e sublimá-la. Para KL Jay, um dos integrantes dos Racionais MC’s, a mensagem do rap é pacifista, mas a população a vê como terrorista porque o discurso é feito em forma de reclamação e de protesto contra o cenário econômico e social do país e também contra a situação da população pobre. Segundo o rapper, “a violência que acontece em show de rap, ela acontece em show de forró, show de samba, show de rock”, mas, “por preconceito e por perseguição o rap é rotulado como o que atrai a violência por causa das letras” (in BARBOSA, 2008, p.107).

*Eu não consigo ver quem me chama.//É tipo a voz do Guina .  
Não, não, não, o Guina tá em cana.//Será? Ouvi dizer que  
morreu.//Última vez que eu o vi, eu lembro até que eu não quis  
ir, ele foi.//Parceria forte aqui era nós dois.// louco, louco e  
como era.//Cheirava pra caralho, (vixe) sem miséria.//Doido  
ponta firme.//Foi professor no crime//Também maior sangue  
frio, não dava boi pra ninguém(Hamm...)//Putá aquele mano  
era foda.//Só moto nervosa.//Só mina da hora//Só roupa da  
moda//Deu uma pá de blusa pra mim//Naquela fita na butique  
do Itaim//Mas sem essa de sermão, mano, eu também quero ser  
assim.//Vida de ladrão, não é tão ruim//Pensei, entrei no outro  
assalto pulei, pronto, aí o Guina deu mó ponto://- Aí é um  
assalto, todo mundo pro chão, pro chão...!// - Aí filho da puta,  
aqui ninguém tá de brincadeira não!// - Mais eu ofereço o cofre  
mano, o cofre, o cofre.....// - Vamo lá que o bicho vai pegar!  
Pela primeira vez vi o sistema aos meu pés.//Apavorei,  
desempenho nota dez.//Dinheiro na mão, o cofre já tava aberto.  
O segurança tentou ser mais esperto, então.//Foi defender o  
patrimônio do playboy, cuzão. (tiros)//Não vai dar mais pra ser  
super-herói.//Se o seguro vai cobrir (hehe), foda-se, e daí ?  
Hamm... O Guina não tinha dó.//Se reagir, bum, vira pó.//Sinto  
a garganta ressecada.//E a minha vida escorrer pela escada  
//Mas se eu sair daqui eu vou mudar [...]*<sup>36</sup>

*Chacina de periferia//Se morre ninguém vê, lidera o silêncio//  
A sorte aqui é caixão, cérebros pra fora destruídos, eu não  
minto//Aqui é lei seca, é foda, não tem ideia e nem conversa  
E toda a área é assim, isto eu sei, chumbo grosso//Acertou, seu  
tolo, na ponte quem é, é//Matam por prazer de sangue//Morrer  
é pouco, lugar de louco, nem luz tem//Ajoelhou, vai morrer,  
pois pro céu, mandarei//Todos os sete juntos, estirados em  
plena luz do dia//Sangue em todos os lados//Horário bom, seu  
otário, não existe aqui//Qualquer hora é hora pra morte//Não  
tenha medo de mim//Ei, vocês aí, vejam a chacina de  
periferia//Medo não temos, acostumamos//Em todo lugar,  
chacina nova//Ela que é nosso júri, e em qualquer lugar//Seja  
maduro, duro, seja esperto, eu já te avisei//Seja do mal ou do  
bem//Tiro ao alvo farão, com você//Mas eu não sei qual que  
é//Vê se se muda, mané//Antes que botem, te socam o  
cano//Chacina de periferia//Periferia//Chacina de periferia  
(chacina de periferiaaaaaah!)/(...)Não vacile, não se  
humilhe//Eles matam sem dó, e por ti mete o calibre//Saia, fuja  
sem medo, te matam//Agora olhe pro céu, muda de  
estilo//Cruel, corpo em todo lado//Não é história, é toda  
hora//Meu nome é sigilo, mas o meu grito eu coloco pra  
fora//Chacina demais, não é o mito, eu não minto//Aqui,  
vacilou: Derrubam o seu cachimbo//Esta é a lei, usam e  
abusam, é como querem//E o jeito é sair fora//Fique se você  
quiser//Tempo fechado, tiros pra todos os lados//Sujeito é pago,  
e não fala,//A lei aqui dentro é foda//Pavilhão 9, sangue bom a*

<sup>36</sup> (Racionais MC'S, Eu to ouvindo alguém me chamar. [Disponível em: http://www.racionaisoficial.com.br/](http://www.racionaisoficial.com.br/). Acessado em 05/08/2015).

*qualquer hora//Ajoelhou, não implore, agora//Sou rossi, sangue bom, digo: "sim"; digo: "não"//Calibre 12, pt na mão//Zona sul, aqui, é sem chance//A sorte, atiram em você//Sentido errado, está//E a chacina é frequente, eu te falo//Não se atreva a rompê-la, otário(...)Aqui é foda, avisei//Ir para a morte, sem chance a fez//Pega o cano, e te estouram, te desmiolam//Eu disse aqui, é um gueto sombrio//Essa é a raça de trouxa que faz as leis por aqui//Seis mortes, calibre 12 na testa: "era uma vez"//Trabalho de nós é embaçado, mané//Vou pro saco, queira ou não queira, cara//Pois o malandro que é esperto não joga a sua hora fora//O fato é queima de arquivo//Pagam uma merreca e fazem o seu serviço//É crime ou não? Com certeza eu já sei, seu tolo//Estava envolvido com pilantras da rota, "pow"//O furo é fodido pra quem sabe demais//E não dure um mês, cagueta//Que decepam, e algo mais<sup>37</sup>*

Os trechos das músicas acima exemplificam com maestria o que foi dito sobre a questão do rap retratar a violência. As músicas são pertencentes a dois grandes grupos do rap nacional, o Racionais MC'S e o Pavilhão 9 (referência direta ao pavilhão 9 da Penitenciária de São Paulo) respectivamente e em ambas percebe-se a morte de alguém como consequência de um ato de traição, ou falta de lealdade entre os parceiros no crime. As letras chocam aqueles que não estão acostumados com um dia a dia violento, porque para quem vive na periferia a morte por queima de arquivo é infelizmente uma realidade e esta tanto pode ser por pessoas de um mesmo grupo, por rixas entre grupos locais ou também por parte da polícia como pode ser visto no trecho “*Estava envolvido com pilantras da rota, "pow"//O furo é fodido pra quem sabe demais*”.

A partir da década de 1990, o rap ganha as emissoras de rádio e consegue chamar a atenção da indústria fonográfica para este gênero musical. Os primeiros *rappers* que fizeram sucesso no Brasil foram Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's, Pavilhão 9, Detentos do RAP, Planet Hemp, MV Bill (estes últimos cariocas, o que mostra que o rap não é só paulista). Aos poucos, o rap começou a vencer alguns preconceitos iniciais, e embora estes ainda perdurem, o rap conseguiu se inserir no cenário cultural nacional. A cultura hip hop no Brasil adentrou os anos 90 do século XX e se consolidou no início do século XXI, como um gênero com características próprias e cujas fronteiras já alçavam voos para além do circuito paulista, sempre ressignificando as realidades vividas como é o caso do rapper

---

<sup>37</sup> Chacina, Pavilhão 9, <http://letras.mus.br/pavilhao-9/chacina/>. Acessado em 07/08/2015)

cearense Rapadura, da rapper são carlense Sara Donato, o rapper portoalegrense Piá, dentre outros.

O rapper cearense Rapadura Xique-Chico vem tomando a cena atual e invade os primeiros anos do século XXI mostrando o valor e a voz do rap nordestino. Aliás, Rapadura não se autodenomina como um rapper, mas como um “rapentista” fazendo uma alusão entre o rap e o repente nordestino. Seu som mistura entre outros ritmos e sons, o rap com a embolada. Em 2010 o “repentista” lançou, via internet, seu primeiro trabalho compilado chamado de, “Fita Embolada do Engenho – Rapadura na Boca do Povo” e sampleando basicamente ritmos nordestinos como, o coco, o maracatu, a capoeira, o forró, o baião e as cantigas de roda, Rapadura é hoje um dos rappers mais originais do rap hoje, pois promoveu a integração de sons e ritmos da cultura popular rural nordestina com o rap que é um movimento cultural “tipicamente” urbano. Sobre a relação entre a vida do sertanejo nordestino e o *modus vivendi* urbano e industrializado, principalmente no que se refere à região sudeste do país, diz, que

Cabra, arrente já nasce abraçado a um cabo de uma enxada tendo ela como companheira pra tudo, é pouco tempo de colo e o resto da vida no solo, arrente aprende desde cedo que se chorar com a surra apanha mais ainda, isso acaba nos tornando mais duros e consistentes, mais rápidos e precisos pra não ter que apanhar da vida, e não ter que fazer todo o trabalho de novo. Numa região onde não se tem tanta tecnologia e não se tem uma economia de base forte o que fazemos é unir forças entre nós mesmos, nos organizamos e nos completamos nos espaços vagos. Se o que tenho são minhas mãos e minha enxada e eles tem tratores e cavalos, o que fazemos é nos organizar e unir nossas mãos e enxadas para que possamos arar o terreno em menos tempo possível, plantar boas sementes extraídas da própria terra e ter uma ótima colheita de cultura popular brasileira. Eles tem as máquinas e nós temos as mãos, eles tem os computadores e arrente a criatividade, eles tem os botões e nós temos as vozes e os violões. Por que temos que correr 3 ou 4 vezes mais que eles pra alcançar a mesma meta? Por que estamos nos interiores, nos sertões e eles já estão em cima da serra, na cidade. Mais isso agora vai mudar por que esse povo todo do interior cansou de ficar em baixo e vai tomar de vez esse lugar no topo que sempre foi seu por direito, oxeee (RAPADURA XIQUE-CHICO, 2009, sn).

Nos palcos apresenta-se sempre com roupas claras ou coloridas e sempre com um chapéu de palha, RAPadura Xique-Chico, rompe com o caráter performático do rap também na vestimenta e no semblante aberto e sorridente que

traz como marca. Abaixo uma imagem para o ilustrar o que foi dito sobre o referido rapper.

Figura 14 : Rapadura Xique-Chico<sup>38</sup>



Outro ponto importante sobre o rap nacional e que vem para desmistificar o pré(conceito) de que o rap é machista, é a inserção cada vez maior e com mais força da mulher no rap. Para Drik Barbosa, rapper paulistana, em entrevista ao documentário “História do rap nacional: a nova cara do rap”, ao ser questionada sobre feminismo, rap e machismo, se afirma sim como feminista e diz que embora o rap tenha fama de não dar espaço para as vozes femininas, não se pode generalizar, pois uma vez que o machismo se apresenta como um dos vieses do pensamento hegemônico contemporâneo, é passível que dentro do movimento você possa se deparar com algumas adversidades, mas, para ela, isso não é via de regra. De acordo com, Rios, apresentador do referido documentário é pertencente a Dric, um dos versos mais contundentes do rap hoje,

*Sou Tempestade, mas entrei na mente tipo Jean Grey/Xinguei,  
quem diz que mina não pode ser sensei?/Jinguei, sim sei, desde  
a Santa Cruz, playboys/Deixei em choque, tipo Racionais, "Hey  
Boy! "/Tanta ofensa, luta intensa nega a minha  
presença/Chega! Sou voz das nega que integra  
resistência/Truta rima a conduta, surta, escuta, vai  
vendo/Tempo das mulher fruta, eu vim menina veneno/Sistema  
é faia, gasta, arrasta Cláudia que não raia/Basta de Globeleza,  
firmeza? Mó faia!/Rima pesada basta, eu falo memo, igual Tim  
Maia/Devasta esses otário, tipo calendário Maia/Feminismo  
das preta bate forte, mó treta/Tanto que hoje cês vão sair com*

---

<sup>38</sup> Fonte: <http://www.suacidade.com/20140612/rapadura-xique-chico-em-%E2%80%9CComonstro-do-ceara%E2%80%9D-faz-show-em-sao-luis>.

*medo de bu.../Drik Barbosa, não se esqueça/Se os outros é de tirar o chapéu, nóiz é de arrancar cabeça*<sup>39</sup>

O trecho acima evidencia a força dessa voz feminina que tece todos os tipo de críticas com bastante acidez em relação à atitudes machistas e preconceituosas, mas também reforça a força da voz da mulher que nesse caso é a voz de um sujeito que além de ser mulher é também negra. Esse sujeito mostra que não se trata de “mendigar” espaço e sim de impor sua presença, sua voz e sua força e ocupar os espaços que lhes são de direito no rap e na sociedade como um todo. É mais uma voz forte que se assoma à força do rap nacional como parte da voz daqueles que se encontram excluídos.

E nessa direção tem-se também a rapper são carlense Sara Donato. Ela é hoje um dos nomes mais fortes do rap no interior paulista, é moradora do Cidade Araci, um bairro da periferia da cidade de São Carlos. Em 2013, lançou seu primeiro CD, gravado de forma artesanal e vendido nas apresentações ao preço de R\$ 5,00. “Made in Roça”, o título do cd e de uma das faixas é uma resposta a um produtor paulistano a convidou a gravar um cd, mas aconselhou, que para que sua carreira deslanchasse seria interessante que ela abandonasse o sotaque “caipira” característico da fala do interior paulista. Suas músicas trazem entre outras temáticas o cotidiano vivido no Cidade Araci e também sobre a opressão feminina seja ela decorrente do machismo ou de estereótipos que padronizam os padrões de beleza (MASCARENHAS, 2015). Abaixo a letra da música em resposta não só ao produtor preconceituoso, mas a toda e qualquer exclusão no que se refere ao sotaque e cultura do interior paulista. A cultura caipira.

*O interior tem voz, eu sou caipira mesmo e aí, made in roça/tamo aí pra mostrar que o interior tem voz/ correria recordes/eu sou caipira memo e aí? Mas, segurando eu faço rap como se estivesse capinando, passo o rastelo e tiro fora as mas influências/o que é bom nós cultiva e floresce como essência caipira desde nasceça/eu assumo, não nego minhas raízes visando o eu consumo/ vacinada contra os fela que so sabem criticar/ Dá um play e sente o peso do interior no ar/Fao puxando o erre memo algum, algum problema?/Feito na roça por nois memo pra fortalecer a cena/Made in roça/Melhor vazá , se for pra fica na bota/rap é compromisso, já dizia Sabota.*

---

<sup>39</sup> Música de Emicida, com a participação de .Drik Barbosa, Amiri,Rico Dalasam, Muzzik e Raphão Alaafin. Disponível em: <http://bit.ly/EmicidaYT>. Acessado em 04/01/2016.

*Então não mosca, mexeu com nois é roça/eu tenho sotaque danado e puxo o erre adoidado/Aqui é rap do bom/diretamente do interior do estado/ Não sou da sua laia/não me olhe de soslaio/mudar o sotaque o caralho/mais preocupado com a pronuncia que com a proposta/. Se eu falo porta se abrem as portas/Não sou da sua laia/não me olhe de soslaio/mudar o sotaque o caralho/mais preocupado com a pronuncia que com a proposta/Se eu falo porta se fecham as portas/mas abrem as porteiros/ interior conhece do cultivo/puxa o erre/mas mantém o rap vivo/capiau/caipira original/ cercado por canavial/não faz glosa/não se importa com a moda global [...]*<sup>40</sup>

O sujeito ético na presente canção, assim como o da canção do rapper Rapadura apresentada acima, mostra a força que há nas localidades fora do eixo Rio-São Paulo, é que é possível fazer rap e ser respeitada independente do sotaque. É importante ressaltar que o trecho *Se eu falo porta se abrem as portas* é cantado com sotaque paulistano e por isso se abrem as portas, e no trecho seguinte, quando se canta *Se eu falo porta se fecham as portas*, o primeiro porta é emitido com o som do erre retroflexo típico da falar caipira. Há presença da fala carnalizada e transgrediente é verificada nas palavras vulgares que ao profanarem o sotaque sacralizado do rap paulistano, mostra e enaltece o valor que existe no interior e que os seus problemas são tão importantes quanto o do cenário do rap paulistano e, por isso, merece ser cantado e respeitado.

Figura 15 : Capa do cd Made in roça<sup>41</sup>



<sup>40</sup> Disponível em: <http://tnb.art.br/rede/saradonato>. Acessado em: 02/02/2016.

<sup>41</sup>

<https://www.facebook.com/saradonato666/photos/a.158298194294377.4819.158268660963997/308713242586204/?type=3&theater>

A figura 15 veiculada na capa do CD *Made in Roça* busca ratificar o que foi dito pela rapper, inclusive no que tange aos padrões de beleza impostos por grande parte dos discursos hegemônicos e desafia ao se colocar na capa em primeiro plano acompanhada dos dizeres “made in roça” logo abaixo do seu nome. Mostra a voz e a beleza daquela que é cria do interior e, por isso “made in roça”, daquela que não tem medo de se expor.

De acordo com Righi (2010), os rappers não têm o intuito de expressar-se de um modo sutil e não se prendem a convenções de nenhuma espécie. Por ter se originado nas ruas, utiliza uma linguagem propositamente oral, a mesma das comunidades o que provoca uma identificação recíproca e cria um estilo próprio de comunicar-se. Dessa forma, verifica-se que neste gênero assim como no funk não se trata de o centro ditar uma norma à periferia, mas o contrário, já que são os iguais falando entre si, dentro dos propósitos ideológicos de luta e de oposição ao padrão social, impondo à elite as suas verdades e o seu mundo periférico. Essa “nova linguagem”, reflete e refrata o conjunto das formas e dos meios de expressões de uma língua, característicos de um grupo social, como é o caso da fala utilizada nas comunidades e nas “quebradas” para utilizar um vocabulário próximo ao usado por rappers e funkeiros.

Conforme dito, a temática gira em torno da violência, da opressão, da discriminação, abordadas geralmente com um tom irônico e provocador. Entre os temas cantados há também espaço para questões polêmicas, como prostituição, estupro, pedofilia, sexualidade, sistema carcerário, fome, miséria, discriminação racial, tráfico e consumo de drogas, violência de toda ordem, assassinatos cruéis, vingança, inveja, corrupção política, corrupção na polícia, falência das Instituições e do Estado, religião, educação ineficiente e ineficaz.

Nos dizeres de Righi (2011), o rap, além da batida e do ritmo, é constituído também por um discurso autoritário que denota poder, comando e muitas vezes afrontamento. No palco, via de regra, conforme pode ser observado nos shows como também nos clipes e imagens veiculadas pela internet, os rappers usam uma das mãos para segurar o microfone e, com o braço levantado, utilizam a outra mão para simular com os dedos o desenho de uma arma de fogo, fazendo movimentos impositivos curtos e intermitentes, como forma de assumir a

provocação contra a estrutura social tradicional ou de promover um tom grave porque faz denúncias muito graves. Outra forma de se movimentarem em palco e que demonstra bastante virilidade e, portanto, força e poder.

Algumas letras são verdadeiros manifestos dada sua extensão e acentuado tom exortativo do texto. No geral, pode-se dizer que no rap as composições são grandes narrativas marcadas por referências às dificuldades das comunidades periféricas, à discriminação, à violência e a fatos que narram as heroicas batalhas, em nome da sobrevivência diária, protagonizadas pela população pobre e de grande maioria negra que compõe as favelas das grandes cidades brasileiras. Abaixo uma imagem que busca ratificar o que foi exposto.

Figura 16: Mano Brown em show<sup>42</sup>



As narrativas cotidianas estetizadas no e pelo rap são compostas por estruturas poéticas em que há métrica livre, rima e ritmo, o que proporciona uma musicalidade e uma força de persuasão artística “hipnotizante”, conforme declaração do DJ KL Jay (BARBOSA, 2008, p. 110). Para o DJ, “as pessoas

---

<sup>42</sup>

[https://www.google.com.br/search?q=imagem+show+de+rap+brasileiros&espv=2&biw=1366&bih=599&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewin1KzB8o7LAhWGgJAKHeNuA40QsAQIGw#imgrc=41\\_axGLiRMMeuM%3A](https://www.google.com.br/search?q=imagem+show+de+rap+brasileiros&espv=2&biw=1366&bih=599&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewin1KzB8o7LAhWGgJAKHeNuA40QsAQIGw#imgrc=41_axGLiRMMeuM%3A)

foram pegas pelo ritmo porque o ritmo é duro, é cru e ele tem um balanço, um suingue. O pessoal que está cantando rap está falando de coisas reais, de um jeito louco, de um jeito que usa poesia, usa rima e é bonito de se ouvir ... é cultura, é arte” (2008, p.108).

Tem que ter arte, tem que ter ritmo e poesia, tem que ter uma batida louca, uma levada, as idéias têm que ser espertas, não podem ser idéias infantis, têm que ser coerentes. A pessoa tem que ouvir e falar: “Nossa, olha o que o cara está falando, que louco! Eu vivi isso, um amigo meu viveu isso, minha mãe viveu...”. O que hipnotiza é a arte, Ronaldinho Gaúcho jogando é arte! (2008, p.110).

O samples, que de um modo geral é o recortar trechos de outras músicas que servem de base para outras músicas, foi rapidamente incorporado ao rap nacional, a exemplo do rap norte-americano (RIGHI, 2011). Tanto o rap como o funk, na verdade, não só usam recursos como o samples, mas também se valem de vários recursos sonoplásticos que ajudam, especialmente no rap, a construir a narrativa que será contada. A música Rapaz Comum, do Racionais MC's é um bom exemplo sobre como esses recursos são importantes nas construções das narrativas do rap.

A música em questão é iniciada pela narração televisiva de uma partida de futebol. O som da TV continua ao fundo e na sequência percebe-se que um carro se aproxima. Ouve-se o som de uma campainha, o barulho de uma porta de casa se abrindo e som de tiros. Os recursos sonoplásticos são encerrados ao som do atrito dos pneus de um carro saindo apressado. De certa forma, pode-se dizer que essa introdução sonora é um resumo sobre o que será apresentado na música, pois esta, como pode ser visto abaixo, traz questões como violência, morte e execução.

*Parece que alguém está me carregando perto do chão//Parece um sonho, parece uma ilusão//A agonia, o desespero toma conta de mim.//Algo no ar me diz que é muito ruim.//Meu sangue quente. Não sinto dor.//A mão dormente não sente o próprio suor.//Meu raciocínio fica meio devagar.//Quem me fodeu?//Eu tô tentando me lembrar.//Cresceu o movimento ao meu redor.//Meu Deus! Eu não sei mais o que é pior.//Mentir a vida toda pra si mesmo.//Ou continuar e insistir no mesmo erro.//Me lembro de um fulano://“mata esse mano!”//Será que errar dessa forma é humano?//Errar a vida inteira é muito fácil.//Pra sobreviver aqui tem que ser mágico.//Me lembro de várias coisas ao mesmo tempo.//Como se eu estivesse perdendo tempo.//“A ironia da vida é foda!”//Que valor tem? Quanto*

valor tem?//Uma vida vale muito, vim saber agora.//Deitado aqui e os manos na paz, tudo lá fora//Puxando ferro ou talvez batendo uma bola.//^"Pode crer. Deve tá mó lua da hora"//Tem alguém me chamando, quem é?//Apertando minha mão, tem voz de mulher.//O choro a faz engolir as palavras.//Um lenço que enxuga meu suor enxuga suas próprias lágrimas.//No rosto de uma mãe que ora baixinho.//Que nunca me deixou faltar, ficar sozinho.//Me ensinou o caminho desde criança.//Minha infância, mais uma eu guardo na lembrança.//Na esperança da periferia eu sou mais um.//^"Clip, clap, bum!"//Rapaz comum.//^"Clip, clap, bum!"//^"A lei da selva é assim"//^"Clip, clap, bum!"//Rapaz comum.//^"A lei da selva é assim"//^"Clip, clap, bum!"//^"Predatória"//Rapaz comum.//^"Preserve a sua glória!"//Queria atrasar o meu relógio.//Pra mim vale muito um minuto a mais de ódio.//Mas me sinto fraco, indefeso, desprotegido.//Eu vou mais alto, cusão! Pra te levar comigo! Vou ser um encosto na sua vida.//Você criou um monstro sem cura, sem alternativa!//Me enganar pra quê?//Se o fim é virar pó!//Fiquei muito pior.//Segura o seu B.O.//O preto aqui não tem dó!//Mais uma vida desperdiçada e é só.//Uma bala vale por uma vida do meu povo.//No pente tem quinze, sempre há menos no morro, e então?//Quantos manos iguais a mim se foram? Preto, preto, pobre, cuidado, socorro!//Quê que pega aqui? Quê que acontece ali?//Vejo isso frequentemente, desde moleque. Quinze de idade já era o bastante, então.//Treta no baile, então. Tiros de monte!//Morte nem se fala!//Eu vejo o cara agonizando!//^"Chame a ambulância! Alguém chame a ambulância!"//Depois ficava sabendo na semana//Que dois já era.//Os preto sempre teve fama.//No jornal, revista e TV se vê. Morte aqui é natural, é comum de se ver.//Caralho! Não quero ter que achar normal//ver um mano meu coberto de jornal!//É mal! Cotidiano suicida!//Quem entra tem passagem só pra ida! Me diga. Me diga: que adianto isso faz?//Me diga. Me diga: que vantagem isso traz?//Então...//A fronteira entre o Céu e o Inferno tá na sua mão.//Nove milímetros de ferro.//Cusão! otário! que pôrra é você?//Olha no espelho e tenta entender//A arma é uma isca pra fisgar.//Você não é polícia pra matar!//É como uma bola de neve.//Morre um, dois, três, quatro.//Morre mais um em breve.//Sinto na pele, me vejo entrando em cena. Tomando tiro igual filme de cinema.//(...)Rapaz comum.//^"Preserve a sua glória!"//Minha ideia tá clareando.//Eu fico atacado, mó neurose, o tempo tá esgotando.//Não quero admitir, meus olhos vão abrir.//Vou chorar, vou sorrir, vou me despedir.//Não quero admitir que sou mais um.//Infelizmente é assim, aqui é comum.//Um corpo a mais no necrotério, é sério. Um preto a mais no cemitério, é sério.//Eu tô me vendo agora e é difícil.//Minha família, meus manos.//No centro um crucifixo.//Meus filhos olhando sem entender o porquê.//Se eu pudesse falar talvez iriam saber.//Não acredito que esse mano veio até aqui!//Me matou, quer certeza e quer conferir.//Me acompanham até a sepultura.//Vejo um tumulto no caixão. Hã! E alguém segura!//Mais uma mãe que não se conforma.//Perder um filho dessa forma é foda!//Quem se conforma?//Como eu podia imaginar no velório de outras pessoas.//Hoje estou no

*lugar.//No buraco desce o meu caixão.//Jogam terra, flores, se despedem na última oração.//Tão me chamando, meu tempo acabou.//Não sei pra onde ir!//Não sei pra onde vou!//Qual que é?//Qual que é?//O quê que eu vou ser?//Talvez um anjo de guarda pra te proteger.//Não sou o último nem muito menos o primeiro.//A lei da selva é uma merda e você é o herdeiro!<sup>43</sup>*

Como pode ser visto a letra ratifica a introdução sonora, que faz parte da construção narrativa juntamente com todo o aparato lexical, ortográfico e gramatical que fazem parte de uma narrativa. É importante notar, que da mesma forma como nos exemplos anteriores, essa canção também traz a questão da morte por execução como algo rotineiro e “familiar” em grande parte das comunidades periféricas das grandes e médias cidades brasileiras. Outro ponto a ser observado é o tom quase profético sobre a certeza de uma morte sumária, e que pode também ser visto nos exemplos anteriores.

Não que todo rap seja monotemático e sempre tenha suas letras apoiadas nas execuções, mas tal fato mostra que, infelizmente, essas fazem parte do cotidiano das favelas. Verifica-se também um descolamento espaço-temporal constituição do sujeito, que em um primeiro momento, narra sua morte ao mesmo tempo que tece reflexões sobre o que estava acontecendo como pode ser visto no trecho abaixo,

*A agonia, o desespero toma conta de mim.//Algo no ar me diz que é muito ruim.//Meu sangue quente. Não sinto dor.//A mão dormente não sente o próprio suor.//Meu raciocínio fica meio devagar.//Quem me fodeu?//Eu tô tentando me lembrar.//Cresceu o movimento ao meu redor.//Meu Deus!<sup>44</sup>*

Porém, no momento seguinte, ou na segunda parte da letra, a narrativa muda o tom e o sujeito deslocado já do corpo físico, assiste ao seu próprio velório e sepultamento, inclusive denunciando a presença de quem o matou, como pode ser visto no seguinte excerto,

*Eu tô me vendo agora e é difícil.//Minha família, meus manos.//No centro um crucifixo.//Meus filhos olhando sem entender o porquê.//Se eu pudesse falar talvez iriam saber.//Não acredito que esse mano veio até aqui!//Me matou,*

<sup>43</sup>Rapaz Comum, Eddy Rocy, Racionais MC'S, 1998. <http://www.racionaisoficial.com.br/>

<sup>44</sup> <http://www.racionaisoficial.com.br/>

*quer certeza e quer conferir.//Me acompanham até a sepultura.//Vejo um tumulto no caixão. Hã!E alguém segura!//Mais uma mãe que não se conforma<sup>45</sup>*

É interessante também perceber o tom profético que paira na letra, como pode ser visto em trechos que faz alusão ao fato de quem sobrevive nessa selva é mágico, e também sobre a questão de que a morte por execução é comum na periferia.

No rap, as canções são caracterizadas por uma fala ritmada, de cunho informal e o que prevalece é a voz do sujeito que conta uma história, ou seja, tem-se uma narrativa. Dessa forma, o rapper se constitui como um narrador que por meio de sua fala e poesia conta as histórias da vida cotidiana das/nas comunidades/favela/perifa. Essas canções-narrativas são geralmente muito longas e o texto é sempre acompanhado de muitas marcas entonativas como, por exemplo, reticências, exclamações, interrogações, marcas da língua coloquial, gírias e frases feitas.

No que se refere à musicalidade, verifica-se que o conjunto sonoro encontrado nas canções de rap, geralmente é bastante monotônico, com poucos elementos, o que o aproxima da música minimalista, com pouco suingue e com elementos como sintetizadores e baterias eletrônicas que em muitas vezes tornam a música quase hipnótica. Esse recurso “hipnótico” é bastante utilizado pelo Racionais MC’s, uma das principais vozes do rap nacional.

Em referência à questão estética do vestuário no rap, vê-se que este é composto, no que se refere às cores por tons escuros com predomínio do preto, constituindo assim um visual bastante monocromático. As calças são extralargas tanto para as meninas como para os meninos, e, geralmente, com cintura baixa que no caso dos meninos deixa à mostra o cós da cueca. Em geral, há sobreposição de peças e tanto os meninos como as meninas colocam camisetas de manga curta sobre camisetas de manga longa. Ambos também utilizam moletons com capuz que podem encobrir gorros e bonés, nos pés tênis tipo skatista ou de cano alto bem como coturnos. É bastante comum o uso de correntes grossas

---

<sup>45</sup> <http://www.racionaisoficial.com.br/>

douradas ou prateadas. Aliás, o uso de bonés e correntes é comum entre rappers e funkeiros.

No que tange as funções exercidas por cada um nos shows têm-se o MC (mestre de cerimônias), o DJ que é o responsável pelo manejo nas picapes de som e baterias eletrônicas, e pelos B-boys e B-girls que são dançarinos que acompanham os rappers. Vale ressaltar, que diferenças à parte, tanto no rap quanto no funk tem-se presença do MC, do DJ e de dançarinos.

O Hip Hop é um fenômeno sócio-cultural dos mais importantes surgidos nas últimas décadas [...] Suas formas de expressão – a batida do RAP, os movimentos do *break* e as cores fortes do grafite – são apenas os signos visíveis de uma enorme discussão que fervilha entre esses filhos das várias e imensas desigualdades da sociedade brasileira a respeito da identidade racial, de possibilidade de inserção social, de alternativas à violência e à marginalidade [...] o Hip Hop é a resposta política e cultural da juventude excluída (Bia Abramo, da Editora Fundação Perseu Abramo. *In* ROCHA, 2001).

Para Righi (2011), pode-se afirmar que para a periferia, o rap e o funk, dentre outras coisas, funcionam genericamente como um possível veículo de transformação social, de valorização étnico-cultural, de cunho didático-evangelizador. Nesses casos, o rap representa a amplificação das vozes e dos anseios individuais, comumente suplantados pelo discurso hegemônico do Estado, das suas Instituições e dos meios de comunicação de massa. Por outro lado, para os jovens das classes mais altas da sociedade, o rap é absorvido inicialmente como hit de consumo musical, dançante, que compõe o repertório da moda em boates e bares das grandes cidades, bem como de emissoras de rádio e de trilhas sonoras da programação televisiva. Assim, a voz escutada por esse público mais elitista representa um discurso de contestação e de rebeldia, porém muitas vezes, quase afônica uma vez que os jovens do “centro” geralmente desconhecem a realidade violenta e miserável das periferias.

Em partes o discurso de Righi (2011), sobre como essas vozes chegam até as classes mais altas é sim verdadeiro, mas é preciso, primeiro, considerar que qualquer discurso depois de proferido sempre será refletido e refratado em outros e por outros discursos e formas de leitura, e em segundo que tanto o rap quanto o funk são a voz da periferia, para a periferia e para além dela, sempre considerando

que não é possível controlar a forma como os discursos serão compreendidos depois de serem proferidos.

De forma geral, os raps falam sobre o cotidiano das favelas urbanas brasileiras, discutindo sobre o crime, pobreza, preconceito étnico e social, drogas consciência política, cuja ideologia procura denunciar a desigualdade social brasileira. Usando a linguagem da periferia, com expressões típicas das comunidades pobres com o objetivo de comunicar-se de forma mais eficaz com o público jovem de baixa renda, as letras das canções fazem um discurso contra a opressão sofrida pela população marginalizada na periferia e procuram passar uma postura contra a submissão e a miséria. É interessante notar que juntamente com um discurso violento é perceptível a presença de um discurso religioso, ou melhor, dizendo, um discurso de fé. De acordo com Dabène (2006, p.127), essa convivência concomitante signos bíblicos e violência, causa estranhamento e instiga uma tensão interna, e faz emergir a contradição constitutiva de ser “violentamente pacífico”, nos dizeres dos Racionais MC’S. Para Dabène (2006, p.127), esse posicionamento de ser “violentamente pacífico” reflete o pensamento, que condensa nessa fórmula a própria contradição constitutiva do rap, buscar a paz não só por meio da denúncia da violência, mas cantar a crueza dessa violência e mostrar que ainda que a realidade seja adversa há espaço para sonhar e viver.

Além da presença da violência e do discurso com signos religiosos é importante atentar que há também a forte presença do elemento familiar. Dessa forma, existe em grandes partes dos raps a preocupação com a família, geralmente, com a mãe e com filhos ou filhas pequenas como pode ser visto neste trecho do rap “Rapaz Comum” *“Minha família, meus manos.//No centro um crucifixo.//Meus filhos olhando sem entender o porquê.//[...]//Vejo um tumulto no caixão. Hã!E alguém segura!//Mais uma mãe que não se conforma”*<sup>46</sup>.

Para Righi (2011), os discursos presentes na maioria dos raps tecem várias críticas à elite brasileira e também à futilidade presente em muitas mulheres pertencentes à referida classe social. Denunciam também a repressão policial a quem chamam de *“racistas fardados de cérebro atrofiado”* (RIGHI, 2011) e

---

<sup>46</sup> Disponível em: <http://www.racionaisoficial.com.br/>

chamam atenção, para o poder de massificação e manipulação exercida pela mídia, principalmente, no que tange à TV, a quem atribuem a responsabilidade pela formação de uma “*geração iludida, uma massa falida, de informações distorcidas, subtraídas da televisão*” (RIGHI, 2011), ao mesmo tempo em que questionam o pouco espaço que ocupam na mídia televisiva.

A mídia, por sua vez, está mergulhada em mais uma denúncia de manipulação das massas e da informação, amplamente divulgada em composições de RAP, não só do Racionais, como também dos rappers MV Bill, GOG e Piá. De forma geral, o RAP critica o papel destrutivo que a televisão aberta exerce sobre as populações mais pobres, cujo objetivo seria tornar todo mundo igual (“que alisa o cabelo”), dita padrões de vida, define o que é certo e o que é errado, faz apologia à luxúria, ao consumismo exacerbado e incentiva a criminalidade (RIGHI, 2011).

Tal fato, além de poder ser percebido em várias das canções, pode também ser percebido na recusa que alguns rappers tem em participar de programa televisivos ou conceder entrevistas como é o caso, por exemplo, dos Racionais MC’s, que por orientação do próprio produtor, não aceitam participar de programas televisivos, principalmente se os convites são feitos por parte da Globo (RIGHI, 2011). Porém, cumpre informar que esta postura não é assumida por todos, tanto que o próprio KL Jay, que é integrante dos Racionais MC’s, possui um programa de rádio e já teve um programa sobre rap na TV Cultura. Outro rapper que não partilha desse posicionamento é o carioca MV BILL, pois para ele a mídia é também um espaço a ser ocupado (RIGUI, 2011, p. 35).

O trecho abaixo é de uma música, O Hip Hop é foda, composta por Rael da Rima, e que este segundo o rapper Emicida, Rael fez esta música inspirada em uma música de Caetano Veloso, intitulada por A bossa nova é foda. De acordo com o próprio Emicida, ele mesmo cantou esse rap juntamente com Caetano Veloso na entrega do Premio Multishow 2013, que ocorreu no dia três de setembro do respectivo ano (JUNKES, 2013). O que mostra que há uma outra postura dos rappers em relação à mídia no geral. Nomes recentes do circuito do rap como o próprio Rael, Emicida, Criollo, Projota entre outros não possuem essa recusa à mídia.

*Começamos nos guetos das grandes capitais//Movimento dos pretos e de seus ideais//Somos filhos de Ketu, somos originais//Hip Hop é feito com tempero de paz//Dançamos por aí, grafitamos murais//Lá eles têm Jay-Z, aqui tem Racionais//Pode ser MC, se não for, tanto faz//O importante é sentir...//Que o Hip Hop é foda! (x3)//Mas é um universo imenso em cada verso//Cada vez que verso, com alguém eu converso//Cada canto que toca, seja pros mothafucka//Pra quem é do pipoco ou se só é pipoca//Seja careta ou louco, seja boy ou maloca//Isso pra mim é pouco, o importante é que...//O Hip Hop é foda! (x3)//Já salvou muito mais que várias ONGs banais//Dialogou muito mais que professores e pais//Projetos sociais, não centros marginais//Mas põe um RAP pra ouvir, a diferença que faz//Eu sei que é foda e que tá na moda//Mas quando é pesado e verdadeiro te incomoda//É foda, é fato, tempo 4 por 4//MC, Bboy, grafite e o DJ riscando os prato//O Hip Hop é foda! (x3)<sup>47</sup>*

É importante dizer que embora não seja esse o viés desta pesquisa, é importante ressaltar que é bastante presente no rap discursos que vinculam esse ao Movimento Negro, mas ainda que exista essa tônica e que essa seja bastante forte. Recentemente, em uma entrevista sobre os 27 anos de carreira dos Racionais MC's, KLJay, ao ser perguntado sobre qual seria a luta do rap hoje, mostra, como pode ser visto abaixo, que a luta é mais ampla.

Ah, a luta continua. Eu acho que é uma pergunta um pouco dramática, né? A luta é a mesma, mas ela se aperfeiçoou também. A luta é pela sobrevivência individual, pela sobrevivência do coletivo, por estar cada vez mais inteligente. A luta é por ter dinheiro porque o dinheiro faz as coisas acontecerem, com o dinheiro você pode fazer muitas coisas boas acontecerem com muitas pessoas, você pode ajudar sua cultura, sua música, você pode ajudar a estruturar sua família. A luta é por estar no topo, sim. Ter um prédio alto no meio dos demais e que esse prédio não caia, tenha uma estrutura forte. É muita coisa, se eu for responder sobre luta, não é “uma” luta, é um contexto, entendeu? É lutar por você, pela sua família, por um mundo melhor, mais justo, mais honesto. É uma luta pela afronta ao Sistema que sempre quis controlar você e os demais, entendeu?

E, dessa forma, com essa fala, pode-se evidenciar o que se propões essa pesquisa que ainda que o rap seja porta voz do Movimento Negro, sabe-se que este não é o único fio ideológico presente nas construções das letras de rap. A

---

<sup>47</sup>[https:// www.raeloficial.com/](https://www.raeloficial.com/)

imagem abaixo ratifica o foi dito ao mostrar que não é somente de homens negros que se vive o rap, pois conforme foi visto há espaço para a diversidade cultural.

Mas, antes de se encerrar este capítulo é importante reafirmar a força da voz feminina tanto funk como no rap e a lurt pela inserção das mesmas conforme foi visto neste capítulo e ressaltar a luta e busca por visibilidade enfrentada por homossexuais e transexuais num mundo que surge com o predomínio de vozes masculinas. Nesse contexto cita-se nomes como o da dançarina Lacraia que acompanhava o MC Serginho no início dos anos 2000 e despontando na primeira década do século XXI, mais pontualmente entre os anos de 2016 e 2017, nomes como Liniker e Rico Dalasan. Ambos bastante performáticos e com músicas/canções que reafirmam suas vozes e a importância da diversidade cultural.

*Essa é minha vidona/Sonho, sempre traço cada passo/Papo de recalque/Mando dedo e um abraço/Esse sou/Eu/Outro não dá pra ser/Sem crise, sem chance/Que a vida é uma/Só/Eu/Outro não dá pra ser/Sem crise, sem chance/Uma dica/Aceite-C/Que ainda dá tempo de ser quem si é/Tempo de ser quem se quer/Assim sem se importar/Que ainda dá tempo de ser quem si é/Tempo de ser quem se quer/Deixa quem quiser falar( RICO DALASAM, ACEITE-C)<sup>48</sup>.*

O trecho acima, do rapper Rico Dalasan, busca exatamente corroborar com que foi dito e mostrar que embora, principalmente, o rap seja considerado um ambiente machista, há espaço para que novas vozes e gêneros conquistem seu espaço, o que faz com que se possa reafirmar há espaço para que a diversidade cultural encontre-se presente nos movimentos sócio-culturais-políticos estudados nessa pesquisa.

Figura 17. A nova cara do rap nacional<sup>49</sup>



<sup>48</sup> Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/rico-dalasan/aceite-c.html>

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJYAK0kyX-4>

### **3 “O BAILE TODO”: CULTURA POPULAR, FESTA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA HEGEMÔNICA**

Falar sobre funk e rap implica também em se debruçar sobre os recônditos conceituais sobre manifestações culturais, cultura popular, festa e a relação destes com as ideologias constitutivas que regem as diretrizes de poder presentes no discurso hegemônico. Dessa forma, o presente capítulo, também faz uma incursão sobre a constituição da sociedade ocidental classista contemporânea adepta de uma política neoliberal e tendo como pano fundo o modelo econômico capitalista que compõem o discurso hegemônico defendido por uma pequena elite econômica e política mundial, mas que respinga seus interesses excludentes por todos os recantos e sociedades do mundo.

Em vias de se enriquecer a discussão, consideram-se não só os estudos bakhtinianos sobre cultura em “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais” (1987), mas também, entre outros, os estudos realizados por De Certeau (2001), Burke (2010), Geertz (1989), Hall (2003) e Canclini, entre outros. De um modo geral, a escolha destes autores se respalda pelo fato de que os estudos encaminhados pelos mesmos admite, no mínimo, a existência de uma dada cultura oficial, denominada “clássica” ou “erudita”, e da chamada “cultura popular”, sendo que ambas se constituem mutuamente. Por isso, nessa pesquisa, procura-se estudar esses dois grandes grupos relativamente estáveis, considerados também na sua instabilidade, pois, como alerta Calvino (1994), o que é clássico num dado momento, num determinado lugar e para um certo grupo pode não ser para outro, num outro momento e lugar.

E a necessidade de se adentrar o universo sobre cultura popular e mostrar o porquê se entende e se defende nesta que o funk e o rap são movimentos que nascem na profusão fértil e transgressora da mesma, segue-se os dizeres de Pajeú, para a quem

além do riso como forma de subversão [...] a coletividade labora como princípio das manifestações da cultura popular na contemporaneidade. [...] são nas divergências que as compõem que se pode enxergar a quebra das hierarquias e da ordem das coisas ditadas pela ideologia oficial, das intransigências [...] É pelo corpo social coletivo que se pode destrinchar algumas das manifestações culturais que encarnam tais imagens do realismo

grotesco e que são unificadas pela visão dispare do mundo que todas elas expressam, por meio das quais se é permitida a junção do oficial e do não oficial interagindo de acordo com suas forças em uma mesma esfera.[...] apreender a cultura popular como o lugar da interação entre identidades inacabadas [...] entre corpos grotescos de sujeitos malfeitos que carregam [...] incompletudes, que pertencem a inúmeros grupos sociais e que tem, nessa esfera, aparatos suficientes para conceberem suas palavras, seus atos, suas lutas (2014, p.24).

### 3.1 Cultura popular: a riqueza das ruas e das praças públicas

A conceituação de cultura perpassa toda a história da humanidade e a cada época adquire a coloração dos pensamentos que regem a sociedade em uma dada relação espaço-temporal. A palavra cultura é de origem latina, derivada do verbo colere (cultivar ou instruir) e do substantivo cultus (cultivo, instrução) e etimologicamente tem ligação com o ambiente agrário, com o costume de trabalhar a terra para que ela possa produzir e dar frutos.

Porém, ainda que haja uma confusão na contemporaneidade acerca da palavra cultura e muitos a percebam como grau de instrução de alguém, sabe-se que cultura é a forma ou o jeito comum de viver a vida cotidiana na sua totalidade por parte de um grupo humano. A cultura não é uma condição genética, mas o resultado da inserção do ser humano em determinados contextos sociais. É a adaptação da pessoa aos diferentes ambientes pelos quais passa e vive. Por meio da cultura, ocorre o processo de socialização e o ser humano mostra-se capaz de vencer obstáculos, superar adversidades e modificar o seu entorno, embora tal interferência nem sempre é a mais favorável para a humanidade, se pensar-se em guerras e em uma sociedade pautada pelos princípios da identidade e que exclui aquele que age e pensa de forma diversa.

Porém, antes de se debruçar sobre o conceito de cultura popular, é necessário fazer uma incursão sobre o excludente conceito de homogeneidade cultural. De acordo com Bauman e Briggs (2003), em um estudo sobre língua, cultura e modernidade, a origem de conceitos de homogeneidade cultural nacional nos primórdios da modernidade europeia são atribuídos de forma geral a dois modelos distintos de culturas nacionais: o de Herder na Alemanha, e o de Locke na Inglaterra.

De formas distintas, tanto Locke quanto Herder buscavam uma homogeneização da língua e da cultura da nação. Enquanto Locke almejou a padronização da cultura nacional na forma da linguagem e dos valores da elite, Herder buscou identificar o espírito da nação no povo; porém, ao propor que esse espírito fosse mediado pelos poetas e intelectuais, Herder transformou o que vinha de diversas regiões da nação em valores nacionais. Criou-se assim uma nova cultura ou espírito nacional compostos por vários elementos locais. Em ambos os casos, de Locke e de Herder, surgiu o conceito de uma nação homogeneizada mediada por sua elite (SOUZA, 2010, p.292).

O pensamento exposto ratifica o posicionamento defendido até o momento de que há sim uma pequena elite que se julga detentora de poder seja este econômico e/ou político, que busca por excluir e menosprezar aquilo que é diferente do seu modo de pensar. E é contra essa homogeneização ideológica que surge a voz do funk e do rap para mostrar que ser diferente não quer dizer ser inferior e que não existe uma cultura superior à outra, e sim formas diversas de se ressignificar a vida. Para Bakhtin, essa homogeneização, no que tange aos estudos de Herder, é fruto da diminuição da importância do riso popular festivo nos festejos populares,

o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter do popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a sua riqueza de manifestações (BAKHTIN, 2008, p.3).

Assim, de acordo com Canclini (2008), esse tipo de postura serve para confirmar as posturas excludentes e que procuram homogeneizar os estudos e entendimentos acerca de questões folclóricas e sua relação com a cultura popular e com a cultura hegemônica, pois estes vieses centram-se mais e quase que exclusivamente, nos produtos e bens culturais como danças, músicas, lendas, histórias, narrativas, crenças entre outras e se “esquecem” dos sujeitos éticos que participam ativamente de tais manifestações. “Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os

modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição do que a que sua transformação” (CANCLINI, 2008, p. 211).

Hall, ao analisar este aspecto dicotômico que paira sobre os estudos culturais, principalmente no que se concerne à uma tentativa de prender a cultura popular apenas à tradições folclóricas tida como imutáveis, estéreis e, por isso, afônicas, afirma que para se compreender a cultura popular com toda a sua fertilidade transgrediente, é preciso antes de mais nada “ sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior. O estudo da cultura popular tem oscilado muito entre esses dois polos da dialética da contenção/resistência” (HALL, 2003, p. 249).

definir cultura popular como saber tradicional das classes subalternas das nações civilizadas implicaria imediatamente assimilá-lo à dimensão de “atraso”, de “retardatário”. Tal concepção legitimaria a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade; por um lado teríamos uma elite que se consolidaria como fonte promulgadora do “progresso”, por outro as classes subalternas, que representariam a permanência de formas culturais que arqueologicamente se acumulariam enquanto legado de um passado longínquo (ORTIZ, 1985, p.70).

Tais conceituações e entendimentos mostram uma tentativa, de uma certa forma, de relegar o que se entende como cultura popular, como menor e como isento de voz transformadora. Conforme atenta Bakhtin (2008), ao se tirar o riso festivo da praça pública, a cultura popular perde parte da sua força ambivalente.

Geertz (1974), embora ainda muito centrado em questões sobre a “estrutura cultural de uma sociedade”, traz revelações importantes sobre a heterogeneidade cultural, ao mostrar, por meio de estudos sobre uma comunidade marroquina, que grande parte dos conflitos existentes na mesma são oriundos da heterogeneidade cultural e ideológica advindas dos vários grupos constituidores desta comunidade. De acordo com Geertz (1989), o conceito de cultura é essencialmente semiótico e nessa perspectiva a entende

como uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas. A cultura é, portanto, pública porque significativa do comportamento humano. E o comportamento humano é visto como uma ação

simbólica. Assim, a cultura é pública porque o significado o é, uma vez que a cultura consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas (1989, p.15-19)

No que refere às heterogeneidades ideológicas-culturais constitutivas de comunidades ou, em um conceito mais amplo de sociedades, é importante ressaltar que essas são perceptíveis tanto em nível macro como também no micro, e no que se refere à presente pesquisa é importante frisar que embora as favelas sejam o local de moradia urbana daqueles que se encontram à margem da sociedade do “asfalto”, estas são um ponto de encontro de várias etnias, crenças, valores, enfim, ideologias diversas e que nem sempre são congruentes entre si, e por isso geradora de conflitos, principalmente, em uma sociedade que preza os valores da identidade em detrimento da alteridade. Assim, de acordo com Souza, pode-se depreender que apesar de Geertz ter evidenciado a importância das diversidades culturais no seio de uma comunidade/sociedade, seu modelo conceitual de cultura não contempla a resolução dos conflitos e ainda que não se possa afirmar que ele defende a homogeneização cultural de uma sociedade, tampouco pode-se afirmar que defende a possibilidade diferentes valores culturais convivam de maneira harmônica e respeitosa, usando sempre o valor do diferente para somar e nunca para diminuir ou excluir.

Bakhtin (2008) relaciona a questão da ideologia oficial e do cotidiano com as manifestações culturais racional, da seriedade (oficial) e passional, cômica e grotesca (resistência cultural por meio da valorização da voz do excluído, do não branco). Essas duas esferas dialogam, entram em embate, refratam-se e refletem-se. Conforme salienta o referido autor, a seriedade e o riso eram considerados sagrados até a Idade Média, porém ocorre, nesse momento, como forma de dominação da ideologia oficial, uma cisão entre essas manifestações culturais, sendo que apenas o sério e o racional eram valorizados oficialmente, ainda que o riso co-existisse na esfera oficial.

O debate dialógico travado entre esses dois mundos reflete e refrata os valores conservadores e homogeneizantes do mundo “oficial” por meio da voz-ação do “não-oficial”. A comunicação entre esses dois mundos coexistentes reflete línguas, culturas e sociedades que convivem e dialogam: a interação verbal entre o mundo “oficial” e o “não-

oficial” revela o diálogo como embate entre forças-esferas, gêneros, línguas, ideologias e vozes, entre eu-outro, espaço-tempo (PAULA;STAFUZZA, 2010., p.3)

No que se refere à dualidade de mundos, o à existência de “um mundo oficial e um segundo mundo”, é importantes ressaltar que o supracitado autor, essa dualidade na percepção do mundo e da vida humana pode ser verificado antes mesmo da civilização primitiva. O que pode ser verificado no folclore dos povos primitivos, pois é verificável a existência de cultos sérios ao mesmo tempo que se havia espaço para o culto cômico.

Porém, no entender desse autor, essas duas formas de culto se revelavam juntas sem hierarquia ou superioridade de uma em relação à outra. No entanto, faz a ressalva que nas sociedades primitivas as organizações sociais eram outras, e tampouco existiam as classes ou o Estado, e, por isso, as relações sociais eram outras.

Essa característica persiste às vezes em alguns ritos épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas-algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular (BAKHTIM, 2008, p.5).

Dessa forma, pode-se dizer que a existência de um certo riso permanece viva porque passa a simbolizar a resistência cultural, a vitória perante o medo da seriedade autoritária. Para Bakhtin (2008), embora o riso tenha sido “banido” da oficialidade, ele permaneceu como forma transgressora de dar voz àqueles que se encontram na periferia da constituição ideológica do discurso oficial, representado pelo poder do estado, se mantendo nas festividades populares e, por extensão, nos bailes funks ou encontros de rap, no caso desta proposta, bem como em feiras livres. É importante lembrar que ao falar sobre a constituição do corpo social

festivo e medieval afirma, o autor, que a “multidão que toma a praça pública diz que essa não é uma multidão qualquer. Trata-se de um *todo popular*, organizado à sua maneira, à maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política” (BAKHTIN, 2008, p. 222).

Assim, depreende-se que nessa obra, o supracitado autor procura a forma como ocorre a formação da ideologia não oficial de uma cultura popular, sempre em relação às formas ideológicas institucionalizadas. Assim, as relações de poder que perpassam a ideologia oficial e não oficial podem ser entendidas, de um modo geral, como pertencentes, a primeira, a grupos sociais que detêm o poder político-econômico, e a segunda, às camadas populares, estando mais vinculada a eventos cotidianos. Cumpre ressaltar que essa separação não é estanque e que as esferas ideológicas encontram-se interligadas, em contínuo diálogo, sendo assim passíveis de transformações.

De acordo com Pajeú (2014), para Bakhtin e Volochínov( 2009)

a compreensão da cultura como orbe simbólico do homem em interação com seu outro faz com que os contextos cotidianos tomem lugar nas reflexões sobre essa temática, promovendo um novo conjunto teórico para se compreender as ações e interações do homem. O entendimento das relações humanas só pode ser concreto a partir da lógica da realidade que se faz presente no cotidiano das pessoas, da realidade do povo que não pode ser constituída a partir de uma superfície ideal, no entanto, seu valor deve fornecer os embasamentos que amparam a desmedida composição econômica, que nada mais é do que o próprio mundo material, o mundo real e mundo cultural (PAJEÚ, 2014, p.76).

Assim, percebe-se que há uma certa dimensão política comum nos estudos realizados por autores como Bakhtin, Hall e Canclini, uma vez que compreendem a cultura popular a partir de relações que colocam essa “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Canclini (2008), por exemplo, afirma que o popular não deve ser entendido como monopólio dos setores populares, uma vez que é constituído por processos híbridos e complexos, que utiliza, como signos de identificação, elementos provenientes de diversas classes e nações. Ainda sobre a dimensão popular, para Hall,

as culturas não existem fora da relação entre as diversas formas culturais, e tampouco existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das relações de poder e de dominações culturais. [...] há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Essa é a dialética da luta cultural. No atual, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam a cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL p. 255- 238).

No que tange às relações de poder que perpassam os movimentos culturais, bem como à dimensão política dessas inter-relações, é importante ressaltar, também, os estudos de Foucault (2002, p. 28), que afirmam que “numa sociedade como a nossa – mas afinal de contas, em qualquer sociedade – múltiplas relações de poder perpassam, caracterizam, constituem o corpo social”.

Sobre os fenômenos culturais como o rap (hip hop) ou funk aqui tratados, Hall (2003) diz que há um grande fascínio, dentro do campo da produção cultural contemporânea, pelo popular e o marginal. Esse fenômeno, para Hall é decorrente das políticas de diferença que teriam propiciado o surgimento de novos sujeitos no cenário político cultural. O pós-moderno, afirma esse autor, estabeleceria uma abertura ambígua para a diferença e para as margens.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora (HALL, 2003, p. 38).

No que tange ao processo identitário dos grupos sociais do qual estes gêneros são oriundos resalta-se os preceitos bakhtinianos sobre a constituição do EU sempre a partir da relação deste com o OUTRO, o que mostra que esta é uma relação em permanente estado de completude/incompletude. Sobre a favela/periferia, é muito importante frisar que as ideologias de vida presente na vida em comunidade são heterogêneas, mas que se identificam em alguns pontos.

E que embora o rap e o funk sejam gêneros originários das comunidades, esses convivem com outros gêneros e são também constituídos por eles.

Para Hall (2003), “a identidade se modifica de acordo com o modo como o sujeito é tratado ou representado”. Ou seja para o referido autor, o conceito de identidade deve ser entendido de maneira dinâmica, pois o sujeito está sempre em transformação.

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação [...] As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. [...] Elas têm tanto a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não com uma incessante reiteração mas como “o mesmo que se transforma” [...] É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional [...] (HALL, 2000, p.108-9).

Portanto, para Hall, o conceito de identidade dialoga com a tradição cultural, porém sem excluir o que é novo ou diferente, pois há uma jogada dialógica nessa interação, e justamente por isso, de acordo com o supracitado autor, que o conceito de identidade é entendido como um processo de transformação e reiteração que se faz dinâmico.

E é nessa perspectiva, da identidade como intolerância que Ponzio (2010) afirma que em um contexto europeu verifica-se que o nacionalismo exacerbado que se disfarça em nome da identidade provoca ondas de xenofobia, preconceito e exclusão sem se importar com o grupo social. Esse movimento identitário visa excluir o Outro, porque tem medo do que o outro traz de novo, de estranho e que

pode desestabilizar algumas certezas. Porém, sabe-se, que de acordo com a concepção de identidade proposta por Hall, esta se dá de forma dinâmica e sempre em contato com outras singularidades e valores culturais e por isso incompatível com uma ideia purista em relação à constituição do processo identitário.

Tal fato é perceptível no funk e rap, pois ambos já nascem carimbados pelo hibridismo ou diversidade cultural como pode ser visto no segundo capítulo do presente estudo. E além disso, estão sempre flertando com outros gêneros musicais sem perderem o que os identifica enquanto rap ou funk. No que se refere aos traços de uma cultura popular “mais tradicional”, com resquícios de uma cultura popular com uma tonalidade mais rural e “folclórica”, tanto rap como funk tem uma ligação direta com a tradição do repente, encontrada em alguns estados do norte e nordeste brasileiro.

O repente tem suas origens nos trovadores medievais e pode ser definido como uma poesia cantada (quase a mesma definição do rap) tem como característica o improvisado e a criação de versos no momento em que estão sendo feitas as apresentações, por isso essa denominação vinda da expressão “de repente”, que significa momentaneamente, que é tido como surpresa para os que presenciam tais ações. O ato de improvisar rimas ou versos pode também receber denominações diferentes conforme o instrumento musical que acompanhe as apresentações. Nos improvisos onde se utiliza o pandeiro as apresentações são chamadas de embolada. Este tipo de modalidade do repente é mais visto nos estados do nordeste do país, onde é especificamente mais popular. A viola caipira ou a rabeça também pode ser instrumentos usados nas exposições de repentistas. Quando isto acontece a arte ganha o nome de cantoria e quando o repente é feito sem acompanhamento chama-se entoada ou aboio, uma espécie de narrativa dos fatos do cotidiano sertanejo feitos de modo mais melódico no intuito de se assemelhar ao ruído emitido pelo vaqueiro quando faz o aboio do gado. Para Sautchuck (2009), o objetivo do repente, de acordo com os próprios repentistas é convencer o público sobre a superioridade poética de um dos cantadores, o que o leva a concluir que “a relação entre os dois cantadores no momento da cantoria caracteriza –se ao mesmo tempo pela parceria e pala disputa (2009, p.1).

No funk e no rap esse duelo é conhecido como “Batalha de Rimas”. As “Batalhas de Rimas” são encontros entre MC’s e Rappers, que acontecem tanto no

funk como no rap e são duelos feitos por meio de palavras, geralmente com um base de fundo na qual um lança um desafio provocativo e o desafiado tem que responder e se mostrar superior na rima. Criatividade e improviso são as bases desses e “vence” quem mais agrada ao público, ou em alguns casos não há vencedores, “apenas” a rica interação entre os participantes e o público. Dessa forma, pode-se dizer que as “Batalhas de rima”, é a “tradição brasileira” do repente (que não é tão brasileira assim), ressignificada pela cultura popular urbana brasileira.

Ainda sobre as relações entre o funk e o rap com outros gêneros musicais, cita-se o trabalho solo de Mano Brown, um dos integrantes dos Racionais MC'S em que há canções muito próximas ao funk, ou à canção “Passarinho” feita em parceria entre o rapper Emicida e a cantora de mpb Vanessa da Mata. No caso de Mano Brown, em uma entrevista à Rolling Stones (2013, ed.83) esse se diz preparados para as críticas e que ninguém tem o direito de cercear a liberdade de ninguém. Para Brown esse seu novo trabalho tem “a visão da vida por parte de um mano que vive no limite e sempre está em busca do amor”(2013, ed 83) e diz ainda, para completar o raciocínio sobre a questão do hibridismo cultural e da identidade como um processo, que esse trabalho busca referências em um pequeno em que a disco funk predominou na cena musical, no final dos anos 70.

“Entre o funk e o nascimento do rap, teve a disco. Disco e rap têm a mesma origem no funk, mas a disco veio antes do rap e é isso o que tem me inspirado. Entre 77 e 80, a música virou de cabeça para baixo e funk, disco e rap eram quase que uma coisa só [...] Sempre falei para o coletivo, agora quero atingir o individual. É como uma câmera que está em um jogo de futebol e vai lá na torcida para focalizar o rosto de apenas um torcedor”, ele fala, gesticulando como se fizesse o foco de uma câmera.

E para aqueles fãs ou não que acham que Mano Brown somente dever ser identificado como Racionais MC's, dispara

O rap não pode ser limitante. O negro já tem tantas limitações no Brasil, tantas regras e o rap ainda te põe mais cerca. Não pode isso, não pode aquilo. O rap nasceu da liberdade e da expansão das ideias. É mais comovente se apoiar na fraqueza e divulgar isso, lavar roupa suja o tempo inteiro, expor as

fragilidades o tempo todo, na feira livre. Teve um momento em que isso foi preciso. Hoje em dia é exposição, é Datena, que entra na casa das pessoas e mostra a panela suja, o cara morto embaixo da cama, é isso aí. Teria que ser isso e eu não quero ser isso”, diz Brown, que se apresenta preparado para aceitar as críticas sobre o estilo do seu primeiro álbum sem o Racionais. “Ninguém vai algemar o Pedro Paulo. Ninguém vai me fazer Mano Brown o tempo todo. Pode esquecer. Querer fazer a minha vida virar Racionais o tempo inteiro ninguém vai. Na minha vida mando eu. Eu quero que as pessoas sejam livres e eu também sou (2013, ed. 83).

E é essa liberdade responsiva calcada na singularidade do diferente que faz com que o funk e o rap incomodem porque representam a força do corpo popular transgrediente e que pode também ser constatada no trecho da canção Capítulo 4 Versículo 3<sup>50</sup>, porque denuncia a exclusão ao mesmo tempo em que anuncia que a força que emana da voz da cultura popular.

*[...]Eu tenho uma missão e não vou falhar/Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/Minha palavra vale um tiro... eu tenho muita munição/Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além[...]*Revolucionário, insano ou marginal[...]Antigo e moderno, imortal/Fronteira do céu com o inferno/Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso/Violentamente pacífico, verídico/Vim pra sabotar seu raciocínio/Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo[...]Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal/Por menos de um real, minha chance era pouca/Mas se eu fosse aquele muleque de touca/Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca/De quebrada, sem roupa, você e sua mina/Um dois, nem me viu... já sumi na neblina/Mas não... permaneço vivo, prossigo a mística/Vinte e sete anos contrariando a estatística/Seu comercial de Tv não me engana/Eu não preciso de status nem fama/Seu carro e sua grana já não me seduz/E nem a sua puta de olhos azuis/Eu sou apenas um rapaz latino americano/Apoiado por mais de cinquenta mil mãos/Efeito colateral que o seu sistema fez/Racionais capítulo 4 versículo 3.

Para Canclini (2000), com exceção do trabalho precursor de Bakhtin, apenas recentemente, nas três últimas décadas, surgiram estudos que contemplem a cultura popular com o devido respeito. Tal posicionamento defendido por Canclini é decorrente de que a maior parte dos estudos sobre cultura popular tende a considerá-la como uma expressão tradicional e subalterna, contrária ao culto, marcado pelo moderno e o hegemônico. Analisando especificamente a situação da

---

<sup>50</sup>[https:// www.raeloficial.com/](https://www.raeloficial.com/)

cultura popular na América Latina, Canclini conclui que, mesmo em países que adotam em seu discurso oficial uma visão antropológica de cultura, existe uma hierarquia entre os capitais culturais: a arte vale mais que o artesanato, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente. Mesmo nos países em que os saberes e práticas culturais populares, como dos indígenas e dos camponeses, foram considerados como expressões nacionais, estes capitais simbólicos possuem uma posição secundária, de subordinação.

Para Martin-Barbero, no que se refere aos estudos realizados por Bakhtin, o período analisado por Bakhtin, no Cultura Popular na Idade Média e no renascimento, é exatamente aquele em que a cultura popular passou por um processo de “enculturação”. Ou seja, durante o período medieval, com a ascensão e auge da religiosidade cristã, e mais especificamente no período de formação dos Estados Nacionais na Europa, séculos XVI e XVII, as várias expressões e manifestações culturais seriam incompatíveis com a centralização do poder estatal. Era inadmissível que numa sociedade em busca da homogeneização existissem múltiplos rituais religiosos e festivos, consequência da diversidade de grupos e linhagens sociais. Em prol da coesão social, a cultura popular deveria ser destruída, utilizando-se os mais variados métodos e mecanismos (a caça às bruxas e o surgimento e desenvolvimento das prisões mencionadas por Michel Foucault (Vigiar e punir: nascimento da prisão, 1987) são bons exemplos, porque simbolizavam, no contexto absolutista, uma fragmentação do poder. É interessante observar que, mesmo nesse contexto de repressão e apesar das inúmeras formas de eliminação das expressões e manifestações populares, enfim, da própria cultura popular, Bakhtin nos revela a sua continuidade, e nos faz refletir que, lentamente assumia um caráter de desafio ao poder e à ideologia dominante, transfigurando-se num espaço de protesto e de resistência.

Ao refletir sobre a cultura popular, Martin-Barbero (2008) destaca a atuação dos anarquistas, que ao produzirem cópias de romances de folhetim e de caricaturas e lerem periódicos coletivamente, estavam forjando uma relação entre cultura e povo. Agindo dessa forma, eles perceberam a cultura não apenas como espaço de manipulação, mas também de conflito. E perceberam que poderiam transformar em meios de liberação as diferentes expressões e práticas culturais. A

cultura popular se faz e refaz, assim, na contradição entre o conservadorismo das formas e a rebeldia dos conteúdos,

o valor do popular não reside em sua autenticidade ou beleza, sobrevivem de materializar e expressar o modo de viver e de pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem da sua memória histórica [...] se algo nos ensinou é a prestar atenção à trama: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem ‘de cima’ são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as da dominação (MARTIN-BARBERO, 200, p.113-114).

Cancline vê como um erro grave entender a cultura subalterna ou a cultura popular nos dizeres bakhtinianos, como mera contraposição a uma cultura hegemônica, pois “insistiu-se tanto na contraposição da cultura subalterna e da hegemônica, e na necessidade política de defender a independência da primeira, que ambas foram pensadas como exteriores entre si” (1984, p.70). O que leva a entendimentos, reflexões e empoderamentos excludentes, pois veem uma como separada da outra e isso gera unilateralismos e distorções, uma vez que se sabem que estas não podem ser pensadas ou concebidas como exteriores entre si, pois estas estão sempre em relação. Nos dizeres de Pajeú (2014, p. 87),

a cultura é a lente pela qual os sujeitos valoram os seus atos e os atos alheios no mundo ético e estético, e aí a compreensão da cultura por uma vertente enrijecida da identidade só pode ter como implicação a reação de estranheza em presença do diferente,

Para Burke (1991), de um modo geral, o conceito de cultura pode ser definida como um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma permuta entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole.

Tais entendimentos acerca da conceituação de cultura mostram a força da cultura popular e que essa pode ser transformadora e é aí que reside a

importância dessa pesquisa, dar a ver aquilo que muitas vezes é negligenciado por tantos seja na sociedade civil ou nas instituições que regem o país.

Ainda nos trilhos de uma compreensão acerca de cultura, cultura popular e seus desdobramentos, uma relação que não pode deixar de ser pensada é questão entre esses movimentos e a indústria cultural ou cultura popular massiva (MARTIN-BARBERO, 2008) uma vez que a mídia tem uma grande participação nesse processo conforme foi visto até o momento, tanto no processo de demonização como também no de divulgação, principalmente no que se refere ao uso da internet. Paula (2007, p. 21), afirma que embora essa busca por visibilidade seja advinda que uma camada que se sente invisível perante uma parte da sociedade, faz-se mister dizer que

uma proposta de rebeldia passa a servir ao poder, uma vez que os sujeitos reivindicadores do “grito” apenas tentam criar condições e oportunidades de inclusão e visibilidade e aceitação, a partir de suas próprias estruturas capitais, via produção cultural, ao mesmo tempo resistente e entorpecente. Nesse sentido, a proposta rebelde do hip hop passa a ser incorporada pela indústria cultural que passa a ver nessa arte, um filão de consumo a ser incorporado e com esse intuito passa a valorizar o baile funk e toda a produção de consumo dele oriunda (PAULA, 2007, p.21).

O conceito de indústria cultural foi desenvolvido por Adorno e Horkheimer durante a década de 40 do século XX e se encontra diretamente ligado ao desenvolvimento industrial, comercial e tecnológico da sociedade no século XX. De acordo com os mesmos, esse conceito parte de uma perspectiva de que a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança, em que a indústria cultural e seus produtos constituem um sistema no qual fazem parte o cinema, o rádio e as revistas, sendo cada um coerente em si mesmo e em conjunto. No século XX, com o acentuado desenvolvimento da produção cultural e nas suas mais variadas modalidades como, por exemplo, a música, o rádio, a televisão, o cinema, as revistas, entre outras –, houve uma multiplicidade de bens culturais que passaram a ser produzidos e consumidos pelas diversas classes sociais.

Na indústria cultural, tudo se torna negócio. Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. A indústria cultural traz consigo todos os elementos

característicos do mundo industrial moderno e nele exerce um papel específico, o de portadora da ideologia dominante. É importante salientar que, para Adorno, o homem, nessa indústria cultural, não passa de mero instrumento de trabalho e de consumo, ou seja, objeto. O homem é tão bem manipulado e ideologizado que até mesmo o seu lazer se torna uma extensão do trabalho. Assim, de acordo com os autores, na indústria cultural tudo já vem pronto e o consumidor não precisa ter o trabalho de pensar, é só escolher. Para eles, a mercantilização da arte e do lazer, faz com que o cinema, por exemplo, não permita que haja espaço para que o leitor faça reflexões outras que não aquelas encadeadas pela sequência de cenas e conteúdos. Tal pensamento é compartilhado pelo cineasta Win Wenders, no documentário “Janela da Alma”, de Joao Dias e Walter Carvalho (2001), pois nesse documentário o cineasta em questão afirma que os filmes contemporâneos são compostos por um excesso de informação e imagens que impede que sujeito que assiste a um desses filmes consiga ter um posicionamento crítico- reflexivo-criativo acerca do que vê, ouve, sente.

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva (ADORNO & HORKHEIMER, 1997, p.119).

De acordo com Paula (2007, p. 22), esse processo de “possível” massificação do rap e do funk acontece quando tais gêneros passam a ser valorizados não apenas entre seus iguais, mas também pela elite econômica. E é nesse momento que a indústria fonográfica vê nos produtos ligados a esses movimentos algo lucrativo e investe pesado.

Quando esse outro grupo e economicamente privilegiado passa a consumir e produzir o funk é que a indústria fonográfica começa a valorizar esse novo e diferente ritmo musical e a apostar nele “todas as suas fichas”. Nesse momento, a indústria

fonográfica contrata e espalha DJ's e funkeiros pelas emissoras de TV, rádio, festas e bailes. Essa "lavagem cerebral" de invasão do funk a tantos espaços faz com que ele se torne "moda" e atraia pessoas que só passam a consumi-lo com vistas ao "status" e à posição financeira proporcionada por essa música (não que não haja quem aprecie esse ritmo musical, no entanto há também quem utilize a "moda funk" apenas para lucrar. [...] Esse processo de diluição do ideal do movimento [...] faz com que p intuito inicial de resistência do hip hop se perca e ele, agora incorporado pela indústria cultural, deixe até de se caracterizar como movimento cultural, pois passa a ser visto como gerador de lucro com a produção de sua arte-cultura-mercadoria. [...] Ao passar a valorizar não mais os ideais rebeldes do movimento, mas a contabilizar seus lucros e difundir sua "moda", o hip hop deixa de ser "revolucionário, como prega seu discurso, uma vez que nada é modificado (PAULA, 2007, p.22-23).

Visto por esse prisma, é perceptível que houve e há sim esse tipo de movimentação entre mídia e alguns artistas que se denominam funkeiros ou rappers. Porém, de acordo com a perspectiva dialógica bakhtiniana de entendimento de mundo, tal tipo de relação é totalmente possível, pois as valorações ideológicas presentes nos discursos no geral, e não somente nos referentes ao funk e o rap, são relativamente estáveis e, por isso, passíveis de várias formas de compreensão, refrações e reflexões. E, portanto, no entender dessa pesquisa, não há um esvaziamento ou enfraquecimento das propostas ideológicas que perpassam o funk e rap e sim outras formas de apropriação e que possuem outras implicações e desdobramentos que não necessariamente farão parte da presente pesquisa.

Martin-Barbero revisita a escola de Frankfurt e alarga o entendimento de indústria cultural de massa, ao colocar a recepção dos produtos oriundos da mesma por um sujeito ativo. Ou seja, os sujeitos sociais são fundamentais para o entendimento da comunicação massiva e não depositários passivos de sentidos que lhes antecedem. Desta forma, enfatiza as inter-relações tecidas entre os sujeitos e os fatores intervenientes nessa relação, bem como nas formas de apropriação e (re)significação de sentidos que frequentam a pluralidade dos discursos contemporâneos. Dito de outra forma, tem-se que o conceito de mediações defendido por Martin-Barbero possibilita captar o processo de comunicação como um todo, tendo sempre como parâmetro sua complexidade

internacional ao mesmo tempo em que evita absolutizar a intencionalidade dos meios.

E na contramão das abordagens funcionalistas e estruturalistas, faz um recorte no qual promove o resgate do popular e insiste que esse é um espaço importante para que se possa compreender os processos comunicacionais e culturais em curso na contemporaneidade. Para ele, o massivo não anula o popular na produção da cultura. Ao contrário, elementos da dimensão popular conseguem se infiltrar no massivo, mantendo sua tradição e cultura, o que leva a constituição de uma heterogeneidade – uma mestiçagem cultural – com valores, crenças e formatos que, não raro, se opõem. Assim, tem como cerne de suas argumentações a ideia segundo a qual o popular sempre se mostra em relação ao massivo, isto é, existe uma relação intrínseca entre a cultura popular e a indústria cultural de massa. De acordo com Martin-Barbero (2008), com o surgimento das massas urbanas, o popular se transforma e possui tanto características como relações diversas. Para o teórico,

são de massa o sistema educativo, as formas de representação e a participação política, a organização das práticas religiosas, os modelos de consumo e os usos do espaço. Assim, pensar o popular a partir do massivo, não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições, de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia (MARTIN-BARBERO, 2008, p.311).

Assim, para se pensar a vigência cultural do popular faz-se mister considerar sua imbricação conflitiva no massivo, pois este não é mostra ou comporta como um mecanismo isolável, antes, demonstra-se como uma nova forma de sociabilidade. Nesse sentido, a proposta de Martin-Barbero (2008) sinaliza que existe uma ponte entre o popular, a mídia e as novas condições de existência e luta social, pois, com o surgimento das massas urbanas também surge um campo hegemônico de sociabilidade, onde há um constante diálogo entre mídia (massivo) e o popular.

Pensar os processos de comunicação a partir da cultura implica deixar de pensá-los desde as disciplinas e os meios. Implica a ruptura com aquela compulsiva necessidade de definir a ‘disciplina própria’ e com ela a segurança que proporcionava a redução da problemática da comunicação à dos meios.[...] Por

outra parte, não se trata de perder de vista os meios, senão de abrir sua análise às mediações, isto é, às instituições, às organizações e aos sujeitos, às diversas temporalidades sociais e à multiplicidade de matrizes culturais a partir das quais os meios-tecnologias se constituem” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 10)

Dessa forma, segundo o referido o teórico, tem-se um mercado, ao mesmo tempo material e simbólico não unificado o que o leva a entender que os processos culturais carregam consigo experiências de linguagens múltiplas e diferenciadas que permitem sua massificação, porém, sendo orientados por práticas sociais presentes no interior da sociedade (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 312). Cumpre informar, que tal perspectiva, ao negar premissa de que a cultura de massa passa ao largo da cultura popular, automaticamente refuta também outras duas propostas a saber. Uma é referente à corrente que acentua a folclorização da cultura popular na busca por uma pureza original das manifestações ditas populares, e, a outra é a que parte da ideia segundo a qual indústria cultural exerce uma dominação social sobre as classes populares e que estas aceitam passivamente, ou seja, que molda seus gostos, costumes e fruição cultural no intuito primordial de obtenção de lucros financeiros.

No que tange a essa pesquisa, tem-se que a perspectiva de Martin-Barbero ao acentuar uma vigência da cultura popular na cultura de massa, bem como aprofundar na interação entre produto popular e produto midiático corrobora com os vieses da mesma porque não se pode pensar o funk e o rap fora dessa contextualização porque esses movimentos, de uma certa forma, são oriundo do que Martin-Barbero (2008) denomina por cultura popular massiva.

### 3.2 “DJ solta o som”: Festa, contemporaneidade, transgrediência.

As festas, ao que tudo indica, estão diretamente ligadas à história da humanidade e nos dizeres de Bakhtin dotadas transgrediência e espírito de regozijo de renovação.

Na sociedade primitiva, mais precisamente a partir dos cultos agrários, quando se encenavam os ritos da fertilidade, o

calendário lunar e outros ritos da natureza relacionados ao plantio e à colheita. Plantar, colher, transformar a colheita em alimento, em suma, usufruir do produto do trabalho celebrando a comunhão entre o homem conquistador e a natureza que vai sendo conquistada em um processo no qual o homem se universaliza na medida em que amplia seu domínio sobre o mundo que o cerca. E ele festeja, porque há muito já superou a fase da simples apropriação e agora pode simbolizar todo o processo em que a natureza, outrora inimiga, foi por ele domada e transformada em celeiro e lar. Antes ele aplicava todas as energias físicas na conquista da natureza, agora faz dessa conquista uma representação e assim dá um salto colossal em sua evolução, pois aprendeu a produzir em um campo bem mais complexo: o simbólico. (BEZERRA, 1994, p. 1-2)

Essas festas agrícolas celebravam a colheita com enormes comilanças e bebedeiras, séquitos barulhentos e mostras de símbolos fálicos, motivando assim a inversão total dos atos do cotidiano são associados ao aparecimento das manifestações carnavalescas. As festas eram a segunda vida dos homens, que adentravam, por algum tempo, no reino da utopia da universalidade, da igualdade e da abundância.

Para esta pesquisa, a importância desse conceito reside no fato de que tanto o funk quanto o rap estão diretamente relacionados a bailes e shows. Ou seja, a festa é parte fundamental na arquitetura dos movimentos estudados, pois de acordo com Bakhtin a festa é sempre uma maneira de renovação e ressignificação da vida. É o enfrentamento do medo por meio do riso (2008). É uma forma de se respirar frente a uma realidade opressora e também o momento no qual os sujeitos éticos experimentam um posicionamento exotópico em relação ao seu posicionamento perante à vida e por isso de grande valor (re)significativo, pois, segundo, Bakhtin os ritos festivos, na Idade Média e no Renascimento

ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais o homem da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade de mundos (2008, p.4-5).

A celebração da vida pode ser considerada, de acordo com os estudos do referido autor, como transgressora, pois se caracteriza como destronante e

desestruturante, uma vez que apresenta uma outra visão de mundo, calcada na vida cotidiana com suas relações pessoais e passionais. Assim, os mundos da festa e do trabalho, do riso e da seriedade, da linearidade e da inversão convivem lado a lado e nos bailes, os valores transgredientes da festa predominam e empoderam os frequentadores. Há sempre uma transformação, mesmo que seja imperceptível aos olhos da maioria, pois de acordo com a teoria de Bakhtin o sujeito ético sempre o EU é sempre constituído pelo OUTRO.

Para Bakhtin, as festas são

[...] uma forma primordial, marcante da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, a interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram, sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo [...] A sua sanção deve emanar [...] do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa. As festividades tem sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos- nas formas concretas das diferentes festas – criaram o clima típico da festa (2008, p. 7-8).

Tal pensamento corrobora a linha de raciocínio que norteia a presente pesquisa, pois tanto os bailes funks como os encontros e shows de rap, com suas batalhas de rima e dança de rua, pois são reuniões festivas, festas carnavalescas por que são constituídas pelo corpo grotesco caracterizado pelo modo como frequentadores e MC`s se vestem e se comportam, pelas coreografias eróticas/sexuais do funk e pela dança “quebrada” do “street dance” e, pela linguagem carnalizada presente no discurso escrachado do funk e no tom denunciativo do rap. São considerados carnavalescos, pois perpassados pela temática morte/ressurreição e marcados por uma relação espaço-temporal

Mais que isso, essa festa de “ressurreição” na Terra, aqui e agora, representa o espaço e o tempo da libertação do mundo

obrigatório do trabalho em prol do desejo do sujeito, o que possui um caráter ambivalente, pois, ao mesmo tempo, entorpecente, umas vez que passado o tempo da festa, a obrigação volta a imperar, e, resistente considerada festa da “carne”, tanto quanto o carnaval descrito por Bakhtin (1987:08,09), “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”( PAULA, 2007, p. 134).

De acordo com Bakhtin (2008), as festas populares na Idade Média e no Renascimento era feitas pelo povo e para o povo. Ressalta-se que povo é compreendido aqui como um corpo vivo dotado de singularidades em contraposição ao conceito de massa, entendido como

uma mistura de sujeitos estagnos, sem valores fixos, cujas agitações, quando se dão são por entusiasmos pequenos, frios, e não por lutas, por embates. Ela, ao contrário do povo é ininterruptamente apática, inerte, provida de dominação e por isso não consolida atos responsáveis, ações conscientes em direção ao outro, ao coletivo (PAJEÚ, 2014, p.124).

Assim, segundo Bakhtin é o povo quem toma as ruas nas datas festivas e as reorganiza de acordo com as suas valorações ideológicas que nem sempre são coincidentes com os valores das esferas oficiais.

um todo popular, organizado à sua maneira, à maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto durar a festa. Essa organização é antes de mais nada, profundamente concreta e sensível. Até mesmo o ajuntamento, o contato físico dos corpos, que são providos de um certo sentido. O indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular. Nesse todo, o corpo individual cessa, até um certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, trocar mutuamente de corpo, renovar-se (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, o povo sente sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais (BAKHTIN, 2008, p. 222).

No citado livro *As formas elementares da vida religiosa* (1968), Durkheim faz algumas referências a festas/festividades, pois ao estudar os rituais totêmicos australianos, defrontou-se com quatro cerimônias “que são unicamente destinadas a entreter, provocar o riso pelo riso (1968, p. 542). E tal fato o leva a

refletir sobre as tênues fronteiras que separam os ritos religiosos das recreações festivas coletivas e isto o leva a afirmar que uma importante característica de toda religião “ é o elemento recreativo e estético” (DURKHEIM, 1968, p.542). Por isso, afirma que,

toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso [...] Pode-se observar, também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital etc. Enfatiza-se frequentemente que as festas populares conduzem ao excesso, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito. Existem igualmente cerimônias religiosas que determinam como necessidade violar as regras ordinariamente mais respeitadas. Não é, certamente, que não seja possível diferenciar as duas formas de atividade pública. O simples divertimento, [...] não tem um objeto sério, enquanto que, no seu conjunto, uma cerimônia ritual tem sempre uma finalidade grave. Mas é preciso observar que talvez não exista divertimento onde a vida séria não tenha qualquer eco. No fundo a diferença está mais na proporção desigual segundo a qual esses dois elementos estão combinados. (DURKHEIM, 1968, p.547-548).

Dessa forma, de acordo com o supracitado, tem-se que para Durkheim e muitos outros autores, as principais características de todo tipo de festa, seja esta religiosa ou não, são a superação das distâncias interindividuais, a produção de um estado de efervescência coletiva e a transgressão de normas sociais.

Assim, nas festas, de um modo geral ou, o sujeito deixa de existir e passa a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar ou decorrente das transgressões cometidas, são reafirmadas as crenças grupais e as regras que tornam possível a vida em grupo, isto é, o grupo reanima periodicamente o sentimento que há de si mesmo e de sua unidade; ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados como seres sociais (DURKHEIM, 1968, p.536). Depreende-se, então, que para tal pensador, o tempo faz com que a consciência coletiva perca suas forças e, por isso, tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos são importantes, pois estas reavivam os laços sociais, para que estes não sejam

desfeitos. Além disso, a festa pode ser vista como uma arena, um espaço em que emerge o conflito entre as exigências da “vida séria” e a própria natureza humana. Durkheim diz ainda que as religiões e as festas rejuvenescem o espírito fatigado e assujeitado do trabalhador e ainda que seja momentâneo, os sujeitos dos movimentos aqui estudados têm acesso por meio das festas um momento de liberdade.

Indo pela episteme durkheimiana, têm-se que as festas, as reuniões, shows e afins são, portanto, uma rápida fuga das obrigações cotidianas, o que conforme visto acima fere o entendimento bakhtiniano no que se refere ao conceito de festa, e que, de acordo com Vianna (1988), em um primeiro momento não apresentam nenhuma utilidade. Ou seja, para autores como Durkheim e outros que seguem seu viés teórico a festa é fechada em si, começa e termina em si, sem maiores desdobramentos, sem que seja transformadora, apenas um lapso de tempo, na monotonia da vida produtiva.

Porém, conforme foi visto, para Bakhtin, a festa é transformadora e, por isso, não pode ser compreendida no âmbito de um espaço no tempo do mundo do trabalho, mas por ser um espaço de refrações e reflexões ideológicas. A festa é transgrediente, pois constituída de linguagem carnalizada e

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo ( a roda), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como num ‘mundo ao revés’ ( BAKHTIN, 2008, p.10).

A transgrediência festiva mediada pela linguagem carnalizada é vista pela maneira como os sujeitos éticos se mobilizam pelo baile e como mobiliza as pessoas. O baile é um acontecimento de primeira importância na vida cotidiana das localidades no qual ocorrem, tanto no que se refere ao econômico como nos aspectos da organização da vida ética dos frequentadores.

O documentário Funk Rio (GOLDENBERG, 1994) mostra como o funk movimentava o cotidiano das favelas. Há relatos como o de Tânia aos 5 minutos e 34 segundos do documentário que mudou de comunidade e foi morar na casa de uma tia para ficar mais fácil para poder ir ao baile e também pela companhia das primas. “O dinheiro do baile está separado. Chega o final de semana e tem que ter” diz a tia de Tânia aos 33 minutos e dezessete segundos do mesmo documentário, ao ser questionado sobre a frequência com que ela e suas filhas vão aos bailes.

Dentre os vários relatos presentes nesse documentário, tem-se o de um cadeirante que também entende o baile como vida. Cumpre informar que em nenhum momento do documentário fez-se menção ao fato de Dinho ser cadeirante ou o funk como ferramenta de inclusão. Pelo contrário, as imagens mostram a dificuldade de acesso de uma cadeirante morador da periferia, mas ao mesmo tempo valores como solidariedade, pois este depende da ajuda dos amigos da comunidade para chegar até ao baile, mas não no sentido de inclusão, pois ele não se sente excluído e sim parte integrante de uma galera. Os bailes ou encontros de rap são vistos e entendidos como um acontecimento, há toda uma espera, preparo e expectativa em relação aos mesmos e afirma-se que estes instauram o universo contraventor carnavalesco em oposição ao mundo do trabalho como ocorria, dadas as devidas ressalvas que compreendem visões de mundos bastante diversas, no feudalismo.

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em Estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parece dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero. Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do

vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência (2008, p.9)

O tempo dedicado ao trabalho e à monotonia do cotidiano faz com que a consciência do coletivo perca as forças. Por este motivo, são imprescindíveis tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos para reavivar os laços sociais, que correm sempre o perigo de se desfazer. Isto se aproxima ao que Da Matta (1997) conceitua como sendo o social: um espécie de miolo entre o estímulo e a resposta, entre a natureza e o grupo, entre o grupo e a pessoa. O social é um plano onde a consciência se pode realizar, já que "tomar consciência é, fundamentalmente, focar a atenção sobre um elemento" (DA MATTA, 1997, p. 34). A festa passa a ser considerada, portanto, como um "escape" da vida imposta pela sociedade, renovando a disponibilidade do indivíduo perante os compromissos sociais.

Autores como Bataille (1977) e Girard (1978) também vão nessa direção e mostram a festa como algo que promove uma fusão da vida humana ou a destruição dos espaços interindividuais. Para Girard, essa destruição dos espaços interindividuais é sempre associada à violência e ao conflito, ainda que seja apenas uma simulação desta violência manifestada por meio de danças, gritos de guerra entre outros elementos. Porém, o referido autor ressalta que é sempre possível que essa "simulação da violência" pode sair do controle rompa os tênues limites que separam a ordem da barbárie e isso pode ocorrer não só no rap e no funk como em outros encontros festivos que abarcam outros gêneros musicais ou não. Para Bataille, essa linha que separa o homem da barbárie é tênue pois a violência é fascinante e tentadora, entretanto sabe-se que não se pode entregar-se a ela sem colocar em risco a possibilidade de vida social.

Para Bakhtin (2008), a festa possui um caráter transgressor e possui íntima ligação com a cultura popular e com o riso. No feudalismo, a cultura popular do riso desenvolveu-se paralelamente à cultura oficial. O riso foi expurgado dos cultos religiosos e dos cerimoniais estatais. O tom sério imperava, sendo considerado a expressão da verdade e do bem. E foi exatamente esse tom sério que possibilitou a existência do riso. A seriedade defendida pela Igreja trouxe a necessidade de legalizar, fora dela, os excluídos, como a alegria e o riso.

As formas cômicas populares e as canônicas oficiais, durante esse período, mesmo que vivendo lado a lado, não se misturaram. Foram as festas que sancionaram o riso. Além do carnaval, em muitas festas religiosas da Idade Média o riso era uma constante, o “riso pascal” e o “riso de Natal” são bons exemplos. Mas, sua existência mais constante foi nas festas de alternância das estações e do ciclo lunar. Nestes casos, o riso possuía um sentido mais amplo e profundo, de acordo com análise de Bakhtin, “ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade”. (BAKHTIN, [2008] p.70). As festas eram um período de interrupção da vida cotidiana, do sistema oficial com suas interdições e hierarquias. Um período em que a legalidade e o sagrado eram esquecidos e vigorava uma liberdade utópica.

O carnaval propriamente dito [...] não é evidentemente um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas [...] Essa linguagem exprime de maneira diversificada [...] uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas (BAKHTIN, 2008, p.122).

De acordo com Vianna (1988) as festas de um modo geral pressupõem a existência de uma sociedade mais ou menos homogênea e, por isso, propícia para a construção identitária de grupo, de coletividade, com a reafirmação de valores comuns ou a elaboração coletiva de novos valores, incluindo a contestação, inversão ou transgressão das normas que organizam a vida social e cultural desse grupo. Para Vianna (1988), a festa é um importante fator para a homogeneização da sociedade, pois coloca de lado as diferenças e enfatiza o sentimento de unidade, e, exatamente por enfatizar esse sentimento de unidade, corre o perigo de enfraquecer.

Porém, é preciso ressaltar que embora, haja essa questão da festa como possibilidade de homogeneização, as pessoas/sujeitos que a frequentam não podem ser entendidos como uma massa homogênea e sim como sujeitos de compartilham de um mesmo “gosto” musical, mas que possuem singularidades que os tornam únicos (BAKHTIN, 2010). Mesmo, ao analisar a coletividade da

praça pública na obra de Rabelais, o referido autor ressalta a alteridade constitutiva de cada um e mostra a importância dessa alteridade como força motriz que pode provocar mudanças na sociedade. Para Bakhtin, não existe recepção passiva e tampouco conhecimento estático e acabado, e é por isso que o faz entender a cultura popular um lugar de troca, e, portanto, qualquer manifestação cultural que esteja empregnada por ideologias que sejam relativamente instáveis e por isso com poder de causar revoluções pode ser entendida como cultura popular.

O baile é ao mesmo tempo uma opção de lazer e também um momento de identificação entre os participantes, pois no baile, a discriminação diária cede lugar às imagens positivas que os frequentadores passam a construir de si mesmos e pertencentes a uma cultura e a uma comunidade, praticar a sociabilidade, repartir comunitariamente alegrias ou preocupações e descontrair ao som de músicas e ritmos marcadamente pertencentes à história da qual fazem parte. E assim, pode-se compreender a alegria e descontração, pela diversão proporcionada pela festa, pelo, conforme denominado por Bakhtin, como o riso carnavalesco.

Para este autor, o riso carnavalesco possui uma natureza complexa, pois esse,

é, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular [...] é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 2008, p. 10).

A festa carnavalizada é também representada pelo comer e beber, muitas vezes antropofágico, no sentido de engolir, deglutir, comer “uma outra cultura”, numa acepção Modernista do termo. Para Bakhtin,

o comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o

mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas (2008, p. 245).

Assim, o comer e o beber também estão presentes nas festas que representam o funk e o rap e entre outras coisas é comum o consumo de bebidas alcoólicas tanto entre os frequentadores como também entre os participantes. Mas, vale ressaltar que consumo de comidas e bebidas não é uma exclusividade apenas do funk e do rap, mas de festividades no geral. E também que esse comer e beber não significa só comer e beber non sentido literal, mas também no sentido de deglutir outras valorações culturais-ideológicas

Em Rabelais a imagem dos infernos está indissolúvelmente ligada àquelas que se referem ao comer e ao beber. Mas os infernos têm igualmente a significação topográfica do baixo corporal, e ele os descreve também nas formas do carnaval. Os infernos são um dos eixos mais importantes da cultura cômica popular (BAKHTIN, 2008a, p. 263).

E, de acordo com o relato de Herschmann, a visão rabelaisiana dos “infernos”, do grotesco da vida, pode ser percebida pela profusão de cheiros, sons, pessoas e coreografias que enaltecem o baixo corporal e que dão vida ao baile e ao entorno do mesmo.

A mistura curiosa de cheiros do local também é bem característica desse tipo de evento. De um lado, barraquinhas preparando churrasquinho ou cachorro-quente com direito a muito pimentão, cebola e similares no molho, e, de outro lado, diversos pontos de venda do cigarro Gudán Garan (cigarro de Bali com cheiro e doces adocicados de cravo. Luzes de diversas cores emanavam da muralha de equipamentos junto à quadra e piscavam sem parar, atordoando e hipnotizando os transeuntes (2000, p. 131)

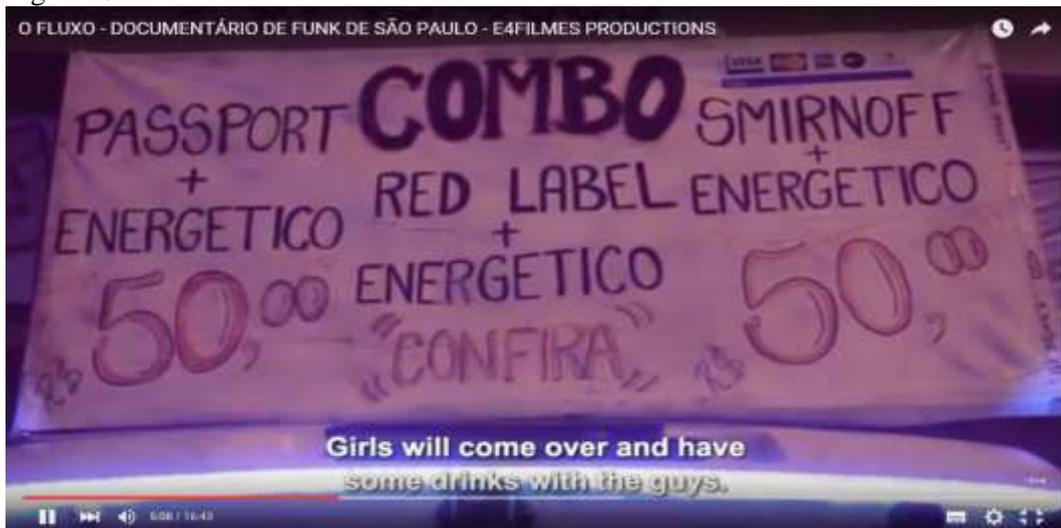
Figura 18 : Cena de baile funk na cidade de São Paulo<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Fonte: [https://www.vice.com/pt\\_br/read/no-fluxo-dos-bailes-funk-de-rua-em-sao-paulo](https://www.vice.com/pt_br/read/no-fluxo-dos-bailes-funk-de-rua-em-sao-paulo)



Figura 19 : cartaz de bebida em festa de rua<sup>52</sup>



As imagens mostradas foram retiradas do documentário No Fluxo, de Barreiros (2014) e mostra a realização de bailes funks nas ruas da cidade de São Paulo. Nela é possível a quantidade de pessoas misturadas a carros de som, barraquinhas de comidas e bebidas. Para Barreiros, diretor do documentário e que

<sup>52</sup> Fonte: [https://www.vice.com/pt\\_br/read/no-fluxo-dos-bailes-funk-de-rua-em-sao-paulo](https://www.vice.com/pt_br/read/no-fluxo-dos-bailes-funk-de-rua-em-sao-paulo)

já foi subprefeito do Distrito Cidade Tiradentes em São Paulo, o fluxo é uma festa de rua

o fluxo é uma questão de toda grande cidade hoje, principalmente nos bairros de periferia você não tem locais para as pessoas se divertirem. Então as pessoas acabam indo pra rua e fazendo isso de uma maneira não muito ordenada [...] mídia joga como "pancadão", mas ninguém lá fala assim. O fluxo acabou virando uma gíria não só pra isso, o "fluxo" é onde a galera tá indo, é o lugar bacana, onde a coisa tá bombando. Virou um "tá bombando" [...] A verdade é que o *Funk Ostentação* era muito organizado. Tinham os MCs que faziam clipes, os vídeos estavam todos na internet, tinham os produtores. É um funk mais empresarialmente organizado. E os fluxos não, eles não são eventos. Nos fluxos, a galera marca pelo Facebook, aparece todo mundo lá, mas não tem um "dono" de fluxo, é uma coisa muito anárquica. Também demonstra um pouco essa coisa das redes sociais e da juventude não se organizar em sindicato ou associações. O que acaba acontecendo é que o WhatsApp é o boca-a-boca de hoje em dia [...]Essa coisa da polícia e do barulho eu não mostro porque já tem um monte de reportagem que fala de drogas, de polícia e assuntos assim. Tento mostrar como a maioria da molecada vai lá pra se divertir e que não é uma coisa que os meninos tão fazendo pra perturbar alguém ou que fazem isso porque querem usar drogas. É um local de diversão mesmo, inclusive acho que nesses bairros menores o fluxo se assemelha muito ao coreto da praça nas cidades do interior, onde as pessoas se reuniam nos finais de semana. Lógico que hoje os meninos têm um som muito mais alto, mas os meninos e as meninas do bairro começam a namorar lá. (ELISE, 2014).

Fluxo ou pancadão, a questão é menos a nomenclatura e mais centrada na força transgressora que essas festas possuem para os moradores de localidades menos favorecidas e que geralmente não possuem acesso a outras fontes de lazer, ou porque moram em lugares nos quais há ausência de locais como praças, quadras entre outros ou porque o acesso a bailes ou casas de evento são caros e os moradores da periferia não possuem condições financeiras para frequentar os bailes pagos. O fluxo geralmente é combinado, na maioria das vezes, via redes sociais e também no boca a boca para quem não tem acesso aos recursos tecnológicos e é formado por vários carros equipados com som e cada carro veicula seu próprio som. O sucesso de um MC é “medido” pela quantidade de carros que veicula o som dele ao mesmo tempo ou alternadamente. Vale ressaltar que cada dono de carro é decide de tipo de som vai “tocar”, mas o que todos

querem é que é seu carro seja o mais equipado e com melhor som, pois assim, ganha-se o respeito das meninas que frequentam o baile e também dos outros frequentadores. Assim, a rua é o lugar onde a vida acontece, onde o riso festivo transgrediente acontece. Abaixo, tem-se algumas falas de frequentadores e

Fazê o quê, vamo chega, bebe e chapa e curti o funk que é o que nós gosta e ir pra casa sem tumulto nem nada. Depoimento de um frequentador anônimo (BARREIRO, 2014).

É um lugar onde dá prá juntar a comunidade toda, querendo ou não no pancadão, aí tá quebrada toda, pode olha que tá a quebrada toda, tio, senhora, senhor, homem, mulher, criança. Tudo gosta de encosta – fala de MC Fabinho, Capão Redondo (BARREIROS, 2014).

Uma válvula de escape para o adolescente que ele encontra ali, naquelas quatro ou cinco horas de baile rolando na rua ele esquece a vida dele – fala de MC Galo, Vila Ré (BARREIROS, 2014)

[...] a vida é cheia de sofrimento, cheia de problemas na cabeça, tá ligado? Mas, quando você vai para o fluxo, só de ir falando eu já fico mais feliz, porque é um ambiente legal pra nós se diverti.- fala de MC BIN Laden (BARREIROS, 2014).

Ainda no que se refere ao fluxo, de acordo com o que foi apurado por Barreiros (2014) há uma tentativa de se oficializar os fluxos por parte do poder público transferindo-o para Interlagos, já foi realizado um evento desses nessa localidade. Porém, ainda que essa legalização tenha pontos positivos no entendimento de governantes e algumas esferas da sociedade, como uma tentativa de amenizar a “bagunça” causada por essas festas, esses quando oficializados tem sua força transgressora modificada, pois não há como negar que essa tentativa de oficializar busca na verdade neutralizar a força que possuem esses eventos.

Sobre o tempo da festa é importante ressaltar, que se na Idade Média e no Renascimento, as festas aconteciam em datas específicas e tinham duração de semanas e até meses, essas acompanhavam o “tempo” na Idade Média, que é diferente do “tempo” na contemporaneidade. Então, as festas em comemoração às colheitas só eram realizadas depois de se colher o que foi plantado e isso quer dizer que há um tempo entre o plantio e a colheita. Hoje, como a apropriação do tempo se dá de forma diferente e não é mais necessário esperar os ciclos da

natureza, o tempo da festa também passa a ser diferente. Assim, se é possível ter uma produtividade semanal, se é possível “domar” o ciclo urbano na temporalidade de uma semana nada mais justo que as festas aconteçam no final de cada um desses ciclos que, geralmente, compreende os cinco dias úteis ao qual os trabalhadores são submetidos, seja este trabalhador formal ou informal, e ao final desse cinco dias, o povo quer sair às ruas para comemorar mais uma semana de labuta, mais uma semana que dominaram “o tempo do trabalho”, como pode ser visto nos trechos abaixo, retirados do documentário em questão. Isso justifica o fato de os bailes acontecerem nos finais de semana e até durante a semana.

Um outro ponto acerca das características das festas e que não pode deixar de ser abordado é a relação entre festa e violência, pois este é um tema muito difundido quando o assunto é rap e funk vide a questão sobre a origem do funk carioca e os arrastões e também a questão dos rolezinhos nos shoppings paulistas e cariocas que aconteceu no verão de 2013/2014. Em toda festa/baile/reunião existe um ponto em que a festa atinge o seu ápice, ou seja, chega ao ponto máximo de efervescência e nesse ponto há a troca das condições das atividades psíquicas. “As energias vitais são sobre-excitadas, as paixões mais vivas. As sensações mais fortes” (DURKHEIM 1968, p.603). Ao atingir esse estado o homem não se reconhece mais enquanto uno e sim como corpo coletivo. E nas festas, em qualquer festa ou encontro de pessoas e não somente nos encontros referentes ao rap e funk, em qualquer ambiente em que se possa entrar em contato direto com a fonte de energia do social, pode-se ter uma reação violenta.

E embora o funk e rap, muitas vezes veiculem e tem como bandeira um discurso pacifista, é por essas divergências culturais que às vezes acontecem brigas e acertos de contas entre os frequentadores dos bailes, shows e afins, pois apesar de possuírem um discurso transgressor (o funk e o rap), não se pode esquecer que estes são oriundos de um projeto político-social maior calcado nos valores da identidade, como pode ser observado no depoimento de Beбето, no documentário Funk Rio (GOLDENBERG, 1994).

### 3.3 Sociedade contemporânea, periferia, violência

A sociedade contemporânea ocidental é marcada por uma série de alterações que atingem diretamente os seus *modus operandis e vivendis*, decorrentes de uma necessidade de reorganização e reestruturação do discurso capitalista/neoliberal, como forma de se “perpetuar” o discurso hegemônico que atende aos interesses de uma pequena elite. De acordo com Gee (1996, p.102), “os grupos de elite numa sociedade frequentemente privilegiam sua própria versão de significação como se fosse natural, inevitável e incontestável”.

Para Coutinho (1992), o neoliberalismo começa a influenciar as políticas dos estados nacionais a partir de 1970, mas é somente no início da década de noventa do século passado, a partir do *Consenso de Washington* que passou (o neoliberalismo) a ter uma pauta política mais elaborada. É interessante notar que esta reestruturação do capitalismo não vem sozinha, pois é perceptível um largo desenvolvimento no que se refere às novas tecnologias de informação e de comunicação. Outro ponto a ser levantado é que o presente estudo não pretende se aprofundar nessa questão, e tampouco afirmar que uma forma de desenvolvimento é dependente da outra; o interesse é apenas identificar quais são as linhas condutoras do discurso hegemônico.

Essa contextualização mostra-se necessária, pois entende-se, que a economia liberal capitalista tanto brasileira como mundial produz um tipo de violência social. A exclusão gerada pela omissão do poder público ao longo de décadas fomentou e ainda sustenta grande parte da violência urbana. Com um modelo de capitalismo perverso e excludente, foram aprofundadas as fronteiras que separam os extremos das classes sociais, suplantando uma classe média de transição entre pobres e ricos, na mesma proporção em que aumentaram os índices de violência e de criminalidade do país. A decadência da economia e da moeda brasileiras até o início do século XXI é um exemplo dessa segregação. Enquanto o governo brasileiro da época desvalorizava a produção interna gerando altos índices de pobreza da população e falência das Instituições, as elites mundiais obtinham sua contrapartida neoliberal na forma de valorização das respectivas moedas (como o dólar e o euro), acumulando superávit nas exportações às custas da subserviência e do trabalho escravo ao redor do Planeta, como no Brasil.

Mandel (1982) e Jameson (1997), ao afirmarem que, no atual estágio do capitalismo, não só ocorreu uma grande expansão do capital até áreas dantes

nunca imaginadas, como também, para Jameson, em especial, o sistema capitalista é, talvez, o modo de produção mais elástico e flexível que já surgiu na história da humanidade, dada a sua imensa capacidade de superação de crises.

Uma das grandes características desse capitalismo contemporâneo é a crença em um discurso que prega a onipotência do cientificismo-tecnológico como forma de promover respostas e saídas para as crises e contradições deste tipo de regime econômico. Ou seja, a também chamada sociedade pós-industrial “obedece” a uma estrutura social determinada por uma racionalidade instrumental que rege o discurso hegemônico.

De acordo com Mandel (1982), esse discurso neoliberal capitalista, alicerçado pelo cientificismo lógico cartesiano, desenvolve-se de acordo com as seguintes premissas valorativas: o desenvolvimento técnico-científico condensou-se num poder autônomo de forças específicas; as visões tradicionais do mundo, do homem e da história que formam o sistema de valores e vão além do domínio da ação e do pensamento funcional são reprimidas como algo sem sentido ou que não representam um papel significativo. Dessa forma, o regime social em vigor não pode ser desafiado ou questionado porque se encontra estruturado de forma racional e é por isso que “as massas” devem aceitar de bom grado a ordem social vigente; suposições sobre a satisfação progressiva das necessidades por meio de mecanismos de produção tecnológica e consumo reforçam o consenso que leva à incorporação e subordinação; a dominação tradicional de classes “cedeu” lugar à dominação anônima tecnológica.

Para Bourdieu (1998), a legitimação do capitalismo contemporâneo se dá pelo discurso neoliberal, “um discurso forte” e difícil de ser combatido, porque possui, a seu favor, todas as forças de um mundo de relações que orientam as escolhas econômicas dos que detêm o domínio das relações econômicas. Ainda de acordo com esse teórico, esse discurso é uma falácia que reduz o conceito de racionalidade, de forma estreita e estrita, ao identificá-lo e significá-lo apenas como racionalidade individual.

Consiste em pôr entre parênteses as condições econômicas e sociais das disposições racionais (e em particular, da disposição calculadora aplicada às coisas econômicas, que está na base da visão neoliberal) e das estruturas

econômicas e sociais, que são a condição de seu exercício e da reprodução dessas disposições e dessas estruturas (BOURDIEU, 1998, p. 136).

Dentre as características que movem esta nova configuração de mundo em suas mais variadas esferas de atividade, citam-se, entre outras, a intensificação do comércio global, a formação de blocos regionais, o processo de flexibilização das fronteiras nacionais, a centralização do sistema financeiro, bem como uma reorganização do mundo do trabalho e do processo produtivo, com a substituição da era industrial das máquinas pesadas pelos sistemas de informação e pela revolução tecnológica contínua.

Na política, surge uma reconfiguração do papel do Estado, em que se percebe o um “esvaziamento” do poder do Estado, marcado por um certo abandono do Estado do bem-estar social, visto como forte interventor e promotor da cidadania e dos direitos sociais, em favor de um Estado mínimo centrado de forma predominante em garantir a “ordem” social; para Bourdieu (1998), esse esvaziamento do poder do Estado pode ser entendido como a “demissão do estado”. No geral, entende-se esse processo como a consolidação da visão do Estado liberal/neoliberal defendido por muitos teóricos desde o final do século XIX e que veio a se consolidar no final do século XX.

Após a 2ª guerra mundial, em lugar dos Estados-Nacionais fortes, surgem órgãos internacionais como FMI, OMC, Banco Mundial, ONU, UNESCO como metodologia para resolver conflitos internacionais que, entre outras funções, estabelecem tratados e possuem poder de realizar empréstimos e renegociar as dívidas externas dos países.

E mais atualmente, entre o final da década de 80 e início da década de 90 do século passado, com um modelo político que prega um Estado cada vez mais fraco, nada intervencionista e extremamente dependente do sistema econômico-financeiro global, assistiu-se ao surgimento das chamadas ONG's, ou organizações não governamentais com missão de “assumir” os setores da sociedade civil, órfãos perante a postura de um Estado muitas vezes omissivo.

Na verdade o surgimento das ONG's bem como o de vários discursos contemporâneos como o ecológico, o sobre a saúde, o religioso, dentre outros,

estão intimamente ligados às contradições que pertencem ao próprio mecanismo de superação imanente ao capitalismo. Assim, tanto as ONG's como também outros tipos de organizações "filantrópicas", incluindo-se aí os trabalhos realizados pelas mais variadas correntes religiosas, nascem de uma refração de alguns fios da ideologia oficial; no caso, essas refrações incidem geralmente sobre os excluídos por essa ideologia, mas ao invés de proporem um movimento inverso ao seguido pelo modelo capitalista neoliberal, apenas ratificam o seu funcionamento e logo passam a ser parte importante para o seu bom funcionamento.

Segundo Ponzio (2008, p. 20), o discurso dominante é impositivo e reproduz a si mesmo de forma automática e silenciosa, por meio da lógica do desenvolvimento da sociedade capitalista, e se encontra encoberto por uma palavra muito genérica e ambígua que funciona, hoje, como uma espécie de coringa: Democracia.

A sociedade do capital globalizado também é a "sociedade globalizada"; porém, para o supracitado autor, pelo menos no que se refere à sociedade europeia, ao invés de se tornar uma sociedade mais tolerante com o outro, o que se vê é uma sociedade xenófoba e intolerante que "sufocou" a alteridade pela identidade.

A ideologia dominante fundamenta-se, e está presente, na categoria da identidade e está presente não apenas nos projetos que tendem a conservar e reproduzir as atuais relações sociais, mas também no que se propõe modificá-las. O domínio da identidade é tamanho que toda forma de reivindicação se baseia na identificação: ter os mesmos direitos dos que mandam, as mesmas oportunidades, a idêntica vida, a idêntica felicidade de quem ostenta o poder. Tudo isso cria um universo comunicativo, no qual tudo o mais são apenas possíveis alternativas, mas no qual o mecanismo da identificação, da homologação exclui qualquer alteridade (PONZIO, 2008,p.12).

Sobre a questão da identificação do homem como ser humano, ou seja, pertencente ao gênero humano, como classificação biológica e ampla, Ponzio, em seu livro *Procurando uma palavra outra* (2010), mostra que esta maneira de se

enxergar e construir o mundo reflete uma forma de organização que perpassa pela ideologia militar e que, por isso, encontra-se alicerçada “no uniforme, no geral e no oficial”. Porém, tal maneira de se construir o pensamento que rege as constituições e construções da vida em sociedade, que une pelo geral e pelo idêntico, cancela e anula todas as diferenças singulares de cada um, a alteridade e o respeito ao que é diverso, pois, em nome da “unidade e uniformidade”, fazem-se guerras e mata-se o Outro, aquele que é diferente do EU.

Realizam-se guerras em nome do humano, ou, sempre em nome dele, para internar, segregar, para eliminar o outro porque, no fim das contas, haverá sempre alguém “mais humano” e alguém, em grau diferente, “menos humano”, até chegar ao “inumano”. Poder eliminar o outro em nome do humano resulta “desumano” E por motivos humanitários, como de fato hoje se faz, é necessário exportar, com intervenções humanitárias se preciso, a liberdade e a democracia aos outros que não a possuem, fazendo um trabalho de importação-exportação desses valores. Portanto, fora a identidade, fora o pessoal, fora o pertencimento, fora a genealogia, para recuperar a singularidade de cada um, de cada um ao invés da singularidade do todo! Cada um é único, com certeza, mas não é único a nível ontológico; é único existindo em relação, na relação com o outro, é único na palavra viva, na outra palavra que se relaciona com uma palavra outra (PONZIO, 2008,p. 22-23).

Porém, vale ressaltar que, de forma alguma, a singularidade pode ser entendida nem de forma egoísta e/ou pragmática, pois viver a partir da centralidade do eu não quer dizer colocar-se no centro, mas perceber que se cada um é um centro de valores, os centros são múltiplos e é frente a eles que se deve responder com seus atos responsivos. “A singularidade em Bakhtin é da ordem do dever: dever de realizar meu lugar único” (AMORIN, 2009, p.39).

No que se refere ao viver do homem pós-moderno, a referida autora diz que a cultura pós-moderna é uma cultura de ação e não de ato, isto é, a sociedade pós-moderna tenta se furtar da sua responsabilidade sobre o seu agir ético e responsivo. A ação não é responsável e nem responsiva, “nela posso visar apagar minha singularidade, fundir-me/ confundir-me no que pensam e fazem os outros” (op.cit,p.39). Dessa forma, o sujeito pós-moderno sofre de uma falta de sentido

por estar solto, desarticulado de tudo que se refira ao ser-em-sí, “o sintoma desse sujeito não é mais a culpa e a angústia; ele oscila entre dois opostos: a depressão e a perversão (...); a pós-modernidade lança o sujeito num vazio narrativo do qual podemos deduzir que não há do que participar.

Bauman (2001) utiliza o termo “modernidade líquida” para se referir à fluidez dos atos e ações da sociedade contemporânea em contraposição à solidez do período anterior. Assim, essa fluidez espalha seus tentáculos pelos mais diversos setores da organização da vida em sociedade, desde a área econômica até a política, e também se reproduz nas relações afetivas, tornando-as efêmeras e respaldadas por vieses individualistas que resvalam, muitas vezes, em relações que, além de passageiras e fluidas, são egocêntricas e hedonistas, alicerçadas por relações de poder e opressão.

Em um mundo em que a revolução informacional e tecnológica se comporta como o grande sustentáculo do atual capitalismo de consumo, responsável por dinamizar praticamente todas as esferas da atividade humana, o supracitado pensador afirma que, se por um lado o fim das grandes utopias e das certezas poderia tornar os indivíduos mais livres e autônomos para decidirem seu destino, por outro, a radicalização do individualismo tornou quase impossível a convivência coletiva. O que sobrou foi apenas o indivíduo enquanto consumidor.

O símbolo da época atual são os ‘*shoppings*’, templos da era do consumo, onde as pessoas estão junto a outras, num mesmo local fechado (com a máxima segurança) mas não convivem nem partilham as diferentes experiências. A liberdade acaba reduzida à escolha entre um ou outro produto por parte do indivíduo. Se por séculos o indivíduo foi sufocado pelo coletivo, agora se caiu no outro extremo. E se o signo maior do capitalismo são os shoppings, de uma certa forma, ainda que estes sejam espaços privados, estes são uma das novas configurações da praça pública rabelasiana, então nada mais justo, que estes sujeitos que se sentem excluídos de uma parte significativa da sociedade reivindiquem seu espaço ao buscar frequentá-lo, como aconteceu com evento dos já citados “rolezinhos” no final de 2013 e início de 2014 e que foi duramente reprimido pelos donos do poder de compra. Pois conforme foi apurado, assim como no caso dos arrastões na década de 90 do século XX, não houve registro de furtos e quando questionados sobre o porquê dos rolezinhos, a resposta daqueles

que são responsabilizados pela “baderna” gira em torno sempre do fato de que eles se encontram/reúnem nos shoppings apenas para se divertirem como qualquer outro jovem nos finais de semana. O que incomoda, neste caso, é o fato de a parcela da sociedade que costuma frequentar esses espaços não gosta de ver e sequer conviver com os moradores das favelas.

Para Santos (2005), o modelo da economia de mercado tem aumentado as desigualdades sociais e isto é verificável tanto nos países centrais como periféricos (claro que com mais intensidade e gravidade nestes últimos). Segundo este autor, das 100 maiores economias do mundo, 47 encontram-se nas mãos de grandes empresas multinacionais e há várias empresas privadas hoje que possuem mais riquezas que muitos países e de acordo com dados da ONU, dos 84 países mais pobres, 54 diminuíram seu PIB, e 14, em torno de 35%. Atualmente, 1,5 milhões de pessoas vivem com menos de 1 dólar/dia; e outros 2 milhões vivem com até 2 dólares/dia. Portanto, após a crise da década de 70, com a consolidação do capitalismo de mercado e o fim do Estado do bem-estar social ou da providência, há um crescimento considerável das desigualdades sociais e enriquecimento das grandes corporações transnacionais.

Contudo, Santos (2005) diz que, se por um lado ocorreu um fortalecimento do modelo hegemônico do capitalismo de mercado neoliberal, por outro, se está muito longe de uma única globalização, porque a democracia não se apresenta como um fato natural, mas uma construção histórica e social e, além disso, não existe e nunca existiu modelo único de Estado.

Desta forma, se há um modelo hegemônico que tenta impor uma ideologia monológica na maneira de reger a economia, de gerir o Estado, e impor uma forma de vida em sociedade e cultura que se encontra alicerçada em uma economia de mercado e em um Estado cada vez menos engajado, e de cultura ocidental consumista e americanizada, é válido também saber que dentro desta mesma conjuntura social mundial há resistências percebidas nas refrações ideológicas que perpassam os discursos do cotidiano.

O homem contemporâneo é ainda o homem do trabalho; o homem do “Mundo do Trabalho”, e sua vida gira no contraturno do trabalho, do seu trabalho, toda a sua vida é “organizada” em prol de sua relação com o trabalho, de modo a torná-la mais eficiente e produtivo. A valoração humana passa a ser

quantitativamente medida em cima de resultados de produtividade (PETRY, 2008).

Baudrillard (1981) diz que a pós-modernidade é sinônimo de sociedade de consumo, e a própria crítica acaba por ser absorvida e transformada em um objeto de consumo. É a sociedade da imagem e do espetáculo a esconder sua superficialidade e o fato de já não corresponder a uma realidade nem distinguir o que é real do fictício. Tudo é simulacro; a própria política não passa de cenas de simulacro e já não há como distinguir o que é real.

A ideia de que para ser feliz é preciso ser uma super mulher, um super homem ou uma super criança nos é bombardeada em praticamente todas as esferas de atividade humana. É só ligar a televisão e as pessoas estarão expostas à esse modelo ideal de felicidade eterna, tanto nos programas de entretenimento, como nas novelas veiculadas por emissoras da rede aberta, sobretudo Rede Globo e SBT, e propagandas dos mais variados tipos de produto, que podem ir do mercado imobiliário aos de planos de saúde.

O bem-estar individual, o lazer, o cuidado e interesse pelo corpo, a exaltação dos valores individuais do sucesso pessoal e dinheiro assolam a mídia, e, por meio dela, nossas vidas. Para Lipovetsky (2004), desde a entrada da sociedade contemporânea na era do consumo de massa, há um predomínio dos valores individualistas do prazer e da felicidade, da satisfação íntima, e não mais da possibilidade de se entregar a uma causa. Percebe-se assim um esvaziamento das relações pessoais e uma sociedade contemporânea que, apesar de “global”, encontra-se alienada pela busca solitária da tão propagada felicidade.

A imprensa, o cinema, a publicidade, e a televisão disseminaram o corpo social, as normas de felicidade e do consumo privados, da liberdade individual, do lazer, e das viagens e do prazer erótico: a realização íntima e a satisfação individual tornaram-se ideais de massa exaustivamente valorizados (LIPOVETSKY, 2004, p. 70).

A materialização da felicidade pela aquisição de mercadorias encontra-se tão entranhada em nosso *modus vivendi* que a revista Galileu, edição de setembro de 2010, trouxe como capa uma matéria intitulada “Quanto Custa ser feliz”, que

aborda a possibilidade de se comprar felicidade. Na verdade, essa matéria mostra os estudos de alguns pesquisadores de Harvard e Virginia, nos Estados Unidos, e de *British Columbia* no Canadá, das áreas de neurociência, psicologia e economia, sobre a relação dinheiro e felicidade – ideologia propagada e responsável pela manutenção da atual configuração da sociedade consumista global – que, após décadas de estudo, começam a dizer que existe sim a possibilidade de dinheiro e posse de algo estar relacionada à felicidade, mas esta felicidade encontrada no poder do consumo, na aquisição de um bem material e satisfação de um desejo é efêmera o suficiente para durar até a satisfação do próximo desejo.

A necessidade de se alcançar um modelo, de corresponder às cobranças de uma sociedade regida pela pressa, pela superficialidade das relações e pela adoção de padrões de auto-regulação veiculados pelo discurso hegemônico que atravessa o pensamento ocidental traz consigo a necessidade do ter como forma de preenchimento das lacunas deixadas pelo modo de vida contemporâneo. E é nessa lógica do consumo que parece se basear a felicidade, no mundo das “coisas”. Esse modo de pensar pertinente à chamada sociedade pós-industrial de consumo traz consigo, de acordo com Kehl, uma nova forma de discurso único, fundado sobre razões de mercado, muito mais eficaz do que a dominação da Igreja na Idade Média – já que a norma contemporânea se impõe pela sedução, não pela interdição (KEHL, 2009, p. 92).

Para esta autora, vivemos numa sociedade radicalmente contrastante com a medieval, onde o gozo carnal e sensível era condenado e anatemizado — repressão sexual e hedônica sustentada pelo poderio opressor de uma Igreja todopoderosa. Hoje, o ascetismo e a moderação saíram completamente de moda frente às centenas de canais de TV, à proliferação da pornografia na Internet e fora dela, às técnicas de obsolescência programada dos produtos e às técnicas publicitárias que nos convidam a consumir sem cessar. Este imperativo de gozo se articula, é claro, com os ideais de eficácia econômica.

O que distingue a sociedade de consumo não é o fato de que todos compreem incessantemente os bens em oferta, acessíveis a poucos, mas que todos estejam de acordo com a idéia de que tanto o sentido da vida social como o valor dos sujeitos sejam dados pelo consumo. Dito de outra forma, o que caracteriza a sociedade de consumo é o fato de

que o fetiche da mercadoria, acrescido do valor (imaginário) de gozo, seja o verdadeiro organizador do laço social (KEHL, 2009, p 100).

Porém, tanto a satisfação imediata do desejo de consumo, como a insatisfação por condições financeiras e/ou outros motivos, atrelados a uma sociedade competitiva e voraz, e que tem como modelo o ideal de ser de “super-humano”, acabam por gerar uma sociedade deprimida, angustiada, baseada por relacionamentos fragilizados, também chamada por Kehl de a “sociedade do vazio”, que procura aliviar suas angústias, medos e fragilidades em produtos farmacocômicos que aliviam o sintoma, mas estão longe de resolver o problema.

O projeto pseudo-científico de subtrair o sujeito – sujeito de desejo, de conflito, de dor, de falta – a fim de proporcionar ao cliente uma vida sem perturbações acaba por produzir exatamente o contrário: vidas vazias de sentido, de criatividade e de valor. Vidas em que a exclusão medicamentosa das expressões da dor de viver acaba por inibir, ou tornar supérflua, a riqueza do trabalho psíquico – o único capaz de tornar suportável e conferir algum sentido à dor inevitável diante da finitude, do desamparo, da solidão humana (KHELL, 2009, 53).

Para Bauman (1998), há, no discurso hegemônico cartesiano, uma tentativa de se planificar, de se uniformizar o espaço urbano (negar a alteridade e trabalhar com a ideia da identidade) de uma forma racional, pois se almeja por uma “cidade perfeita”. Porém, para que estes espaços de perfeição, com sua lógica excludente para os que não se adaptam às suas regras (os pobres, os idosos, os portadores de necessidades especiais físicas e/ou neurológicas, os “loucos e criminosos” – pois nas cidades perfeitas não existe espaço para estas “categorias humanas”) sejam criados, construídos, é necessário que haja uma extinção do tempo e do espaço, e, assim, verifica-se que essa visão de uma cidade perfeita traz consigo toda uma rejeição da materialidade histórica e a demolição de todos os seus vestígios palpáveis.

O postulado dessa “desmaterialização” de espaço e tempo, combinado com a ideia da “felicidade racional”, torna-se um mandamento firme e

incondicional quando a realidade humana é contemplada das janelas dos gabinetes da administração.(...) Nessa perspectiva administrativa é difícil imaginar um modelo de racionalidade distinto daquele que tem a pessoa e um modelo de felicidade diferente da vida num mundo que dá a impressão dessa racionalidade.” (BAUMAN, 1998, p. 47).

De acordo com o referido autor, a ideologia sobre a cidade perfeita, num espaço higienicamente puro, livre de surpresas, conflitos e ambivalência, cria um ambiente, estéril, infértil que aliena e constitui a concepção de uma sociedade construída na e pela identidade. Dessa forma

Só poderiam assumir sua responsabilidade as pessoas que tivessem dominado a difícil arte de agir sob condições de ambivalência e incertezas, nascidas da diferença e da variedade. As pessoas moralmente maduras são aqueles seres humanos que cresceram a ponto “de precisar do desconhecido, para se sentirem incompletos sem uma certa anarquia em suas vidas”, que aprenderam a “amar alteridade”( BAUMAN, 1998,p. 54).

Na sociedade contemporânea, o medo e o inimigo se encontram em seu próprio seio, e assim, ao invés de se preocupar com a integridade das cidades como um todo, como ocorrera outrora, o que se percebe é preocupação com a proteção individual: não se erguem mais muros ou fortalezas no entorno das cidades, mas fecha-se, isola-se a própria casa, o próprio lar dentro da cidade. É comum, hoje, deparar-se com bairros isolados e vigiados, com espaços públicos com grades, proteção cerrada e admissão controlada, guardas armados em frente a prédios, portões e portas com controles eletrônicos, tudo isso como forma de afastar os concidadãos indesejados. O inimigo não se encontra mais extramuro e sim, intramuro.

Em vez da união, o evitamento e a separação tornaram-se as principais estratégias de sobrevivência nas megalópoles contemporâneas. Não há mais a questão de amar ou odiar o seu vizinho. Manter os vizinhos ao alcance da mão resolve o dilema torna a opção desnecessária; isso

afasta situações em que a opção entre o amor e o ódio se faz necessária. (BAUMAN, 1998, p. 56).

Debord (2003), no seu livro *Sociedade do Espetáculo*, faz uma severa crítica à atual forma de constituição das ideologias que compõem o pensamento hegemônico e regem a sociedade ocidental. Para ele, a sociedade contemporânea se encontra respaldada pelo conceito de espetáculo que, na sua totalidade, mostra-se como o resultado e o projeto do atual modo de produção. É o modelo que constitui a vida socialmente dominante e é a coroação do modo produtivo que se baseia no consumo. “A linguagem do espetáculo é constituída por signos da produção reinante, que são, ao mesmo tempo, o princípio e a finalidade última da produção” (p. 9). A partir do momento em que a economia domina a vida social percebe-se uma degradação do ser em ter. É o “Deus do Consumo” que opera e faz milagres nos seus templos contemporâneos: O Shopping Center.

O espetáculo é o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi uma compreensão da atividade dominada pelas categorias do ver; assim como se baseia no incessante alargamento da racionalidade técnica precisa, proveniente deste pensamento. Ele não realiza a filosofia, ele filosofa a realidade. É a vida concreta de todos que se degradou em universo especulativo (DEBORD, 2003, p.13).

Dessa forma, verifica-se que o homem contemporâneo não reconhece em si e nem no Outro a sua totalidade enquanto vivente. Para Bakhtin,

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significado destacada e independente da terra e do corpo (1987, p.17).

Dentre outras características dessa sociedade, apresenta-se a que se caracteriza pelo aspecto urbano, pois as

idades (são) lugares onde a força de trabalho vive, onde deve contar com um sistema público de transporte urbano para levá-lo e trazê-lo do trabalho. Cidades são lugares onde o caos ou a serenidade do ambiente de vida dos trabalhadores afeta sua produtividade e moral. A cidade é a grande e complexa organização na qual os negócios e a produção devem desenvolver-se. Se a cidade é ineficiente, fazer negócios torna-se caro e ineficiente (GOODMAN, 1972).

Vale ressaltar que essa característica institucional da sociedade urbana contemporânea encontra-se também presente nas áreas rurais, porque esse *modus operandi* e *vivendi*, valorado pela sociedade urbana, dissemina-se por vários grupos sociais. Uma forma de se prestar atenção a essa proliferação do pensamento ocidental é verificar os discursos sobre o agronegócio, que tentam, implantar, no campo a lógica administrativa dos grandes centros urbanos de negócios e o que explica a disseminação e aceitação dos movimentos aqui estudados em cidades de pequeno porte e de cultura/economia ligada ao modo de produção rural. Tal fato pode ser verificado pela presença de MC e Grupos de Rap em festas agropecuárias como por exemplo, a presença de Mr Catra e MC Guimê na Expoagro 2015 que aconteceu na cidade de Franca-SP em maio do presente ano de 2015.

Da mesma forma, o nome de MC Guimê se encontra na programação do palco principal da Festa do Peão de Barretos-2015 e ainda se referindo à festa do Peão de Barretos, encontrou-se que no ano de 2013, o palco principal da referida festa recebeu também Mr Catra e de acordo com o site da globo, o G1, que trouxe a seguinte manchete, “ Mr. Catra 'bomba' o funk carioca na arena da Festa do Peão de Barretos. Funkeiro fez o público se render ao pancadão na madrugada deste sábado”. E ainda de acordo com os dizeres do site

“Sexo, fé, palavrões, família. A mistura pode até parecer equivocada, mas quando se trata do funkeiro Mr. Catra no palco tudo é possível. Na noite de sexta-feira (16), o carioca do Morro do Boréu fez da arena de Barretos um fabuloso baile funk. O público se rendeu à batida do DJ Sandrinho e ‘desceu até o chão’ na estreia de Catra no maior rodeio da América Latina. Antes de subir ao palco, o funkeiro agradeceu aos fãs do sertanejo pela receptividade, já que Barretos é território oficial do gênero. “Alô, rapaziada! Eu amo vocês”, disse. Polêmico,

Catra não poupou suas batidas sobre sexo, muito menos deixou de provocar as mulheres com suas frases insinuanças. A sequência de hits teve ‘O Papai Chegou’, ‘Líquido do Amor’, ‘Vou Passando, Vou Sarrando’. Tímido no início do show, o público foi se rendendo a cada pancada das picapes do DJ Sandrinho e se deixou levar pelo som. As músicas apimentadas e de teor sexual, principalmente relacionadas às mulheres, balançaram a arena. Em vários momentos, o funkeiro fez questão de lembrar que o rodeio de Barretos é conhecido pela quantidade de belas mulheres que desfilam pelo Parque do Peão todos os dias. “A Festa de Barretos é o paraíso das mulheres. Barretos tá um tesão. Homem é o inferno, mulher é o paraíso”, afirmou. Catra é provocativo, mas também se mostrou um artista engajado em pregar o amor, a humildade e o respeito. “Vamos nos amar, porque amar é a melhor coisa do mundo”. O funk mais famoso, ‘Adultério’, Mr. Catra deixou para o final do show. Escolha mais do que acertada, já que a arena cedeu ao rebolado e dançou até o chão (G1/EPTV, 2013, sn).

O trecho supracitado mostra exatamente o que busca esta pesquisa que é mostrar que o rap e o funk, por meio de uma linguagem cotidiana, de baixo calão, repleta de referências sexuais e por meio da dança e da festa conseguem/conseguiram de alguma forma romper as barreiras que “separam” a vida cotidiana da perifa/favela da sociedade como um todo, ao estar presente em uma das Festas de Peão mais importantes e famosas do país, no palco principal em uma noite de sábado e ainda fazer com que todo o público dançasse rebolando até o chão.

Ao se ver instalado esse cenário pode-se afirmar, em primeiro lugar o caráter plural e diversificado da constituição nacional e, segundo, que apesar de ainda existir um preconceito por grande parte das pessoas em relação ao funk percebe-se que aos poucos esse preconceito cede espaço para sensualidade prazerosa da dança, do corpo em movimento, do corpo que se despe momentaneamente do racionalismo sério e se aproxima do movimento carnalizado, sexualizado, erotizado e prazeroso de dançar, rebolar, de descer até o chão. O material e o corporal se encontram, se rebaixam e se fortalecem ao mesmo tempo em que se ecoa a ideologia de que na periferia há também vida e prazer e que esse prazer também pode ser compartilhado com outras esferas da sociedade seja esta de conotação mais rural ou tipicamente urbana.

Citar a Festa do Peão de Barretos serve para ratificar que o funk e rap romperam a barreira do que se chama de cultura urbana e também de aspectos

sócio-econômicos-culturais, pois o público presente nesta festa geralmente pertencem a camadas mais abastadas da sociedade pois está é uma festa que pode ser considerada cara. Tal fato se diferencia um pouco da outra festa agropecuária supracitada, pois a Expoagro é uma festa menor e mais acessível que atende na grande maioria o público local e das cidades do entorno.

Dado tudo que foi visto, percebe-se que uma das características desse modelo hegemônico, é desconsiderar as características heterogêneas que constituem toda e qualquer formação, e por isso, dentre outros motivos que serão vistos, têm-se uma sociedade excludente. Toda exclusão é marcada por ser uma forma de violência, além disso, conforme foi visto, além de todos os problemas que atingem as favelas há um movimento de criminalização do funk e do rap, pois estes são considerados como a voz da favela. Assim, percebe-se que o movimento de criminalização do funk e do rap é antes de tudo a criminalização daqueles que se encontram à margem da sociedade “dita de bem”, ou seja, é a criminalização da favela como um todo. Dessa forma, faz-se mister mergulhar pelas águas turvas em que se encontram submersos os conceitos de pobreza, favela/periferia e violência, pois estes se encontram bastantes entranhados quando o assunto é funk ou rap conforme visto no decorrer desta pesquisa,

No que tange à relação entre pobreza e violência, parece que há um consenso no imaginário social, um tanto quanto equivocadamente que estabelece uma relação direta entre pobreza ou desigualdade social e criminalidade, isso não quer dizer que ela não exista, mas que está interligada a uma série de fatores que independem somente da condição de pobreza, pois de acordo com Marques (2005, p.17) existem localidades extremamente pobres em que não há registros de violência. Para o referido autor, a criminalidade é hoje um mecanismo de reprodução da desigualdade e acena para um aumento sistemático da violência urbana tendo como principais agentes e vítimas homens jovens, não brancos, moradores da periferia das grandes cidades.

A violência é um dado concreto que atravessa o cotidiano dos grandes centros urbanos. Criando padrões de sociabilidade, a violência produz uma nova leitura da cidade, de sua organização espacial e arquitetônica, traça contornos inéditos no jogo entre centro e periferia. Se há consenso com relação à análise da violência, é o da impossibilidade de apontar um único agente explicativo. A violência, assim como a

criminalidade, é fundamentalmente tratada como um fenômeno “multicausal”. A constatação é apurada enquanto diagnóstico, mas, no vácuo criado pela indefinição, algumas categorias acabam por compor um repertório explicativo para possíveis razões da criminalidade nos dias atuais. Neste, a pobreza parece ocupar lugar privilegiado, seja no senso comum – que conjuga pobreza e criminalidade na explicação de um cotidiano ocupado pelo medo –, seja nas investigações sociais que tentam circunscrevê-la por meio de categorias como “exclusão social”, “situação de risco” ou “vulnerabilidade social” (MARQUES, 2005, p.1).

Por periferia entende-se um lugar não apenas mais distante do centro, mas com renda baixíssima, com conteúdos sociais muito precários, habitada por uma população mal inserida no mercado de trabalho, em boa parte desempregada, vivendo em condições de pauperização e submetida a condições de vida muito precárias, muitas vezes associadas à inexistência de ação estatal. Dessa forma, entende-se a periferia como um lugar com ausência de muitas coisas. Outra característica importante é a heterogeneidade constitutiva do que se entende por periferia ou favela, pois as situações e os territórios de pobreza são muito diferentes entre si. “Isso diz respeito a padrões de localização de grupos sociais, às condições concretas dos espaços construídos onde vivem estas pessoas, a contiguidades que se estabelecem entre os padrões de segregação espacial” (MARQUES, 2005, p.2).

Segundo Silva (2010, p.14), desde o princípio do processo de favelização no Brasil, que é centenário no país, este é entendido como um problema que dificulta uma homogênea integração social, sendo este visto como um “cisto” que impede a organização social da cidade e que no decorrer desse processo de favelização, as estratégias governamentais sempre giraram em torno de uma polarização entre remoção e urbanização. Mas, cumpre informar que todas as medidas sugeridas para amenizar os enfrentamentos sociais causados por tal processo, foram feitas por meio de políticas que desconsideravam o morador da favela. E,

na medida em que o processo de favelização se avolumou, acompanhando a modernização da sociedade brasileira, o debate em torno do “problema das favelas” tomou outro rumo e adquiriu novas dimensões. Pouco a pouco, modificou-se o peso sociopolítico dos favelados: de mero objeto inerte de intervenções unilaterais, eles começaram a se organizar e a se

tornar agentes relevantes nas arenas públicas. Paralelamente, generalizava-se o reconhecimento de que erradicar as favelas tornava-se inviável, devido à escala do problema e à previsível resistência de um contingente que já não mais podia ser inteiramente desconsiderado em suas preferências. [...] elas sempre foram enquadradas como um problema habitacional e urbanístico. Representavam um perigo político de intensidade variável para a ordem social dominante, enfocado na dimensão socioterritorial, [...] O exemplo mais extremo dessa perspectiva é a lapidar palavra de ordem da Igreja Católica, que resumia o sentido das propostas de promoção social que patrocinava: "é preciso subir o morro antes que ele desça" (SILVA, 2010, p. 14).

Porém, para o referido autor, há um momento em que as favelas deixam de ser um problema relacionado à urbanização justamente quando começam a ser vistas como uma categoria social que se encontra em "franco processo de incorporação socioeconômica e política" (SILVA, 2010, p. 15) e passam a ser vistas como um problema de violência urbana.

As favelas passaram a ser vistas - pouco importa o quão errônea possa ser essa compreensão - como o valhacouto de criminosos que interrompem, real ou potencialmente, as rotinas que constituem a vida ordinária na cidade. Em resumo, como efeito da consolidação da *violência urbana*, modificaram-se profundamente os conteúdos que, na perspectiva dominante, definem as favelas como um problema urbano. Sem qualquer intervenção de sua parte que justificasse essa revisão, os moradores foram criminalizados justamente quando pareciam bem sucedidos no esforço de participar do debate público. A opressão do regime militar, aparentemente superada com a redemocratização, foi substituída pela desconfiança e pelo medo generalizados, derivados de sua suposta adesão à "sociabilidade violenta". Criminalizados e desqualificados como *cidadãos de bem*, os moradores sofrem um processo de silenciamento pelo qual se lhes dificulta a participação no debate público, justificando a truculência policial e a mencionada 'policialização das políticas sociais' (SILVA, 2010, p. 15).

Para Telles (2005, p.5), ainda que pareça evidente um aumento na violência nas favelas, é preciso muito cuidado para não cair em uma armadilha simplista e que associa de uma forma muito direta violência e criminalização da favela, pois há uma complexa rede de relações que vai desde a questão do tráfico e do chefe do tráfico como aquele que "resolve" os problemas locais "da sua comunidade" até o funcionário terceirizado da telefônica que recebe para fazer os

famosos “gatos”. E sobre essas várias relações que se entrecruzam na discussão pobreza/violência, é preciso observar que

mais do que a conhecida relação entre legal e ilegal, trata-se da indistinção entre o legal e ilegal, entre o lícito e ilícito. E isso passa, certamente, pela chamada economia informal, mas esta tampouco é a mesma em relação às décadas passadas. Também aqui temos uma mudança de escala: o mais do que conhecido camelô, mesmo no muito distante e muito pobre Guaianazes, por exemplo, está conectado a uma rede de intermediários que acionam sejam os circuitos da economia globalizada, sejam os circuitos, aliás também globalizados, do chamado comércio de bens ilícitos de proveniência variada, tudo isso misturado com acertos no mais das vezes obscuros com fiscais da prefeitura ou subprefeitos que tentam sem sucesso regular o comércio clandestino e o uso irregular dos espaços urbanos. Ou então, para lançar mão de uma interessantíssima observação de campo: o empregado de uma empresa terceirizada da Telefônica que presta serviços nas regiões distantes das periferias, que negocia com os moradores locais para instalar os “gatos” que se proliferam por todos os cantos (afinal, ele é empregado terceirizado de uma grande empresa privatizada, não tem o menor comprometimento com o chamado “bem comum”, e além do mais, é instável e muitíssimo mal pago: enfim, é um trabalhador precário). Muitas vezes é o chefe local do tráfico quem vai arbitrar esses acertos e definir os principais beneficiários da ligação clandestina da rede elétrica. Seria mesmo possível dizer que, nesse mundo social tão contrastado e tão difícil de ser vivido, é preciso saber transitar entre essas diversas fronteiras sociais, seus mediadores e suas conexões, é preciso saber lidar com seus diversos códigos e negociar as formas de vida, a cada momento. Ou isso, ou a morte matada. Ou então, a infelicidade do “pobre-coitado”, o “pobre-de-tudo”, a depender dos programas assistenciais que igualmente se proliferam hoje nas periferias da cidade. É isso que podemos observar nesses territórios urbanos: para sobreviver, reinventa-se o Riobaldo da cidade TELLES, 2005, p.6-7).

Tanto Marques (2005) como Telles (2005) concordam que sim, que houve um aumento da violência nos grandes centros urbanos e que muitas vezes esta, a violência, tem uma ligação com pobreza/favela, mas que a mesma não ocorre de maneira direta, e também, convergem também suas opiniões sobre o fato de que nas localidades em que houve algum tipo de interferência ou de instituições religiosas, governamentais e até organizações não governamentais. Montes (2005) concorda com os supracitados autores e afirma que em suas em suas pesquisas de campo, na primeira década do século XXI, observou que

sempre que questionados sobre os maiores problemas que os afligiam e reposta era sempre a mesma, violência e desemprego. Para a mesma, a questão do desemprego e da violência é a grande marca da periferia hoje “com diferentes componentes, diferentes lógicas, em diferentes redes de sociabilidade, mobilidade, sistemas de valores” (MONTES, 2005, p.12).

Para Alvito (2001), em seus estudos sobre tráfico e violência na favela de Acari – RJ, há uma mudança perceptível nas favelas hoje e essa tem relação “ao padrão de bandidagem”, pois antes tinha-se “um padrão de bandidagem ligado ao tráfico de drogas, mas que ainda mantinha vínculos com a comunidade” e agora, tem-se esse outro momento, em que o valor do business e do dinheiro, e a lógica de fora e não a de dentro, passaram a dominar as relações internas na favela” (2001, p.14). Mas, isso também não é via de regra, e de acordo, com Montes (2005), há ainda comunidades em que o tráfico age como poder local tanto que ajudam professores e famílias a irem contra o próprio tráfico

em diversos lugares, em Heliópolis, por exemplo, encontramos situações nas quais esse pessoal do tráfico era visto como o melhor aliado de professores, dos pais de família etc., para combater o tráfico! E como colocar isso numa exposição? Explicar que a melhor solução para lidar com o tráfico e a violência é fazer aliança com o tráfico “do bem”? Não dá, né? Era uma coisa complicadíssima para mim. Mas, ao mesmo tempo, eu tinha entendido como era para aquelas pessoas a necessidade do convívio cotidiano com o tráfico e a violência (MONTES, 2005, p. 14)

E, dessa forma, de acordo com Montes, a violência na favela funciona como uma linguagem é que traduzida pelos altos números de assassinatos, por essa “hecatombe social” que é real, mas que também é uma linguagem que é um código social, ou seja, os próprio moradores dizem e afirmam que a favela é perigosa, pois, talvez esta seja também uma das formas de se fazerem vistos perante a dita “sociedade de bem”

Mas, no fundo, essas pessoas também estão esperando que tenhamos essa visão delas. Eles esperam que a gente chegue lá e diga: “Oh, meu deus, a periferia é violenta”. E eles mesmos dizem que é. No entanto, ao mesmo tempo, ouvimos em Heliópolis um pessoal da escola, de fora da favela, dizendo que, quando está chateado, quando acha que o mundo está muito

ruim, vai lá para a favela, porque, lá, já de longe começa a ouvir a música nordestina e ver o povo com as cadeiras na porta, conversando. Isso é uma coisa que a gente não imagina que exista nessa periferia. Quando pensamos a pobreza apenas pelo âmbito das lógicas sociais do mercado de trabalho, do tráfico etc., esquecemos das pequenas coisas que também estão ancoradas numa história que construiu um outro modo de sociabilidade para essa gente da periferia, e é nesse contexto que é preciso pensar o novo lugar da violência. A violência resulta talvez de um embaralhamento de valores. Como se a vida comum no mundo da pobreza tivesse perdido o sentido, por causa de uma lógica que tem a ver com a falta de oportunidade: eu quero o tênis, o outro tem, eu não tenho etc. Mas eu acho também que a violência tem a ver com uma lógica muito mais global, e não apenas com a “logiquinha” da periferia e da pobreza; tem a ver com essa outra lógica da modernidade e a extrema valorização e urgência de viver o presente e ter prazer a qualquer preço, mesmo que ele seja o valor da vida, dos outros e si mesmo (MONTES, 2005, p.15)

E ainda que exista sim uma maior relação entre pobreza, principalmente no que se refere aos grandes centros urbanos, relacionar o funk e o rap à violência e criminalidade é não querer ouvir a voz forte que emana das favelas brasileiras. Pois, ainda que haja o proibidão e que para alguns as letras das canções de rap sejam violentas, estas são apenas as narrativas cotidianas daqueles que se sentem e são excluídos e que não se conformam com o tratamento que lhes é concedido. Porém, as relações são dialógicas e, por isso, não se pode prever todos os possíveis desdobramentos e, às vezes, suas músicas são utilizadas de maneira contrária ao caráter denunciativo desse movimentos culturais como por exemplo, cita-se o um assalto ocorrido, em agosto de 2013, na cidade de Machadinho D'Oeste no interior de Rondônia, em que cinco ladrões roubaram um banco, invadiram uma rádio e obrigaram a locutora a tocar o rap “Negro Drama”, do Racionais, durante a fuga da quadrilha. E ao ficar sabendo deste fato em uma entrevista para a revista Rolling Stones, Mano Brown sentenciou: “Não me adianta de nada saber que os manos escutam meus raps para cometer crimes” (CAMARANTE, 2013).

Para Coutinho, morador da favela da Rocinha e mestrando em Design pela PUC-Rio, em artigo escrito para o jornal digital Brasil 247, grande parte da violência que assola a vida de quem mora nas favelas está ligada ao tráfico de drogas que escolhe essas localidades para comercialização pela falta de estrutura e ausência de poder público, e completa dizendo que enquanto a violência se

instaura nas comunidades, a droga circula nas grandes festas nas mansões da classe, dita do “asfalto” que é também é culpada pela morte daqueles que se envolveram com o tráfico e com a criminalidade por falta de oportunidades e em busca do que não tiveram. E sobre o uso de droga nas favelas, diz com o respaldo de uma pesquisa realizada pelo neurocientista Carl Hart, Professor da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, para quem, entre os muitos problemas que levam ao consumo de drogas dentro das favelas, um dos principais é decorrente da falta de alternativas e perspectivas melhores e acabam optando por fugir do estado consciente. Conclui sua fala, afirmando não adianta centrar esforços e reforços no combate ao tráfico se não houver concomitantemente investimento em políticas reais de qualidade de vida e de desenvolvimento de oportunidades para o jovem da favela.

Assim, enquanto a política de combate a droga estiver, exclusivamente, centrada no combate ao crime e não no investimento na melhoria da qualidade de vida com opções reais de investimentos sociais será impossível controlar a violência nas comunidades. Os jovens das favelas precisam de oportunidades, precisam ser abraçados e se sentirem inclusos na sociedade de forma que sintam se capazes de vencerem as dificuldades e crescerem de maneira digna e honesta (COUTINHO, 2014, p.1).

A fala de Coutinho vai de encontro com os dizeres de Mario Simão, diretor do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, uma organização civil de pesquisa, que se dedica entre outras coisas a compreender o universo das favelas e outros fenômenos urbanos. Para ele,

a cultura da polícia nos territórios populares é entrar numa ação militarizada, ostensiva, brutal, o que gera a morte de muitas pessoas. Eles entram com o caveirão, com o aparato policial grande, fortemente armados, entram nas casas sem autorização, abordam os moradores como se estes fossem potenciais criminosos ou coniventes com o crime. É uma ação que usa a força de forma desproporcional (2013, p.1).

Para Silva (2010), a questão da violência urbana está diretamente ligada ao tráfico internacional de drogas ilícitas, principalmente no que se refere à cocaína, maconha e recentemente o crack e faz um alerta que ratifica os dizeres de

Venkatesh (2000), sobre o fato de que os territórios de pobreza são, mundialmente, atingidos com mais intensidade pela violência policial e criminal relacionadas com o comércio de substâncias ilícitas, porém tal fato

não indica nenhuma dependência causal das disposições morais ou da conduta do conjunto dos moradores. Primeiro, porque as linhas de comando da cadeia produtiva estão fora dessas áreas e do próprio território nacional. Segundo, porque é sabido que a localização física do varejo está muito longe de restringir-se a esses espaços urbanos mais desfavorecidos, que respondem apenas pela maior visibilidade desse tipo de atividade. Finalmente, porque tanto a estratégia locacional quanto o pessoal nela ocupado dependem do tipo de droga transacionada (SILVA, 2010,p.1).

Silva, completa seu pensamento dizendo que há uma segregação espacial que é histórica e que favorece a desigualdade social e também ao final da cadeia produtiva do tráfico internacional que monta suas bases nas favelas, e tal fato “redefiniu a imagem pública desses territórios e afetou profundamente o entendimento coletivo de seu lugar na organização urbana” (SILVA, 2010, p.1). E, dessa forma, aponta para o fato de que de uma certa forma há, dentro desse espectro da produção da violência urbana, uma política de segurança pública que ratifica a segregação espacial.

Insisto que a questão da segurança e da ordem pública tem sido enquadrada de forma cada vez mais estritamente limitada à preservação da continuidade das rotinas pessoais por meio do afastamento do Outro. As demandas de controle social não visam propriamente a regular as relações entre pessoas, grupos e categorias sociais - antes, o que se pede é o bloqueio dessas relações. Segurança e *confinamento* (forçado, no caso dos moradores dos territórios da pobreza, ou desejado, no das camadas mais abastadas da população), ou seja, repressão pura e simples, tendem a se tornar sinônimos. [...] Por menos representativos que sejam os governos no Brasil de hoje, deve-se admitir que essa linha oficial de atuação não pode deixar de contar com o aval de parcela significativa da população da cidade. Isso reitera, no âmbito imediato das práticas sociais, o que venho comentando a respeito da delegação aos aparelhos policiais da proteção, a qualquer preço, da continuidade das rotinas pessoais, com quase nenhuma supervisão jurídica e política sobre as atividades dessas instituições. Abre-se, portanto, espaço para que a corporação policial interprete com ampla liberdade sua função social e como ela deve ser exercida. (SILVA, 2010, p. 7).

Para Guimarães (2016), ainda sobre a questão da violência no que tange à cidade de São Paulo, em um anúncio recente realizado pelo governo do presente estado e publicado pelo jornal folha de São Paulo em 27 de janeiro de 2016, foi constatado que em 2015 foi registrada a menor taxa de homicídios em 20 anos, fato que foi comemorado pelo atual governo que na avaliação do governador Geraldo Alckmin é um fato bastante positivo e decorrente de muito trabalho e dedicação da polícia militar. Segundo o supracitado autor, de acordo com Graham Willis, professor da Universidade de Cambridge que acompanhou a rotina de investigadores de homicídios em São Paulo durante 3 anos, o responsável pela queda é outro, o próprio crime organizado, no caso, o PCC (Primeiro Comando da Capital), a facção que atua dentro e fora dos presídios do Estado. A pesquisa teve acesso a dezenas de documentos internos apreendidos com um membro do PCC e ouviu moradores, comerciantes e criminosos em uma comunidade dominada pela facção na zona leste de São Paulo, em 2007 e 2011 (WILLIS, 2015).

E, assim, ainda elencando as ideias de Guimarães, tem-se que teoria proposta por Willis causou reações adversas, principalmente, nos setores responsáveis pela Segurança Pública do Estado de São Paulo. Dentre o meio acadêmico parece haver um consenso que leva diversos pesquisadores como João Manoel Pinho de Mello, Alexandre Schneider e Batista Neri, este, pesquisador do NEV (Núcleo de Estudos da Violência) da USP, a tese defendida por Willis é sim verdadeira, mas é não a única causa (GUIMARAES, 2016).

A ideia do PCC como regulador (da violência letal) parece se confirmar pelos dados, porque nos lugares onde há indícios de organizações criminosas a tendência é de certa homogeneidade das taxas no tempo. São taxas recorrentemente baixas, mas há também, em menor número, lugares com taxas frequentemente altas.[...] A ideia do PCC como regulador (da violência letal) parece se confirmar pelos dados, porque nos lugares onde há indícios de organizações criminosas a tendência é de certa homogeneidade das taxas no tempo. São taxas recorrentemente baixas, mas há também, em menor número, lugares com taxas frequentemente altas (NERI in GUIMARAES, 2016, sn)

E, apesar, de conseguir visualizar a relação entre o decréscimo no número de homicídios e a atuação do PCC, Neri, faz uma ressalva bastante

pertinente, que incide sobre o fato de que atribuir somente ao PCC a queda no número de assassinatos é incorrer numa generalização, pois o estado de São Paulo é bastante diverso. Contudo, afirma, assim como Willis que o trabalho dos pesquisadores seria mais fácil se a Secretaria de Segurança Pública (SSP) disponibilizasse mais dados sobre os crimes, e não apenas a ocorrência, data e natureza do delito, como ocorre hoje.

Sou crítico a generalizações, seja em estudos etnográficos (pesquisas em campo) ou quantitativos. O Estado de São Paulo, por exemplo, é tão diverso, e se você olhar cada município a análise leva a conclusões diferentes (NERI in GUIMARAES, 2016, sn).

Mas, conforme foi visto, ainda que a diminuição do número de homicídios no estado não possa ser somente atribuída à ação do crime organizado, não é possível desconsiderar que essas facções funcionam como, na grande maioria das localidades em se encontram, seja no Rio de Janeiro ou em São Paulo como formas de poder, muitas vezes a única forma de poder e proteção que chega até essas localidades. É importante ainda pensar que nenhum tipo de violência deve ser aceito ou naturalizado seja ela física ou psíquica, advinda do poder estatal ou de outras esferas e tampouco de seres humanos contra seres humanos. E que nem só de crimes, assassinatos e violência são feitos os dias nas favelas.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O presente trabalho não busca de forma alguma esgotar outras formas de leitura e olhares sobre a temática proposta, mesmo porque esta é bastante rica e complexa o bastante para conseguir ser “esgotada de uma só tacada”. O objetivo aqui foi procurar mostrar que tanto o funk como o rap, como expressões da

cultura popular urbana brasileira são formas de busca por voz e visibilidade por parte daqueles que são excluídos por algumas esferas da sociedade. Mas, mais que constatar essa busca por voz e visibilidade é também procurar desmistificar algumas questões sobre a voz machista que perpassa tanto o universo do funk como o do rap, cada qual dentro da sua concepção, que no caso do funk são os discursos que veem nas letras e coreografias apenas a mulher como objeto do desejo masculino, indo muitas vezes contra a força da libertadora que é o funk para as mulheres e no rap pelo desgastado imperativo de que rap é violento e requer virilidade e por isso não pode ser coisa de mulher, ou de homossexuais e travestis.

Entretanto, é importante ressaltar que ainda que esses movimentos sejam fortes, não são a única forma de voz da cultura popular urbana e tampouco de todos aqueles que por vários fatores se encontram excluídos das esferas mais hegemônicas de poder e controle da sociedade. Dessa forma, o funk e o rap conforme visto no decorrer desta pesquisa são entendidos como parte da cultura popular que se mostra não apenas como uma forma de expressão do cotidiano dos jovens que buscam formas de reinventar as opressões sofridas em um cotidiano muitas vezes de violência e aquém do esperado no que tange ao acesso à saúde, educação e moradia com qualidade. Assim, tanto o funk como o rap se mostram como uma maneira de elaborar e inscrever uma realidade transformada em música, em dança, em grafite, em literatura afirmando novos sentidos, ainda que muitas vezes apenas no plano estético, para tantos impasses enfrentados diariamente. Pode-se dizer que há um movimento pela visibilidade e afirmação de uma juventude marcada por um cotidiano de dificuldades e prazeres.

Porém, ainda que queiram transgredir alguns valores presentes nos discursos que constituem o poder hegemônico não se constatou a existência, por parte desses movimentos, de um projeto político-social maior, ou seja, não foi possível verificar bandeiras políticas de direita ou esquerda, há uma fala geral, contra o “sistema”, mas não há um posicionamento político no que tange a partidos políticos, mas a própria busca por voz já é uma bandeira política, ou seja o projeto político é exatamente essa imposição visual/auditiva por meio da manifestação musical/performativa. O que foi percebido é a necessidade de serem

ouvidos e vistos, mas ainda mais que isso, de serem respeitados e de poderem circular por outras esferas sem serem discriminados.

#### BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Escrita, 2000.

ACAYBA, C. **Disco dos Racionais é presente da Prefeitura de São Paulo para o Papa**. G1: São Paulo, 2015. In <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/disco-dos-rationais-e-presente-da-prefeitura-de-sao-paulo-para-o-papa.html>. Acessado em 20/12/2015.

ADORNO, T. W. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

\_\_\_\_. **Mínima Moral**: Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bisca. São Paulo: Ática, 1992.

AMERICO, J.; NETO, J.F. **Pavilhões caíram, mas muralha invisível esconde história do massacre**. São Paulo: Jornal Brasil de Fato, 2012. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/10731>. Acessado em 29/07/2015.

AMILCKA; CHOCOLATE. *Som de preto*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/amilcar-e-chocolate/162677/>>. Acesso em 10 de out. 2011.

AMORIM, M. Para uma Filosofia do ato: “válido e inserido no contexto” in BRAIT, B. (org). **Bakhtin**: Dialogismo e Polifonia. São Paulo: Contexto, 2009, p.17-43.

\_\_\_\_. Cronotopo e exotopia. In BRAIT, B. (org). **Bakhtin**: Outros Conceitos- Chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95- 114.

BAIRON, Sérgio. Interdisciplinaridade: educação, história da cultura e hipermídia. São Paulo: Futura, 2002.

BHABHA, H. K. O local da cultura. Tradução. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAKHTIN, M. VOLOCHÍNOV. Palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica in **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos, 2011.

\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo/ Brasília: Hucitec/UnB, 1987.

\_\_\_\_. **O Freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro e João, 2010.

\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: UNESP, 1998.

\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBOSA, M.; RIBEIRO, E. **Bailes**: Soul, Samba-rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje, 2008.

BARREIROS, R. O Fluxo. Documentário de Funk de São Paulo. E4FILMES PRODUCTIONS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wQZeaxnLnrq>. Acessado em 23/01/2016.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e Simulação**. Lisboa : Relógio D'Água, 1981.

BAUMAN, R., BRIGGS, C. **Voices of modernity: language ideologies and the politics of inequality**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDI, R.M. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, B. **Bakhtin: dialogismo e polifonia: Contexto**, 2009, p.73-94.

BERND, Z. **Literatura e Identidade Nacional**. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BEZERRA, P. **O carnaval da crise**. Ensaio apresentado pelo autor no curso de Pós-graduação: Carnaval e carnavalização na literatura. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2º semestre de 2003.

BOURDIEU, P. **Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BRAIT, B. Estilo. In: BRAIT, B.(org). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo, Contexto, 2007, p.79-101.

BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALLOIS, R. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Portugal, 1990.

\_\_\_\_\_. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPOS, M.I.B. Questões de literatura e estética: rotas bakhtinianas. In BRAIT, B. (org). **Bakhtin: Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009, p.113- 149.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ,1996.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da sociedade**. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Nestor G. Canclini. In: **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 30, agosto 2006.

\_\_\_\_\_. No sabemos cómo llamar a los otros. In: ACHUGAR, Hugo; D'ALESSANDRO, S. **Global/local: democracia, memoria, identidades.** Montevideo: Trilce, 2002.

\_\_\_\_\_. Gramsci com Bourdie: hegemonia, consumo y nuevas formas de organización popular. In Nueva sociedade, n.71, 1984.

CECCHETTO, F. R. **As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento.** In: VIANNA, H. (Org.). Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

CERTAU, M. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Cultura popular.** Campinas: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. **A cultura no plural.** Campinas: Papirus, 1995.

COUTINHO, L. **A Terceira Revolução Industrial e Tecnológica.** In: Economia e Sociedade (1). Revista do Instituto de Economia da UNICAMP. Campinas, agosto de 1992.

COUTINHO, D. **As drogas na favela. Rio de Janeiro:** Jornal Brasil 247, 28 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/162051/As-drogas-e-a-viol%C3%Aancia-nas-favelas.htm>. Acessado em: 18/11/2015.

DABÈNE, O. **Exclusion et politique à São Paulo. Les outsiders de la démocratie au Brésil.** Paris: Éditions Karthala, 2006.

DEBORD, G. A. **Sociedade do espetáculo.** eBooksBrasil.com, 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>. Acessado em 30/05/2015.

DISCINI, N. **O estilo nos textos.** São Paulo: Contexto, 2003.

\_\_\_\_\_. **Intertextualidade e conto maravilhoso.** São Paulo: Humanitas / FFLCH-USP, 2002.

DOMINGUES, P. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. História (São Paulo) v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a19v30n2.pdf>. Acessado em: 18/11/2015.

EMERSON, C. *Keeping the self intact during the culture wars. A centennial essay for Mikail Bakhtin.* In: *New Literary History*, n.27, 1996.

EMERSON, C, HOLQUIST, M. **The Dialogic Imagination: Four Essays.** Ed. Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press, 1981.

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

FACINA, A. “**Não me bate doutor**”: funk e criminalização da pobreza. 2009. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19190.pdf>. Acesso em 07/5/2013.

\_\_\_\_\_. “Eu só quero é ser feliz”: Quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro? Rio de Janeiro, Revista EPOS, Vol.1, n° 2, Outubro 2010. Disponível em:<http://revistaepos.org/?p=218> (acesso em 07/5/2013).

FAGUNDES, A. 27 anos de Racionais MC’s | Fama, política, mídia e “Cores e Valores”, por KL Jay. 2015. Disponível em: <http://noize.com.br/entrevista-kl-jay-racionais-mcs-cores-e-valores/#1>. Acessado em: 25/08/2015.

FARACO, C.A. O Problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. *In*: BRAIT, B.(org). **Bakhtin**: Dialogismo e Polifonia. São Paulo: Contexto, 2009 ,p. 95-111.

\_\_\_\_\_. Autor e autoria. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: Conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2007, p.37- 60.

FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, R. S.; ARAGAO, C. O. M.; ARRUDA, A. **Boladão, pesadão, isso é Rio de Janeiro**: notas sobre funks de torcida e de facção. Canoas: Atleia , n. 32, ago. 2010 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-03942010000200004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942010000200004&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 12 jul. 2015.

FERREIRA, V. R. Tirando os véus, velando o outro: Bakhtin e os diálogos multiculturais contemporâneos. *In*: JORGE, S; R.; VEREZA, S. (Org.). **Revista Gragoatá nº 23 do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense – 2º semestre/2007**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008, p.65-78.

FREIRE, S. **O papo no funk é reto e a realidade choca**. São Paulo: Brasil de Fato, 2013. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/19972>. Acessado em 21/07/2015.

FOLHA DE SÃO PAULO. SP registra a menor taxa de homicídios em 20 anos. São Paulo, 27 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2016/01/27/2/>. Acessado em: 31/01/2016.

FOUCAULT. M. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Gaal, 1988.

GEE, J. **Social Linguistics and Literacies**: ideology in discourses. London: Falmer Press, 1996.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1898.

GUIMARÃES, T. **PCC não derrubou homicídios sozinho em SP, dizem pesquisadores.** Disponível em: [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160217\\_pcc\\_debate\\_tg](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160217_pcc_debate_tg). Último acesso em 25/01/2016.

G1/EPTV- Ribeirão e Franca. **Mr. Catra 'bomba' o funk carioca na arena da Festa do Peão de Barretos:** Funkeiro fez o público se render ao pancadão na madrugada deste sábado, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2013/noticia/2013/08/mr-catra-bomba-o-funk-carioca-na-arena-da-festa-do-peao-de-barretos.html>. Acessado em 17/07/2015.

G1/SP. **Assembleia de SP aprova projeto que proíbe 'pancadões' no estado.** São Paulo: Globo, 2015. <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/11/assembleia-de-sp-aprova-projeto-que-proibe-pancacoes-no-estado.html>. Acessado em 25/10/2015.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

\_\_\_\_. **As consequências da modernidade.** São Paulo: UNESP, 1991.

\_\_\_\_. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

\_\_\_\_. **Mundo em descontrole:** o que a globalização está fazendo de nós. São Paulo: Record, 2000.

\_\_\_\_. **O Estado-Nação e a Violência.** São Paulo: EDUSP, 2008.

GERALDI, J. W. **Ancoragens: estudos bakhtinianos.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

GLISSANT, E. *Traité du Tout-Monde.* Paris: Gallimard, 1997.

GOLDENBERG, S. **Funk Rio.** 1994. Documentário. <https://www.youtube.com/watch?v=349OLoSMBAc>. Acessado em 29/07/2015.

GOODMAN, R. *After the panners.* London: Peguim Books, 1972.

GUIMARÃES, T. **PCC não derrubou homicídios sozinho em SP, dizem pesquisadores.** Londres: BBC Brasil, 2016. Disponível; [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160217\\_pcc\\_debate\\_tg](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160217_pcc_debate_tg). Acessado em: 19/02/2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

\_\_\_\_. **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **A centralidade da cultura:** notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: <<http://www.educacaoonline.pro.br/>>. Acesso em: 22 out. 2008.

\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T.T. (org.), HALL, S., WOODWARD, K. **Identidade e diferença:** A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p.103-133.

HERSCHMANN, M. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

\_\_\_\_. **Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W., **Dialética do Esclarecimento:** Fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAMESON, F. Pós-modernismo. A lógica Cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JANOTTI JR, J. Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.

\_\_\_\_\_. À Procura da Batida Perfeita: a importância do musical para a análise da música popular massiva. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro: PósGraduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003b, p. 31-46.

JUNKES, G. **Rael lança versão oficial da música “O Hip Hop é foda”.** Vai serrimando. Disponível em: <http://www.vaiserrimando.com.br/rael-musica-hip-hop-foda-oficial/>. Acessado em 25/07/2015.

KEHL, M. R. **O Tempo e o cão.** São Paulo: Boitempo, 2009.

LICHOTE, L. **Prisão de jovem que ouvia funk ‘criminoso’ e sua liberação por juiz que citou Chico Buarque provocam debate:** A partir do episódio, artistas e pensadores da cultura e da segurança discutem temas como liberdade de expressão, apologia ao tráfico e legitimação da arte. O Globo, 13/07/2015.

LEITE JR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais:** a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

LINHARES, A. **Memórias Inventadas: figuração do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros.** Dissertação de mestrado. Universidade do Rio Grande: Rio Grande, 2006.

LIPOVETSKY, G. **Nas sociedades antigas, havia a reza. Hoje, temos os shoppings.** Porto Alegre: Jornal Zero Hora, 09/12/2006.

[http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com\\_noticias&Itemid=18&task=det\\_alhe&id=2185](http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=det_alhe&id=2185). Acesso em 30/08/2010.

\_\_\_\_. **Metamorfoses da cultura liberal**: ética, mídia e empresa. Porto Alegre: Sulinas, 2004.

MAIA, M. S.; ALBULQUERQUE, A. **Get there now!** Cultura Contemporânea, imediatismo e desamparo. Pulsional Revista de Psicanálise, 13 (132), 81-88, 2000.

MACEDO, M. Anotações Para Uma História dos Bailes Negros em São Paulo. In: BARBOSA, M.; RIBEIRO, E.. (Org.). **Bailes**: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje, 2007, v. , p. 15-25.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B.(org) **Bakhtin**: Conceitos-chave, São Paulo, Contexto, 2007, p. 151-166.

MANDEL, E. **O capitalismo tardio**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARCONI, M.A; PRESOTTO, Zélia Maria Neves. Antropologia.Uma introdução, São Paulo: Atlas. 2006, 6ª edição.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MASSENZIO, M. A história das religiões na cultura moderna. São Paulo: Hedra, 2005.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MEDEIROS, J. **Funk carioca**: Crime ou cultura? O som dá medo... e prazer. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

MIOTELLO, V. **A construção turbulenta das hegemonias discursivas: O discurso neoliberal e seus confrontos**. Tese de doutorado. IEL/UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_. V. *Ideologia*. In Brait, B. (org). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). São Paulo: Ática, 1972.

NUNES FILHO, N. **Eroticamente Humano**. Piracicaba: Unimep, 1997.

PAULA, L. de. “O dizer estético e (anti)ético da mídia: a veridictoriedade à luz da perspectiva bakhtiniana”. In: OSÓRIO, E. M. R. (Org.). **Bakhtin na prática**: leituras de mundo. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

PEREIRA, A. B. **Funk Ostentação em São Paulo**: Imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. Dossiê sobre cultura popular urbana. Revista Estudos Culturais, 2010. Disponível em: <http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/funk-ostenta%C3%A7%C3%A3o-em-s%C3%A3o-paulo-imagina%C3%A7%C3%A3o-consumo-e-novas-tecnologias-da-informa%C3%A7%C3%A3o-e-da>. Acessado em: 17/07/2015.

PEREIRA, S.L. **Sons, vozes e corpos na comunicação**. Contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003. Disponível em: <file:///C:/Users/GATEWAY/Downloads/zumthor%20por%20simone%20luci%20pereira.pdf>. Acessado em: 17/01/2016.

PLATAFORMA LETRAMENTO. Luiz Tatit: letra e música na canção popular (transcrição da entrevista). Disponível em: [http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo\\_upload/2015-06/20150608152845-luiz-tatit\\_transcricao.pdf.pdf](http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo_upload/2015-06/20150608152845-luiz-tatit_transcricao.pdf.pdf). Acessado em 20/01/2016.

PONGE, F. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PONTES, F.; PAVARIO, G. **Quanto custa ser feliz**. Revista Galileu. São Paulo: Abril Cultural, setembro, 2010, nº 2301, p. 41-47.

PONZIO, A. **A Revolução Bakhtiniana**: O pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_. **Procurando uma palavra outra**. São Carlos: Pedro e João, 2010.

PROFISSÃO REPÓRTER. **Feminismo**. Programa exibido em 15 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/4678657/>. Acessado em 13/02/2016.

RACIONAIS MC'S. **Capítulo 4, versículo 3**. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/racionais-mcs/66643/>

\_\_\_\_ **Diário de um detento**. <http://letras.terra.com.br/racionais-mcs/63369/>

RAEL DA RIMA. **O Hip Hop é foda**. Disponível em: <http://www.vaiserrimando.com.br/rael-musica-hip-hop-foda-oficial/>. Acessado em 25/07/2015.

RAPADURA XIQUE-CHICO. 1 ano de vanguarda rap nacional. Revista Vanguarda Rap nacional, 2009. Disponível em: [http://menteconscienteamor.blogspot.com.br/2009/11/1-ano-de-vanguarda-rap-nacional\\_11.html](http://menteconscienteamor.blogspot.com.br/2009/11/1-ano-de-vanguarda-rap-nacional_11.html). Acessado em: 01/0/2016.

\_\_\_\_. **Site oficial**. Brasília: ¼ Engenho de produção, 2009. Disponível em: [http://rapaduraxc.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=55&Itemid=62](http://rapaduraxc.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=55&Itemid=62). Acessado em: 01/0/2016.

ROSE, T. **Black nose: RAP music and black culture in contemporary America**. 1.ed. Wesleyon University, 1994.

SANT'ANNA, A. R. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landdmark, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SANCHES, P. A. **Reflexões contraditórias sobre o funk ostentação**. Farofafá, *in* Carta Capital, 2014. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2014/01/28/reflexoes-contraditorias-sobre-funk-ostentacao/>. Acessado em 25/07/2014.

SANTAELLA, L. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTOS, B. S. **A globalização e as ciências sociais**. São Paulo: Cortez, 2005.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SEEGER, A. **Why Suyá sing**. *A musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987).

SEVERO, C.G; PAULA, A. C. de. **No Mundo da Linguagem: Ensaios sobre identidade, alteridade, ética, política e interdisciplinaridade**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

SILVA, J. C. G.. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

\_\_\_\_\_. Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip Hop Paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 23-38.

SILVA, L.A.M. **Violência urbana", segurança pública e favelas - o caso do Rio de Janeiro atual**. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-49792010000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792010000200006). Último acesso em: 12/01/2016.

SOARES, L. E.; BILL, MV; ATHAYDE, C. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOARES, L.E. **A carnavalização da cultura popular**. Campinas: observatóriodaimprensa, 2011. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/interesse-publico/ed672-a-carnavalizacao-da-cultura-popular/>. Acesso em 16/01/2016.

SOBRAL, A. “Ético e Estético”. In: BRAIT, B(org.). **Bakhtin**: conceitos chaves. São Paulo: Contexto, 2007, pp.101-121.

\_\_\_\_. **Elementos sobre a formação dos gêneros do discurso**: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de autoajuda. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica, PUC-SP, 2006.

SOUSA, L.M.T.M. Cultura, língua e emergência dialógica. Revista Letras e Letras. Uberlândia. v.26 n.2 p.289-306 jul.|dez. 2010. Disponível em: [file:///C:/Users/GATEWAY/Downloads/25626-100174-1-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/GATEWAY/Downloads/25626-100174-1-PB%20(3).pdf). Acessado em: 12/12/2015.

SPOSITO, M. P. **A sociabilidade juvenil e a rua**; novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*. Revista Sociologia da USP. São Paulo, v.5, n. 1e 2, p.161-178, 1993.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TATIT, . **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1999.

\_\_\_\_. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TELLA, M. A. P.. **Atitude, arte, cultura e autoconhecimento**: o rap como voz da periferia. São Paulo: Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP, Dissertação de mestrado, 2000.

TEZZA, C. Mikhail Bakhtin e a autoridade poética: o teórico russo não se interessou apenas pela prosa, mas também pela definição da poesia. Texto adaptado da palestra proferida no XI Conferência internacional bakhtiniana. Curitiba, jun., 2003. Publicado em Ensaio/Literatura, em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1900,4.shl>. Último acesso em 21/09/2010.

TODOROV, T. **Mikhaïl Bakhtine**: Le prince dialogique. Paris: Seuil, 1981.

TOMAZZONI, M. **Rap virou trauma da Virada Cultural**. 2010. <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/rap-virou-trauma-da-virada-cultural/n1237615298891.html>. Acesso em 23/10/2015.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VALENTE, H. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003

VIANNA, H. **O mundo funk carioca**, Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

\_\_\_\_. **A vida e a morte de MC Daleste**. Rio de Janeiro: Jornal o Globo. 12/07/2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-vida-a-morte-de-mc-daleste-9002477>. Acessado em 31/07/2015.

VOLNEI, J. R. **Rap** : ritmo e poesia: a construção da identidade do negro no imaginário do rap brasileiro. Tese apresentada no departamento de linguística da Universidade de Brasília, UNB, 2011. Disponível em: <http://pt.calameo.com/books/001893073346cc72d2a8c>. Acessado em 30/05/2015.

WILLIS, G. *The Killing Consensus: Police, Organized Crime, and the Regulation of Life and Death in Urban Brazil*. California:University of California Press, 2015.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, A. (Org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987

\_\_\_\_\_. SQUEFF, E. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**.. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_.**Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007.